

La collana dà forma e riconoscibilità ad alcune sezioni di ricerca del Dipartimento di Culture del Progetto dell’Università Iuav di Venezia. Le tematiche affrontate sono riconducibili a diversi gruppi di studio pluridisciplinari. Il progetto come ipotesi di trasformazione del mondo, attraverso lo sviluppo e l’approfondimento delle conoscenze verificate da pratiche sperimentali, è il terreno privilegiato di dibattito. I quaderni fanno riferimento a quattro parole-chiave che indicano possibili luoghi di confronto collettivo. Al Veneto, come ambito territoriale privilegiato, rimandano le prove su campo delle attività di sperimentazione progettuale. Al patrimonio, in rapporto alle sensibilità emergenti nel campo delle risorse non rinnovabili e del paesaggio in una visione ampia e problematica della patrimonializzazione. All’immaginario, riferito a quei processi di elaborazione del progetto che nel mobilitare necessariamente sedimentazioni di valori, figure, memorie, concrezioni visive e narrative, costituiscono “immaginari” plurali e sempre culturalmente situati. Ai territori altri, come dialogo, in una dimensione internazionale, di luoghi e situazioni esito di storie, concezioni antropologiche e culturali anche dissimili dalle nostre.

MIMESIS 978-88-575-5450-1



9 788857 554501

DCP IUAV 978-88-940-5697-6



9 788894 056976

Daniele Balicco
Alberto Bassi
Marco Bertozzi
Malvina Borgherini
Fiorella Bulegato
Christian Caliandro
Elda Danese
Federico Deambrosis
Alessandro De Magistris
Elena Fava
Francesco Federici
Marta Franceschini
Fabrizio Gay
Dario Gentili
Luigi Latini
Carmelo Marabello
Sara Marini
Angela Mengoni
Valerio Paolo Mosco
Enrico Pitozzi
Marco Pogacnik
Annalisa Sacchi
Manuela Soldi
Stefano Tomassini
Alessandra Vaccari

28,00 euro

Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

DCP / IUAV Mimesis

Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

a cura di Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni,
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari

DCP / IUAV

Mimesis

Come tutte le etichette identitarie anche quella di Made in Italy riflette, sin dalla sua formulazione in una lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e condensa i tratti di un’identità non immune da stereotipie nazionalistiche e da definizioni illusoriamente autoevidenti. Il volume raccoglie una pluralità di contributi che riconoscono, oggi, nelle forme del progetto italiano un’idea peculiare di modernità e un legame specifico con le forme dell’esperienza storica. Particolare attenzione è rivolta sia agli orizzonti di riflessione che hanno recentemente problematizzato la questione dei tratti identitari del pensiero e del patrimonio culturale e umanistico “italiano”, sia ai modi di produzione e ai modelli di sviluppo che il Made in Italy ha implementato, e alle contraddizioni e conseguenze economiche, politiche e culturali di tali modelli. Questa indagine non trova la sua pertinenza e coerenza in una definizione esclusivamente territoriale, settoriale o nazionale del Made in Italy, ma intende scardinare questa definizione ap problematica per interrogarsi sui tratti paradigmatici che i diversi ambiti del progetto inteso nella pluralità delle sue culture – dalla moda alle arti, dall’architettura e dal design alla riflessione filosofica, dalle arti performative alla gestione del patrimonio – hanno elaborato in ambito italiano. Il *laboratorio Italia*, nutrito dalla pluralità delle sue *culture del progetto*, ribadisce così la non separazione delle *pratiche* e delle *teorie* e afferma anzi la loro costitutiva coalescenza, nella convinzione che gli oggetti, i progetti, le opere “pensino” attraverso la specificità delle proprie forme e che le elaborazioni teoriche siano inseparabili dall’immanenza dei propri oggetti di riflessione, dei propri modelli e delle proprie procedure di pensiero.

In seconda di copertina: R. Rochette, Landrin, *Roma, maquette construite de l’acte V*, vista destra d’insieme, 1912



Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.IDE
Carlo Magnani

Comitato scientifico PARD
Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni,
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD
Giovanni Carli, Stefano Eger, Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana
Benno Albrecht, Renato Bocchi, Malvina Borgherini, Massimo Bulgarelli,
Agostino Cappelli, Monica Centanni, Giuseppe D'Acunto, Fernanda
De Maio, Lorenzo Fabian, Paolo Garbolino, Carlo Magnani, Sara Marini,
Angela Mengoni, Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: dicembre 2018
©2018 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)
©2018 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia
©2018 – The authors

www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-5450-1
ISBN DCP IUAV 978-88-940-5697-6
DOI 10.7413/1234-1234004

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.

Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy

a cura di Malvina Borgherini, Sara Marini, Angela Mengoni,
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari

Indice

Introduzione

- 10 Sensibilia.
Made in Italy, *aisthesis* di una modernità altra
**Sara Marini, Angela Mengoni, Annalisa Sacchi,
Alessandra Vaccari**

I. Il dentro e il fuori

- 30 Modernità godibile
Daniele Balicco
- 44 Architetture, autoritratti, *italophilie*
Sara Marini
- 66 Made in Italy
Marco Pogacnik
- 82 *Orlando* in una bolla: paura e deriva a New York City
Stefano Tomassini
- 94 L'Italia al lavoro: l'idea di una moda italiana
Elda Danese
- 102 *Italian gardens*.
Ambiguità di un primato italiano
Luigi Latini

II. Forme che pensano

- 118 *Sinisteritas*
Dario Gentili

- 130 Pensieri italiani / pensiero italiano.
Note tra *Italian Theory*, cinema e altre forme di pensiero
in atto
Carmelo Marabello
- 146 Arcaico, opaco, italiano
Marco Bertozzi
- 164 Il Made in Italy è la teoria
Valerio Paolo Mosco
- 172 Moda media storia.
La ricerca di moda allo CSAC dell'Università di Parma
negli anni Ottanta
Elena Fava, Manuela Soldi

III. Tempi e progetto

- 190 La mia Patria si chiama Multinazionale / *Il n'y a pas
d'identité culturelle mais nous défendons les ressources
d'une culture*
Malvina Borgherini
- 222 Gli stilisti nel tempo della moda in Italia: 1966, 1977
Alessandra Vaccari
- 240 Il design del Made in Italy: progetto di una identità
Alberto Bassi, Fiorella Bulegato
- 266 Made in Italy: la fortuna internazionale della cultura
progettuale italiana dopo la seconda guerra mondiale.
Orizzonti di ricerca
Federico Deambrosis, Alessandro De Magistris

- 276 Un canone tecno-estetico del Made in Italy: pattern tra arte,
architettura e design in un interno della Querini Stampalia
Fabrizio Gay
- 290 Laboratori museografici.
Percorsi italiani tra teoria e progetto
Francesco Federici

IV. Opera viva

- 306 Percezioni & proiezioni dell'Italia
Christian Caliandro
- 320 Differenze italiane: gli esordi della Societas Raffaello
Sanzio e la tradizione impossibile
Annalisa Sacchi
- 344 Contro la rappresentazione.
Note sul teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo
Enrico Pitozzi
- 358 Dandismo all'italiana.
Corpi, oggetti e immagini maschili dalla Roma di Pasolini
alla moda
Marta Franceschini
- 377 **Crediti**

Sensibilia. Made in Italy, *aisthesis* di una modernità altra

Sara Marini, Angela Mengoni,
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari¹

Il dentro e il fuori

Laboratorio Italia intende tracciare alcune delle più significative linee di riflessione che hanno esplorato il cosiddetto Made in Italy, sottraendolo ad una definizione apparentemente scontata, nonché ampiamente sottoteorizzata, poiché fondata su una concezione autoevidente e riduttiva dell’“italianità”. Non si tratta, infatti, di cercare la pertinenza e coerenza di questa indagine in una definizione territoriale, settoriale o nazionale del Laboratorio Italia, bensì di indagare, senza la pretesa di una compilatoria esaustività, le sfaccettature di una prospettiva che riconosce oggi nelle forme del progetto italiano – inteso nella pluralità delle sue culture, dal patrimonio artistico all’elaborazione teorica, dall’architettura ai linguaggi audiovisivi, dal paesaggio alla moda – alcuni tratti identitari paradigmatici incarnati in specifiche forme del sensibile e dunque conoscibili proprio a partire da esse. Per questo abbiamo raccolto nel volume sia saggi dedicati ad ambiti o a casi di studio specifici, sia contributi di elaborazione teorica di più ampio respiro, interpellando autrici e autori che hanno recentemente contribuito a coniare o ridefinire la concezione di ambiti come il Made in Italy, l’*Italian Theory*, il “patrimonio Italia”. Affermando la pluralità delle *culture del progetto*² si intende, inoltre, ribadire la non separazione delle *pratiche* e delle *teorie*, e anzi riaffermare con forza una loro costitutiva coalescenza. Rifiutando, nella stessa struttura di questo volume, la separazione tra riflessione teorica e focus su pratiche progettuali e settori specifici rispettiamo quello che molti contributi individuano proprio come tratto costitutivo del laboratorio progettuale italiano, cioè la capacità degli oggetti, dei progetti, delle opere di incorporare in forma sensibile immaginari e valori, la capacità di “pensare”, attraverso la specificità della propria immanenza, delle “forme di vita” storicamente e identitariamente determinate.

Il volume intende dunque esplorare il nodo identitario e storico-culturale che va sotto il nome di Made in Italy non come mera enumerazione delle tradizionali “eccellenze” italiane, bensì come fonte di ispirazione progettuale, culturale e politica per il presente e il futuro; nonché come prisma attraverso il quale veder emergere le tensioni che

hanno animato l'identità italiana, attraversata da narrazioni storiche differenti o, forse, come suggerisce Dario Gentili, veder emergere il conflitto come fondamento stesso di quell'identità.

Come tutte le etichette identitarie anche quella di Made in Italy riflette, sin dalla sua formulazione in una lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni tratti paradigmatici. Daniele Balicco, citando Benedict Anderson, parla di Made in Italy come di una "comunità immaginata d'esportazione" che è venuta a costruirsi, negli ultimi quarant'anni, attorno ad alcuni settori produttivi e beni di consumo, ma anche in "rappresentazioni estetiche di massa" capaci di sedimentare nell'immaginario un'identità simbolica, la quale sembra però alimentare desiderio di appartenenza soprattutto *dall'esterno* del paese³. Questa identità simbolica, o semiotica, (un'"Italia immaginaria straniera") entra infatti in tensione, rileva Balicco, con la storia italiana e soprattutto con una percezione interna ben più problematica, che vede nella storia d'Italia anzitutto la storia di una "modernità mancata", una modernità come "sviluppo senza progresso", le cui origini affondano nel fallimento del progetto risorgimentale e nella mancata formazione di una nazione moderna anche nel suo assetto istituzionale, come sarà drammaticamente evidente negli anni Settanta. Si tratta di una auto-percezione di insufficienza rispetto a un'Italia ideale, in parte fondata storicamente, ma che si traduce in un giudizio senza appello sugli anni di sviluppo della cultura di massa e della società dei consumi. Questa distanza tra successo simbolico e fallimento storico resta però insanabile solo se l'orizzonte regolativo è quello di una modernità razionalista di matrice franco-anglosassone: e se invece, si chiede Balicco, il Made in Italy facesse segno al nostro modo specifico di essere moderni? Se, in altre parole, questa "Italia ideale ma incarnata in un'esperienza sensibile" fosse – seguendo Fredric Jameson – la "soluzione immaginaria o formale" che la cultura Italiana ha inventato di fronte a contraddizioni sociali insolubili, come quelle degli anni Sessanta e Settanta? Se cioè invece di continuare a opporre la lettura storico-sociale e quella estetica ne riconoscessimo la costitutiva imbricazione? Ecco che sarebbe forse possibile ripensare persino i famigerati anni Ottanta come luogo di elaborazione di una modernità tutta italiana, una "modernità anti-moderna" lontana dal primato della razionalizzazione nord europeo e della standardizzazione statunitense, capace di esaltare, coniugandoli, il *locale* e l'*universale* rispetto al na-

zionale (e al nazionalistico): una *modernità godibile* costitutivamente legata all'esperienza sensibile, alla cultura materiale, al godimento del presente. La questione del Made in Italy si sposta così dal terreno di un mero investimento produttivo ed estetico a un terreno genuinamente storico-politico, riaffermando l'intrinseca politicità dei modi di organizzazione dell'esperienza sensibile (il *partage du sensible* di cui parla Jacques Rancière⁴), cioè delle forme dell'*aisthesis*.

L'investimento sensibile è anche la cifra che contraddistingue un'idea del patrimonio culturale italiano come cosa viva. Christian Caliandro ne rileva la figura emblematica in *Viaggio in Italia* quando i suoni provenienti dal paesaggio napoletano e la presenza perentoria delle opere d'arte invadono lo spazio filmico, la percezione e financo il corpo dei protagonisti, trasformandolo dall'interno come in un'affezione patologica. È l'immagine di un incontro vivo e imprevedibile poiché, come dice Rossellini, questa *presenza* che sta sconvolgendo i protagonisti è "l'Italia, e il suo antico passato: il passato è onnipresente; non vive nei libri ma è parte della vita". Il testo di Caliandro riflette proprio su questo tratto distintivo del patrimonio italiano come paesaggio efficace, incarnato, rivolto al presente nel quale ogni volta riprende vita. "l'Italia è un trauma percettivo", riassume l'autore, ricorrendo alla figura di un incontro imprevedibile e concretissimo col mondo come insegna l'etimologia della parola che significa, appunto, "ferita". A ciò si oppongono le forme idealizzanti della "turistificazione come meccanismo perfetto della derealizzazione", quella che imbalsama i paesaggi in scenari innocui offerti al turista come già noti, già dati e, in fin dei conti, "preparati per lui", neutralizzando ciò che di contingente, aperto e rischioso vi è nell'incontro con un patrimonio e una produzione culturali che mantengano intatta la loro "funzione trasformatrice". Se un tratto distintivo si può dunque ascrivere alla matrice italiana del patrimonio, esso consiste proprio in questo incontro incarnato e antropologicamente efficace tra presente e passato, un passato che "è parte integrante del nostro spazio di esistenza". Se l'idealizzante percezione esterna è a rischio di indulgere in pose e retoriche nostalgiche, anche "l'autopercezione nostalgica della nostra stessa identità è un modo per continuare a rimuovere chi siamo e il nostro presente". In questo senso il patrimonio culturale è ciò che ci consente di ricordare a noi stessi chi siamo ed è ciò che permette di riattivare in ogni presente quelle domande che il passato gli rivolge. Tale è precisamente la cifra

del patrimonio italiano che, come dice e mostra Rossellini, è anzitutto esperienza sensibile nella quale si è immersi, esperienza trasformativa e non passiva.

Questi tratti di immersività trasformativa e l'idea di un rapporto tra passato e presente incarnata in forme, opere e materie torna in due contributi che rivolgono lo sguardo alle arti visive. Francesco Federici si concentra su alcune esperienze italiane di allestimento in spazi museali – riguardanti in special modo l'esposizione di immagini in movimento – che sono state paradigmatiche per la concezione di un nuovo modello di spettatore-visitatore, sempre meno legato al suo statuto di osservatore ottico e sempre più protagonista di un'esperienza performativa multisensoriale. Attraverso i lavori di Studio Azzurro, Karma-china e NEO Narrative Environment Operas, in un percorso che va dagli anni Novanta a oggi, Federici evoca il legame tra i cambiamenti dello statuto dello spettatore e dell'allestimento e percorsi che esulano dal terreno canonico dell'arte contemporanea, per aprirsi a forme ibride che riguardano la tradizione italiana delle culture del progetto, coinvolgendo questioni di committenza, di comunicazione e di prodotto. Anche Fabrizio Gay colloca da subito l'oggetto della sua riflessione nel mondo del *site-specific design*, cioè di “opere d'arte che, pur provenendo dalle genealogie tecniche del design o dell'artigianato artistico, chiedono anche di essere usate e interpretate sia come pezzi d'arte, sia come parti funzionali di specifici spazi architettonici e luoghi geografici”. Oltre a rendere indecidibili i confini tra opera d'arte e oggetto di interior design, queste opere possono divenire “testimoni di una memoria interpretativa localizzata”, possono cioè interpretare, attraverso le proprie forme, opere e luoghi preesistenti dotati di una specificità storica, riattivandone e reinterpretandone in modo non letterale certi modi di produzione di senso. È un'ambiguità positiva quella di questi “oggetti integranti”, come gli arazzi intelaiati che l'artista Maria Morganti ha installato nella caffetteria della Fondazione Querini Stampalia con l'opera *Svolgimento di un quadro* (2017). Questo lavoro diviene un vero e proprio “oggetto teorico” capace di ripensare nel suo presente il rapporto con interventi preesistenti – segnatamente quelli di Carlo Scarpa – e financo con la storia degli interni veneziani, da sempre coperti di arazzi e tappezzerie che si possono osservare negli interni del museo. Osservando attentamente la struttura delle campiture tessili si può pensare a una relazione con le combinazioni dei tasselli quadrati

di cinque colori che costituiscono il pavimento creato da Carlo Scarpa nel 1961-63, una relazione, tuttavia, non meramente mimetica, bensì di *ri-mediazione*, cioè precisamente di rilettura viva e trasformativa del patrimonio preesistente: opere che “funzionano come dei *rimedi*: *ri-mediano*, mediano nuovamente. Ri-mediano segni, testi, oggetti, pratiche, valori d'uso, memorie in quegli spazi dati”.

Viene così precisandosi anche la prospettiva temporale e metodologica della nostra indagine, cioè quella di una contemporaneità intesa però nel senso di una storicità genealogica: l'indagine di pratiche e oggetti storicamente situati, così come l'evocazione della storia dell'architettura, del cinema o della filosofia – e della stessa storia italiana – è letta a partire da ciò che nell'oggi può riconoscere in quei progetti le elaborazioni germinali di aspetti che si sono poi dispiegati, sviluppati o invece esauriti, indicando una discontinuità o invece facendo segno alla possibilità e alla necessità di riallacciare con alcune esperienze storiche del Laboratorio Italia.

Teoria come prassi

Nelle riflessioni sinora menzionate, e più in generale in tutti i contributi del volume, emerge la crucialità dell'interconnessione tra dimensione sensibile della messa in forma – nelle opere e negli oggetti, ma anche nelle pratiche e nelle “forme di vita” – e la sua capacità di incarnare una dimensione propriamente teorica, cioè di farsi portatrice di valori, relazioni, concrezioni immaginarie capaci di “pensare”, come si è visto, la complessità e le contraddizioni dell'orizzonte storico-culturale. *Teoria* diviene allora un tratto paradigmatico del Laboratorio Italia, se intendiamo questa parola in accezione non metafisica, bensì come incorporata nelle forme materiali della nostra esperienza estetica. Quelli del Laboratorio Italia saranno allora dei veri e propri *oggetti teorici*, ossia oggetti specifici e storicamente situati che sono anche luoghi di elaborazione teorica, di un pensiero in forma sensibile⁵.

Questo legame tra pensiero teorico e *praxis*, intesa anche come forme dell'esperienza storica, è al cuore della cosiddetta *Italian Theory*, il cui tratto di “italianità”, come luminosamente riassume Dario Gentili nel suo contributo, lungi dal trovare fondamento nella nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti, consiste nel “riconoscere che la filosofia italiana è il luogo di elaborazione di categorie interpretative dell'“attualità””. *Italian Theory* sarebbe dunque il nome di “un di-

battito al crocevia tra filosofia e politica – spesso taciuto, sottinteso, misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo Paese”. La congiuntura storica è quella degli anni Novanta, anni che riportano il pensiero italiano al centro della scena proprio perché minore è stata la sua vicinanza alla temperie postmoderna e, invece, costante il suo lavoro critico sulle categorie della modernità “scavandole, decostruendole e dislocandole”. Torniamo qui all’idea di un’altra modernità o, meglio, di una prospettiva capace di mettere in luce i nodi irrisolti del Moderno e di farlo esattamente a partire dal riconoscimento dell’intreccio costitutivo tra il pensiero filosofico e l’accadere storico. Un pensiero ibrido, “intriso di storicità”, dice Gentili, poiché l’Italia ha conosciuto un quadro storico in cui la globalizzazione ha dispiegato precocemente le sue contraddizioni, spazzando via la prospettiva del tutto ideologica di una *neutralizzazione di conflittualità* (territoriale, politica, culturale) e situando invece al centro della riflessione la concezione “della politica in quanto conflitto”. Da qui il riconoscimento della conflittualità come carattere originario dell’esperienza italiana, carattere che muta via via, storicamente, il suo terreno attraverso “la fabbrica, la società, il Partito, lo Stato, la forma di vita”, quest’ultima situando il conflitto al cuore della “vita” stessa e facendo della *biopolitica* uno dei grandi laboratori nel pensiero italiano dagli anni Novanta in avanti. Al posto degli “universali e i trascendentali che la tradizione moderna ci ha consegnato per assimilare e immunizzare la parzialità della parte” il Laboratorio Italia del pensiero filosofico assume come centrale il primato di un conflitto senza possibile ricomposizione, cioè senza necessità di fondare la “rettitudine” del potere sovrano sulla presenza di una “parte maledetta” da neutralizzare e, anzi, da costruire in quanto annientabile (“del lavoratore e della lavoratrice precari, del/la migrante, del/la omosessuale ecc.”). La critica del potere neutralizzante dell’idea di “universale” e di “identitario” è anche al centro della riflessione che Malvina Borgherini articola a partire dal testo *La mia Patria si chiama Multinazionale*, qui riprodotto nella sua versione pubblicata dalla rivista “L’Erba voglio” (6, giugno-luglio 1972), trascrizione di un discorso di Eugenio Cefis, presidente della Montedison, pronunciato il 23 febbraio 1972 agli allievi dell’Accademia Militare di Modena, un testo che Pier Paolo Pasolini ha letto e utilizzato per l’elaborazione del suo manoscritto incompiuto *Petrolio*. La scelta di ripubblicare que-

sto testo radicalmente anti-nazionalista vale per l’autrice come punto d’avvio genealogico per una riflessione sulla questione identitaria che arriva sino agli esiti perentoriamente riassunti da François Jullien nel suo pamphlet del 2016 *L’identità culturale non esiste*. Vi torna una categoria chiave della teoria politica anche dell’orizzonte del pensiero italiano, ossia la questione del *comune*, ma rispetto al dispositivo di un *universale che mantiene aperto il comune*, Jullien propone di riflettere sul *singolare* delle culture, effettuando uno spostamento rispetto alla dialettica antropologica classica tra “differenza” e “identità” affrontando “la diversità delle culture in termini di *scarto*; invece dell’identità, in termini di *risorsa* o di *fecondità*”. Borgherini è soprattutto interessata al discrimine tra lo *scarto* e la *differenza* come strategie di conoscenza, suggerendo che ciò sia perno di una riflessione epistemologica necessaria e preziosa per ogni indagine, come questa, che si ponga di fronte a questioni di identità e di specificità culturale. Entrambi questi concetti, dice l’autrice, segnano una separazione, “ma mentre la differenza opera nell’ambito della *distinzione*, lo scarto agisce in quello della *distanza*. La *differenza* è classificatrice, dal momento che l’analisi avviene per somiglianza e differenza (e infine anche per identificazione); lo *scarto* si rivela come una figura non di identificazione, ma di esplorazione: non produce un *ordine*, ma un *disordine*. Se la differenza ha per scopo la descrizione e procede per *determinazione*, lo scarto implica una *prospezione*: verifica in che misura è possibile percorrere nuove strade. Lo scarto è una figura avventurosa”. Ritroviamo qui il tratto di non ricomposizione di cui parla Gentili, declinato però come mantenimento di uno spazio del *tra*, nel quale i termini distinti rimangono uno di fronte all’altro mantenendo in tensione ciò che è separato. Al contrario di una conoscenza tramite classificazione, lo scarto è un innescatore di pensiero che abita il mantenimento di una tensione tra termini. Un tratto che particolarmente ci interessa in queste riflessioni è proprio quello della costitutiva ibridazione, della non purezza epistemologica. Una *Italian Theory* può essere elaborata come pensiero solo in virtù della sua ibridazione con la contingenza storica, cioè solo in virtù della sua “impurità”. La *teoria* ritrova qui quell’accezione impura che ha forgiato per lei il pensiero contemporaneo francese “conducendo, per così dire, la filosofia fuori di sé verso le arti e la letteratura”. Come le forme del sensibile (architettoniche, artistiche, estetiche) possono articolare in autonomia di mezzi un pensiero sul mondo, così

il pensiero filosofico è concepito, nell'orizzonte di questo laboratorio italiano di riflessione, come costitutivamente sconfinante in altri saperi umanistici ma, in fin dei conti, nell'intero mondo delle forme estetiche, nel "partage du sensible" come si è detto.

Non è allora un caso che i due articoli dedicati a zone specifiche del discorso filmico si leghino esplicitamente a questa idea di intreccio costitutivo di oggetti e teoria. Esplicitamente Carmelo Marabello si rifà all'idea di "pensiero vivente" di Roberto Esposito (uno dei pensatori che ha maggiormente contribuito a delineare l'orizzonte di riflessione che abbiamo appena evocato) per rileggere alcuni luoghi del cinema neorealista italiano. Se l'idea di *pensiero vivente* rinvia a un pensiero la cui genealogia è quella di una "materializzazione della *scena della storia*, piuttosto che di una filosofia della Storia", una "scena" che si avvale cioè dei modi "di versi" della poesia, della gravidanza delle forme estetiche tanto quanto delle "armi della teoria", il cinema è uno dei luoghi privilegiati di questo pensiero. L'articolo esplora dunque la capacità del cinema italiano degli anni neorealisti di inscenare "la storia stessa come presente, come presentificazione di un quotidiano eccezionale e tragico [...] dove *posizione e presenza* – la macchina da presa e il regista – assumono una cornice di senso fatta di luoghi invece che di set", cioè di luoghi abitati da corpi in azione che, al di là del loro statuto attoriale, inscenano una vera e propria "drammaturgia del reale", sono cioè capaci di pensare, cogliere registrare i gesti, le posture, le "forme di vita" che sono cifre culturali di un'intera epoca e contingenza storica. Di nuovo un'imbricazione cogente di pensiero e forme, di teoria e scena che il testo di Marco Bertozzi esplora sul versante di quell'"arte di alta consapevolezza teorica" che è il documentario italiano. Ancora un oggetto teorico del Laboratorio Italia, se è vero che siamo qui di fronte a "un cinema in cui la riflessione sui processi di messa in forma è ritenuta fondamentale, ben al di là della rilevanza mediatica del contenuto" e in cui sono le "attitudini sperimentali" a cercare forme capaci di coniugare concetti e percetti, sguardo e narrazione, in modi che fanno di questa regione del film un vero laboratorio di "cinema del pensiero". L'opacità che Bertozzi evoca nel titolo del suo testo rinvia precisamente a questa capacità di pensare lateralmente, obliquamente quei "segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile", superando ogni idea di innocenza dell'orizzonte referenziale e aprendo piuttosto quella "visione

del mondo altra" che la stessa complessità del reale richiede. Di nuovo un sapere incarnato, dunque, o, in prospettiva rovesciata e parallela, un oggetto pensante che vede come tratto specifico di questo cinema l'invenzione di "concetti-forma che prima non esistevano". Attraverso un percorso che abbraccia l'orizzonte documentario dal Duemila ad oggi, Bertozzi delinea i tratti paradigmatici di questo luogo di pensiero visibile, sia quelli politici, con il configurarsi del documentario come "originale sfera pubblica di riferimento, fucina alternativa di immaginari sommersi della nostra contemporaneità", sia quelli storici, nel senso della capacità di questo cinema di tracciare la complessità e la contraddittorietà delle genealogie storiche del nostro paese, fondendo l'arcaico nella dimensione della più immediata attualità e "cogliendo l'indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno". Torna la sperimentazione sensibile di una modernità *altra*, che l'autore situa con precisione non solo nell'arco storico dell'inizio del millennio, ma anche in elementi precisi del linguaggio filmico e dei processi di produzione: le latenze, i tempi lunghi di un processo di lavoro dove l'inoperosità apparente è in realtà "atto politico", e poi il "premere del fuori-campo", il disfarsi del *cadrage* e della messa a fuoco, sono queste le forme di articolazione del visibile o, meglio, "della frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire" capaci di dare forma percepibile alla stratificazione e complessità storica che opacamente resiste alla "razionalità impositiva" della modernità.

Canoni e contraddizioni

La prospettiva concettuale del Laboratorio Italia, nelle sue forme di sperimentazione e di non finito, sembra essere particolarmente utile per interpretare i canoni e le contraddizioni del Made in Italy. Molti dei testi raccolti in questo libro si confrontano con la questione del canone e lo fanno in almeno due modi. Da un lato offrono un contributo al suo riesame, mettendo al centro della riflessione la modernità italiana e il modo in cui essa è stata costruita nella dinamica tra interno ed esterno dei confini nazionali (Daniele Balicco, Alberto Bassi e Fiorella Bulegato, Christian Caliendo, Elda Danese, Carmelo Marabello, Sara Marini, Stefano Tomassini). Dall'altro, mostrano come la questione del canone resti aperta, e quindi problematica, in diversi ambiti della cultura italiana, a cominciare dalla moda. Quest'ambito è particolar-

mente significativo perché esaspera alcune delle contraddizioni che qui interessa esplorare. La moda ha avuto sì un ruolo di primo piano nel fare emergere il Made in Italy come fenomeno di portata globale, ma ha anche reso difficile l'elaborazione di uno "sguardo italiano"⁶ attraverso il quale filtrare criticamente tale vicenda. Secondo questa ipotesi, il successo stesso del Made in Italy nella moda avrebbe contribuito ad appiattirne l'interpretazione, ora limitandola a testo pubblicitario, ora lasciando fuori dalla storia trionfale del Made in Italy le esperienze "più radicali e innovative"⁷. Queste ultime sono state oggetto del libro curato da Paola Colaiacono e pubblicato nel 2006 con il titolo significativo di *Fatto in Italia*. Partendo da una "retrotraduzione" della più nota formula anglofona di Made in Italy, il libro rifletteva su una serie di esperienze sperimentali rimaste a livello di nicchia o comunque laterali rispetto al grande racconto della moda italiana. Il "fatto in Italia", così configurato, è servito anche come "operazione di verifica che ricorda un po' quella con cui si giudica normalmente la precisione di un ricamo, ossia guardandolo dal rovescio"⁸, spiega Colaiacono nel testo introduttivo. In un modo speculare rispetto alla definizione di *Italian Theory*, vista nella prospettiva del contesto nord americano e qui analizzata da Dario Gentili, il "fatto in Italia" riconosce il debito nei confronti dei fashion studies di matrice anglosassone, ma si mette alla ricerca del "corpus composito", spiega sempre Colaiacono, dei "prolegomeni di quella che oggi è la critica della moda e degli stili di vita"⁹. Di questi fanno parte le ipotesi critiche della moda e degli stili in Italia che spaziano dall'analisi politica di Antonio Gramsci, al cinema di Pier Paolo Pasolini, al giornalismo di Gianna Manzini e alla letteratura di Cesare Pavese in *Tra donne sole*. Il "testo della moda italiana"¹⁰ include anche le storie dei suoi autori che sono recentemente stati oggetto di ricognizioni organiche attraverso mostre come *Bellissima. L'Italia della moda 1945-1968* (2014) e *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001* (2018), entrambe curate da Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi. I contributi sulla moda qui inclusi sviluppano in vari modi la riflessione sul "fatto in Italia" e sul canone nell'ambito degli studi sulla moda. I testi ripercorrono un arco cronologico che dagli anni Cinquanta arriva fino agli anni Ottanta. Elda Danese parte da una mostra come "Italy at Work", tenutasi negli Stati Uniti anni Cinquanta e considerata fondante dell'identità transnazionale del Made in Italy, e la mette in relazione con le politiche del lavoro del "fatto in Italia":

dallo sviluppo della piccola impresa nel Nord Est al lavoro a cottimo delle donne nel settore della maglieria. Marta Franceschini raccoglie direttamente gli input critici di Colaiacono sul dandismo popolare di Pasolini e li verifica nel campo della moda maschile e della sua industria. Alessandra Vaccari riflette sull'emergere dello stilista come figura centrale del rinnovamento della moda italiana negli anni Sessanta e si interroga sul rinnovato interesse da parte della recente storiografia per l'uso di questa parola in lingua italiana, sia in contesti nazionali che internazionali. Elena Fava e Manuela Soldi ripercorrono le campagne di raccolta sistematica di materiali inerenti alla moda italiana da parte del Centro archivio della comunicazione dell'Università di Parma e riflettono su come ogni possibile idea di canone passi anche attraverso tali operazioni di conservazione in ambito archivistico.

Altre trame

Sul fronte delle arti performative gli anni Sessanta segnano l'avvio del "Nuovo teatro" che nasce a ridosso e in dialogo con l'*happening*, la *post-modern dance* e in generale le *performing arts* americane. Il tratto comune, e quello che retrospettivamente fonda una linea con una precisa marcatura italiana della scena, risiede in ciò che già a quell'altezza cronologica Giuseppe Bartolucci aveva battezzato come "scrittura scenica", ovvero un uso interdisciplinare della performance fondato su una base non interpretativa, in cui la parola perdeva il predominio e al suo posto veniva ad espandersi e materializzarsi una trama sonora e gestuale capace di sostenere da sola il peso dello spettacolo. Il teatro è in quegli anni, in Italia, un campo di tensioni attraversato da un costante rifiuto del reale così come veniva consegnato dal sistema produttivo, da un risarcimento in termini visuali di quello che cominciava ad essere eliso sul fronte della drammaturgia, da una tensione verso forme di animazione (di quartiere, di scuole, di cellule sociali) che lievitavano in opere relazionali. La vita molteplice della scena viene qui coagulata in tre casi che fungono da "exempla": le prime prove sceniche di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, analizzate da Enrico Pitozzi; il caso del celeberrimo *Orlando furioso* di Sanguineti-Ronconi, qui inseguito da Stefano Tomassini in una zona trascurata dalla storiografia, nella tournée che, dopo i trionfi europei, fece approdare lo spettacolo a New York; e infine le prime prove sceniche della Societas Raffaello Sanzio, oggetto del saggio di Annalisa Sacchi.

Laboratorio Italia è un luogo nel quale le idee e il fare trovano fondamento l'uno nelle altre, a volte si alternano come figura e sfondo, in alcuni momenti si divaricano per poi risaldarsi in altro modo, in ogni caso è la fucina nella quale le parole diventano cose, spazi, modi di vivere. Il laboratorio è un ambiente materiale e immaginario all'interno del quale si costruiscono contesti eroici o precari, anch'essi tangibili e al contempo astratti.

Gli oggetti sono vivi se attiva è la loro teoria, se sono dotati di un doppio, di un progetto teorico gemello, come sottolinea Mosco nel suo testo. Lo stesso autore riconosce ad alcune stagioni del progetto architettonico Made in Italy la forza del portato teorico e ne rileva l'evidenza soffermandosi sugli anni Novanta e Duemila durante i quali l'architettura ha rinunciato a questa aura. Teoria, critica e storia sono l'altra faccia dell'oggetto concreto senza la quale l'architettura diviene solo "responsabile", scivola nel commerciale e si attesta su uno scontato buon senso a cui il fare e il pensare nazionale sono sempre stati, anche problematicamente, allergici. Il progetto e il suo risultato concreto non sono mai soli sulla scena, o meglio quando si attua questa solitudine il Made in Italy risulta mera etichetta vuota di senso, orfana della propria narrazione.

Sul ruolo della storia si soffermano Pogacnik, Bassi e Bulegato, Deambrosis e De Magistris: i nessi tra tempi e processi, l'alternarsi delle alleanze – necessarie a rendere operativo un pensiero e poi di nuovo a riconoscerlo e concettualizzarlo – definiscono diverse stagioni del Made in Italy ancora da ricostruire. "Quando negli anni Sessanta ci si imbatte per la prima volta nell'uso di tale formula, essa appare già legittimata e riconosciuta a livello collettivo, tranne poi subire nei decenni successivi un processo di continuo adeguamento ai diversi contesti economici, produttivi e sociali che l'Italia ha attraversato nella seconda metà del Novecento" sottolinea Pogacnik.

Il Laboratorio Italia ritorna sui propri passi, costruisce quegli scarti necessari a procedere e a deviare, a riproporsi come spazio di elaborazione: la centralità della ricerca rende l'instabilità identitaria un campo di lavoro e le migrazioni (o le internazionalizzazioni) generano ricorrenti movimenti di revisione. Attorno all'oggetto si adoperano, proprio come in una fucina dai confini labili, libri, istituzioni, industrie; il progetto ha una doppia vita: da un lato produce dall'altro si racconta o è

letto, criticato, storicizzato (i due lati non sono sempre distinti e nemmeno sempre consequenziali). La lista di situazioni e soggetti che hanno consolidato e reso riconoscibili l'idea, l'immagine e la percezione del design italiano, evidenziano Bassi e Bulegato, comprende i luoghi della formazione, le istituzioni museali, i programmi radiofonici e televisivi, istituzioni e associazioni, negozi e modi di consumo, ovvero un insieme che mette in cortocircuito il pensiero e il quotidiano. La dominanza tra astrazioni e pratiche si alterna, mentre resta centrale l'esperienza, la conoscenza diretta del contesto, concreto e sociale, spesso anche di chi è straniero (chiaramente si può essere anche stranieri in patria). Latini parte dagli anni Trenta, ricorda il gruppo di studiosi che si raccoglie attorno a Bernard Berenson nella sua fiorentina Villa I Tatti per sottolineare quanto la *vita*, e non solo le opere, sia motore del laboratorio italiano. Si attua "un'autentica fascinazione per i luoghi e una curiosa immedesimazione negli ambienti studiati, dalla quale non è del tutto estraneo il gioco di intersezioni tra lo studio appartato, gli scambi intellettuali e salottieri, gli intrecci sentimentali e un erotismo latente". Il Laboratorio Italia è appunto il luogo di costruzione di una *modernità godibile*, come afferma Balicco, nella quale immergersi anche leggendo, come suggeriscono i molti rimandi all'architettura di carta in diversi contributi presenti in questo volume. Il "senso affettuoso del concreto, e una danza di sublimi astrazioni", di Eco citato da Marini, "l'anima e il corpo", di Battisti ricordato nel saggio di Mosco, sono i primi il materiale e i secondi i clienti del laboratorio italiano. *Il dentro e il fuori* del Made in Italy non sono scontati: a volte ricorrono sintesi di una condizione, come ad esempio i dieci teatrini esposti nella "Mostra del Giardino Italiano" allestita nel 1931 a Palazzo Vecchio (citati nel saggio di Latini) o l'immagine conforme di un unico progetto presentata nel catalogo dell'Expo di Montréal del 1967 (riletta nel testo di Marini). Pogacnik sottolinea quanto nella costruzione della modernità italiana abbia giocato un ruolo l'America, paese che dopo la seconda guerra mondiale ha fornito "non solo aiuti economici, *know-how* tecnologici, modelli di gestione manageriale delle imprese, ma anche un immaginario legato al benessere e al consumo, come pure all'arte e alla cultura". Le radici dell'intenso abbraccio tra Italia e America affondano negli anni Trenta, l'idea di modernità che ne consegue restituisce canoni e contraddizioni, si riflette nel tempo in molta letteratura: allo "stile industriale italiano" corrisponde un articolato

cantiere scritto sulla carta. Il confine nazionale, soprattutto quando gli oggetti vengono prodotti, quando le idee aderiscono a luoghi di vita, persiste nelle differenti stagioni del Made in Italy e anche nell'attuale maturità di una globalizzazione solo a tratti estremamente pervasiva. Il confine corrisponde a dialoghi saldi o assenti tra progetto, Stato, industria, stampa, accademia ed è palesato da sguardi esterni, come quello di Cohen nella sua ricerca degli anni Ottanta sull'*italophilie* in architettura. Lo stesso perimetro muta quando volendo *fare come l'America* l'Italia si scopre dotata di grandi industrie nelle città e di un tessuto produttivo sottile nel resto del territorio, torna così evidente un insieme di confini interni al paese il cui attraversamento dà luogo al primo miracolo economico. Pogacnik sottolinea come questa convivenza tra piccole "officine/laboratori diffusi" e grandi industrie, insediatesi nella prima metà del Novecento nei principali centri urbani, è stata "una dicotomia utile per introdurre nel mercato italiano attraverso le grandi imprese quelle innovazioni che altrimenti sarebbero state di difficile accesso per le attività più tradizionali". Le radici del Made in Italy e del suo fare sono rintracciabili in una triangolazione perfetta tra Stato, grande industria e sistema produttivo pulviscolare secondo Bassi e Bulegato. Triangolazione diventata poi opaca e alla quale sono succedute altre geometrie a cui hanno corrisposto congenite e continue ridefinizioni del Laboratorio Italia. Pogacnik rileva come la seconda stagione del Made in Italy che prende corpo negli anni Ottanta corrisponda ad una brandizzazione del prodotto così come dell'architettura. Il Made in Italy è un modo di pensare, progettare e produrre esportato nelle sue differenti stagioni da riattraversare oggi, secondo Deambrosis e De Magistris, come "stimolo e occasione per una riflessione metodologica aperta al confronto internazionale. Infatti, per quanto focalizzato sul Made in Italy, l'orizzonte di ricerca qui tratteggiato si colloca naturalmente in un più ampio quadro di studi che guardano al fenomeno da una prospettiva europea".

Nei modi, nei tempi, nelle regole di produzione il Laboratorio Italia ricalibra il dialogo-conflitto tra umanesimo e centralità della tecnica, come sottolinea Mosco a proposito dell'architettura degli anni Novanta del Novecento: "non c'è tempo per una teoria che diventa quasi un ostacolo per coloro i quali intendono solo accettare i fatti acriticamente, possibilmente enfatizzando il feticcio della tecnica che proprio in quegli anni diviene un valore trascendente, insindacabile ed inappella-

bile". Il confine del laboratorio è uno spazio di scambi, è un luogo di sospensione attiva come una frontiera, e anche se architettura e design possono guardare alcune costruzioni o produzioni altre, rilevando i limiti imposti dal Sistema Italia, allo stesso tempo quei limiti sono letti come sfida ad un'invenzione continua, a necessarie eresie dettate dalla sovrapposizione dei dogmi del moderno ai caratteri di un territorio periferico e policentrico. Come sottolineano Bassi e Bulegato "significa cioè approfondire il design individuando le specifiche relazioni intercorse nel tempo in un territorio geograficamente definito: dalle risorse naturali alle specializzazioni manifatturiere, dal sistema formativo a quello logistico e distributivo, dai luoghi e dagli strumenti culturali di diffusione e promozione alle peculiarità dei modi del consumo". Si tratta allora di ricostruire una storia interrogando narrazioni e oggetti ma anche i soggetti che l'hanno resa possibile: istituzioni, industrie, progettisti, testimoni e artefici di un fare sfaccettato. L'obiettivo di tale ricognizione è dare corpo a un ideale archivio che, assieme alla mole di libri rimessi in uso e ai contesti da sempre contraddittori, costruiscano l'ambiente vivo del Laboratorio Italia.

L'Italia, come andava ribadendo più volte Guido Piovene nel suo indimenticabile *Viaggio in Italia*, è contraddittoria, e i suoi prodotti sono "esiti fecondi di un clima culturale prettamente italiano segnato dal tentativo di un'originale sintesi tra eversione sperimentale e raziocinio progettuale" come chiarito da Sergio Polano citato nel saggio di Bassi e Bulegato. Un conflitto che in stagioni poco felici ha visto soccombere l'interesse verso la vita concreta o verso l'astrazione mentre è evidente, dalle diverse storie indagate e rese operative in questo libro, che il magma inquieto tra prassi e teoria è il suolo nel quale nascono gli italici *flori blu*.

Il Made in Italy è un tema, un campo di ricerca, pone ancora molte domande aperte. Il laboratorio che lo ha reso evidente e ambiguamente perimetrato nelle sue diverse stagioni, chiaro e desiderato più da fuori che da dentro, si propone oggi come lo spazio critico di un racconto fatto di oggetti e teorie, di complessità e contraddizioni progettanti.

1. Questa introduzione è frutto della collaborazione e del dialogo tra le curatrici del volume. *Il dentro e il fuori e Teoria come prassi* sono testi di Angela Mengoni, *Canoni e contraddizioni* è stato scritto da Alessandra Vaccari, *Altre trame* è un contributo di Annalisa Sacchi, *Laboratorio Italia* è un testo di Sara Marini.

2. “Culture del Progetto” è il nome del Dipartimento dell’Università Iuav di Venezia in seno al quale la presente collana editoriale è nata. Dal 2018, con l’attribuzione da parte del MIUR dello status di Dipartimento d’Eccellenza, questo progetto editoriale è di supporto all’attività dell’Infrastruttura di Ricerca IR.IDE (Integral Design Environment). La collana fa parte delle attività del Centro editoriale PARD (Publishing Actions and Research Development), componente dell’infrastruttura di ricerca.

3. Intorno ai processi e alle contraddizioni della costruzione di questa identità la semiotica italiana ha dato un contributo fondamentale di riflessione sin dagli anni in cui la cultura popolare, l’estetica dei consumi e del quotidiano e, in generale, il design e la cultura del progetto, non erano certo accettati come oggetti di studio accademico senza resistenze: O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna: immagini e storia di un’identità nazionale*, vol. V, Electa, Milano 1982-1986; Id. (a cura di), *L’Italie aujourd’hui : aspects de la création italienne de 1970 à 1985*, Centre national d’art contemporain,

Villa Arson, Nizza 14 giugno-14 ottobre 1985, con la collaborazione di Lucia Corrain, La casa Usher, Firenze 1985; Id. (a cura di), *Il modello italiano: le forme della creatività*, Skira, Milano 1998.

4. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Parigi 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, tr. it. di F. Caliri, Deriveappordi, Roma 2016.

5. L’idea di *oggetto teorico* è stata elaborata nell’ambito della storia e teoria dell’arte francese da Louis Marin e Hubert Damisch, quest’ultimo ne ha fatto un operatore fondamentale anche per la teorizzazione dell’architettura. Si tratta di un concetto operativo che è poi divenuto fondamentale per la teoria e critica delle arti oltreoceano e proprio in conversazione con alcuni membri del gruppo della rivista “October” Damisch riassume così un concetto che non è stato mai paradigmaticamente definito, proprio perché essenzialmente immanente agli oggetti d’analisi: “A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it’s an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it’s a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within his-

tory, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other.” (Y.-A. Bois, D. Hollier, R. Krauss, H. Damisch, *A Conversation with Hubert Damisch*, in “October”, vol. 85, Summer 1998, p. 8).

6. M. L. Frisa, con F. Bonami, A. Mattiolo (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Charta-Fondazione Pitti Immagine Discovery, Milano 2005.

7. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del Made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma 2006, p. 7.

8. *Ibidem*.

9. Ivi, p. 12.

10. P. Colaiacomo, *Idealità e sensibilità. Il testo della moda italiana*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi, *Italiana. L’Italia vista dalla moda, 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 215-221.

I. Il dentro e il fuori

Daniele Balicco

Gli italiani hanno fatto una scoperta che è la scoperta definitiva degli esseri umani: hanno scoperto che esiste soltanto una vita.

Gabriel García Márquez, *Sono un realista puro e triste in cerca di magia*¹

I.

Il 14 settembre del 2012, le tre pagine centrali dei due quotidiani più venduti in Italia (“Corriere della Sera” e “Repubblica”) furono comprate da Gabriele Centazzo, designer e presidente della Valcucine Spa, per pubblicare un singolare manifesto politico, intitolato: *Per un nuovo rinascimento italiano*. La Valcucine Spa è un’azienda con sede a Pordenone. Specializzata nella progettazione di cucine di design di alta gamma, fa parte di quel sistema diffuso di piccole e medie imprese (PMI), organizzato in distretti industriali, che costituisce la base produttiva del Made in Italy. Il sottotitolo del manifesto pubblicato da Centazzo recita: *creatività, bellezza, ricerca e internazionalizzazione possono risollevare le sorti dell’economia e della cultura*².

Ma per quale ragione il presidente di una piccola azienda di cucine decide di parlare alla Nazione, pubblicando un ambizioso manifesto politico di tre pagine? La prima ragione è semplice. Nel 2012 l’Italia si trovava ancora nel bel mezzo della tempesta finanziaria del debito privato, scoppiata negli Stati Uniti nel 2008 e rimbalzata sul sistema bancario europeo nel 2009. Nel passaggio da una sponda all’altra dell’Atlantico, la crisi però fu prima travestita da crisi del debito pubblico³ e poi da *crisi morale* dei paesi indebitati: i cosiddetti PIGS. Di fronte ad un paventato pericolo di fallimento dello Stato, il 16 novembre 2011, Mario Monti fu chiamato a guidare un governo tecnico di salvezza nazionale. Poco importa ora capire se l’immagine di un paese sull’orlo del baratro fosse reale o piuttosto effetto di una precisa manipolazione politica. Quello che importa capire è che l’Italia, nonostante fosse stabilmente la seconda potenza manifatturiera europea e la sesta del mondo⁴, per mesi fu continuamente rappresentata e *percepita* come un paese in macerie.

* Il presente testo è tratto da: D. Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 151-162.

Per un nuovo rinascimento italiano è una risposta a questo generale clima catastrofico. Gabriele Centazzo si rivolge solennemente alla nazione intera (nel manifesto ci si appella perfino al Presidente della Repubblica) perché ha paura che l'Italia fallisca. Nel suo manifesto, che è ricco di proposte intelligenti e di buon senso, il problema principale è individuato nell'organizzazione dello Stato che va trasformata radicalmente e portata all'altezza della tradizione millenaria di cui l'Italia sarebbe erede. Tradizione, già. Ma quale?

Quello che è interessante notare è che Gabriele Centazzo si sente personalmente investito di questa responsabilità politica in quanto designer e in quanto presidente di una azienda di cucine di alta gamma. In altre parole, in quanto attore protagonista di quella “comunità immaginata”⁵ d'esportazione che è il Made in Italy. Non a caso il suo manifesto si richiama, fin dal titolo, al Rinascimento: è questo, infatti, il simbolo più potente dell'identità italiana e della sua contraddizione profonda. Che è quella di una tradizione culturale che non riesce ad identificarsi con la storia moderna del suo Stato.

II.

Facciamo ora un salto di 64 anni. Nell'autunno del 1948, alla Casa Italiana della Columbia University di New York, il suo ex direttore, Giuseppe Prezolini, tiene un ciclo di lezioni intitolato: *The legacy of Italy*⁶. Di nuovo ci troviamo dopo una catastrofe, ma questa volta reale: l'Italia è appena uscita dalla Seconda guerra mondiale ed è letteralmente in macerie. Prezolini da anni ormai vive negli Usa e ha imparato a osservare il proprio paese da lontano. Per lui, che è sempre stato un esagitato interventista (fondatore della “Voce”, nel 1918 è fra gli *arditi* nella battaglia del Monte Grappa e del Piave), la catastrofe della seconda guerra mondiale è solo un'ulteriore conferma del fallimento del progetto risorgimentale. Fra nazione italiana e civiltà italiana si è aperto ormai un abisso. Per ripartire bisogna ritornare – ancora una volta – al Rinascimento. Da quel mondo, da quei secoli, da quelle città deriverebbe, infatti, la strana identità culturale dell'Italia che è un paese incapace di pensarsi in forma nazionale, non solo perché il progetto risorgimentale di creare una nazione italiana moderna è andato storto, ma anche perché il Rinascimento con la sua cultura tecnico/umanistica precede tanto l'invenzione moderna della divisione del sapere, quanto l'organizzazione del potere in forma statuale. Una tradizione, dunque,



nello stesso tempo *locale* e *universale*; ma non nazionale.

Nell'arco di tempo che separa questo ciclo di lezioni di Giuseppe Prezzolini dal manifesto di Gabriele Centazzo, l'Italia si è trasformata radicalmente. Eppure, il conflitto di fondo che struttura la sua identità nazionale (e che oppone, sicuramente con una semplificazione impropria, ma che è sedimentata nel senso comune, Rinascimento a Risorgimento⁷) non solo non si è risolto, ma si è addirittura acuito. Nel secondo dopoguerra, il progetto risorgimentale è stato fatto proprio solo dal Partito Comunista che si è sempre autorappresentato come l'unico vero continuatore di questa tradizione nazionale. Mentre è nel *boom* economico degli anni Sessanta, e soprattutto nel successo internazionale del Made in Italy, che va invece cercata la riattivazione del mito del Rinascimento⁸, come età di cui l'elegantissima manifattura italiana sarebbe legittima erede.

E se il progetto comunista di completare il Risorgimento si inabisserrà, dopo il varo della Costituzione, nelle sabbie mobili della guerra fredda mondiale, il graduale rilancio della tradizione rinascimentale nel mercato avrà invece un tale successo da riconfigurare l'immagine stessa dell'Italia all'estero e poi, di rimbalzo, anche all'interno dei confini nazionali. In qualche modo, la domanda crescente di beni italiani – nell'immediato dopoguerra soprattutto ad opera di compratori altoborghesi statunitensi – avrà sul medio periodo lo stesso effetto che ebbe, alla fine del XVI secolo, l'istituzionalizzazione del *Grand Tour* laico da parte di Elisabetta I: la creazione di un'Italia ideale. Questa volta però non come una semplice, per quanto impressionante, somma aritmetica di rovine, di bellezza naturale e di opere d'arte del passato da contemplare; ma come una *qualità generica comune* incorporata in alcuni oggetti di consumo. La differenza è decisiva. È la progettazione e la lavorazione di un abito, di un mobile, di una macchina, di un cibo ad essere ora *percepita* come emanazione diretta di una tradizione; ma è vero anche il contrario: perché è soprattutto la richiesta di questi oggetti, e il loro *godimento* quotidiano, che permette di vivere come se questa tradizione continuasse nel presente⁹.

III.

La creazione di un'Italia ideale, immaginaria, ma incarnata in un'esperienza sensibile. È questa, in fondo, la matrice che accomuna due fenomeni storici, per molti altri aspetti assai diversi, come il *Grand*

Tour e il Made in Italy. Pensarli insieme può essere interessante perché permette di isolare una qualità specifica della nostra identità culturale altrimenti poco visibile. Si è detto che a differenza di altre tradizioni europee, la nostra cultura si identifica a fatica con la storia moderna del suo Stato¹⁰. Per moltissime ragioni che qui non è possibile discutere. Almeno un fattore però va considerato perché sta all'origine del nostro modo specifico di essere moderni. L'Italia come idea di Nazione è sicuramente un'invenzione umanistica¹¹ e, nello stesso tempo, un'invenzione straniera¹². Quest'ultimo aspetto, in particolare, ha giocato – e continua a giocare – un ruolo suppletivo. Perché forzatamente riconduce a unità – non senza proiezioni o deformazioni distorcenti – un territorio oltremodo differenziato e policentrico. Quello che in fondo sto cercando di sostenere è che l'Italia, come entità ideale, ha avuto, e continua ad avere, una vita indipendente dalla storia moderna del suo farsi Stato. Una vita indipendente ben al di là dei suoi confini territoriali. Anche perché agita da un terzo soggetto che non può essere sottovalutato e che complica ulteriormente il nostro modo di essere moderni. Mi riferisco al ruolo che la diaspora italiana ha giocato come soggetto attivo di questa costruzione simbolica parallela¹³.

Può essere interessante a questo punto porsi una serie di domande. Che tipo di contiguità si può stabilire fra l'enigmatica realtà simbolica che chiamiamo Italia – e che si presenta nel mondo soprattutto in una forma *godibilmente* fisica, materiale e sensibile – e la storia moderna del suo Stato? In che modo queste due realtà si influenzano tuttora reciprocamente? E soprattutto: non è forse arrivato il momento di riconoscere nella sovrapposizione di questi quattro elementi (Italia ideale umanistica, Italia immaginaria straniera, diaspora mondiale e storia dello Stato) il nostro modo specifico di essere moderni, piuttosto che continuare a pensarsi esclusivamente come un frutto tardivo e mal riuscito di un unico modello di modernità europea a dominante franco-anglosassone?

IV.

Studiare il rapporto fra l'Italia contemporanea e il Made in Italy può essere un buon punto di partenza per testare l'insieme di questi problemi. Per almeno due ragioni. Vediamo la prima. Da almeno tre decenni, il nostro paese è sprofondato in una crisi radicale che potremmo quasi definire, usando la terminologia di Ernesto De Martino, come una vera

e propria “crisi della presenza”. Una crisi cioè che non colpisce solo alcuni aspetti della nostra società (l’economia, il governo dello Stato, la cultura, l’istruzione di massa, l’ambiente, il riconoscimento internazionale), ma le forme elementari che regolano il senso di appartenenza di una popolazione ad un territorio e alla sua storia.

Il sintomo più evidente di questa onnipresente autoaggressione simbolica è riscontrabile in un doppio movimento conoscitivo, sempre più comune nella rappresentazione che giornali, media, cinema, letteratura e *pamphlet* vari danno del nostro paese. Da un lato, una feroce attitudine auto-demolitoria, al limite dell’auto-razzismo; dall’altro, un’eterofilia sempre più cieca. Se questo tipo di descrizione è anche solo parzialmente verosimile, risulta evidente che fra differenziate percezioni internazionali dell’Italia, immagine auto-percepita e realtà sociale ed economica effettiva si aprono ampi spazi di non coincidenza e di contestazione, che sarebbe quanto mai utile approfondire¹⁴. Studiare il Made in Italy può servire proprio a ristabilire un principio di realtà storico. Di fronte alla monotona celebrazione di uno sconcertante *cupio dissolvi*, andrebbe ricordato quanto meno che l’Italia è la seconda potenza manifatturiera d’Europa, la sesta del mondo. E qualcosa vorrà pur dire.

La seconda ragione riguarda invece il Made in Italy come creazione di un’Italia ideale, ma incarnata in un’esperienza sensibile. In questi ultimi quarant’anni, infatti, l’immagine internazionale dell’Italia si è progressivamente condensata in alcuni settori produttivi d’esportazione (moda, design, cibo, cinema) per poi ricomporsi in una totalità nuova. Una totalità che a sua volta proietta, ma ora con un movimento contrario, dal contesto globale verso l’Italia, un’identità simbolica *distintiva*, che solo parzialmente coincide con la storia nazionale del paese. È ormai abbastanza evidente, infatti, che la forza simbolica della cultura italiana contemporanea non è più solo legata all’immenso patrimonio artistico o alla bellezza naturale del nostro paese, quanto al modo con cui questo stratificato deposito simbolico è stato fatto interagire con uno stile di vita moderno e desiderabile. Se l’ipotesi è plausibile, di che tipo di modernità può essere mai espressione questa nuova Italia immaginaria, globalmente incarnata in un sistema di oggetti di consumo e di rappresentazioni estetiche di massa?

La tesi che vorrei sostenere è radicale. Negli ultimi quarant’anni, l’Italia del Made in Italy è riuscita ad imporre con forza, nel mercato inter-

nazionale, un’immagine di Sé come *modernità godibile*. Un’immagine che è nello stesso tempo *agita* e *subita*, per un verso risposta ad una domanda del mercato internazionale (all’inizio, soprattutto statunitense), per un altro capacità autonoma di usare stereotipi, o eredità culturali soverchianti, a proprio vantaggio. Questa paradossale modernità imperfetta, che si autorappresenta come neo-artigianale, elegante ed edonista; che punta tutte le sue carte sui piaceri della vita, sull’intelligenza del corpo, sull’essere umano come misura senziente e proporzione armonica; che non si oppone al passato, ma semmai lo continua perfezionandolo; insomma, *questa paradossale modernità antimoderna* è riuscita negli ultimi decenni non solo a resistere alla colonizzazione anglo-americana e al suo stile di vita, ma ad affermarsi quasi come una sorta di contro-egemonia culturale¹⁵. Nella competizione capitalistica mondiale, il nostro paese è riuscito infatti ad esprimere, quasi *naturaliter* perché senza alcuna reale pianificazione, un’idea di modernità alternativa, tanto alla standardizzazione consumistica statunitense, quanto all’idea di modernità come severa razionalizzazione e governo della vita di massa, propria delle due precedenti potenze coloniali: l’Inghilterra e la Francia.

V.

Nello studio del Made in Italy potremo dunque trovare alcuni indizi sulla forma *distintiva* che ha assunto, nel mercato mondiale, il nostro modo di essere moderni. Nello stesso tempo, però, potremo anche trovare alcune ragioni inattese del suo oggettivo disconoscimento all’interno dei confini nazionali. Ci sono pochi dubbi, infatti, che questa modernissima e seducente duplicazione simbolica dell’Italia radicalmente confligga con l’auto-percezione che buona parte della nostra cultura, soprattutto umanistica, ha della propria modernità come fallimento istituzionale e catastrofe antropologica. Auto-percezione che ha ragioni storiche, politiche, sociali di lungo periodo; e ben motivate¹⁶. Ma che riesce ormai con grandi difficoltà a decifrare la totalità culturale del nostro paese; a riconoscerne, oltre ai disastri, la potenza simbolica, e quindi a capire attraverso quali passaggi storici, spesso caotici od impropri, quanto a noi oggi appare solo come un modello nazionale di *modernità mancata* si sia trasformato, in pochi decenni, in un modello internazionale di *modernità godibile*.

Per iniziare a mettere a fuoco l’intensità di questa distorsione, basta

riportare alcuni dati. Se consultiamo, per esempio, l'*Indice dell'Export dei principali distretti industriali italiani* curato da Marco Fortis e Monica Carminati per la Fondazione Edison¹⁷, nonostante sei anni di pesante crisi economica l'Italia resta la seconda potenza manifatturiera d'Europa, la sesta del mondo. Sono dati decisamente sorprendenti, soprattutto perché smontano l'auto-rappresentazione dell'Italia contemporanea a cui siamo abituati, vale a dire come un paese in pieno declino economico e culturale¹⁸. Come ogni altra ricerca statistica, l'interpretazione dei dati aggregati è, naturalmente, discutibile. Tuttavia, è interessante partire da questa lettura, proprio per mostrare come esistano ampi spazi di non coincidenza fra auto-percezione e realtà¹⁹. Nella maggior parte della letteratura scientifica²⁰, il Made in Italy viene identificato come produzione di "quattro A": alimentazione, abbigliamento, arredamento ed automazione. Dei quattro, l'ultimo termine è quello meno noto (pochi sanno che la meccanica *high-tech* è una delle punte di diamante del nostro sistema produttivo); mentre moda, design e agroalimentare sono sicuramente i settori più importanti, quanto meno per la configurazione simbolica di questa sorta di "comunità immaginata" da esportazione che il Made in Italy ha progressivamente costruito. Come è evidente, la produzione italiana contemporanea è riuscita ad esprimere una contro-egemonia culturale colonizzando anzitutto le forme elementari della vita quotidiana: mangiare, vestirsi, abitare.

E così, quasi paradossalmente, mentre il Politecnico di Milano vuole bandire la nostra lingua dall'insegnamento universitario, l'italiano è diventato, in questo ultimo decennio una delle lingue più studiate al mondo²¹ e moltissime parole italiane hanno sostituito termini inglesi o francesi nel linguaggio internazionale del cibo, della moda e del design. E se negli anni Ottanta il marchio della modernità raggiunta erano le catene di *fast-food* americani che aprivano filiali nelle piazze principali delle nostre città, oggi dopo la ristrutturazione della Stazione Centrale di Milano il ristorante McDonald's si è ritrovato nascosto nell'amezzato mentre lo spazio di ristorazione principale al livello dei binari è un grande e raffinato *buffet* che offre cibo a chilometro zero, "acqua del sindaco" e prodotti alimentari di origine controllata: un risultato che mostra la ricaduta a livello di massa dei principi del movimento *Slow Food*.

VI.

Se il primo passo per provare a descrivere una possibile genealogia del Made in Italy è la ricognizione della sua realtà produttiva²², il secondo è quello di analizzarne la stratificata storia simbolica. Come si è visto, l'idea di modernità che il Made in Italy esporta in tutto il mondo entra prepotentemente in conflitto con la percezione che la cultura umanistica italiana, più tradizionale, ha del nostro paese e della sua modernità. Per quale ragione? La prima, e forse più immediata, riguarda la forma istituzionale imperfetta del nostro Stato e il suo malfunzionamento²³. Tuttavia le radici dell'egemonia di un'interpretazione *unilaterale* della nostra modernità come "sviluppo senza progresso"²⁴ vanno ricercate altrove; probabilmente nella sconfitta politica dei grandi movimenti di contestazione di massa del ventennio Sessanta e Settanta. L'interprete più noto di questa lettura è Pier Paolo Pasolini, la cui fortuna postuma, a partire soprattutto dagli anni Ottanta, ne è insieme contro-prova e meccanismo di persuasione permanente.

E tuttavia, questa sorta di modernità inemendabile, di cui il nostro paese sarebbe espressione e insieme vittima, è riuscita a trasformare l'Italia, a partire proprio dagli anni Ottanta, nella quinta potenza economica del pianeta. Da una parte, dunque, si stabilizza nel senso comune una rappresentazione oltremodo critica delle capacità di governo e di sviluppo del paese; dall'altra diventa sempre più forte il nostro posizionamento all'interno del mercato internazionale. Se ai dati oggettivi legati al PIL si somma il fatto che quella associata al successo dei prodotti venduti in questi anni è una certa immagine dell'Italia – e stiamo ovviamente già parlando di Made in Italy, che tutt'ora resta, dopo Coca-Cola e Visa, il terzo brand più noto al mondo²⁵ – ci troviamo di fronte a quella che in psicanalisi, con un termine tecnico, si chiamerebbe *scissione*.

Studiare il Made in Italy significa dunque iniziare a confrontarsi con un'idea di modernità italiana alternativa a quella dominante, soprattutto all'interno degli studi umanistici più tradizionali. Come abbiamo ormai già più volte ripetuto, la nostra tesi di fondo sostiene che, proprio in questi ultimi quarant'anni, l'Italia, nonostante enormi problemi politici e sociali al suo interno, sia stata un paese capace di esprimere una sorta di contro-egemonia culturale all'interno del mercato internazionale dominato dagli Stati Uniti d'America; e il suo punto di forza è stata la difesa un'idea di modernità come *godibilità* del presente. La

forza simbolica di questa contro-egemonia è per altro dimostrata dal fatto che il brand Made in Italy ha progressivamente perso la propria connotazione d'origine, per conquistare un significato generico: nel mercato internazionale il Made in Italy, più che un marchio di provenienza geografica è diventato un marchio di *garanzia simbolica*, vale a dire un sinonimo di prodotti belli e di alta qualità, destinati ad un mercato di massa, ma non standardizzato.

VII.

Ma per quale ragione, proprio a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e poi soprattutto negli anni Ottanta, la cultura italiana è riuscita ad esportare quest'idea di *modernità godibile*, alternativa tanto alla standardizzazione americana, quanto agli austeri modelli anglo-francesi di modernità come razionalizzazione? Forse una risposta possibile la possiamo trovare generalizzando con cautela un'ipotesi del teorico americano Fredric Jameson secondo cui "la produzione di una forma estetica o narrativa dev'essere vista come un atto in sé ideologico, la cui funzione è di inventare *soluzioni* immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili"²⁶. Teniamola per ora solo come un'ipotesi di lettura: è possibile leggere la forza simbolica con cui il Made in Italy si è imposto a livello internazionale come una *soluzione* estetica all'insolubile contraddizione sociale degli anni Sessanta e Settanta italiani? Il piacevole "nazionalismo soft"²⁷ condensato nei prodotti Made in Italy può essere letto come compensazione simbolica della tragica sconfitta politica del "lungo '68 italiano" e della sua idea di modernità? Non è forse arrivato il momento di scardinare l'interpretazione teorica più tradizionale che semplicemente oppone alla politicizzazione di massa degli anni Sessanta e Settanta i terribili anni Ottanta come anni di catastrofe antropologica, di riflusso nel privato, anni di semplice gestazione del ventennio berlusconiano?

Se si riuscirà a tenere insieme un'analisi capace di approfondire un'interpretazione estetica della creazione di *forme* quanto un'analisi economica e sociale della produzione industriale, si potrà forse tratteggiare un profilo della nostra modernità meno distruttivo, riconoscendo continuità e sovrapposizioni, laddove è prevalso più che un'attitudine conoscitiva, un vero e proprio meccanismo di difesa culturale. Comprensibile, se vissuto a ridosso di quegli anni; ma non più assecondabile se osservato in una prospettiva di comprensione storica.

Note

1. G. G. Márquez, *Sono un realista puro e triste in cerca di magia*, intervista di Gianni Minoli, in "Il Sole 24 Ore", 18 aprile 2014 (il testo, trascrizione di un'intervista registrata dalla Rai nel 1987, è disponibile anche alla pagina web <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-04-18/sono-realista-puro-e-triste-cerca-magia-200431.shtml?uuid=ABp2fJCB>).

2. G. Centazzo, *Per un nuovo rinascimento italiano. Creatività, bellezza, ricerca e internazionalizzazione possono risollevare le sorti dell'economia e della cultura*, in "Corriere della Sera", 14 settembre 2012; in "La Repubblica", 14 settembre 2012.

3. M. De Cecco, *Ma cos'è questa crisi. L'Italia, l'Europa e la seconda globalizzazione*, Donzelli, Roma 2013; R. Bellofiore, *La crisi globale, l'Europa, l'euro e la sinistra*, Asterios, Trieste 2012; D. Marsh, *The Euro. The Battle for the New Global Currency*, Yale University Press, New Haven 2011; A. Bagnai, *Il tramonto dell'Euro. Come e perché la fine della moneta unica salverebbe benessere e democrazia in Europa*, Imprimatur, Roma 2012; A. Cohen, *De Vichy à la communauté européenne*, Puf, Parigi 2012; V. Giacché, *Titanic Europa. La crisi che non ci hanno raccontato*, Imprimatur, Roma 2012.

4. M. Fortis, M. Carminati, *Indice dell'Export dei principali distretti industriali italiani*, Approfondimenti statistici, Fondazione Edison, Quaderno

136, gennaio 2014.

5. B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, Londra 1983; tr. it. di M. Vignale, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

6. G. Prezzolini, *The Legacy of Italy*, Vanni, New York 1948; tr. it. di E. Dutti, *L'Italia finisce: ecco quello che resta*, Vallecchi, Firenze 1958.

7. G. Bollati, *L'Italiano*, Einaudi, Torino 1972.

8. C. M. Belfanti, *Rinascimento e Made in Italy. L'invenzione di un'identità culturale per l'industria della moda*, in D. Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 2016, pp. 71-85.

9. B. Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012; E. Coccia, *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Il Mulino, Bologna 2014.

10. Sui problemi istituzionali della nostra forma Stato, si veda S. Cassese, *Governare gli italiani. Storia dello Stato*, Il Mulino, Bologna 2014.

11. G. Bollati, *L'invenzione dell'Italia moderna. Leopardi, Manzoni e altre imprese ideali prima dell'Unità*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

12. C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014.

13. P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina (a cura di), *Storia dell'emi-*

grazione italiana. *Partenze e Arrivi*, Donzelli, Roma 2009; T. Fiore, *Pre-occupied Spaces. Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fordham University Press, New York 2017.

14. Fra i pochi esempi di saggistica oposti a questo forma enigmatica di autoaggressione, si veda C. Giunta, *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, Il Mulino, Bologna 2013.

15. Per un primo confronto fra distribuzione statunitense e nuova controegemonia italiana, si veda V. De Grazia, *Slow Food riconduce alla ragione la Fast Life*, in Ead., *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005; tr. it. di A. Mazza e L. Lamberti, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006, pp. 448-517.

16. Per una ricostruzione storica dell'Italia contemporanea orientata sul concetto di modernità mancata, si veda G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005; Id., *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2013; Id., *Diario di un naufragio. Italia 2003-2013*, Donzelli, Roma 2013.

17. M. Fortis, M. Carminati, *op. cit.*

18. Questo non significa che l'Italia contemporanea non abbia gravi problemi economici, ben inteso; problemi di crescita anzitutto, per altro, per lo più derivanti dallo smantellamento della grande industria italiana ad inizio anni

Novanta (su questo si veda l'ormai classico L. Gallino, *La scomparsa dell'Italia industriale*, Einaudi, Torino 2006); ciononostante, il quadro economico generale, per lo meno per come è descritto dagli studi della Fondazione Edison, non solo non è drammatico, ma racconta un paese tutt'altro che stagnante e in piena trasformazione. Il problema semmai riguarda la crisi della domanda interna (drammaticamente acuita durante il governo Monti) e l'assenza di una politica industriale capace di invertirne il crollo; su questo vedi L. Gallino, *La lotta di classe dopo la lotta di classe*, Laterza, Roma 2012; R. Bellofiore, *op. cit.*; M. De Cecco, *op. cit.*

19. Siamo ben consapevoli del fatto che dietro il successo del brand Made in Italy ci siano molte luci, così come molte ombre; basterebbe leggere anche solo il reportage di Giuseppe Ciulla, *Ai confini dell'Impero. 5000 km nell'Europa dei diritti negati* (Jaca Book, Milano 2011), per rendersi conto dell'enorme responsabilità europea (in primis tedesca e francese e poi italiana) nell'aver creato, con l'annessione dei paesi dell'Europa dell'Est, una colonia interna di sfruttamento selvaggio per le varie economie forti del continente, *Made in Italy* compreso. Le ombre, insomma, non appartengono solo alle produzioni nostrane, ma andrebbero studiate in parallelo all'interno del sempre più folle meccanismo di competizione infra-europeo e internazionale. Sullo scenario politico economico europeo, all'interno del quale va studiato il Made in Italy, si veda anzitutto: A. Graziani, *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

20. Per una prima introduzione generale al Made in Italy come cultura industriale e costruzione simbolica, si vedano: G. Malossi, *Volare. The Icon of Italy in Global Pop Culture*, The Monacelli Press, New York 1999; A. Bucci, V. Codeluppi, M. Ferraresi (a cura di), *Il Made in Italy. Natura, settori e problemi*, Carocci, Roma 2007; G. M. Razzano (a cura di), *Unità d'Italia. Made in Italy e identità nazionale*, Marsilio, Padova 2011; D. Balicco, *op. cit.*

21. Secondo i dati diffusi dal Ministero degli Affari Esteri, l'italiano oscilla tra il quarto e il quinto posto tra le seconde lingue più studiate.

22. Per una prima introduzione si veda F. Garibaldi, *Il made in Italy come organizzazione industriale*, in D. Balicco, *op. cit.*, pp. 27-36.

23. Sui problemi istituzionali della nostra forma Stato, si veda S. Casse, *Lo stato introvabile. Modernità e arretratezza delle istituzioni italiane*, Donzelli, Roma 1998; Id., *L'Italia: una società senza stato?*, Il Mulino, Bologna 2011.

24. P. P. Pasolini, *Il genocidio* (1974), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 514.

25. Secondo un'indagine della KPMG Italia pubblicata nel 2011, Made in Italy è il terzo brand più ricercato al mondo sul motore di ricerca Google: KPMG Advisory, *Going Global. Internazionalizzazione ed evoluzione dei modelli di business. Un'opportunità per le aziende italiane*, p. 29, disponibile alla pagina web <https://www.kpmg.com/IT/it/IssuesAndInsights/ArticlesPublications/Documents/Going-Global.pdf>.

26. F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca NY 1981; tr. it. di L. Sosio, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990, p. 86.

27. P. Ortoleva, *La comunicazione del Made in Italy*, in T. Parigi (a cura di), *Made in Italy. Il design degli italiani*, Designpress, Roma 2005, p. 47.

Sara Marini

Tre libri e una nuvola di mostre, ricerche e progetti scandiscono questo percorso all'interno di una visione doppia: l'architettura italiana dal 1967¹ ad oggi si autorappresenta e, con significativi salti temporali, è letta da fuori. L'attraversamento di una lunga ed articolata storia, cadenzata da capitoli coincidenti con precisi prodotti editoriali, è condotto sottolineando appunti per il progetto al presente, disegnando intrecci antinostalgici tra le diverse modernità che si sono succedute nel secondo Novecento e i caratteri in nuce dell'architettura italiana.

La scelta dei tre volumi è costruita inquadrando la tensione tra un interno, che circoscrive dibattiti e progetti della scena nazionale, e un esterno, un fuori sostanziato da indagini e critiche di singoli autori o di istituzioni che leggono il contesto italiano anche per autodefinirsi. Si tratta di un rispecchiamento e di una continua inversione di campo, entrambi insiti nella nozione di Made in Italy: alla scontata staticità dell'etichetta è contrapposto il flusso di messaggi e di interpretazioni che persiste nel territorio della frontiera. Questo moto è sinteticamente fotografato in tre atti: nel primo il progetto italiano si presenta sulla scena internazionale come parte di un unico *corpus* di saperi e mestieri saldatosi alla luce del *boom* economico degli anni Sessanta; nel secondo, la vicenda architettonica nazionale è letta, in coincidenza con l'affermarsi del Postmodernismo, come esemplare caso di coincidenza tra progettista e intellettuale; nel terzo l'Italia è ripercorsa, il nastro del tempo è riavvolto, si torna all'immediato secondo dopoguerra per esplorare il ventennio seguente per raccogliere molteplici accenti di una modernità eretica.

Nel 1967 è edito da Valentino Bompiani il catalogo del Padiglione Italia all'Expo di Montréal che raccoglie testi di Umberto Eco, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Guido Piovene, Luigi Chiarini, Vittorio Gregotti e altri, il progetto grafico è firmato da Bruno Munari. Il titolo del catalogo è un trittico linguistico: *L'Italie par elle-même. A Self-Portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia* e afferma la necessità e la volontà di auto presentarsi.

Nel 1984 è pubblicata la ricerca *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie* di Jean-Louis Cohen.

Il testo è un *j'accuse* all'architettura francese nel quale la via italiana è letta come esemplare. Il volume poco dopo la sua prima edizione risulta introvabile ma continua ad essere un riferimento per critiche e ricerche di architettura.

Nel 2016 sono editi da Springer, in tedesco, e da Park Books, in inglese, i volumi *Italomodern 1 e Italomodern 2*, entrambi con il sottotitolo *Architektur in Oberitalien 1946–1976*, dei fratelli Martin e Werner Feiersinger. I due libri restituiscono l'archivio di architetture moderne italiane esposto in due mostre allestite, la prima nel 2011 e la seconda nel 2015, presso il museo Aut. Architektur und Tirol di Innsbruck, in collaborazione con il Vorarlberger Architektur Institut. Entrambi i volumi riportano la catalogazione delle opere su una mappa che inquadra l'Italia settentrionale, il primo annota un'intensa densità di punti su Milano e rileva poche architetture a sud di Genova, il secondo restituisce una distribuzione più omogenea di progetti su tutto il territorio osservato: da Bolzano a Urbino.

I tre volumi (del 1967, del 1984, del 2016), che in realtà sono quattro essendo doppio l'ultimo, hanno conosciuto e conoscono destini difformi: il catalogo dell'Expo è un progetto totale da riscoprire, il testo di Cohen è un classico della disciplina, la ricerca dei due fratelli austriaci è uno strumento di lavoro. I tre libri-testimoni per molti aspetti (per data, per forma, per stile, per modalità) non sono omogenei, li accomuna la volontà dei rispettivi autori di costruire autoritratti attraverso sguardi in movimento tra dentro e fuori, tra passato e presente. Il primo volume lo denuncia apertamente nel titolo; il libro del critico francese lo ammette in negativo (leggendo le traiettorie italiane denuncia le derive dell'architettura francese); infine la ricerca *Italomodern*, attraverso l'ennesimo *tour d'Italie*, definisce una collezione di manufatti dalla quale desumere caratteri comuni e differenze dell'architettura Made in Italy.

I grandi salti temporali che cadenzano questo percorso, i periodi presi in considerazione dai tre racconti evocano il testo di Manfredo Tafuri *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* edito nel 1986 da Einaudi. Il libro riecheggia in questa disamina come sguardo che ragiona dall'interno sui connotati della scena nazionale con l'intenzione di mutarne i confini². Negli anni attraversati, e ancora oggi, molti sono i libri e le rassegne che riflettono sui caratteri dello stile italiano³, diversi autori stranieri utilizzano tracce nazionali per costruire altre

identità⁴, molti compendi sul progetto hanno cercato di proseguire il racconto tafuriano⁵, tutto questo è qui considerato come appunto. La distanza temporale tra l'oggi e le vicende architettoniche autorappresentate o lette da fuori nei tre capitoli seguenti è utilizzata come spazio critico nel quale setacciare e inquadrare modo, stile e teorie dell'attuale architettura italiana.

L'Italie par elle-même

Nel catalogo *L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia* l'architettura è parte di un vasto affresco. Il libro è concepito in ogni suo aspetto come un progetto totale così come i molteplici contenuti che, pur muovendosi dalla tradizione all'ingegneria, dalla religione alle scienze, partecipano alla costruzione di un'unica immagine. Il progetto grafico di Bruno Munari riesce nell'intento di “confondere” folklore e progresso, cronaca e storia, modernità e archeologia. La cifra del Made in Italy è così scritta senza compiacimento, senza voyeurismo, senza antagonismi.

L'Expo di Montréal del 1967 coincide con uno dei momenti più intensi, per produzione e scambi, della cultura nazionale: la sezione *La vie italienne* curata da Umberto Eco, l'insieme dei contributi raccolti nel capitolo dedicato a *La culture italienne contemporaine* (a firma di Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Guido Piovene, Luigi Chiarini, Vittorio Gregotti e altri), gli scritti, le immagini e gli immaginari riportati nella parte del volume intitolata *L'économie italienne d'aujourd'hui* lo testimoniano pienamente. La data e l'evento coincidono anche con una delle *âge d'or* della cultura architettonica mondiale: molti dei manufatti presenti nella rassegna canadese entrano nella storia⁶. Il progetto architettonico del Padiglione Italia è impostato da Giulio Carlo Argan, Umberto Eco, Michele Guido Franci, Bruno Zevi, Studio Passarelli con la guida del Ministero degli Esteri, e consiste in un'imponente “vela” bianca che copre un suolo in graniglia bruna di cemento e marmo, quasi un terreno archeologico⁷. All'interno del padiglione sono presenti opere di Arnaldo Pomodoro, Leoncillo, Cosimo Carlucci, le diverse sezioni sono curate da Carlo Scarpa, Renzo Ricci, Bruno Munari e attraversate da un progetto di luci di Emilio Vedova.

Nel *self-portrait* di carta e nel padiglione le differenze, le identità sono esaltate e al contempo sono comprese *sotto un tetto comune*, etica ed estetica sono inscindibili, tutto è racconto, la storia è futuro, progresso



L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia, 1967



L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia, 1967

ed economia corrono su un unico solco. Il volume fonde in un unico immaginario le scienze, le arti e le passioni popolari. La prima parte, curata da Eco, è concepita come un dizionario illustrato nel quale scritti brevi, in sodalizio con una composizione di immagini diversamente datate, hanno il compito di definire la natura e la condizione di grandi campi del sapere e del fare, tra i quali chiaramente è presente l'architettura. Oltre questo atlante di frammenti concordi tra loro, le due sezioni successive del volume raccolgono saggi tematici accompagnati da disegni o fotografie che intrecciano paese e città, progresso e cultura. L'autoritratto insiste su grandi autori che, così come i curatori di tutta l'operazione, sembrano partecipare, pur nelle evidenti differenze di personalità e campi di ricerca, a un solo coro.

Il catalogo degli anni Sessanta, rivisto oggi, potrebbe indurre nostalgia di un progetto civile che sembra dato per assodato nelle pagine bianche, nere e color mattone, potrebbe muovere non poca malinconia per i dialoghi intensi tra tutti i campi del sapere e dell'agire, tra testo e immagine, tra autore e collettivo perché lo stesso progetto e gli stessi dialoghi sembrano assenti nell'attuale scena nazionale. I conflitti che prendono corpo proprio in quegli anni (nel 1963 Francesco Rosi racconta *Le mani sulla città*, nel 1966 Pier Paolo Pasolini in *Uccellacci e uccellini* narra la morte della campagna e l'avvento delle periferie romane) esasperano un sistema concretamente frammentario. Gli stessi conflitti, tra città e campagna, tra economia e paesaggio, sono prima rilevati da studi economici e poi approfonditi da quelli urbani, nel 1968 l'architettura lo registra rispondendo con visioni radicali e distopiche⁸. *L'architettura della città*, spesso in borghese, tormentata da autoanalisi sulle vie della modernità abbracciate, divaricata tra dibattito internazionale e necessità del paese reale, trascura alcuni territori e compiti. Ma quanto elencato è solo una faccia della frammentazione: per punti il progetto civile e i dialoghi con le altre forme del pensiero e dell'arte proseguono, cambiano strumenti e modi, persistono mutando, rifondandosi su *autobiografie scientifiche*⁹.

La radice delle contraddizioni, oggi sempre più evidenti e apparentemente edulcorate nel racconto degli anni Sessanta, è l'oggetto del breve saggio *La vita e la morte* di Eco che apre il catalogo *L'Italie par elle-même*. L'universale e la vita quotidiana, fatti concreti e approccio filosofico, disegni ideali e regole del naturale si combattono da sempre nella civiltà italiana e nella sua architettura. Eco rende ancora più

esplicite le ragioni dello scontro leggendo la figura di Leonardo Da Vinci "teso in un sogno di razionalità meccanica e di un mondo costituito sulla misura dell'uomo"¹⁰. Le sue parole riecheggiano in una dimensione senza tempo nella quale galleggiano o si inabissano i brandelli di un affresco attraversato da tensioni radicali: "Tra questo senso affettuoso del concreto, e una danza di sublimi astrazioni il nostro popolo ha compiuto nei secoli il suo viaggio tra la vita e la morte"¹¹.

Italophilie

Nel 2015 la ricerca di Jean-Louis Cohen viene riedita¹², la struttura e i contenuti del libro restano immutati a meno dell'inserimento di una premessa intitolata *Trente ans après : remarques rétrospectives*. La nuova introduzione è qui particolarmente utile perché rappresenta l'ennesimo attraversamento temporale: un movimento a ritroso che permette all'autore di rileggere quanto scritto negli anni Ottanta del Novecento con la consapevolezza dell'oggi. Per evitare forme di (*nécro*)*italophilie* Cohen tenta una riattivazione, una rimessa in gioco delle ipotesi e delle considerazioni fatte nel 1984.

Lo storico e critico francese definisce il suo saggio un documento certamente datato ma anche utile a rendere conto di una congiuntura precisa di architettura e politica che coincide con il primo mandato da premier di François Mitterrand in Francia, con l'egemonia della *pensée française*, con l'irruzione del Postmodernismo in architettura. Il lavoro di ricerca è svolto a seguito di un contratto sottoscritto nel 1977 con il Ministère des Affaires culturelles¹³, nello stesso contratto sono precisati i punti principali che devono essere affrontati, che sinteticamente prevedono: l'approfondimento dei rapporti tra Stato, architetti e intellettuali nell'ultimo decennio in Francia, un confronto con il "modello italiano" e infine un'analisi dei possibili elementi di evoluzione del ruolo dell'architetto alla luce delle nuove correnti intellettuali che attraversano il territorio francese. Negli anni oggetto della ricerca il progetto italiano si presenta nella Triennale di Milano del 1973 dedicata a "L'architettura razionale"; nella Biennale di Venezia del 1976, dove Vittorio Gregotti dà corpo ad una sezione dedicata al confronto tra l'architettura europea e quella americana; nella Biennale del 1980 curata da Paolo Portoghesi, manifesto del Postmodernismo. Cohen legge la scena italiana attraverso le molteplici riviste di settore: "Casabella", "Domus", "Lotus", "Controspazio", "L'Architettura.



Jean-Louis Cohen,
La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie, 1984

In questa pagina e nella successiva Jean-Louis Cohen,
La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie, 1984

enseignements magistral et dans des cours
français. Cet enjeu de l'enseignement est
l'un d'études dans la recherche à l'U.P. 8. Cher
par eux pour croiser la référence à l'U.P. 8. Cher
primaire de l'enseignement de Carlo Aymonino ou de
s à la typologie de la sociologie, dont il avait été
enseignement de la sociologie, dont il avait été

STURE D'AUJOURD'HUI

STRUCTURE D'AUJOURD'HUI



Cronache e storia”, “Parametro” e molte altre, come precisa l’autore stesso nella sua retrospettiva. L’*italoscopie* intrapresa lo conduce alla frequentazione dell’Istituto di Architettura di Venezia, in particolare di Manfredo Tafuri, e delle redazioni delle riviste con sede a Milano. Sul piano metodologico lo storico francese applica al caso italiano la nozione di “retroazione” proposta da Rem Koolhaas nel suo *Delirious New York*¹⁴: cerca le latenze piuttosto che attenersi ai discorsi espliciti degli autori oggetto della ricerca.

A distanza di trent’anni dalla stesura del saggio, Cohen ammorbidisce la propria posizione in merito alla *coupure* tra architetti e intellettuali in Francia ricordando i nessi allora sottostimati tra progetto e *pensée*¹⁵, i gruppi come l’Atelier d’urbanisme et d’architecture, e il loro lavoro prossimo alle scienze sociali e intento ad accogliere e trasporre teorie teatrali, i tentativi di riforma in atto nelle Écoles, un’attenzione trionfalistica ma anche critica¹⁶ delle riviste francesi al caso italiano, le *orientations francophiles* in Italia¹⁷. Lo storico francese cita anche il passaggio da un’*italophilie* intellettuale a un’*italophilie* costruita menzionando le opere realizzate in Francia da diversi architetti italiani, tra i quali ad esempio Renzo Piano e Massiliano Fuksas, e poi la nascita di una certa *italophobie* sancita nel 1986 da uno studio di Françoise Choay e Pierre Merlin che rileva la non scientificità della lettura morfologica urbana¹⁸. Cohen ripercorre alcuni dei numerosi studi sull’*italophilie* redatti o editi dal 1990 in Occidente citando anche la recente mostra “La Tendenza: architectures italiennes, 1965-1985” allestita presso il Centre Pompidou nel 2012. Ricorda che le promesse degli anni Settanta del Novecento trovano pochi campi di applicazione in Italia, a causa anche del modesto sviluppo dei cantieri, in confronto con le occasioni che sono offerte agli autori italiani negli anni Ottanta in Francia e in Germania. Chiedendosi cosa resta di quelle promesse rammenta le analisi urbane di Rossi e il “doute radical, mais méthodique et savant”¹⁹ di Tafuri.

La ricerca dello storico e critico francese permette di appuntare una serie di elementi di riflessione: *in primis* il triangolo Stato, pensiero e pratica architettonica, poi un’altra saldatura che insiste di nuovo tra carta e cemento, tra racconto del progetto e sua realizzazione, tra teoria e pratica. Come già accennato la frammentazione incide oggi su quelli che ancora negli anni Ottanta sembrano solidi ponti²⁰. L’architettura italiana da allora scompare progressivamente dalle riviste

italiane, oggi riaffiora in quelle straniere, s’immerge in un opaco lago grigio quando il matrimonio con lo Stato va in crisi, mentre l’attuale cronaca racconta un nuovo fidanzamento con le popolazioni, ma soprattutto perde le proprie ali quando essa stessa rifiuta il proprio portato teorico (la *coupure*, denunciata in Francia, si afferma poi in Italia). L’inabissamento dell’ideale, dell’astratto rompe quell’equilibrio o quel combattimento di cui scriveva Eco nel 1967 a favore di un solipsismo neorealista che conquista la scena già negli anni Ottanta. Il ritorno della teoria, oggi in fieri, si predispone per metabolizzare l’inattesa *eclissi del dialogo tra progetto e scrittura*²¹, per rivedere i confini del *territorio dell’architettura*²², per rivelare nuove traiettorie del binomio *progetto e utopia*²³. Anche il paese reclama interpretazioni delle proprie energie e delle proprie fragilità da tradurre in oggetti e spazi, pone dubbi radicali, chiede teatri del mondo e, ancora, racconti.

Italomodern

La ricerca di Martin e Werner Feiersinger dedicata all’architettura moderna italiana tra il 1946 e il 1976 è strutturata su una mappa del Nord Italia sulla quale sono fissanti punti che corrispondono a singoli oggetti concreti²⁴. L’ennesima scoperta del *bel paese* non propone un elogio del viaggio, una modalità di attraversamento o percorsi ma la certezza e la pluralità delle mete. Il risultato è una guida atipologica, amorfologica, adimensionale, acontestuale di una certa architettura moderna riversata in atlanti. L’esplorazione procede nel territorio senza insistere sulla distinzione tra chiese e case, tra progetti urbani e manufatti isolati, tra ristrutturazioni d’interni o grattacieli di nuova costruzione, tra manufatti realizzati in aree montane o lacustri. Le mappe presenti negli atlanti sono punteggiate da uno sciame di luciole, di architetture da molti punti di vista difforni ma che evidentemente nel loro insieme propongono un discorso dai confini sfumati. La collezione di progetti restituisce una miscela di razionalismo e altre tensioni o attenzioni che dà luogo ad una sintesi eretica rispetto ai cannoni del Movimento Moderno. L’insieme raccoglie ad esempio il progetto di Gino Valle per gli uffici della Zanussi, un edificio infrastruttura che non rinuncia ad affermare la propria appartenenza al sistema urbano; la Chiesa di San Giovanni Battista realizzata da Carlo Scarpa a Firenzuola, ritratta come un monumento senza lingua e senza memorie; la *Casa sotto una foglia* di Gio Ponti e Nanda Vigo,



Martin e Werner Feiersinger, *Italomodern 1 e Italomodern 2. Architektur in Oberitalien e Architecture in Northern Italy 1946-1976*, 2016

Martin e Werner Feiersinger, *Italomodern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976*, 2016



Martin e Werner Feiersinger, *Italomodern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976*, 2016

la cui copertura confonde architettura e design senza coinvolgere l'interno articolato su propri tracciati; le palazzine di Caccia Dominioni nel tessuto urbano milanese che conciliano razionalismo e "blasfema" eleganza. Le architetture del racconto austriaco non sono inedite, alcuni autori ritornano da un lungo ma blando oblio, le schede con le quali i progetti sono restituiti non si propongono come studi esaustivi: il discorso verte sull'insieme, sulle scelte e sulle assenze. Il Teatro Regio di Torino, a firma di Carlo Mollino, Sergio Musmeci (e altri autori) che afferma possibili dialoghi tra stile moderno, spazialità barocche e virtuosismi strutturali, il Complesso Scolastico Marchesi a Pisa di Pierluigi Pellegrin, concepito come un vasto piano inclinato dall'accento brutalista, le case di Vittorio Giorgini immerse nel bosco a Baratti (una ossessivamente orchestrata sulla forma esagonale, l'altra che ricorda il cappello di una strega), presentano difformità di intenzioni, direzioni e dizioni progettuali; in realtà disegnano una sottile linea rossa. Attraversando i due libri emerge un'architettura italiana non sempre urbana, multiforme, carica di complessità e ambiguità, ricca di ossessioni. Gli stessi caratteri che accomunano gli avamposti italiani rimbalzano oltralpe nell'attuale cultura progettuale austriaca. La convivenza tra la ricerca costruttiva e il messaggio, il nesso tra luogo e immaginario, l'exasperazione di modernità irrisolte e di tradizioni alterate riecheggiano tra i due campi. Il *tour d'Italie* restituito in *Italomodern* costruisce, con un ideale archivio di architetture esistenti e sperate, un discorso sulla centralità dell'invenzione continua in architettura, sulle pari dignità di esterni in relazione con contesti fisici e culturali e interni animati da autonome tensioni. La raccolta di progetti disegnata da Martin e Werner Feiersinger propone la riemersione di una fenomenologia architettonica di ritorno anche nel territorio nazionale. Lo spettro dell'architettura si sta riaprendo per tornare ad occuparsi di tutti gli ambienti, il campo di azione si sta ampliando per comprendere anche luoghi non centrali oltre le periferie, i modi del progetto riscoprono la propria varietà, una varietà che coincide con un'autorialità mai debole e da sempre diffusa²⁵.

Il sussurro imponente di un'architettura provinciale

Nei *frantumi del tutto*²⁶, come già teorizzato da Massimo Cacciari, come rilevato da Aldo Rossi con il racconto sulle proprie ossa rotte, l'architettura riprende i suoi dialoghi con la cultura materiale²⁷ facendo

riecheggiare per punti la coraltà dell'*autoritratto italiano*. Un sistema policentrico non più coincidente con le sole città e con organici e sistemici racconti di carta ripete l'alchimia raccontata negli anni Sessanta in *L'Italie par elle-même*. Oggi le differenze non sono più lette per rilevare coincidenze ma per mettere in valore le distanze, sono centrali gli scambi effettivi tra sperimentale e popolare, tra periferico e centrale. L'architettura si afferma in provincia, come sottolineato in *Italo-modern*, è puntuale, fatta anche solo di riaperture e sottolineature²⁸, riannoda culture globali e risorse locali, ricompone non fisicamente ma culturalmente frammenti lasciandoli in frizione l'uno con l'altro. Ripercorre silenziosamente territori abbandonati, affronta i propri errori, le proprie dimenticanze, strategicamente ricostruisce le proprie ragioni su dialoghi con la terra, le altre arti, tecniche consolidate o sperimentali, nuove economie²⁹. Evita di arrovellarsi sul *backstage* della modernità assumendo un significato critico a prescindere dal proprio ridotto campo d'azione o dal doversi presentare senza faccia per sovrascrivere il palinsesto esistente³⁰. La *coupure* tra architetti e intellettuali di allora si propone oggi come spazio di lavoro, come laboratorio nel quale definire altre modalità per produrre teoria concreta e pratiche ideali. Gli oggetti sono rilevati e abitati come territori nei quali mettere in atto forme di autorialità evidenti e al contempo cangianti, grazie a rinnovate e ancora fragili complicità.

Piccole patrie disegnano il territorio nazionale: luoghi diversi per velocità, immaginario e progettualità. In questa articolata "geografia" trovano spazio architetture costruite grazie all'attraversamento di frontiere fisiche, economiche e culturali, architetture che attendono il proprio racconto di carta, il palesamento della propria teoria, la possibilità di partecipare ad una storia.

Note

1. Nel 1967 ha luogo l'Expo di Montréal e viene edito il catalogo del Padiglione Italia, volume a cui è dedicato il primo capitolo di questa indagine sul Made in Italy.

2. Nella sua *Storia dell'architettura italiana* Tafuri ad esempio cita, a pagina 246, la ricerca di Cohen sull'*italophilie*.

3. Si pensi ad esempio alla mostra "Gli architetti di Bruno Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000", allestita al Museo MAXXI di Roma (dal 24 aprile al 23 settembre 2018), nella quale emerge un variegato paesaggio di talenti e di progetti iperespressivi che coincide poco con l'etichetta attribuita alla stagione progettuale presa in esame.

4. Evidenti da questo punto di vista sono le ricerche di Peter Eisenman dedicate all'opera di Palladio e all'eredità di Terragni (*Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, New York 2003 e con M. Roman, *Palladio Virtuel*, Yale University Press, New Haven-Londra 2015), e i nessi tra le teorie di Rem Koolhaas e le sperimentazioni dell'architettura radicale italiana.

5. Tra i tanti volumi si pensi ad esempio al testo *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960* di Carlo Melograni edito nel 2015 da Quodlibet. Il libro assume il compito di leg-

gere le vie del progetto nell'immediato dopoguerra in base ad una dicotomia che è alla radice di una serie di problematiche attuali legate all'idea di sviluppo del paese.

6. Si pensi ad esempio ad Habitat 67, quartiere disegnato da Moshe Safdie, e alla cupola geodetica di Richard Buckminster Fuller.

7. Il progetto è presente nella rassegna "Gli architetti di Bruno Zevi", precedentemente citata, allestita presso il Museo MAXXI di Roma.

8. Cfr. S. Marini, *L'architettura della campagna*, in A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura / Città / Paesaggio 1945-2000*, Silvana Editoriale-Fondazione La Triennale di Milano, Milano 2015, pp. 149-151, pp. 256-257.

9. Nei due testi fondamentali di Aldo Rossi, *L'architettura della città* edito nel 1966 da Marsilio e *A Scientific Autobiography* pubblicato nel 1981 da The MIT Press, è possibile ritrovare sia la differenza di senso che in due decenni subisce la nozione di frammento sia la distanza tra lo sguardo rivolto da dentro al dibattito nazionale, proposto nel primo volume, e l'autoritratto di una vicenda interna e interiore portato fuori, dichiarato nel secondo libro. Cfr. S. Marini, *L'architettura dell'autobiografia scientifica*, in "Engramma", n. 150, vol. II, pp. 173-179.

10. U. Eco, *La vita e la morte*, in *L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 7.

11. *Ibidem*.

12. La prima edizione del 1984 inaugura la collana “In extenso” dedicata ai report dei ricercatori dell’École d’architecture Paris-Villiermin. Cento copie sono obbligatoriamente consegnate al Ministero, ma tramite la tipografia della Scuola ne vengono prodotte altre novecento distribuite alla comunità architettonica. Il volume del 2015 è edito da Mardaga, Parigi.

13. Nel 1976 Jean-Louis Cohen risponde alla seconda di tre call di finanziamento alla ricerca istituite nell’ambito di un programma del Comité de la recherche et du développement en architecture (Corda) istituito nel 1972 dal Ministère des Affaires culturelles. Nel 1977 Cohen firma con lo stesso ministero un contratto per il progetto “La coupure entre architectes et intellectuels, et l’État”.

14. R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978.

15. Cita ad esempio il mancato riferimento nel suo rapporto al fatto che la celebre conferenza “Des espaces autres” di Michel Foucault del 1967 si è tenuta presso il Cercle d’études architecturales du boulevard Raspail.

16. Cohen cita a questo proposito i due numeri che “L’Architecture d’Aujourd’hui” dedica all’Italia nel 1952 e nel 1953 ma anche il saggio di S. Kétoff, *L’architecture et l’intellectualisme en Italie* (in “Aujourd’hui Italie. Art et architecture”, n. 48, gennaio 1965, p. 32) molto ostile verso l’eccesso di teoria degli architetti italiani.

17. A questo proposito lo storico francese sottolinea soprattutto i debiti dei testi *L’architettura della città* e *Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi verso la geografia e la letteratura francesi.

18. F. Choay, P. Merlin, *À propos de la morphologie urbaine*, Institut français d’urbanisme, Saint-Denis 1986.

19. J.-L. Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l’italophilie*, Mardaga, Bruxelles 2015, p. 15.

20. Cohen sottolinea, in particolare nel secondo capitolo della sua disamina, anche gli aspetti perversi di intrecci, tra università, architettura ed editoria e tra progetto e politica, che rischiano in quegli anni di disegnare esclusività.

21. P. Ciorra, *La scrittura operativa*, in “Architettura Intersezioni”, n. 3, 1996, pp. 94-97.

22. Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

23. Cfr. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973.

24. “It is not timeless modernism that Martin and Werner Feiersinger are interested in, but rather the buildings that are the clear expression of that phase of economic and cultural upswing in which these was faith – a faith that might seem naïve today – in architecture’s ability to shape the future and society.” A. Ritter, *Epilog*, in M. e W. Feiersinger, *Italomodern 2. Architecture in Northern Italy 1946-1976*, Park Books, Zurigo 2016, p. 547.

25. “The focus lies on one-of-a-kind, experimental, though not necessarily spectacular architectures that Martin tracked down in old magazines and books and which he and Werner documented on their travels. This book offers a wide-ranging look at the architecture scene in northern Italy between 1946 and 1976, its contrasting groupings and stances, tensions and breaches, as well as at internationally established and extravagant positions. Along chronological classifications, this volume presents current photographs and plans of 132 projects by neorealists, rationalists, brutalists, organicists and “freaks”. For Martin and Werner, however, it is not a question of an “objective” review of this stylistic pluralism in post war Italy. As befits their specific modes of operation and perspectives as an architect and a sculptor, they attempt to make visible the different qualities of the individual buildings from a subjective vantage point as well as through the breadth of the survey: the lightness and exuberance of a structure, its utopian and experimental potential, its ambiguity and complexity – and ultimately a vigour that endures to the present day.” Ivi, pp. 547-548.

26. M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, in “Casabella”, n. 684/685, dicembre 2000-gennaio 2001, p. 4.

27. Come attesta il ritorno di attenzione verso la ricerca e la sperimentazione didattica di Superstudio sulla “Cultura materiale extraurbana” condotta dal 1972 al 1973 presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Il lavoro ripercorre le relazioni tra uomo, spazio e oggetti negli ambienti artigianali e contadini e i rapporti tra architettura

e antropologia, è pubblicato in *Superstudio, Opere. 1966-1978*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 513-575.

28. Come evidenziato nelle diverse opere di studi di architettura e singoli autori in occasione di Manifesta 12 svoltasi a Palermo dal 16 giugno al 4 novembre 2018.

29. Come dichiarato nel manifesto programmatico del Padiglione Italia alla 16a Mostra Internazionale di Architettura di Venezia. Cfr. *Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*, La Biennale di Venezia-Quodlibet, Venezia-Macerata 2018.

30. Si veda a questo proposito la ricerca di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, spesso perimetrata in spazi privati di ridotte dimensioni ma sempre tesa a rifondare il contesto, e i “restauri attivi” della Chiesa di San Pellegrino a Lucca, ad opera di Microscape, e della Chiesa di San Paolo Converso a Milano di CLS Architetti, a testimonianza della non omologata capacità e volontà di costruire immaginari e nuovi luoghi abitando “semplicemente” un interno.

Made in Italy

Marco Pogacnik

[...] “made in Italy” functions as an unofficial brand to communicate on one level that Italian goods are well designed and well made, and on a metalevel that they conform to a broader notion of being well designed and well made, as the mediation of Italian manufacturers, designers and brands has led us to expect. “Made in Italy” therefore refers to the self-fulfilling reputation of Italian design and manufacture as much as it does to the facts of production.

Grace Lees-Maffei, ‘Made’ in England? The Mediation of Alessi spa¹

Come ogni brand, quindi, anche il Made in Italy trova la propria legittimazione non tanto nella concreta evidenza di un prodotto quanto in una narrazione che fa riferimento ad aspettative che si formano in un lungo processo di negoziazione tra istanze e soggetti diversi: le necessità del produttore, le attese del consumatore, l’efficacia del messaggio pubblicitario e la capacità da parte della critica di ricondurre fenomeni tra loro anche distanti all’interno di un quadro coerente e unitario. La reputazione di cui parla Grace Lees-Maffei non è, di conseguenza, riconducibile ad un evento preciso o all’azione di un singolo soggetto quanto piuttosto ad un processo la cui complessità è accresciuta dal fatto che, accanto alla produzione di oggetti d’uso, la formula del Made in Italy comprende anche manifestazioni come quelli della moda, del cinema, della letteratura, fino a fenomeni solo apparentemente più effimeri come la cucina o lo stile di vita. Quando negli anni Sessanta ci si imbatte per la prima volta nell’uso di tale formula, essa appare già legittimata e riconosciuta a livello collettivo, per poi subire nei decenni successivi un processo di continuo adeguamento ai diversi contesti economici, produttivi e sociali che l’Italia ha attraversato nella seconda metà del Novecento.

Nonostante ultimamente si sia molto ampliata la letteratura dedicata al tema, l’interrogativo sulle modalità attraverso le quali la formula del Made in Italy ha acquisito una sua legittimazione presenta aspetti ancora degni di approfondimento. L’uso del termine in lingua inglese sembra indicare il fatto che il rapporto con la scena internazionale possieda una rilevanza maggiore rispetto alla ricerca di una identità

nazionale del prodotto artistico o industriale. Nel secondo dopoguerra questa proiezione sulla scena internazionale non rappresentava un elemento di assoluta novità (si trattava di un fenomeno i cui inizi sono già stati rintracciati nel periodo tra le due guerre e in pieno clima autarchico), ma a causa dell'enorme accelerazione della produzione industriale, la ricerca di mercati esterni assunse negli anni della ricostruzione e del *boom* economico un'importanza strategica anche a causa della storica arretratezza interna. Uno dei fattori che ha particolarmente influito su questo sviluppo è il ruolo giocato dall'America, paese che ha fornito in quegli anni all'Italia non solo aiuti economici, *know-how* tecnologici, modelli di gestione manageriale delle imprese, ma anche un immaginario legato al benessere e al consumo, come pure all'arte e alla cultura. Nel presente contributo tale ruolo verrà ricostruito per frammenti facendo riferimento a quelle ricerche che su questi temi hanno già fornito utili punti di riflessione.

Agli inizi degli anni Cinquanta l'Italia viene presentata al pubblico americano su riviste di larga diffusione, in mostre e studi specifici come un paese che aveva saputo trasformare la tragedia della guerra in una occasione di radicale innovazione della propria immagine e della propria struttura economica. Nel 1950 su iniziativa dell'Art Institute of Chicago era stata organizzata una rassegna delle arti applicate e industriali italiane, "Italy at Work. Her Renaissance in Design Today", oggetto di un approfondito studio da parte di Elena Dellapiana che ha dimostrato quanto ampia fosse la rete di relazioni intessute in quegli anni tra le due sponde dell'Atlantico e quanto importante fosse in questo il ruolo giocato da Gio Ponti². Nel gennaio 1954 la rivista "Fortune" aveva pubblicato un servizio dal significativo titolo *The Energies of Italy* utilizzando forse per la prima volta la denominazione Made in Italy, come marchio di eccellenza: "The traditional olive oil, cheese, and wines [...] have fallen off while fashions, fabrics, finely made calculators, sewing machines, and the like have risen rapidly. On many of these products 'Made in Italy' has become a stamp of excellence"³. L'attenzione per l'Italia, infine, diventa un approfondito oggetto di studio nel libro dell'architetto e fotografo Kidder Smith *Italy builds* del 1955 che restituiva l'immagine di un paese nel quale tradizioni locali e storia sembravano armoniosamente fondersi nell'espressione di una modernità capace di raccogliere le sfide della tecnica e dell'industria⁴. L'edizione italiana del volume uscì per i tipi delle Edizioni di Comu-

nità con una prefazione di Ernesto Nathan Rogers nella quale l'autore poneva il problema dell'identità dell'arte e della cultura italiane, uno degli interrogativi intorno ai quali si sviluppava in quegli anni il dibattito culturale⁵. Nel libro, la storia del Novecento italiano è ricostruita nei termini di un evolucionistico progredire dagli anni del fascismo, attraverso la guerra, fino ai vitalistici anni della ricostruzione, tacendo le rotture, lacerazioni e contraddizioni dello sviluppo più recente⁶.

Dal 1945 ad oggi c'è stata un'incredibile ripresa. [...] Certo l'Italia ha ancora molti gravi problemi da risolvere [...] ma li affronta con spirito e decisione ben diversi, ad esempio, da quelli della Francia. In Italia c'è un impulso, una vitalità costruttiva davvero straordinaria. E non soltanto in campo edilizio. A Milano e Torino un pugno di uomini dà del filo da torcere all'industria automobilistica di Detroit; l'eleganza di Firenze e di Roma procura sonni agitati a Parigi; i films di Cinecittà – all'ombra degli antichi acquedotti romani – stanno acquistando una risonanza mondiale che Hollywood ha raramente avuto. Il romanzo italiano, le navi italiane, gli scultori e i pittori italiani, i motorscooter italiani [...] sono altri sintomi del travolgente entusiasmo e del talento che erompono da questa travagliata penisola.⁷

Tra il 1950 e il 1960, quindi, prese forma con una sorprendente velocità una nuova immagine del paese che presto assunse la denominazione inglese di Made in Italy, come recita il titolo di un film di Nanny Loy uscito nel 1965. Davanti allo sfondo monumentale di piazze e paesaggi da cartolina (piazza S. Marco, l'Arena di Verona, gli Uffizi, il colonnato di S. Pietro, ma anche i Sassi di Matera) Nanni Loy descrive in brevissimi frammenti vizi e virtù di un popolo che aveva scoperto da poco la possibilità di accedere al benessere economico. Anche nel *Viaggio in Italia* di Guido Piovene tradizione e modernità sono le forze opposte e convergenti che muovono una società caratterizzata da geniali momenti di innovazione quanto da un pervicace attaccamento alle proprie abitudini. Piovene non utilizza ancora la formula del Made in Italy, ma più volte ritorna il riferimento all'"americanismo" per descrivere la particolare attitudine di personalità come Arnoldo Mondadori a Milano o Gaetano Marzotto a Vicenza: "Come principato industriale Valdagno [...] ha un solo paragone al mondo, Wilmington negli Stati Uniti, feudo dei

du Pont de Nemours [...]. L'esperimento agricolo di Portogruaro è ormai famoso in Europa e in America"⁸. *Fare come l'America* è il titolo di un breve capitolo contenuto nel volume *Storia degli imprenditori italiani*⁹, nel quale gli autori mettono in rilievo come, all'epoca del primo miracolo economico, il modello americano potesse essere adottato in realtà solo in maniera limitata. Il sistema industriale italiano, infatti, era costituito in larga parte da produzioni tradizionali e officine/laboratori di piccola dimensione, per quanto non mancasse anche un sistema di grandi industrie pubbliche e private (Montecatini, Edison, SIP, AGIP-ENI e, in particolare, IRI¹⁰) condotte da intraprendenti personalità come Adriano Olivetti (uno dei grandi artefici dello scambio culturale tra le due sponde dell'Atlantico), Vittorio Valletta (cui si deve la riorganizzazione fordista della Fiat) oppure Oscar Sinigaglia della Finsider (episodio centrale nell'adozione del modello americano fu rappresentato proprio dalla costruzione dell'impianto siderurgico di Cornigliano). La realtà economica del primo miracolo economico, quindi, era costituita da piccole officine/laboratori diffusi sul territorio e da grandi industrie insediatesi nella prima metà del Novecento nei principali centri urbani (Milano, Torino, Genova, Roma, Venezia-Marghera col suo polo chimico), una dicotomia utile per introdurre nel mercato italiano attraverso le grandi imprese quelle innovazioni che altrimenti sarebbero state di difficile accesso per le attività più tradizionali. Con il crollo delle grandi concentrazioni industriali negli anni Ottanta – periodo definito come il secondo *boom* economico¹¹ – la nozione di Made in Italy subirà una ridefinizione semantica andando ad indicare in maniera quasi esclusiva il sistema dei distretti industriali caratterizzati da un tessuto di medie e piccole industrie attive prevalentemente nei settori tradizionali di moda, arredo, meccanica di precisione e agroalimentare. Queste mutazioni della struttura economica italiana trasformeranno la formula del Made in Italy facendole assumere lo status di un brand col quale offrire al mercato internazionale un facile punto di riferimento per i propri prodotti¹². Tale cambiamento può essere rilevato anche nell'ambito della cultura architettonica nel passaggio dall'architettura degli anni Sessanta (Aldo Rossi e Carlo Aymonino, per indicare solo due tra i protagonisti più emblematici di quegli anni) a quella degli anni Ottanta con le opere di architetti dal brand internazionale come Renzo Piano, Massimiliano Fuksas e Gae Aulenti. Con gli Stati Uniti l'Italia aveva solidi legami culturali fin dagli anni Trenta sia per quanto riguarda la formazione dei quadri e della cultura

d'impresa, sia per quanto riguarda l'arte e la cultura. Con l'America Adriano Olivetti ebbe una lunga frequentazione a partire dagli anni Venti e all'America si rivolge nel dopoguerra per innestare sul tronco del razionalismo italiano quella cultura riformista che egli vedeva ben rappresentata nell'opera di Lewis Mumford. Le ambizioni di Olivetti erano di una tale audacia che, nel dopoguerra, l'America diventa addirittura un mercato da colonizzare con l'acquisto della Underwood e l'incarico a Louis Kahn per la costruzione degli stabilimenti industriali Olivetti a Harrisburg¹³. Se nel campo delle arti lo scambio non fu così intenso, nel campo letterario invece l'attività di Elio Vittorini (con la sua antologia *Americana*), di Cesare Pavese e poi di Fernanda Pivano fecero conoscere al pubblico italiano il valore della letteratura americana dai classici fino alla *beat generation*. Anche in questo caso si trattava di un'opera che inizia negli anni Trenta per intensificarsi nel dopoguerra.

L'America negli anni della ricostruzione e del *boom* economico non è mai stata così vicina all'Italia grazie al ritorno di coloro che avevano dovuto abbandonare il paese durante il fascismo (Bruno Zevi, Giuseppe Prezzolini), per la presenza oltreoceano di una qualificata emigrazione europea e italiana (Mario Salvadori), per la vasta rete di interessi economici volti allo sviluppo e al trasferimento alla realtà italiana di tecniche costruttive, brevetti e cultura manageriale (piano Marshall). L'America divenne negli anni Cinquanta meta del viaggio di formazione per una intera generazione di architetti e designer, basti ricordare i nomi di Valle, Sottsass, Morassutti, Masieri, Vignelli, Mangiarotti, Giurgola, De Carlo, ma va messo in rilievo anche il percorso inverso compiuto da tanti artisti e architetti americani che elessero l'Italia a luogo non solo di soggiorno, ma anche di lavoro. A Roma (in quanto capitale del cinema neorealista) più che a Milano si formò una folta colonia americana. Presso la American Academy compirono il loro *Grand Tour* Louis Kahn (1951) e Bob Venturi (1955 Rome Prize e 1967 resident), Myron Goldsmith (ingegnere di molte opere di Mies in America) si trasferì a Roma nel 1953-54 per seguire le lezioni di Pier Luigi Nervi, ma Roma – durante il suo esilio europeo (1949-57) – fu anche uno dei luoghi più amati da Orson Welles che nel 1962 prese parte a *Ricotta* di Pasolini. Roma è stata un vero e proprio "Paradiso" per uomini di cinema e di teatro come Tennessee Williams, Truman Capote e Gore Vidal: nel 1957 si trasferisce a Roma anche Cy

Twombly che esercitò un importante ruolo nella ricerca pittorica della capitale¹⁴. La sponda opposta dell'Atlantico era dominata invece, nel campo dell'arte, da un gallerista italiano, Leo Castelli.

Alla creazione del mito del Made in Italy l'America fornì un rilevante contributo. Si trattava di un esito affatto casuale. L'America si era preparata già durante la guerra a predisporre quegli strumenti di intervento che avrebbero permesso, concluso il conflitto, di consolidare il proprio primato internazionale. Il piano Marshall di contributi economici grazie al quale l'Italia poté velocemente avviare l'opera di ricostruzione del paese fu solo uno degli elementi di una strategia che venne articolata anche su altri piani, in particolare quello culturale. Il Museum of Modern Art (MoMA) di New York eserciterà in questo senso un ruolo importantissimo non solo per la penetrazione dei modelli americani in Europa, ma anche nella direzione opposta. Il MoMA organizzò nel 1952 una mostra di prodotti industriali dedicandola a "Olivetti: design in industry"¹⁵. Dalla Lexikon 80 in poi sono una decina i prodotti Olivetti che entreranno a far parte delle collezioni permanenti del MoMA¹⁶. In particolare al museo newyorkese – fondato nel 1928 e diretto da Alfred Barr con Philip Johnson come responsabile del settore architettura –, verrà chiesto di assumere la stessa funzione che in campo economico venne svolta dagli uffici governativi americani che si occuparono del piano Marshall (ERP, European Recovery Program¹⁷).

Se la nozione di Made in Italy venne codificata a partire dagli anni Ottanta – nell'accezione di un brand che permetteva al consumatore non tanto l'identificazione geografica della nazione di origine quanto l'associazione di quel marchio con una certa immagine di paese –, la sua origine va ricercata nella consapevole costruzione di uno "stile industriale italiano" le cui premesse vanno fatte risalire alla cultura autarchica del periodo prebellico. Su questa nozione e su questa periodizzazione esistono già dei contributi scientifici di rilievo come il libro di Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*¹⁸. Con l'esportazione dei loro prodotti i colossi industriali americani (Colgate, Esso, Coca-Cola) aprono in Italia anche una rete di loro filiali con la disseminazione di tecniche produttive, gestionali e comunicative che sul mercato internazionale rappresentavano un modello già affermato. Le grandi aziende italiane però preferirono adottare modalità diverse di comunicazione creando un proprio ufficio pubblicità interno affidato

generalmente alla regia di un intellettuale, un giornalista, uno scrittore o un artista. A volte, come nel caso di Leonardo Sinisgalli, tutte queste figure coincidevano nella stessa persona. La rivista "Stile Industria" fu in questo senso una delle voci più autorevoli e nel lavoro di Carlo Vinti è ben documentato il ruolo che questa svolse nel far conoscere una cultura del design e della comunicazione che ben rappresentava la specificità dell'approccio italiano ai valori della modernità¹⁹.

Anche il libro di Paolo Scrivano *Building Transatlantic Italy* (2013) pone in rilievo la natura contraddittoria del modo come l'Italia interpretò il proprio rapporto con l'America nel tentativo, da una parte, di accettare la sfida del cambiamento e, dall'altra, di salvaguardare l'identità di un paese ancora sostanzialmente rurale. Si tratta di cambiamenti che, nonostante gli sforzi compiuti per armonizzare le esigenze del mercato con le politiche di controllo delle trasformazioni sociali, sfocerà nel più vasto sradicamento di antiche comunità legate alla terra e agli antichi mestieri²⁰. Il libro di Paolo Scrivano indica alcuni punti fermi per ogni ricerca in questo campo: la continuità dei rapporti Italia-America fin dagli anni Trenta, l'importanza degli scambi veicolati da istituzioni governative americane sulla scia del piano Marshall (United States Information Agency, Fulbright Program), il ruolo svolto da alcune figure emblematiche nel gettare un ponte tra le due sponde dell'atlantico (Olivetti, Gio Ponti²¹ e Zevi, ma anche altri). Queste premesse vanno ampliate entrando nel merito di quegli scambi che si tradussero non solo con l'esportazione di prodotti italiani, ma anche con l'importazione, la rielaborazione e la diffusione di brevetti, tecniche costruttive e materiali innovativi. La fortuna del Made in Italy non è questione legata alla ricerca di una identità nazionale quanto alla capacità di elaborare prodotti nei quali il consumatore straniero potesse riconoscere quelle che erano innanzitutto le proprie aspirazioni: essere elegante nel vestire, cultore del buon design nell'arredo della propria abitazione, amante della velocità a bordo di una potente macchina sportiva.

In un corrosivo saggio sull'influenza della cultura italiana nel campo del costume, delle abitudini quotidiane, come anche del lavoro intellettuale più elevato, Reyner Banham si chiedeva nel 1957: "what made the Italian influence tick?", "what was it hit the English about 1950 and left them spin-dizzy for over half a decade?"²². Com'era possibile, si chiede l'autore, che il paese con "the biggest Communist

Party and the worst social problems in Europe”, paese che aveva disastrosamente perso la guerra, fosse stato capace di mettere in scacco per un decennio “the English way of life” costringendo il pubblico a bere “Espresso” e a leggere “Domus”? Immaginiamo per un attimo, afferma Banham, che la cultura italiana non avesse imposto al centro dell’attenzione internazionale figure come la Lollobrigida, la Ferrari, Ernesto Nathan Rogers, La Triennale e Benedetto Croce, chi altri avrebbero potuto riempire quel vuoto se non Jayne Mansfield, la Plymouth, Mies²³ e Norbert Wiener?

Italy, in fact, had been a “clean” substitute for America in the panic years when the onset of the Cold War had forced puzzled pinks, tweedsmen and do-gooders generally to face the fact that FDR [Franklin Delano Roosevelt] was dead, and that you couldn’t incline to the gusto and busto of the American Way of Life while leaning to the Left.

All’Italia, sostiene Banham, era riuscita una mossa spericolata, quella di far digerire ai “veterans of the Pink Decades” una americanizzazione del paese superando gli stessi modelli di riferimento: “in many ways outdoing the US at its own game”. Questa geniale operazione sociale, economica e politica capace di coniugare debolezze interne (mancanza di un avanzato sistema industriale) con le incertezze legate alla scena internazionale (l’inizio della guerra fredda²⁴) si reggeva però su equilibri estremamente fragili. Banham, con un certo sarcasmo, annuncia alla fine del suo articolo: “Those days look as if they have gone for ever. Give it a decade, and someone will make a fortune by reviving *Grab me a Gondola*²⁵...”. Come dire: l’Italia, paese da operetta, non poteva che finire in un musical.

In realtà Banham non aspettò un decennio e già nel 1959 scrisse la sua definitiva stroncatura dell’architettura italiana nel noto saggio *The Italian Retrait from Modern Architecture*²⁶ tornando ancora sulla particolare essenza del fenomeno italiano nutrito dalle

irrelevant hopes, the non-Italian aspirations of our own, that we have tended to project on Italian architecture since the war. Without realizing what we were doing, we built up a mythical architecture that we would like to see in our own countries, an ar-

chitecture of social responsibility – stemming, we believed, from such political martyrs as Persico, Banfi, the younger Labò – and of formal architectonic purity – stemming from Lingeri, Figini, Terragni.

Se la posizione di Banham va seriamente discussa, bisogna comunque rilevarne la sostanziale ingenerosità non dandosi cura di spiegare le ragioni per cui per un decennio la cultura italiana fosse stata in grado di porsi al centro del dibattito internazionale. A questo interrogativo Banham non fornisce una risposta, ma certamente non si è trattato soltanto di un gioco illusorio di specchi. L’architettura, il design, la moda, la letteratura, il cinema avevano alimentato con opere eccelse per un decennio una visione che venne allora condivisa dai paesi politicamente ed economicamente più avanzati.

A questo proposito è opportuno citare a titolo di esempio almeno il grattacielo Pirelli, la cui costruzione – come noto – venne accolta dalla critica internazionale con generale entusiasmo. Se lo stesso Banham non riuscì a sottrarsi al fascino esercitato da questo edificio discutendolo però come un “piece of advertising architecture”²⁷, dobbiamo invece a Edgar Kaufmann Jr. – figlio del committente della Fallingwater house e direttore nel dopoguerra dell’Industrial Design Department del MoMA²⁸ – un memorabile articolo nel quale poneva in relazione la creazione di Ponti, Nervi e associati con il panorama internazionale affermando: “Wright’s towers at Racine and Bartlesville establish new frontiers of architectural achievement; the Pirelli tower consolidates the gains of three generations”²⁹. Il grattacielo Pirelli rappresentava agli occhi dell’autore la summa di un percorso che, partendo da Sullivan e Burnham, passando per Wright e Le Corbusier, giungeva a confrontarsi con i migliori esempi contemporanei, Mies van der Rohe e SOM. A Milano non viene “inventato” qualcosa di nuovo, ma si dà sintesi a quasi ottanta anni di storia del grattacielo. Ciò che affascina l’autore è la capacità di essere innovativi conservando nelle soluzioni architettoniche e strutturali adottate, la precisa e nitida memoria di quanto la storia costruttiva aveva prodotto di meglio in quel campo. Nelle argomentazioni di Kaufmann riconosciamo i motivi peculiari della fascinazione rappresentata dall’Italia nel dopoguerra, la sua attitudine ad appropriarsi delle tradizioni anche straniere per offrirne una interpretazione originale radicata nella propria storia. Un esempio di

tale attitudine è la Triennale del 1968 di Giancarlo De Carlo, la prima che vedeva una massiccia presenza di protagonisti della cultura americana, anglosassone ed europea trasferitasi in America durante la guerra: Gyorgy Kepes, Shadrach Woods, Saul Bass³⁰. Oppure i western all'italiana di Sergio Leone girati a partire da *Un pugno di dollari* del 1964. Sarà grazie a questa attitudine che l'architettura italiana fornirà un fondamentale contributo al tema dell'edificio museale, delle tecniche di allestimento ed esposizione dei prodotti, del re-design di oggetti d'uso comune (Achille Castiglioni), di reinterpretazione di moderne tecniche costruttive attraverso un vocabolario classico (edificio della Rinascente a Roma di Albini) e di una sensibile e generalizzata attenzione nei confronti delle esigenze del contesto e delle permanenze storiche³¹.

In un momento di enormi trasformazioni economiche e sociali l'Italia sembrò offrire al mondo l'immagine di un tempo che negli altri paesi era ormai considerato come definitivamente superato (l'artigianato, il radicamento rurale, la cura del prodotto su misura) e l'esposizione di questo tempo perduto, nella forma di oggetti così ben rifiniti e nella vivida rievocazione di un passato ancora presente e attivo, era stato capace di scatenare emozioni, nostalgia e incantamento. Ciò che rendeva quell'esposizione credibile era il fatto che non si trattava di una finzione teatrale (come suggerisce Banham), ma al contrario la rappresentazione di una vicenda collettiva che vedeva come protagonisti architetti, designer, uomini di lettere, imprenditori lombardi e contadini lucani tutti uniti nel tentativo di dare voce e soluzione alle laceranti trasformazioni descritte da Pasolini (unico autore a descrivere quanto avveniva in quegli anni nei termini di un dramma epocale³²). Mentre negli anni dello "Stile industriale italiano", dell'Italia del primo miracolo economico e del primo Made in Italy, la cultura industriale italiana si riconosceva ancora nella merce intesa come oggetto e manifattura, nella fase successiva la cornice generale muterà in maniera radicale passando dalla logica del prodotto a quella del *consumer*. Di questo cambio del clima culturale era sintomo la pubblicazione nel 1964 di un'opera come *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco che segnò il definitivo passaggio ad una società dei consumi basata sui nuovi media e su una cultura di massa. Nascono l'anti-design e il design radicale. Se lo "Stile italiano" voleva ancora educare un popolo, a tale missione la cultura pop successiva abdica in maniera definitiva.

Tale passaggio viene registrato dalla mostra "Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design" curata da Emilio Ambasz al MoMA nel 1972.

Esistono, quindi, almeno due grandi fasi del Made in Italy. Mentre oggi esso viene descritto molto spesso come fitta rete di piccole e medie industrie raccolte nei vari distretti industriali, la struttura produttiva italiana fino agli anni Settanta fu caratterizzata dalla presenza anche di grandi concentrazioni industriali (un ruolo assolutamente eccezionale fu svolto dall'IRI) la cui azione non si limitava al solo campo della produzione industriale, ma integrava nella propria missione anche finalità di tipo sociale, culturale e politico. All'interno di questo tessuto estremamente variegato si sviluppò una attitudine alla vocazione internazionale del Made in Italy che ben descrive un certo rapporto tra la piccola scala della provincia italiana e dei suoi distretti e la grande dimensione del mercato globale. L'economista Giuseppe Berta ha parlato di questa struttura produttiva come di una rete di "multinazionali tascabili", cioè di imprese fortemente internazionalizzate, ma portate ad agire entro mercati di nicchia, capaci sia di attingere alle specifiche dotazioni italiane (dalle risorse territoriali alla qualità) sia di giovare delle possibilità di coordinare produzione e distribuzione offerte dalle nuove tecnologie³³.

Nell'ambito di un progetto PRIN coordinato da Alessandro de Magistris (Politecnico di Milano), si è costituito un gruppo di lavoro³⁴ che ha individuato nel quadrante nordorientale del paese un territorio particolarmente adatto per compiere una sorta di verifica delle premesse qui esposte, vista la presenza di una fitta rete di istituzioni (La Biennale e Università Iuav di Venezia con le scuole estive dei CIAM) e di una ricca tradizione imprenditoriale nei settori manifatturieri legati soprattutto all'architettura degli interni, dell'abbigliamento e delle officine meccaniche (Marzotto, Snaidero, Zanussi, Fantoni, Secco Sistemi, Permasteelisa). Ad Arzignano Antonio Pellizzari creò nel 1952 un laboratorio culturale affine a quello di Ivrea (con Adriano Olivetti era legato da un rapporto di amicizia³⁵) realizzando accanto alla fabbrica e al Conservatorio di musica per gli operai una scuola nella quale insegnarono personalità come Tullio Kezich e Cesare Zavattini, mentre dallo IUAV di Carlo Scarpa uscirà una generazione cui si deve un significativo contributo al riconoscimento internazionale della cultura architettonica italiana (Angelo Masieri, Gino Valle, Marcello D'Oli-

vo cui si possono aggiungere i nomi di Bruno Morassutti, Costantino Dardi, Giuseppe Davanzo, Cappai e Mainardis, Valeriano Pastor, Edoardo Gellner). L'opera di molti di questi architetti è presente non a caso negli archivi del MoMA di New York³⁶.

Altrettanto emblematica, nell'ambito delle "multinazionali tascabili", la vicenda della Permasteelisa nata dalla fusione nel 1973 tra una piccola azienda di serramenti (ISA - Industria Serramenti in Alluminio) e la Permasteel Industries Ltd, ditta austriaca che aveva realizzato le vetrate della Sidney Opera House³⁷, ma allo stesso modo potrebbe essere citato anche il caso della Secco Sistemi, altra azienda meccanica legata allo sviluppo innovativo nel campo dei serramenti. La cultura italiana legata alla costruzione e la particolare sintesi di tradizione e innovazione, infine, è ben rappresentata da imprese come Morselletto e Sunglass: la pietra di Vicenza delle cave di Morselletto riveste l'edificio di Gehry a Berlino come le lastre in cristallo di Sunglass formano l'involucro della Elbphilharmonie di Herzog & de Meuron (oppure il Rainbow di Olafur Eliasson ad Aarhus). La cultura italiana non è solo un brand, la sua presenza sul mercato internazionale è pervasiva, al limite di un raffinato anonimato noto solo ai più stretti operatori del settore, in quanto capace di fornire prodotti di elevatissimo contenuto tecnologico uniti ad una sofisticata conoscenza dei materiali. La pietra antica diventa un materiale di alta tecnologia, esattamente come un triplo vetro stratificato può acquisire le qualità un oggetto di alto artigianato. Ciò che caratterizza queste industrie è la produzione di componenti essenziali nella definizione dell'involucro edilizio in stretta aderenza alle richieste più sofisticate di architetti, designer e committenti, come anche la camaleontica capacità di attraversare crisi, fallimenti, cambiamenti di struttura produttiva e manageriale. Sul lavoro di queste aziende non esiste ancora una approfondita ricognizione che ne abbia studiato la produzione come anche i loro modi di comunicazione e di costruzione della loro immagine. Dopo i diari di viaggio di Piovene e Ceronetti, vi è la necessità, quindi, di compiere una nuova esplorazione delle attuali forme assunte dal paesaggio italiano nell'ambito del costruire, se con questo termine intendiamo insieme alla realtà fisica, anche il complesso dei protagonisti, delle discipline e dei saperi che quello spazio naturale contribuiscono a modellare e codificare.

Note

1. G. Lees-Maffei, *'Made' in England? The Mediation of Alessi spa*, in G. Lees-Maffei, K. Fallan (a cura di) *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, Bloomsbury, Londra 2014, p. 243. Ringrazio Marco De Michelis, Elena Dellapiana, Fiorella Bulegato, Alberto Bassi e Giovanni Marzari per le osservazioni, le critiche e i suggerimenti al testo.

2. E. Dellapiana, *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image*, in "Res Mobilis", vol. VII, n. 8, 2018, pp. 20-48. Vedi anche P. Fossati, *Il design in Italia: 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972.

3. Ringrazio Elena Dellapiana per questa segnalazione.

4. Il libro faceva parte di una fortunata collana il cui primo volume era il catalogo di una mostra organizzata al MoMA ancora durante la guerra nel 1943. A questo seguirono *Brazil builds*, e poi continuata con *Sweden builds* (1950) e *Switzerland builds* (1950).

5. Si tratta di una ricerca che va dalla "Casabella-Continuità" di Rogers fino a libri più divulgativi come *The Legacy of Italy* (1948) di Giuseppe Prezzolini, scritto da quest'ultimo negli anni dell'esilio americano. Vedi anche: G. Celant (a cura di), *Identité italienne : l'art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, Centro Di, Firenze 1981.

6. Il libro di Kidder Smith andrebbe letto assieme a quello di Guido Piovene, *Viaggio in Italia* del 1957, una ricognizione compiuta sulla situazione del lavoro e dell'industria italiani durante gli anni della ricostruzione e del primo boom economico.

7. G. E. Kidder Smith, *L'Italia costruisce: sua architettura moderna e sua eredità indigena*, Edizioni di comunità, Milano 1955, p. 120.

8. G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957, p. 46.

9. A. Castagnoli, E. Scarpellini, *Storia degli imprenditori italiani*, Einaudi, Torino 2003, pp. 266 e ss.

10. V. Castronovo (a cura di), *Storia dell'Iri*, vol. I, II (1933-1948, 1949-1972), Laterza, Roma 2012.

11. M. Fortis, *Le due sfide del Made in Italy: globalizzazione e innovazione*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 38.

12. Un bell'affresco dell'imprenditoria italiana negli anni del dopoguerra in G. Berta, *La via del Nord. Dal miracolo economico alla stagnazione*, il Mulino, Bologna 2015.

13. Ringrazio Marco De Michelis per questi suggerimenti. Al progetto per la sede Olivetti di Harrisburg (1966-70) lavorarono anche Antonio Migliao e il giovane Renzo Piano. Dopo il negozio di BBPR sulla Fifth Avenue, Olivetti adottò la strategia di coinvolgere per le sedi estere non architetti italiani, ma importanti architetti locali. Per il Training Centre di Haslemere (1973) l'incarico venne affidato a

James Stirling.

14. S. Malatesta, *Quando Roma era un paradiso*, Skira, Milano 2015.

15. Adriano Olivetti affiderà nel 1954 ai BBPR la realizzazione del negozio a Manhattan, uno spazio che avrà un impatto enorme sia nel campo dell'architettura che dell'elettronica. Watson Jr., padrone della IBM esprimerà anni più tardi il suo debito di riconoscenza nei confronti di Olivetti e descriverà la vista del negozio di Manhattan come di una esperienza capace di cambiare completamente il suo modo di intendere il computer.

16. Vedi la mostra del 1964 "Twentieth Century Engineering" al Museum of Modern Art di New York, dove si conterà una ricca presenza di progetti italiani.

17. Annunciato nel 1947 il piano Marshall divenne operativo nel 1948 con l'istituzione della Economic Cooperation Administration e mise a disposizione dell'Europa 14 miliardi di dollari erogati nell'arco di 3 anni.

18. C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Marsilio, Venezia 2007; S. De Iulio, C. Vinti, *La publicité italienne et le modèle américain. Le débat entre artistes et techniciens (1948-1960)*, in "Vingtième Siècle. Revue d'histoire", n. 101, (gennaio-marzo 2009), pp. 61-80.

19. "Stile" è anche il titolo della rivista che, nella parentesi della direzione di "Domus", Gio Ponti fonda e dirige tra il 1941 e 1947. Vedi M. Martignoni, *Gio Ponti e "Stile"*, in G. Celant (a cura di), *Espressioni di Ponti*, Elec-

ta, Milano 2011, pp. 61-62.

20. Pier Paolo Pasolini descriverà la violenza di tale processo attribuendo alla Democrazia Cristiana la responsabilità di aver compiuto uno sconvolgimento sociale che neppure il fascismo fu in grado di realizzare con altrettanta radicalità, mentre Guido Piovene descriveva l'Italia come "la società più mobile, più fluida e più distruttrice d'Europa. [...] Pochi altri paesi sembrano meno legati al loro passato". G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957, p. 665.

21. L. Ponti, *Gio Ponti e lo sbarco italiano a New York*, in G. Celant (a cura di), *Espressioni di Ponti*, cit., pp. 76-77.

22. R. Banham, *Ungrab that Gondola*, in "The Architect's Journal", n. 126, 15 agosto 1957, pp. 233-235.

23. Nel suo saggio sul Neoliberty Banham definirà Rogers: "the hero-figure of European Architecture in the late Forties and early Fifties". Questo spiega il fatto che la sua figura venga posta dall'autore allo stesso livello di uno dei grandi maestri del Novecento, Mies van der Rohe.

24. D. Crowley, J. Pavitt (a cura di), *Cold War Modern: Design 1945-70*, Victoria & Albert Museum, Londra 2008.

25. *Grab me a Gondola* era il titolo di un musical presentato nel 1956 a Londra che aveva per cornice il Festival di Venezia e la commistione tra vita reale e media.

26. R. Banham, *Neoliberty. The Italian*

Retreat from modern Architecture, in "The Architectural Review", vol. 125, n. 747, 1959, pp. 230-235.

27. Id., *Criticism: Pirelli Building, Milan*, in "The Architectural Review", vol. 129, n. 129, 1 marzo 1961, pp. 194-200.

28. Al MoMA Kaufmann fu l'artefice, in collaborazione col Merchandise Mart di Chicago, del programma "Good Design" col quale il museo intendeva promuovere un design di qualità e alla portata del grande pubblico nel campo degli oggetti industriali e dell'arredo.

29. E. Kaufmann Jr., *Scraping the skies of Italy. A tower building, designed and now being built in Milan, puts a new look on the old American art old skyscraper construction*, in "Art News", vol. 54, n. 10, febbraio 1956, p. 39.

30. P. Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

31. M. Dalai Emiliani, *Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, ora in Id., *Per una critica della museografia del Novecento. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008; G. C. Argan, *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 65-67.

32. "Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, /

dove sono vissuti i fratelli". Da P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

33. G. Berta, *Metamorfosi. L'industria italiana fra declino e trasformazione*, Università Bocconi Editore, Milano 2004, p. 37.

34. Gruppo di ricerca formato da Orsina Simona Pierini (PoliMI), Stefano Sorace (UniUD) e da me coordinato.

35. Vedi A. Pellizzari, *La cultura in provincia: Arzignano*, in "Comunità", a. IX, n. 32, settembre 1955, p. 24.

36. Gino Valle vi è rappresentato con i suoi orologi della Solari (1965), Giuseppe Davanzo con i disegni per il Foro Boario di Padova (mostra "Transformations in modern architecture" del 1979 curata da Arthur Drexler), Carlo Scarpa coi vetri per Venini (1938).

37. C. Grazia, A. Moretti, *Massimo Colombari e la Permasteelisa: 1974-2002*, ISEDI, Torino 2004.

Orlando in una bolla: paura e deriva a New York City

Stefano Tomassini

*New York mi piace. Vorrei viverci se ne avessi il modo.
Cielo aperto, altissimo; sole dai raggi taglienti; oceano,
aria d'oceano; luce che tiene desti; giusta lunghezza
d'onda.*

Philippe Sollers, *Visione a New York*

*Si sogna molto il paradiso o, meglio, più paradisi
successivi; ma sono tutti, molto prima che si muoia, para-
disi perduti, e nei quali ci sentiremmo perduti.*

Marcel Proust, *Sodoma e Gomorra*

Révolution à New York

L'avventura teatrale dell'*Orlando Furioso* adattato da Edoardo Sanguineti per la regia di Luca Ronconi incomincia a Spoleto il 4 luglio 1969 e finisce a New York nel novembre del 1970. Questa messa in scena che trasfigura tutti i consueti dispositivi teatrali resta memorabile e irripetibile. Ma anche invisibile, dopo l'affermarsi, nell'immaginario collettivo, della versione televisiva che ne è in qualche modo, se pur ugualmente efficace, un tradimento.

L'*Orlando* a New York doveva originariamente svolgersi al Pier 86, ossia al molo all'altezza di Chelsea, come parte dei programmi per recuperare alle attività culturali il lungofiume in via di dismissione, così come previsto dal sindaco di allora, John V. Lindsay. Ma a seguito di un picchettaggio di protesta da parte dell'Associazione Internazionale degli scaricatori portuali che preferivano un rinnovamento degli imbarchi nei moli, dopo lunghe polemiche e contrapposizioni, l'evento dell'*Orlando* fu spostato a Bryant Park (tra la 5a e la 6a strada, in pieno centro di Manhattan, nel parco attiguo alla sede centrale della New York Public Library), dove avvenne sotto una tensostruttura circolare, costruita appositamente, e subito ribattezzata "Bubble Theater".

"I do remember giant horses, crowds on the move, and an overall feeling of excitement": sono oggi parole di Richard Schechner, spettatore all'epoca dell'evento newyorkese¹. Non è poco. Ci dicono in fondo qualcosa su ciò che resta.

In Italia, l'anno prima dell'*Orlando Furioso* spoletino di Edoardo Sanguineti e Luca Ronconi, usciva di Schechner una raccolta di scritti raccolti sotto il titolo *La cavità teatrale*². Qui è documentato soprattutto "il dissenso sullo spazio teatrale" tradizionale, nell'ipotesi che "la società delle strade e della vita quotidiana diventino, in mille modi diversi, impalcatura per la vita del teatro di *happening* e di *performance*, con continui 'scambi spaziali tra attori e spettatori'"³.

Di queste nuove teorie americane sullo spazio Ronconi parlò più volte riferendosi a una sensibilità comune che in quegli anni metteva in discussione il rapporto tra arte e realtà. Nello stesso anno della spedizione di "quelli dell'*Orlando*" a New York, nel 1970, venivano invece pubblicati due libri molto diversi tra loro ma entrambi connessi con il mito della città, con la sua possibile interpretazione irrealistica e potenzialmente sovversiva, o con la rassicurante visione di una vivibilità urbana come obiettivo da raggiungere. Lo straordinario romanzo di Alain Robbe-Grillet dal titolo *Project pour une révolution à New York*⁴, e il libro "promozionale" a firma autorevole del sindaco di New York, in cerca del suo secondo mandato, John V. Lindsay dal titolo *The City*⁵. Il primo racconta di una misteriosa cospirazione politica che mira a rovesciare il sistema sociale e a prendere il potere con la violenza ed è costruito sulla continua variazione dei punti di vista, in una pluralità narrativa delle presenze evocate attraverso un uso seriale della mitologia del quotidiano, in cui anche l'esperienza della folla rimanda alla scrittura urbana della città⁶. Il secondo racconta invece di una manifesta attività politica che ora deve essere decifrata per riassetare il sistema sociale contro i tagli dei finanziamenti federali e per portare aiuto alla città ogni anno sull'orlo della bancarotta: un cambio di visione che punta all'autonomia e alla delocalizzazione delle risorse come modello per l'intero Paese.

Mi chiedo se in fondo l'*Orlando* a New York non incarnò, in termini culturali, lo scontro più profondo tra questi due divergenti racconti di città postmoderna, di cultura urbana, di spazio sociale e di esperienza del comune, tra sovversione e speranza, tra disincanto e propaganda, tra oratoria dell'impegno e retoriche del divertimento.

Come già accennato, l'*Orlando Furioso* doveva essere originariamente performato al Pier 86, ossia al molo all'altezza di Chelsea, come parte dei programmi per recuperare alle attività culturali i moli dismessi del lungofiume, così come previsto da Lindsay. Ma a seguito di

un picchettaggio di protesta da parte dell'Associazione Internazionale degli scaricatori portuali che al cambiamento di destinazione d'uso preferivano un rinnovamento degli imbarchi nei moli e un rilancio delle attività portuali, l'evento dell'*Orlando* fu spostato a Bryant Park, dove avvenne sotto una tensostruttura a bolla, costruita appositamente. Senza volerlo, qui si sono incontrate e hanno coinciso, pur rimanendo sullo sfondo senza mai riconoscersi, due opposte idee di comune e di confini dello spazio pubblico per ciò che può essere o non essere usabile, privatizzabile, dunque appropriabile e, almeno teoricamente, neutralizzabile in termini di visione culturale.

Da una parte, l'idea di comune dei lavoratori portuali che rivendicavano attenzione per i posti di lavoro persi, le difficoltà di aggiornamento tecnologico del settore marittimo, i pericoli sempre più incombenti di un capitalismo esclusivamente finanziario. Dall'altra, l'idea di comune della performance, l'apertura degli spazi collettivi alla cultura e all'invasione dell'esperienza teatrale, la conquista di nuovi mondi attraverso la liberazione dell'immaginazione che il *Furioso* di Sanguineti e Ronconi stava sperimentando⁷.

"Quelli dell'*Orlando*" arrivarono nella gelida New York con un volo Pan-America da Madrid, il 2 novembre. Il 3 fecero un sopralluogo al Bubble Theater in Bryant Park. Non tutto era pronto, i camerini ad esempio non erano stati ancora costruiti. E non tutti la presero bene: Paola Gassman ricorda che ci furono scene nervose di disapprovazione. Si dovettero usare delle *roulotte* la cui logistica però metteva difficoltà all'accesso diretto allo spazio scenico. Occorreva raggiungerlo camminando all'aperto, con tutti i disagi del caso. Il cast arrivato fin qui era abbastanza diverso da quello che aveva girato trionfalmente l'Europa. Ma era la natura stessa del lavoro, i suoi alti numeri ("eravamo un esercito"), a esigere un ricambio piuttosto intenso, per riuscire a concordare con gli impegni di tutti. Le prove furono pochissime, giusto il tempo di prendere le misure allo spazio: Anna Nogara ricorda all'interno un frastuono che sormontava le voci, quello dei bocchettoni dell'aria per riscaldare il tendone a bolla sotto cui recitavano. Nogara era subentrata nel ruolo di Bradamente al posto di Edmonda Aldini: la sua repentina sostituzione è direttamente connessa con la natura collettiva della compagnia, con la pratica delle decisioni collettive e condivise e la discussione rivendicativa per i ruoli da interpretare. Anche l'opzione di accettare l'invito ad andare a New York, pare, fu messa ai

voti: “c’è stato un referendum all’interno della compagnia, un’assemblea con votazione”. E vinse.

Tutte le scene e i macchinari erano arrivati puntuali e già pronti, tranne il labirinto finale che dovette essere costruito in loco, con estremo disappunto di Luca Ronconi che lo giudicò inadatto: più che l’involucro mobile di un dedalo, lo trovò simile a un pollaio, con quella rete metallica a maglie troppo larghe che avrebbe potuto disinnescare il *climax* di quella scena.

Il programma per parte del cast non prevedeva requie: per coloro che erano stati scelti per la produzione successiva, di giorno si provava in albergo. E tutto questo gran da fare avrà anche aiutato ad attutire un poco le difficoltà che l’*Orlando* ebbe a partire dal debutto. Fu infatti un debutto molto mondano, “molte signore con le stole di visone e molto cotonate”, lontano da quel clima da “barricate” con il pubblico che Paola Gassman ricorda a Parigi, quando gli applausi finali erano accompagnati, secondo Sergio Nicolai, dallo scandire del motto delle lotte del Maggio francese: “ce n’est qu’un début, continuons le combat!”. A New York invece questo pubblico mancò e una critica già avversa per le questioni che precedettero l’arrivo della *troupe* italiana fece poi il resto. L’avventura era appena iniziata e già si parlava di dover rientrare. Il compromesso consueto per la migliore resistenza è sempre quello della minor paga per tutti. Così fu: il pubblico e le soddisfazioni comunque arrivarono. Ma intanto nacque una *bagarre* sui giornali, con tanto di smanie di protagonismo del capobanda di turno, fra chi riconosceva innovazione e professionalità e chi invece, fra mille stereotipi, ritrovava le ragioni di un rifiuto nella difesa a oltranza di tutto ciò che l’*Orlando* non era, non avrebbe potuto né voluto essere.

Wonderland, Disneyland (con mostri), Parco dei Divertimenti (con profitti): alla fine vinsero gli agitatori, il cui sogno è la “fusione dell’orribile e del meraviglioso, un delirio di distruzione mascherata da salvezza”⁸.

Orlando “in a bubble”

Come leggere la planimetria dello spazio newyorkese, appositamente creato per ospitare l’evento dell’*Orlando* a Mid-Manhattan dall’architetto Alan Robert Sayles⁹? Come descrivere la zona H del *Vinyl Air Supported Structure* ossia dell’imponente struttura gonfiabile in

plastica montata a Bryant Park, se non nei termini in cui è costruito lo stesso spettacolo, ossia nella sua difficile e utopica costruzione di nuovi mondi, nella dislocazione geografica dell’immaginazione¹⁰. Quella planimetria è allora la mappa di una inedita esperienza comune: nei disegni conservati fra i materiali della Dick Feldman collection, sembra davvero di poter riconoscere, nella neutralità composta di linee e prospetti, la rappresentazione grafica di un nuovo spazio, la performance della sua mobilità e dell’idea di mondo in esso contenuto, come una tavola sopra la quale sono in evidenza economie informali e sistemi di relazione sfuggenti, su cui si depositeranno invisibili ma non meno individuabili, abitudini quotidiane, memorie più o meno condivise, conoscenze minute, modi di raccontare la scena e il movimento degli attori con il pubblico che sfuggono ad altre strategie di ricerca¹¹. Qui la “mappa spazio-temporale” fotografata da una serie di “set design plans” approntata dall’architetto, consente allora già di leggere tutto l’itinerario emotivo del lavoro che contiene, perché:

La simultaneità delle azioni nell’*Orlando furioso* corrispondeva non tanto a una necessità drammaturgica tesa a presentare gli episodi in ordine di successione, quanto a quella che è la vera mappa o pianta del poema, in cui Orlando cerca Angelica mentre Bradamante cerca Ruggero e così via. Se qualcuno facesse – come è stato fatto – una mappa spazio-temporale delle vicende dell’*Orlando furioso* e le fotografasse dall’alto, avrebbe esattamente la messa in spazio che avevamo realizzato.¹²

Per Ronconi, addirittura, ciò che poteva sfuggire alla temporalità della lettura della complessa struttura a *novelle* e *narrazioni* del testo ariostesco, nella spazializzazione della messinscena genera una sorta di “struttura geografica riprodotta in scala”, dentro cui le vicende “portano in luce il loro carattere di assoluta *contemporaneità* e *simultaneità* reciproca”: come a dire, Ariosto è proprio così! Mentre per Sanguineti, con splendida metafora, quel “*rompere le fila e riprenderle*” della simultaneità di tempo è proprio l’esperienza che meglio corrisponde a quella della lettura del lettore, perché “l’effetto che l’opera produce su chi legge è questo, il gioco, la perdita, il recupero continuo dei piani della storia”¹³. È un vero affanno critico e contemplativo per presentare corrispondenze e reciprocità tra l’esperienza della lettura e l’espe-

rienza della messinscena che, è bene sottolinearlo subito, difficilmente furono percepite tali¹⁴. La psicogeografia dell'evento fu molto più dirompente, non confinabile a mere ipotesi teoriche, né didattiche come se tutta la sua forza fosse nella capacità della sua trasmissione.

Fin dal debutto, fu un vero e proprio *détournement*. L'ambiente modellò l'evento e ne divenne la sua deriva. Pensato e creato da Ronconi nell'illusione che potesse essere contenuto per un pubblico massimo di trecento persone, letteralmente il progetto scoppiò con l'apertura alla massa. Si mise all'opera allora una vera e propria pratica di nuovi modi di comprendere e ricevere lo spazio teatrale, perché ciò che era familiare e convenzionale si era trasformato in qualcosa di nuovo e inaspettato: lo spazio costruito per zone emotive che non possono essere determinate semplicemente da condizioni convenzionali (e dunque architettoniche o economiche) devono essere determinate seguendo la deriva dell'azione simultanea, i cui percorsi concorrono a disegnare una nuova vera e propria cartografia¹⁵.

La confusa gazzarra dei corpi degli attori dell'*Orlando*, quasi sempre indistintamente in forte prossimità con il pubblico, il sovrapporsi quasi costante delle voci, la sparizione della percezione lineare del senso del racconto, con l'epifania voluminosa delle macchine misero in moto tutto un nuovo immaginario fondato soprattutto, in termini spazio-temporali, non tanto (o non solo) sulla perdita del centro, che a ben vedere è esperibile anche nella pratica della lettura. Ma soprattutto sull'esperienza dello spaesamento, del disorientamento, del dover negoziare continuamente la propria posizione, della frustrazione per la perdita di qualcosa in qualche azione non raggiunta in tempo, della fine delle gerarchie relazionali che un evento senza platea e senza palcoscenico comporta, quando non del sentirsi fuori posto se precipitati nel mezzo di una azione o intercettati da qualche spostamento imprevisto e imprevedibile. In tanta corsa, ci si poteva anche fare male. Spazi di timore: era bello anche soltanto poterselo immaginare¹⁶.

Da Spoleto a New York, in questa performance capace di investire il piano emozionale dello spettatore, e di condurlo a una inedita esplorazione del senso dello spazio, come in una vera propria esperienza di deriva, ritroviamo nei corpi, come nella struttura che la racconta e nell'archivio che la documenta, non un'appropriazione dello spazio pubblico ma una risoluzione di un debito, un'inedita apertura a un corpo comune, a un corpo che è comune perché aperto verso il fuori:

proprio perché, almeno come qui sembrerebbe, ogni sforzo è teso a ridisegnare attraverso l'uso pubblico di sé, il suo territorio, il suo nuovo confine, in una logica non di occupazione ma di apertura, di liberazione, di riappropriazione dell'umano e di riorganizzazione del suo sapere attraverso (e grazie al) la performance dello spazio¹⁷.

Ma nonostante le premesse, il consenso praticamente unanime raccolto durante la *tournee* europea, il clamore sollevato dalla dimensione popolare e collettiva dell'esperienza performativa in un'epoca anche di forti contrasti politici, la spedizione di "quelli dell'*Orlando*" a New York non fu trionfale. Fu letale.

L'immagine conclusiva di questa incredibile avventura, e che possiamo raccogliere dalle testimonianze dirette di chi vi partecipò, finisce per coincidere addirittura con l'epilogo di tutta l'avventura dell'*Orlando* teatrale. Si tratta dell'imperativa indicazione di Luca Ronconi data all'attore Sergio Nicolai (*Rinaldo*) poco prima di andare in scena per l'ultima replica, la domenica del 29 novembre: distruggere, nella scena finale, il labirinto. Letteralmente, l'indicazione fu quella di farlo a pezzi "come se fosse un'azione di scena". Con violenza e determinazione. E di lasciarlo lì, a terra, come la più feroce risposta a una trasferta che si era rivelata piena di difficoltà. Una distruzione necessaria e simbolica come la volontà che la partoriva. Quella di farla finita: "Era l'ultima scena ed è finita con la distruzione". E andò proprio così¹⁸.



Scena dello spettacolo, 1969



Arrivo della compagnia all'aeroporto JFK, 1970

1. Mail personale, 11 settembre 2017.
2. R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.
3. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in “Teatro e Storia”, a. I, n. 1, ottobre 1986, p. 108.
4. A. Robbe-Grillet, *Project pour une révolution à New York*, Éditions de Minuit, Parigi 1970 (nuova ed. it. Id., *Progetto per una rivoluzione a New York*, a cura di R. Marro, Testo & Imagine, Torino 2000).
5. J. V. Lindsay, *The City*, Signet, New York 1970.
6. Cfr. A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 26 (“E, anche questa volta senza transizione, mi trovo ora in mezzo alla folla: una folla poco compatta, ma di densità regolare, composta di persone isolate o a gruppi di due, eccezionalmente di tre, che occupano l’insieme della superficie disponibile fra gli stand e l’interno di questi”).
7. Lo spettacolo sanguinetiano e ronconiano dell’*Orlando* che debutta a Spoleto, lo sappiamo, rompe radicalmente con la visione tradizionale, da platea, di un evento teatrale. L’idea di questo superamento della visione passiva si realizza molto bene con l’impianto scenico del *Furioso* che, è bene ricordare, resta comunque vicenda di una follia ritrovata e sanata attraverso l’apertura di nuovi mondi non secondo un’epopea di conquista, ma

nella rivendicazione di una liberazione dell’immaginazione: la partenza di Astolfo per la luna alla ricerca del seno perduto di Orlando, era l’episodio conclusivo della messinscena.

8. T. W. Adorno, *Contro l’antisemitismo* (1970), a cura di S. Petruccianni, Manifestolibri, Roma 1994, p. 69.
9. I piani di progettazione e le planimetrie fanno parte della Dick Feldman collection of Orlando Furioso production files (1969-1970), Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library (*T-Mss 2000-040).
10. Cfr. D. Wood (con J. Fels), *The Power of the Maps*, The Guilford Press, New York-Londra 1992, pp. 44-45.
11. Secondo proprio la lezione dell’atlante delle emozioni di Giuliana Bruno e del suo approccio psicogeografico ai *mobility studies*; Id., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Johan & Levi, Monza 2015. Ma si veda anche A. Hoete, *Roam. Reader on the Aesthetics of Mobility*, Black Dog, Londra-New York 2003.
12. M. Melato, P. Radaelli, L. Ronconi, *L’Orlando furioso*, in F. Quadri, A. Martinez (a cura di), *Luca Ronconi. La ricerca di un metodo. L’opera di un maestro raccontata da lui stesso al 6° Premio Europa per il teatro a Taormina arte*, Ubulibri, Milano 1999, p. 44.
13. C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 47.
14. Cfr. C. Longhi, *Giuocare o guardare? L’Orlando Furioso di Ronconi-*

Sanguineti tra piazza e TV, in L. Bolzoni (a cura di), *L’Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 2014, pp. 726-727. “Con l’*Orlando* questi abbozzi di sincronizzazione del racconto (per la possibilità che più sequenze, costrette sulle ribalte tradizionali a snodarsi l’una dopo l’altra, si svolgessero in realtà simultaneamente), condotti alle loro estreme conseguenze, spingono il regista ad abbandonare lo spazio teatrale convenzionale: lo spettacolo, forzando il perimetro del palcoscenico, si rovescia in un luogo neutro che accoglie indistintamente attori e spettatori ed entro il quale più scene possono dispiegarsi contemporaneamente. In questo modo la rappresentazione si trasforma in una sorta di carta geografica in movimento del poema ariostesco”.

15. Cfr. M. Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials, Harpenden (UK) 2010, p. 90.

16. Ne scrive C. Ellard, *Places of the Heart. The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary Press, New York 2015, pp. 151-173. Ma si ricordino le parole di Paola Gassman: “L’indicazione di Luca, prima di andare in scena, era: ‘Uccideteli!’ . Tant’è vero che è riuscito a tagliare il tallone a una signora, a Genova, perché a volte anche lui sostituiva chi mancava! Forse c’è ancora una causa in corso...”.

17. Sulla teoresi della deriva si veda D. Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Nerosubianco, Cuneo 2010, pp. 87-103.

18. C. Longhi, *op. cit.*, p. 780. “Già piovono agli organizzatori richieste

dal Giappone e dall’URSS, ma... ma – stanti le mille difficoltà economiche e logistiche che comporta il rimontaggio dello spettacolo – l’*Orlando* teatrale non sarà più ripreso. Spentisi i riflettori della cronaca nell’autunno del 1970, il *Furioso* ronconiano è consegnato alla storia del teatro occidentale come il manifesto di un nuovo modo di fare teatro, sintesi della rivoluzione dello spazio teatrale novecentesco e vessillo dell’*environmental theatre*”.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979). INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

Elda Danese

Il titolo di questo intervento cita in parte quello della mostra “Italy at Work. Her Renaissance in Design Today” inaugurata al Brooklyn Museum di New York nel novembre del 1950 e poi presentata nei due anni successivi in dodici musei di varie città americane. La mostra rientrava nel programma di sostegno americano – l’European Recovery Program (ERP) e l’Organization for European Economic Cooperation (OEEC) – che prevedeva sia la promozione degli scambi commerciali tra i due paesi, sia l’organizzazione e l’acquisizione di tecnologie dedicate alla ricostruzione delle grandi imprese italiane, un programma che serviva altresì a tutelare le alleanze politiche e i confini del blocco occidentale.

Sebbene non focalizzata sulla moda – così come non lo erano le Triennali e le esposizioni dell’E.N.A.P.I. (Ente Nazionale per l’Artigianato e le Piccole Industrie) – la mostra “Italy at Work”, nell’esporre vari prodotti italiani, includeva anche oggetti di bigiotteria, tessuti, borse e cappelli. Nell’introduzione al catalogo, in particolare, si sottolinea come la rinascita postbellica del design italiano fosse stata guidata non solo da architetti, artisti e designer, ma pure da moltissimi artigiani. In un suo articolo Penny Sparke rileva il fatto che nella mostra americana la calcolatrice Summa – prodotta da Olivetti e disegnata da Marcello Nizzoli – e altro materiale di fattura moderna erano esposti accanto a prodotti artigianali “folcloristici”, come ad esempio un asino di paglia¹.

La citazione del Rinascimento nel sottotitolo della mostra – collegato alla ripresa produttiva ed economica italiana nel secondo dopoguerra – allude al periodo di massima fioritura dell’arte italiana, molto probabilmente in contrasto con l’immagine classica dell’impero romano tanto cara al fascismo. La relazione con il Rinascimento non riguarda il modo di produzione, ma piuttosto fa riferimento a un appello, già presente nei lavori e negli scritti di Rosa Genoni agli inizi del Novecento, per il recupero di un’immagine di bellezza a cui ispirarsi per la qualità e l’autonomia della moda italiana, in sintonia con la riforma dell’abbigliamento che stava circolando presso i gruppi internazionali con ideali socialisti e propugnatori di una moda rinnovata. In quello stesso periodo a Milano la Società Umanitaria – fondatrice delle scuo-

le d'arti applicate all'industria sotto il nome di Università delle Arti Decorative di Monza – condusse una delle prime iniziative educative con l'intento di coniugare impegno sociale e istruzione, emancipazione, cultura e formazione al lavoro. La preparazione dei giovani riguardava in prevalenza l'esecuzione di opere realizzate artigianalmente. In parallelo si muovevano le attività promozionali ed espositive: le Triennali di Milano e l'E.N.A.P.I., istituzioni create per dare rilievo alla produzione italiana di design.

Secondo un'interessante ipotesi lo sviluppo della piccola industria del Nord Est sarebbe stato l'esito dell'iniziativa degli operai espulsi dalle grandi imprese². Ciò corrisponde in parte a quanto accaduto, ma va anche ricordato, d'altro canto, che la fortuna della maglieria italiana nasce come risultato dell'attività svolta dalle donne – in genere a cottimo per grandi imprese o per loro subappaltanti – come supplemento al loro lavoro domestico non pagato. Vi sono stati anche dei casi, tuttavia, in particolare intorno agli anni Sessanta e Settanta, di attività sorte da un individuale spirito d'iniziativa delle donne e dalla loro passione per la moda, che spesso si consolidarono con la partecipazione della famiglia, diventando nel tempo una piccola-media impresa. La crisi del primo decennio del Duemila ha messo in seria difficoltà queste imprese e molte di loro hanno ceduto, da un lato alla concorrenza dei grandi produttori di *fast fashion* e, dall'altro, alla potenza della macchina comunicativa dei gruppi internazionali del lusso. Il lavoro a cottimo delle donne però continua ad esistere in Italia, particolarmente al sud, ma il mutamento consiste nel fatto che oggi viene pagato ancora meno. Come scrivono Elizabeth Paton e Milena Lazazzera in un articolo apparso nel 2018 sul “New York Times”, in provincia di Bari il valore di una cucitura che richiede un'ora di tempo può essere anche solo un euro – ovviamente in nero – nella confezione di capi per brand noti internazionalmente come esempi del Made in Italy. Oggi, più che mai, i passaggi nella catena di subappalti sono moltiplicati, aumentando il numero di sfruttatori in questo settore come in molti altri³. Inoltre, in questo caso, il lavoro avviene all'interno delle case, dove si riesce a svolgere un secondo lavoro non pagato che consiste nell'accudire i figli e il marito, preparare il pranzo, fare la spesa e il bucato. Una parte delle considerazioni esposte finora serve a evidenziare il fatto che, in Italia, le premesse per lo sviluppo del design della moda e del design del prodotto si sono manifestate in parte in un contesto



Sala della mostra “Italy at Work: Her Renaissance in Design Today”,
Art Institute of Chicago, 15 marzo-13 maggio 1951

comune: fenomeno che sembra confermare quanto sostenuto da Giulio Carlo Argan a proposito delle qualità epidermiche e visive degli oggetti del design italiano. Questi ultimi, a suo avviso, si sottraevano all'ottica pedagogica propria delle avanguardie razionaliste: rivolti a una società reale e non a una ideale, risultato della pluralità di linguaggi adottati dai loro progettisti, essi rendevano complessivamente il design italiano più prossimo alla moda che all'architettura⁴. Secondo quanto sostenuto dallo stesso autore, questo desiderio edonistico e consumista, che portava gli italiani a non attenersi al rigore dell'ottica del prodotto razionale in serie, era causato dall'ansia generata dalla guerra fredda e dalla minaccia atomica. Nei confronti della moda, inoltre, si percepisce nel testo di Argan una valutazione negativa, parte della quale sembra derivare dalla scarsa considerazione in cui è tenuto il prodotto di moda – irrazionale e imprevedibile, inerente i desideri consumistici delle donne – mentre l'architettura è vista come una scelta meno individuale, portatrice di soluzioni sociali e politiche. La libertà nella progettazione del design come in quella della moda porta a:

una serialità limitata, che comporta la coesistenza di tipi diversi: non solo lo spazio geometrico e astratto, ma un contesto di cui fanno parte gli utenti delle cose e gli stessi operatori e nel quale tutto si muove, vi sono illimitate possibilità di combinazioni e di incontri.⁵

La visione di Argan relativa alle peculiarità del design italiano trova riscontro nell'osservazione di Andrea Branzi, che nel catalogo di una mostra scrive:

la modernità in Italia è nata più come intuizione artistica che come il risultato di reali processi di trasformazione sociale e tecnologica.⁶

In queste considerazioni ritroviamo un aspetto dell'ipotesi suggerita nell'articolo di Sparke, ovvero che il design italiano sia rimasto in contatto con alcune qualità – non solo produttive ma anche formali – dell'artigianato, una visione progettuale attenta alle caratteristiche antropologiche e culturali oltre a quelle funzionali. Del resto nelle pagine della rivista "Domus" degli anni Cinquanta e degli anni seguenti veniva dato spazio alla produzione artistica di molti autori che usavano le tecniche legate alla sensibilità artigianale di molte regioni d'Italia.

Questa peculiarità della progettazione italiana, anche nel campo della moda, ne avrebbe costituito in parte la fortuna nei decenni seguenti, fortuna su cui hanno speculato in molti. Allo stesso tempo, l'arretratezza della politica italiana rispetto alla società reale indusse i nuovi imprenditori delle piccole e medie industrie a considerare l'iniziativa privata come unica possibilità di affermazione. Se oggi il film di Federico Fellini *La dolce vita* è considerato entusiasticamente come un emblema del Made in Italy, lo scenario reale in cui fu presentato è quello in cui una parte della società e la censura cattolica fecero un grande clamore contro la sua visione, che "tanto discredito getta sul nostro paese"⁷. In quello stesso periodo iniziava lo scontro degli operai e degli studenti per un cambiamento radicale della società italiana.

La moda è quindi una forma di espressione e di comunicazione all'interno di un contesto in rapida trasformazione. Negli anni Sessanta erano attive imprese del tessile abbigliamento con una produzione in serie, soprattutto di tailleur e capi spalla, ma il cambiamento è avvenuto (anche nel campo del design industriale) quando dei nuovi designer hanno richiesto ai produttori di realizzare i propri progetti, aumentando la flessibilità delle lavorazioni e, di fatto, minando il concetto stesso di produzione di massa e il taylorismo. Negli stessi anni in cui si stava definendo questa nuova forma, alcuni testi di giornaliste addette al settore registravano con grande interesse questo mutamento, prevalentemente attraverso un'esaltazione dell'autorialità degli ideatori. Ciò è avvenuto prevalentemente nei settori che fanno parte del Made in Italy – l'alimentare, l'abbigliamento, la pelletteria, l'arredamento – aggregati in quelli che sono stati definiti distretti industriali e che oggi in molti casi si stanno disgregando per muoversi in altri territori o per essere acquisiti da nuovi proprietari.

In un breve periodo, a partire dal duemila, studiosi di diverse discipline hanno analizzato questo fenomeno da vari punti di vista (sociale, economico, progettuale e artistico) poiché la moda, intesa nel suo senso più ampio, fa inevitabilmente parte della nostra economia e della nostra cultura⁸. Nel loro sguardo alcuni di questi testi tengono in considerazione anche l'approccio dei *cultural studies*, metodologia riconosciuta e adottata in molti ambiti, mentre dalla cultura accademica italiana il progetto della moda viene osservato con la resistenza riservata ai fenomeni "low" della cultura di massa.

Oggi, in una situazione di circolazione globale delle merci, delle per-

sone e delle imprese, quando anche molti individui considerano la propria stessa identità come “fluida”, parlare di identità di una Nazione in relazione a una serie di settori produttivi è impresa complessa e quello che sembra rilevare in questo periodo è che ancora una volta le istituzioni riconoscono il brand Made in Italy soprattutto come strumento di propaganda, ma non recepiscono ciò di cui c’è bisogno per fare della moda italiana un sistema culturale, educativo e produttivo.

Note

1. P. Sparke, *The straw donkey: tourist kitsch or proto-design? Craft and design in Italy, 1945-1960*, in “Journal of Design History”, vol. XI, n. 1, 1998, pp. 59-69.

2. T. Negri, *L’inverno è finito. Scritti sulla trasformazione negata (1989-1995)*, Castelveccchi, Roma 1996.

3. E. Paton, M. Lazazzera, *Inside Italy’s Shadow Economy*, in “The New York Times”, 20 settembre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/20/fashion/italy-luxury-shadow-economy.html> (ultima consultazione 21/9/2018).

4. G. C. Argan, *Il disegno degli italiani*, in P. Sartogo (a cura di), *Italian Re Evolution. Design in Italian Society in the Eighties*, Museum of Contemporary Art La Jolla, San Diego 1982, pp. 15-23.

5. Ivi, p. 17.

6. A. Branzi, *Italian Design and the Complexity of Modernity*, in G. Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis. 1943-1968*, catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000.

7. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005, p. 158.

8. Tra i molti titoli si possono ricordare: P. Colaiacomo (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma 2006;

L. Fortunati, E. Danese, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*, vol. III *Il Made in Italy*, Roma, Meltemi 2005; S. Segre Reinach, *Mode in Italy. Una lettura antropologica*, Guerini Scientifica, Milano 2000.

Italian gardens. **Ambiguità di un primato italiano**

Luigi Latini

Tre libri

“In remembrance of a pleasant day. Tivoli, March 22, 1895”. Dal raffronto di una dedica autografa come questa e il raffinato *ex libris* con giglio fiorentino posto nella pagina accanto dello stesso libro, possiamo con una certa precisione mettere a fuoco il carattere fervido e appassionato di un’ondata d’interesse in seguito alla quale si precisa nella percezione internazionale un’idea di giardino “italiano” – per molti “all’italiana” –, prodotto inequivocabile dalla profonda cultura e dal “saper fare” locali.

Il libro, trovato da chi scrive in una bancarella sotto le logge di Piazza della Repubblica, è noto e ha per titolo *Italian Gardens*, edito nel 1894 a New York e scritto da Charles Platt, architetto americano con studio a Manhattan, sulla scorta di una sua appassionata esplorazione nei giardini italiani¹. L’*ex libris* corrisponde, invece, a Thomas Dick Lauder, baronetto scozzese che possiede una casa a Firenze dove morirà “unmarried” nel 1929, il quale intercetta l’edizione americana a solo un anno dalla sua pubblicazione, forse comprata, forse regalata a seguito di una piacevole giornata di inizio primavera spesa a Tivoli, e cioè nei giardini di Villa d’Este, passaggio cruciale di ogni *Grand Tour* orientato alla riscoperta del giardino “italiano”.

Se da un lato possiamo intuire in Thomas Dick Lauder tutto il trasporto per il paesaggio italiano – la sua dimora si affaccia non a caso su via San Leonardo, una delle strade più seducenti della collina fiorentina – dall’altro ci sorprende la struttura del libro, raffinato album che passa in rassegna con fotografie e disegni gli esempi più belli della penisola, ma con una scelta di soggetti tutta centrata sulla descrizione degli *elementi compositivi* e le peculiarità del giardino italiano. Alla fine del secolo, infatti, Charles Platt viaggia, annota, registra, e in un certo senso “copia” nel momento in cui, rientrato in patria, progetta con successo giardini che sono una precisa evocazione, se non addirittura replica dello “stile italiano”. Sul fronte britannico, area geografica dal clima meno favorevole alla costruzione di giardini italiani, si registrano invece figure come Cecil Pinsent, che si stabiliscono in Italia e progettano *ex novo* giardini “italiani” con grande maestria e capacità



Prima edizione del volume di Charles A. Platt,
Italian Gardens, Harper & Brothers, New York 1894



Charles A. Platt, fotografia delle vasche nel giardino di Villa d'Este a Tivoli,
pubblicata nel suo *Italian Gardens*, Harper & Brothers, New York 1894

di immedesimazione nel clima di studi sul Rinascimento italiano di quel momento². Viene da chiedersi se dobbiamo dunque ringraziare questa generazione di raffinati “copisti”, appassionati rilevatori e interpreti dei luoghi allora visibili per il risveglio in patria di una timida consapevolezza dell’esistenza di un “giardino italiano”. Sicuramente sono importanti per questo i molti libri pubblicati in questi anni sullo stesso tema, preziosi strumenti di conoscenza e di stimolo ai quali si affianca il lavoro di ricerca dei numerosi *fellow* dell’*American Academy* in Rome, assidui frequentatori del giardino storico italiano³.

Il momento storico è intrigante, legato alla *vita* – non solo alle opere – di numerosi intellettuali angloamericani che si disperdono nel paesaggio italiano, insediandosi in autentici giardini, a partire da quello di Villa I Tatti, sulla collina fiorentina dove, attorno Bernard Berenson, si raccoglie il gruppo di studiosi più fervido. Di questa ondata fa parte un’autentica fascinazione per i luoghi e una curiosa immedesimazione negli ambienti studiati, dalla quale non è del tutto estraneo il gioco di intersezioni tra lo studio appartato, gli scambi intellettuali e salottieri, gli intrecci sentimentali e un erotismo latente, che si libera proprio in virtù dei luoghi studiati e frequentati. Il giardino, finalmente, prende vita e ritrova, sebbene in forma traslata, una “italianità” che la cultura ufficiale degli anni Trenta non saprà, come vedremo, riconoscere e aggiornare al proprio tempo. In questo breve scritto mi limito a citare, assieme al volume di Platt, gli altri due capisaldi: il libro di Edith Wharton, *Italian Villas and Their Gardens*, scritto nel 1903 e un’accurata antologia critica di esempi, *Italian Gardens of the Renaissance*, rilevati da John Shepherd e Goffrey Jellicoe, uscita vent’anni dopo a opera degli studenti della London Architectural Association⁴. Il lavoro di Edith Wharton verrà tradotto in italiano solo nel 1983, con una puntuale introduzione di Sir Harold Acton (insediato anch’esso di Firenze, a Villa La Pietra), a dimostrazione della tardiva e modesta accoglienza in Italia di questo paziente lavoro. Del resto, come lamentava nel 1927 Rudolf Borchardt, profondo studioso della cultura italiana, guardandosi attorno, nella penisola i pochi giardini degni di interesse erano quelli fatti “da stranieri per stranieri”⁵.

Un guscio vuoto

Nel 1972, lontano dal fervore dei primi decenni del secolo, sempre in un contesto anglosassone ma in un clima di confronto culturale che

coinvolge questa volta anche degli italiani (due critici e storici dell’arte del calibro di Eugenio Battisti e Lionello Puppi) viene organizzato il primo dei prestigiosi incontri di Dumbarton Oaks dell’Università di Harvard sul tema “The Italian Garden”⁶. Battisti apre il suo intervento con parole illuminanti, indirizzate a chi del giardino, in questi anni, ha colto, riduttivamente (o tendenziosamente), solo l’ottusa consistenza del suo involucro:

La storia, com’è testimoniata nei documenti letterari e archeologici e nelle opere d’arte congelate nei musei, è quasi inevitabilmente una falsificazione, un mero guscio vuoto. Questo fraintendimento si verifica specialmente per quanto riguarda la storia dei giardini, luoghi creati per viverci dentro e non per guardarli in fotografie, architetture grandiose costituite non solo da alberi, aiuole fiorite e sentieri, ma pure da varie e contrastanti sensazioni, da atteggiamenti dinamici che trasformano l’anima e il corpo.⁷

L’auspicio di una rinascita di interesse per il giardino italiano è suggellato da un invito da parte di Battisti a entrare nel giardino “con l’anima e il corpo” (lo avevano fatto gli inglesi, con presupposti diversi) e capire il vero senso di una cultura tutta *italiana* che si è visto spegnersi – lo dice David Coffin nella prefazione del libro che fa seguito all’incontro – proprio nel momento in cui l’ideologia del trentennio cerca di far risorgere celebrandone le glorie, con una grande mostra a Firenze nel 1931⁸. Va dunque ricordato come, sebbene in condizioni di modeste relazioni con il mondo anglosassone nel quale, come dice Ugo Ojetto, curatore dell’iniziativa, “il giardino all’italiana torna di moda”, la cultura italiana del trentennio s’ingegni a riportare agli antichi fasti il primato di un capitolo dimenticato della propria cultura. Nell’aprile del 1931 si apre dunque a Palazzo Vecchio la “Mostra del Giardino Italiano”, un evento curioso al quale partecipano importanti architetti del tempo come ad esempio Tomaso Buzzi. Nel Salone dei Cinquecento, destano grande curiosità, tra i molti materiali presentati, dieci modelli commissionati per l’occasione, dieci “teatrini” che hanno il compito di fissare, attraversando varie epoche storiche e ambiti regionali, lo “stile italiano” in questo campo. Nel Salone dei Duecento, invece, saranno visibili i ventotto progetti relativi ai concorsi banditi in occasione della mostra sul tema di un giardino pubblico e di un

“giardinetto”, entrambi “di carattere moderno e tipicamente italiano”, un evento che suscita al momento un’interessante quanto circoscritta discussione (che trova eco anche nelle riviste “Domus” e “Casabella”) su ciò che è “tipicamente italiano” nel campo del giardino⁹.

Senza fiori

Perché i viaggiatori angloamericani, così interessati a stabilire un contatto tangibile e sensuale con gli spazi e le vestigia del giardino italiano, sempre ammirevolmente dotati di quaderni, strumenti di misurazione e macchine fotografiche, taccuini affollati di schizzi e annotazioni, si soffermano sempre per segnalare la deplorabile assenza di fiori nel “giardino italiano”? Forse un atteggiamento colonialista da parte di chi è avvezzo alle immersioni cromatiche della britannica Gertrude Jekyll, o forse un semplice sgomento da parte di chi proviene da luoghi dove si nasce sviluppando una naturale confidenza e curiosità per le specie botaniche. Per esempio, Edith Wharton, in apertura del suo libro avverte subito i lettori che “anche se è esagerato affermare che nei giardini italiani non vi siano fiori, tuttavia...” e un altro importante viaggiatore, Henry James nel suo *Italian Hours*, scritto a seguito di soggiorni italiani tra il 1872 e il 1909, non finisce di entrare nel Giardino di Boboli a Firenze che subito annota come tratto distintivo l’“assenza rimarchevole di fiori”¹⁰. Tali viaggiatori si misurano con una lacuna che fa da intralcio al loro legittimo desiderio di totale immersione nella natura stessa del giardino, natura della quale gli italiani non sembrano curarsi, da sempre dediti (nell’opinione di Ojetti) a garantire “il continuo o ordinato e visibile dominio dell’uomo sulla natura”. Questa prevalenza di una struttura immobile, dominata dalla mente dell’uomo, sembra costituire una delle caratteristiche prime dello “stile italiano”, ma anche la sua condanna, se ridotta com’è avvenuto a un’opzione stilistica. Persino il giovane Pietro Porcinai, che pure era figlio di un autentico giardiniere e che Jellicoe individua come colui che ha “riconosciuto e assorbito le qualità del mondo classico e, per loro tramite [...] fatto irruzione nel mondo del XX secolo”, nell’acostare alle forme austere del parterre della Villa Gamberaia (dove lui era nato, ma nella casa del padre giardiniere) l’immagine di un suo lavoro avventurosamente concluso (la piscina della villa I Collazzi) scrive con fermezza: “Siamo ancora nella tradizione italiana: niente fiori”¹¹. E di nuovo il colto giardiniere tedesco, Borchardt, nel tratteg-



“Stile”, ottobre 1941.
Disegno di Lina Bo e Carlo Pagani

Nella pagina successiva, Pietro Porcinai, piscina ottenuta nella cava retrostante
Villa Le Fontanelle a Careggi, 1953-1958



giare i caratteri della villa italiana sentenza: “Si vede la distesa d’erba ruvida e seria del giardino severamente contenuta nel giro rilevato delle aiuole, e non si avverte più la mancanza dei fiori i cui colori disturberebbero l’avara architettura di questo ‘piazzale’ di campagna”¹². Dal consolidarsi di questi sguardi, recepiti in forma riduttiva, il giardino italiano ne esce in forma di “guscio vuoto”, teatro senza attori, mensa imbandita senza commensali. E da questo stereotipo il richiamo al giardino italiano, così vicino ai temi del moderno, non ha ricevuto quello sguardo critico e quella concettualizzazione che si sviluppava in altri campi. Sebbene “senza fiori”, i giardini “moderni” di Porcinai sono interessanti perché densi di allusioni alla vitalità sensuale e simbolica che era l’anima dell’articolazione spaziale di un giardino “italiano”. Con un’operazione che ha molto a che vedere col *Made in Italy*, il paesaggista fiorentino si presenta sul piano internazionale come unico interprete “moderno” della tradizione italiana e il suo studio, sulla collina di Fiesole, diventa tappa obbligata del pellegrinaggio, mai estinto, di professionisti, studenti e studiosi che visitando i giardini italiani, *apprendono*. Un meccanismo intelligente di autopromozione, al quale affianca la costituzione di una società – la società “Il Giardino” – che raccoglie l’esperienza di giardinieri esperti – il “saper fare”, si direbbe oggi – che erano i veri depositari della qualità del progetto.

Per essere ancor più chiaro, sempre Ogetti nel 1931, ricorda le parole di Baccio Bandinelli: “le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano”: come poteva produrre buoni frutti una celebrazione del “primato” del giardino italiano partendo da tali maschie affermazioni? Gli anglosassoni, pur in qualche modo “usando” a loro tornaconto le vestigia del giardino *Made in Italy*, ci avevano dato qualche buona idea. Avevano capito che erano in gioco “l’anima e il corpo”, come dice Battisti, e non solo “smorti ghirigori di bosso” – l’espressione è di Pasolini – e solenni viali di cipressi. E, comunque, si erano divertiti molto di più di noi, penetrando tutto lo spessore di questo capitolo della cultura italiana. Noi, nativi del suolo italico e accademici ostinatamente avversi ai piaceri intimi del giardino, oggi guardiamo con maggiore favore alle promesse salutiste dei tristissimi orti urbani e a quelle salvifiche di scenari ecologici che non sappiamo penetrare. Il tema del giardino, quello “italiano” – fatto cioè in Italia, e inscindibile da quel contesto fisico e culturale che è il paesaggio –,



così vicino ma non sottomesso all'architettura, è un tema dai contenuti molto più turbolenti e "guerriglieri" di quanto in questo campo emerge dal repertorio di evasione e di intrattenimento che la stessa architettura oggi accarezza. L'università ha il compito di intercettare l'attualità e le potenzialità di questo capitolo, nel mondo della ricerca e in quello dell'insegnamento. Abbiamo esultato, negli anni Ottanta, nel veder scomparire nei nostri ordinamenti – e dalla denominazione dei corsi – la voce "Arte dei Giardini", sostituita da una più comprensiva "Architettura del paesaggio" sbrigativa traduzione letterale di una "Landscape Architecture", dal significato inequivocabile nel mondo anglosassone dal punto di vista degli obiettivi e dei contenuti, ma ancora densa di ambiguità in un contesto come quello "italiano", nel quale, come si è visto, il rapporto tra architettura, giardino e paesaggio merita uno sguardo più attento.

Note

1. C. A. Platt, *Italian Gardens*, Harper & Brothers, New York 1894. Charles Adams Platt (1861-1933) è tra i primi a sviluppare negli Stati Uniti la professione di paesaggista. A seguito dei viaggi in Italia, la pubblicazione del suo libro e degli articoli sul giardino italiano nella rivista "Harper's Magazine" gli giova numerosi incarichi professionali nei quali risulta visibile l'influenza italiana.
2. Sul lavoro dell'architetto inglese Cecil Pinsent (1884-1963) mi limito a citare G. Galletti, *A record of works of Cecil Pinsent in Tuscany*, in M. Fantoni, H. Flores, J. Pfordresher (a cura di), *Cecil Pinsent and his garden in Tuscany*, Edifir, Firenze 1996, pp. 51-59 e la più recente monografia E. Clarke, *An infinity of graces. Cecil Ross Pinsent, an English architect in the Italian landscape*, Northon & Company, New York 2013.
3. V. Cazzato, *La partecipazione americana alla Mostra fiorentina del 1931*, in Id., *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004.
4. E. Wharton, *Italian Villas and their Gardens*, The Century Co., New York 1904; ed. it. *Ville italiane e loro giardini*, prefazione di H. Acton, Passigli, Firenze 1983; J. C. Shepherd, G. A. Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, Alec Tiranti, Londra 1925.
5. R. Borchardt, *Da un giardino del*

Sud, in Id., *Città italiane*, Adelphi, Milano 1989, pp. 78.

6. D. R. Coffin, *The Italian Garden*, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C. 1972. Il confronto avviene tra Eugenio Battisti, Lionello Puppi, Elisabeth MacDouglas e Giorgina Masson, quest'ultima autrice di un fortunato libro dal titolo *Italian Gardens* (Londra 1961).

7. E. Battisti, *Dalla 'natura artificiosa' alla 'natura artificialis'*, in Id., *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Olschki, Firenze 2004, p. 8, traduzione italiana del contributo già pubblicato in *The Italian Garden*, op. cit., pp. 3-36.

8. Sulla mostra del 1931, si veda il catalogo *Mostra del giardino italiano*, a cura di U. Ojetto, Comune di Firenze, Firenze 1931 e i numerosi lavori di Vincenzo Cazzato del quale mi limito a ricordare il già citato *Ville e giardini italiani*.

9. M. Tinti, *La Mostra del giardino italiano*, in "Casabella", n. 41, 1931, p. 30.

10. Ed. it. *Ore italiane*, Garzanti, Milano 1984, p. 374.

11. P. Porcinai, *Il giardino come espressione d'arte*, in "Flora", n. 7, 1949, pp. 127-129. Su Pietro Porcinai (1910-1986) mi limito a citare L. Latini, M. Treib (a cura di), *Pietro Porcinai and the Landscape of Modern Italy*, Routledge, Londra 2017.

12. R. Borchardt, *Villa*, in Id., *Città italiane*, Adelphi, Milano 1989, p. 64; ed. or. *Villa*, in "Frankfurter Zeitung", 16 febbraio 1907.

II. Forme che pensano

Dario Gentili

I.

Italian Theory, Italian Thought, Radical Thought, The Italian Difference: negli ultimi anni, diverse sono le formulazioni che intendono sancire la ribalta della filosofia italiana nell'attuale dibattito internazionale. Se le definizioni del fenomeno possono variare, resta tuttavia indubitabile che, nella crisi delle filosofie che a diverso titolo hanno caratterizzato la stagione del postmoderno, è il pensiero di alcuni filosofi italiani a contraddistinguere un cambiamento di fase nella filosofia contemporanea. Si tratta tuttavia di un fenomeno che sta prendendo dimensioni tali da non poter essere soltanto riconducibile alla singolarità di questo o quel pensatore: si va infatti dalla popolarità, diffusa negli ambiti culturali più disparati, del pensiero di Antonio Gramsci alla biopolitica, passando per l'operaismo degli anni Sessanta e per la galassia post-operaista, a partire dagli anni Settanta e fino alle sue elaborazioni più recenti. Certo, la biopolitica – è essa la candidata più autorevole a rappresentare al momento il paradigma filosofico più influente dell'*Italian Theory* – non può ovviamente avere una determinazione “nazionale”, ma resta il fatto che, proprio in virtù dell'apporto di filosofi italiani, ha conquistato credito internazionale, a ben trent'anni di distanza dalla sua introduzione, da parte di Michel Foucault, nel lessico filosofico. L'espressione *Italian Theory* non sta dunque a sottolineare la nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti; identifica piuttosto un dibattito al crocevia tra filosofia e politica – spesso taciuto, sottinteso o misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo paese. Eppure, la questione preliminare da affrontare non può che essere la seguente: si può parlare legittimamente di una “differenza italiana” rispetto al panorama filosofico internazionale? Dietro la sempre maggiore attenzione dedicata ai pensatori italiani, c'è una peculiarità della filosofia italiana che la rende in grado di leggere e interpretare l'attualità? La filosofia ha bisogno, oggi più che mai, di categorie nuove, all'altezza dei tempi. E la filosofia italiana è stata in grado di produrle o quantomeno di individuarle all'interno del patrimonio concettuale del Novecento e di svilupparle nell'orizzonte della globalizzazione: biopolitica, impero,

* Il presente testo è la revisione e l'aggiornamento dell'introduzione a: D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 7-19.

nuda vita, comune, teologia economica. Questa, tuttavia, non può essere una risposta esauriente. Infatti, perché proprio la filosofia italiana si è trovata in sintonia con i tempi? La questione andrebbe, però, sviscerata ancor più profondamente: è possibile parlare di una “filosofia italiana”, di un filo conduttore che lega pensatori e pensieri che possono tra loro divergere anche radicalmente? Per cominciare ad articolare una risposta adeguata a una tale serie di questioni, è opportuno introdurre anche l’altro termine – anch’esso non privo di problematicità e ambiguità – che compone l’espressione *Italian Theory: theory*.

II.

L’*Italian Theory* – non senza ironia – si richiama al precedente della *French Theory*, a cui del resto sovente sono ricondotti pensatori italiani quali Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Se si prende a riferimento per il fenomeno della *French Theory* il volume di François Cusset¹, questa si caratterizza sostanzialmente per la ricezione del pensiero di alcuni filosofi (e non solo) francesi all’interno dei Dipartimenti di Humanities delle Università nordamericane e nella loro iscrizione – non priva di forzature – entro un orizzonte comune, quello del post-strutturalismo. In tal senso, dunque, la *French Theory* rappresenta, da un verso, una formidabile storia della ricezione e un’analisi dei dispositivi con cui la cultura accademica nordamericana introduce, assume e rielabora il pensiero proveniente dal Vecchio Continente; dall’altro verso, essa considera l’“effetto di ritorno” con cui il passaggio per il “fuori” nordamericano ha influenzato, contaminato e anche “tradito” la riflessione dei pensatori in questione. Pur non volendo sminuire la funzione di neutralizzazione delle differenze che può svolgere la costruzione di grandi contenitori teorici come quello della *French Theory*, bisogna tuttavia evidenziare il carattere “impuro” e “ibrido” (a scanso di ogni richiamo “nazionalista”) che operazioni del genere comunque producono. Nel processo di indebolimento della filosofia continentale di fronte all’avanzata della filosofia analitica, è anche emerso un suo nuovo ruolo politico e sociale, che non si esaurisce nello statuto classico del sapere filosofico, ma che prende piuttosto forma proprio dalla critica dell’impianto metafisico della filosofia continentale, che i maggiori esponenti della teoria francese hanno portato avanti con una radicalità senza pari, conducendo, per così dire, la filosofia fuori di sé, verso le arti e la letteratura. La crisi della filosofia continentale – “cri-

si” che ha comportato un’“introflessione” dell’interrogazione filosofica verso lo statuto epistemologico del suo sapere e la conseguente rinuncia a ogni postura affermativa se non proprio politica – ha finito per produrre ed emancipare una “filosofia impura”, che è sconfinata in altri saperi umanistici (ma non solo). Insomma, se da una parte la filosofia ha finito per arroccarsi in una sorta di “gergo dell’autenticità” (a cui sono riconducibili, per quanto paradossale possa sembrare, tanto la filosofia analitica quanto quella filosofia continentale alla ricerca di un’autenticità che possa sopperire al venir meno delle verità metafisiche), dall’altra parte ha contribuito a produrre la cosiddetta *theory* in quanto discorso filosofico “inautentico”, ma spendibile in modo trasversale. Il caso dell’*Italian Theory* presenta tuttavia una peculiarità rispetto alla *French Theory*. L’“effetto di ritorno” prodotto dall’interesse internazionale rappresenta infatti lo spunto per elaborare il fenomeno dall’interno, nel tentativo di potenziare le differenze e gli elementi innovativi presenti in esso². Ma anche per riannodare i fili di una narrazione che la “controrivoluzione” seguita al cosiddetto “lungo ’68 italiano” (1968-1977) ha interrotto, frantumato e poi omesso se non proprio misconosciuto³. Non si tratta di affermare l’originaria “italianità” di alcuni temi o questioni – anzi, il loro carattere “impuro” e “non-nazionale” dovrebbe rappresentare un contributo specifico dell’*Italian Theory*. L’*Italian Theory* non è dunque riducibile soltanto a un’invenzione americana, ma è soprattutto un modo per riflettere, anche dall’interno dell’Italia, sulle potenzialità e i limiti della diffusione di alcune linee della filosofia italiana che sono recentemente emerse e salite alla ribalta nel dibattito internazionale, in un momento di arretramento e involuzione delle filosofie europee più influenti fino a pochi decenni fa, come l’ermeneutica e la decostruzione. Si tratta insomma – per usare il termine che adopera Alain Badiou in *L’avventura della filosofia francese* a proposito della filosofia francese dagli anni Sessanta in poi⁴ – di considerare il “momento” della filosofia italiana all’interno dell’attuale congiuntura storica, politica, economica e culturale sia dal di fuori sia dall’interno dell’Italia, rendendo produttivo proprio questo doppio movimento.

III.

La congiuntura storica che ha visto l’imporsi nel dibattito internazionale delle opere di pensatori italiani – si pensi al successo di *Impero* di

Toni Negri e Michael Hardt e a quello di *Homo sacer* di Giorgio Agamben – risale alla fine degli anni Novanta e corrisponde, sul piano del pensiero, alla crisi dei paradigmi del postmoderno. Non a caso, infatti, il pensiero postmoderno, che per circa vent'anni ha dominato il panorama filosofico internazionale, in Italia non ha conquistato la medesima egemonia – e ciò si è riscontrato maggiormente in filosofia che in altri ambiti culturali e disciplinari. Certo, il *pensiero debole* di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, che s'iscrive a pieno titolo nella temperie postmoderna, ha esercitato un'influenza significativa (anche a livello internazionale), ma ha riscontrato, più in Italia che altrove, non poche resistenze. Piuttosto che rincorrere i vari post- e saltare a piè pari al di là del Moderno, una buona parte della filosofia italiana, pur con i doverosi *distinguo*, si è invece concentrata ancora sulle categorie della modernità, scavandole, decostruendole e dislocandole. Si è compreso che la crisi e il crollo delle ideologie e delle “grandi narrazioni” offrivano l'opportunità di affrontare le questioni decisive del politico moderno. Quella che è parsa una posizione di retroguardia rispetto alle tendenze in voga nel postmoderno, tacciata talvolta di arretratezza o perifericità culturale, si è rivelata una postazione privilegiata, quando i fatti che hanno caratterizzato e caratterizzano questo inizio millennio, quelli plateali ma anche le tendenze sotterranee, invece che gli annunciati scenari da “fine della storia”⁵, hanno presentato alla riflessione filosofica i nodi irrisolti del Moderno, o quantomeno il loro spettro, e ne hanno svelato, più che lo scioglimento, la *complessità* dell'intreccio. Pertanto, piuttosto che a un esito postmoderno, la crisi del Moderno ha condotto diversi filosofi italiani a rintracciare la possibilità di delineare la genealogia di un'*altra modernità*, sulla scorta di pensatori spesso “maledetti” dalla tradizione filosofica moderna. *In primis* colui che è all'origine del pensiero politico italiano, Machiavelli, il pensiero del quale, da Gramsci in poi, diventa fonte d'ispirazione e oggetto di riflessione per diversi autori, sebbene l'interpretazione della sua concezione della politica e, di conseguenza, le genealogie che da essa si dipanano siano tra loro anche molto diverse, se non alternative.

Un'altra risorsa, che alcuni filosofi italiani hanno potuto ricavare dalla propria tradizione per rispondere al disorientamento globale causato da un ritorno in grande stile della storia, è stata proprio la connotazione di un pensiero radicato nell'*accadere storico* e intriso di *storicità*.

E, come Machiavelli stesso insegna, storicizzare il pensiero significa al contempo calarlo di volta in volta in una determinata “congiuntura”: tale modalità rende il pensiero immediatamente “politico”, cioè direttamente implicato nella lotta politica. Tale congiuntura è venuta oggi a determinarsi con l'esaurimento dell'*epoca d'oro* della globalizzazione, che prometteva l'avvento di un mondo non più “diviso” – come quello bipolare che ha segnato la storia mondiale dal secondo dopoguerra alla caduta del Muro di Berlino nel 1989 – e finalmente pacificato. La fine dell'equilibrio conflittuale tra due blocchi ideologici e di potere ha piuttosto prodotto nuovi conflitti e divisioni. Inoltre, con il crollo dell'Unione Sovietica è venuta meno, anche soltanto a livello ideale, una reale alternativa al modello capitalistico-liberale, che proprio allora ha cominciato ad assumere i tratti del neoliberalismo. Pertanto, prima ancora che dall'integrazione dell'intero globo all'interno del mercato capitalistico – fonte di ulteriori divisioni, conflitti e disuguaglianze – la globalizzazione nasce dalla perdita del *fuori* e dell'*alternativa*.

Quelle ripercussioni che il fenomeno della globalizzazione produce oggi su scala mondiale in Italia avevano conosciuto una precedente fase di gestazione su scala naturalmente ridotta e su misura del “caso italiano”. Infatti, come sostiene Remo Bodei, essendo il senso d'appartenenza a uno dei due partiti di massa, Democrazia cristiana e Partito comunista, sentito come prioritario rispetto a quello accordato allo Stato o alla Patria, il panorama italiano riproduceva in politica interna la divisione in due blocchi della politica estera:

Nell'immediato dopoguerra (e almeno nei primi tre decenni dell'Italia repubblicana) i rapporti di fedeltà e di dedizione assoluta a una causa tendono a non essere più immediatamente associati alle idee di “nazione” o di “patria” in quanto tali. Essi appaiono piuttosto legati [...] a una parte sola, al partito in quanto portatore di esigenze di carattere globale [...]. Una parte, in alcuni casi, che si presenta come un tutto, in quanto i principali partiti, il Pci e la Dc, si riferiscono a comunità ideali di raggio totalizzante, che inglobano e trascendono in sé la “patria”.⁶

Il “caso italiano” ha tuttavia radici molto profonde: se è pur vero che nella seconda metà del Novecento, in Italia, politica ha significato, in

prima istanza, prender partito, parteggiare per uno dei due partiti di massa, il primato politico e la stessa anteriorità storica del partito rispetto allo Stato nazione trovano conferma già in Machiavelli, se non addirittura in Dante Alighieri⁷. Pertanto, quando all'inizio degli anni Novanta i due partiti di massa sono scomparsi dalla scena istituzionale, per certi versi in modo imprevisto e improvviso, il disorientamento che ne è conseguito ha avuto risvolti drammatici (sul piano politico, collettivo e anche individuale), finendo così per anticipare quella condizione diffusa oggi in tutto il mondo occidentale: più che l'apertura di nuove frontiere, è soprattutto una sensazione di *perdita* che l'89 ha lasciato in Italia e che ne ha accompagnato l'ingresso nell'epoca della globalizzazione. E tuttavia, il "punto di vista di parte" – che, con la crisi di rappresentanza della forma-partito tradizionale, già durante gli anni Settanta aveva trovato espressione nell'ambito dei movimenti politici extra-parlamentari – è rimasto quello privilegiato per avviare qualsivoglia processo di politicizzazione e ha cercato di incarnarsi in nuove forme di soggettivazione. Per molti versi, in Italia, il mercato globale e il modello neoliberista di governo non hanno sopperito altrimenti alla perdita di "politicità" che, in altri contesti, è susseguita all'89. Tale "politicità", in effetti, durante gli anni Sessanta e Settanta, quando il *fuori* sovietico stava già perdendo la sua forza d'attrazione, il "pensiero radicale" italiano già l'aveva riscontrata non al di fuori, bensì all'interno del sistema di produzione prima fordista e poi postfordista, quando comprese che le alternative politiche si producevano esclusivamente *all'interno* delle contraddizioni e delle crisi del sistema. E dunque, secondo un certo pensiero marxista che comprende sia Gramsci che l'operaismo e il post-operaismo, la politica si produce già all'interno dei dispositivi economici. È quindi l'esigenza di una politica in quanto conflitto, quella del *dentro* e *contro*, che si ripropone oggi per pensare una politica *dentro* il mercato globale, senza cioè un'alternativa che possa provenire *dal di fuori*.

Sulla scorta di una tradizione di pensiero che risale appunto fino a Machiavelli, la filosofia italiana ha potuto offrire al dibattito internazionale una riflessione sulla politica divergente da quella che aveva salutato e accompagnato l'avvento della globalizzazione, che, nel ricondurre l'agire politico a quello etico, ne intendeva neutralizzare proprio il carattere conflittuale⁸. Non solo, dunque, certa parte della filosofia italiana si è trovata in sintonia con un rinnovato bisogno di politica, ma

vi ha colto in particolare il bisogno di una concezione della politica in quanto conflitto, una politica cioè in grado di valorizzare le potenzialità costituenti del conflitto.

IV.

Il concetto che assumo per analizzare la peculiarità filosofica, storica e politica dell'*Italian Theory* è quello di *sinisteritas*: parola latina che indica la "parte maledetta", che induce all'"errore" e, in generale, a "errare" e "deviare" rispetto alla linea e alla via "retta", rispetto a quella parte – *destra* – che rappresenta, invece, la *rettezza*, la *giustezza* e la *norma*. La parola latina – e la connotazione negativa che la contraddistingue – è alla radice dell'etimologia della parola "sinistra", che designa anche la parte politica: questa è una peculiarità dell'italiano, che non si riscontra in nessun'altra lingua occidentale. *Left*, *links*, *gauche*, *izquierda*, infatti, non hanno alcun legame etimologico con *sinisteritas* e con il suo significato. Una prima accezione del termine *sinisteritas* rimanda al *dualismo*. La *sinisteritas* richiama infatti un dualismo politico originario, che non può essere ridotto esclusivamente a logiche di schieramento politico basate sulla contrapposizione ideologica o partitica destra-sinistra – anch'essa un retaggio della modernità, in profonda crisi ma non del tutto dismesso. A essere originaria è piuttosto la conflittualità stessa. Il Parlamento è uno soltanto dei luoghi potenziali di conflitto, dove tuttavia la *sinisteritas*, per potersi collocare a sinistra dello schieramento parlamentare, deve "correggersi" e "regolarsi" affinché non sia "maldestra" a governare. Eppure – ecco una delle anomalie storiche della democrazia italiana che l'idea di *sinisteritas* permette di valorizzare – il più grande Partito comunista del mondo occidentale e il secondo partito italiano per consenso elettorale, il Pci, pur sedendo in Parlamento, non ha mai governato, non ha mai dettato la *linea retta* al Paese, ma solo alla sua Parte: ha conservato così per anni – formalmente fino al suo scioglimento nel 1991 – un'ambivalenza tra *sinisteritas* e sinistra parlamentare non priva di ambiguità. Ciò che tuttavia rende l'idea di *sinisteritas* non del tutto corrispondente a quella parlamentare di "sinistra" è la precedenza del conflitto rispetto al luogo del suo accadere: è l'emergere di tale conflittualità originaria – è l'emergere della politica stessa – a individuare e determinare di volta in volta il suo luogo peculiare: la fabbrica, la società, il Partito, lo Stato, la forma di vita.

Un fenomeno di *sinisteritas* è senz'altro la nascita dell'operaismo e il pensiero del suo primo teorico, Mario Tronti. Caso emblematico di *sinisteritas*: rottura con la tradizione storicistica e umanistica del Pci di Togliatti e rilettura di Marx, del quale si privilegia l'approccio "scientifico" de *Il Capitale* rispetto alla teoria del "materialismo storico", alla luce soprattutto della rivoluzione industriale in chiave fordista che, in tempi rapidissimi, stava trasformando l'Italia agli inizi degli anni Sessanta. Ma questa è soltanto la *prima* rottura, è soltanto il primo di una lunga serie di strappi, di "deviazioni", che hanno portato alla creazione di numerose e diverse riviste – spesso militanti – che contraddistinguono il panorama filosofico-politico italiano fino agli anni Novanta: "Quaderni rossi", "classe operaia", "Contropiano" – per stare a quelle d'ispirazione operaista tra anni Sessanta e Settanta – e, in seguito, tra anni Ottanta e Novanta, "il Centauro", "Laboratorio politico", "Forme di vita".

Il libro di *rottura* è stato, senza dubbio, *Operai e capitale* di Mario Tronti⁹. *Operai e capitale* opera un rovesciamento prospettico rispetto alle posizioni date per assodate nel marxismo dell'epoca (e non solo), che rappresenteranno poi la premessa per ulteriori "deviazioni" e "biforcazioni", che daranno vita ad altri itinerari politici e filosofici – quello di Antonio Negri, in particolare. A livello filosofico, *Operai e capitale* rompe con il predominio del pensiero dialettico, del Marx più hegeliano, per affermare il primato del *dualismo*, della *dicotomia*, dell'*antagonismo* e del *conflitto*: operai e capitale, senza sintesi possibile. Su questa "linea di condotta" continuerà a muoversi la riflessione di Tronti, pur con accentuazioni diverse, fino ai suoi scritti più recenti sulla teologia politica. E sempre sulla linea dell'interpretazione dualistica e dicotomica del conflitto si svilupperanno e devieranno, ognuna a suo modo, concezioni quali quelle di *autonomia del politico*, di *pensiero negativo*, di *tragico*, di *impolitico*: tutte concezioni riconducibili a ciò che chiamo *dispositivo della crisi*¹⁰. Sono inoltre compresi nella costellazione della crisi anche quei termini quali antagonismo, differenza, resistenza – termini su cui la filosofia italiana non ha mai smesso di riflettere e di rilanciare – che sono tornati di attualità dopo lo svanire delle speranze generate dalla caduta del Muro di Berlino e dall'imporsi della globalizzazione. Insomma, se oggi il lessico filosofico aderisce sempre più puntualmente a quello peculiare della filosofia

italiana è perché non soltanto da oggi l'Italia è un *Paese in crisi*: quella crisi che caratterizza a ogni livello l'attuale fase della globalizzazione sembra rappresentare un tratto costitutivo non solo dell'economia, ma anche e soprattutto della politica italiana.

Il riferimento a *Operai e capitale* consente di mettere in evidenza l'altra accezione di *sinisteritas*: la definizione di una soggettività politica non più costruita sul modello della sintesi dialettica, com'era il *popolo* – che al di là delle intenzioni di Gramsci è inteso in quanto prodotto di una cultura della mediazione se non del compromesso –, bensì su quello della crisi di tale sintesi e del conseguente emergere, in quanto "parte maledetta", di una *soggettività antagonista*. Al primato politico attribuito al conflitto corrisponde dunque un'originaria e irriducibile divisione in parti, dove la maledizione di una di esse, che deriva dal suo assoggettamento o dalla sua esclusione dalla *norma* e dalla *rettitudine*, può essere convertita in *soggettivazione*, in potenzialità di trasformazione e innovazione. Non deve allora meravigliare se ciò che emerge dalla dissoluzione dei presupposti tradizionali della sinistra storica sia appunto il suo "fatto originario", la *sinisteritas*: il conflitto e la soggettivazione della "parte maledetta". Ne consegue, oggi non meno di ieri, anche la "maledizione della parte" rispetto a quel popolo che ne deve "neutralizzare e superare" la conflittualità.

La globalizzazione rappresenta ormai la condizione delle parti senza Partito – senza, cioè, quella Forma che la politica moderna aveva assegnato loro. In un'epoca come questa, infatti, in cui gli universali e i trascendentali, che la tradizione moderna ci ha consegnato per assimilare e immunizzare la parzialità della parte, stanno perdendo la loro autorità ed efficacia, la parte è abbandonata alla sua parzialità, alla "maledizione" dell'esclusione, se non si assoggetta all'ordine dominante. Non è più esclusivamente la soggettività operaia a incarnare la "parte maledetta" – dagli anni Settanta in poi la parte maledetta già ha visto altre e diverse forme di soggettivazione: la *donna*, il *general intellect*, la *nuda vita*, la *moltitudine* – ma ogni forma di soggettivazione che si presenta in quanto parte irriducibile all'ordine della rappresentazione e della rappresentanza del popolo. Siamo nell'epoca in cui gli stessi partiti tradizionali della sinistra non solo non detengono più l'esclusiva per dettare la linea politica al processo di soggettivazione del-

la parte maledetta, ma nemmeno si definiscono come organizzazione politica di parte. Oggi, gli stessi pensatori e le stesse correnti di pensiero impegnati in passato ad attribuire una “nuova soggettività” alla parte maledetta, ne traggono conseguenze diverse e quasi antitetiche: c’è chi (Tronti, Cacciari) afferma il venir meno di quella maledizione che escludeva la parte maledetta dalla possibilità di “governare”; c’è chi (Negri, pensiero della differenza sessuale), al contrario, vede nella maledizione di parte la riserva maggiore di politicità, che è da “auto-valorizzare” in quanto tale; e c’è chi, come Agamben, per sciogliere la maledizione, risale ontologicamente all’origine di ogni dualismo che implica una “decisione”: quella che suddivide la vita in una degna di essere vissuta (*bios*) e in un’altra da mettere al bando ed escludere (*zoe*). Ecco dunque come con Agamben, Negri ed Esposito – appunto “per differenza” rispetto all’impostazione che Foucault vi aveva dato inizialmente, incentrata sostanzialmente sulla “governamentalità” neo-liberale – il paradigma biopolitico entra nell’*Italian Theory*. Le concezioni della biopolitica di Agamben, Negri ed Esposito possono caratterizzare il “momento” della filosofia italiana contemporanea all’interno del dibattito filosofico globale. È infatti con l’introduzione del *paradigma biopolitico* nel pensiero italiano che risulta possibile sciogliere la parte maledetta – del lavoratore e della lavoratrice precari, del/la migrante, del/la omosessuale, ecc. – da quel dispositivo che la vincola alla *rettitudine* che definisce il potere sovrano del popolo. Insomma, la biopolitica individua oggi nella vita il luogo del conflitto fondamentale ed è qui, nella vita, che risiede la possibilità di sciogliere quella maledizione la cui origine è la separazione e la divisione in parti, disattivando quella *decisione* che interviene a eleggere, come accade ancora nella distinzione tra *bios* e *zoe*, la benedizione di una particolare forma di vita rispetto all’altra. Che il conflitto e la parzialità della parte possano non essere maledetti, neutralizzati e negati: questa è una delle sfide del pensiero nell’epoca della crisi della globalizzazione. È questa la sfida da assumere per cercare e produrre un’alternativa a quel ritorno della sovranità, dello Stato, della nazionalità che i nuovi populismi propugnano quale risposta a questa stessa crisi della globalizzazione.

Note

1. Cfr. F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all’asalto dell’America* (2003), il Saggiatore, Milano 2012.

2. Cfr. almeno A. Negri, *La differenza italiana*, Nottetempo, Roma 2005; R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010; D. Gentili, *Italian Theory. Dall’operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012; D. Gentili, E. Stimilli (a cura di), *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015; R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l’Europa*, Einaudi, Torino 2016; E. Lisciani Pettrini, G. Strummiello (a cura di), *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017.

3. Cfr. P. Virno, M. Hardt (a cura di), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 1997.

4. Cfr. A. Badiou, *L’avventura della filosofia francese. Dagli anni Sessanta* (2012), DeriveApprodi, Roma 2013.

5. Il libro più emblematico di questa tendenza è senz’altro F. Fukuyama, *La fine della Storia e l’ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

6. R. Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell’Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998, pp. 20-21.

7. In *Pensiero vivente*, Esposito pone in rilievo, come una sua peculiarità che

si è conservata nel tempo, la circostanza per cui il pensiero politico italiano ha preso forma in origine prima e al di là dello Stato. Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., in part. pp. 13-23.

8. Il riferimento è soprattutto alle teorie di Jürgen Habermas e di John Rawls, alle concezioni dell’etica della comunicazione e dell’etica pubblica, ma in parte anche a quelle del cosmopolitismo.

9. Cfr. M. Tronti, *Operai e capitale* (1971), DeriveApprodi, Roma 2013.

10. Per la ricostruzione della genealogia e l’analisi del “dispositivo della crisi”, cfr. D. Gentili, *Crisi come arte di governo*, Quodlibet, Macerata 2018.

**Pensieri italiani / pensiero italiano.
Note tra *Italian Theory*, cinema e altre forme
di pensiero in atto**

Carmelo Marabello

I. Una scena teorica

Nel 2010 Roberto Esposito pubblica per i tipi di Einaudi *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. In *Pensiero vivente* Esposito si pone in una prospettiva genealogica rispetto all'*Italian Theory*, chiedendosi infatti se la filosofia italiana, sin dai suoi esordi umanistici, non sia in qualche modo atipica nel panorama del pensiero occidentale, atipica e non premoderna, o meglio diversamente moderna dalla filosofia occidentale. Esposito si interroga, di fatto, sulle forme del pensiero italiano, sul come questo si manifesti nella tradizione testuale, nelle forme stesse della scrittura. Ciò comporta una genealogia inclusiva dove filosofi, storici, teorici della politica, poeti, da Machiavelli a Pasolini, da Vico a Cuoco, Leopardi, Gramsci si disegnano – e sono disegnati – come costellazione di un pensiero, configurazione plurale di un discorso la cui trama viene indagata come riflesso storico complesso di un confronto col concetto di origine, con la scena storica di una *origine* di volta in volta riproposta, appunto, come scena, come spazio situato del conflitto tra vita, politica, storia. Ovviamente non si tratta qui di rinvenire i vecchi paradigmi del primato italico, nella sua versione ottocentesca, su quella traccia che segna testi, ricerche, pamphlet che vanno da Spaventa a Gioberti. L'idea è, piuttosto, quella di domandarsi se il pensiero italiano rechi in sé qualcosa che lo renda particolarmente adatto a raccogliere le sfide del tempo presente, configurandolo, di fatto, come un pensiero *vivente*, in presa con la vita dell'oggi, così come lo è stato, almeno in parte, con la vita storica di cui si è fatto radar, programma, interprete. Se insomma la genealogia stessa di un pensiero vivente, nella tessitura di Esposito, non riconfiguri e ri-tracci, di fatto, una sfida storico genealogica del pensiero italiano, il riproporsi di parte di esso come una complessa e mutante *materializzazione genealogica della scena della storia*, piuttosto che di una filosofia della Storia. Scena proposta con modi e mezzi di versi, con le armi della poesia e insieme con le armi della teoria. Scena i cui bordi si definiscono nei traumi dell'esperienza mondiale, *scena* il cui focus sembra darsi e formarsi nel dispiegarsi della categoria di vita, nel segno di eccedenza possibile che questa produce nel suo inscenar-

si, nel suo esser riconosciuta dalla filosofia – e non solo dalla filosofia, ovviamente, come nodo irrisolto di una relazione tra *bios*, politica, storia: “la filosofia italiana si è formata attorno alla tensione tra storia politica e vita – vale a dire alla sfera dell’azione e alle vicende del corpo, con tutti i rischi, le turbolenze, le opacità che questo comporta”¹. Nella necessità infine di reinventare *costitutivamente* come atto di pensiero la questione dell’origine – o almeno del discorso dell’origine come presentificazione dell’Antico – nei testi filosofici, così come in poesia, in letteratura. In una cruciale tensione con gli ordini formali del discorso, della rappresentazione. Con i diversi ordini del discorso della storia: “l’inoriginarietà costitutiva della storia che rende l’origine sempre coeva, in maniera latente, a ogni momento storico, e perciò riattivabile come risorsa energetica, piuttosto che subita come ritorno spettrale”². Questa lettura propone, di fatto, l’idea dell’origine stessa come immanenza ricorsiva, di un’origine che, riletta alla luce di un paradigma antagonista, viene a definirsi come un dispositivo capace di un nuovo ingaggio con il presente. Nel paradigma dell’origine, così intesa, attraverso Vico, Leopardi, e sino a Pasolini, risiede il possibile ripensamento critico del presente, quello che, forzando Esposito, proverò a definire un dispositivo di *messa in scena* del presente come storia *originale*, come *materia e metafora* genealogica, come forma di pensiero in atto che il Novecento reinventa e produce soprattutto nel cinema, ma che si produce nell’antropologia italiana, come complessa variazione della genealogia proposta da Esposito, e, in modi che mi limiterò ad accennare, in altre pratiche e forme di produzione di immanenza – come il teatro ad esempio. Se infatti la questione dell’origine è in qualche modo ineludibile poiché “non può essere eliminata da un ordine che, nella sua concretezza fattuale non soltanto ne deriva, ma continua incessantemente a riprodurla”³, tuttavia decisiva è la questione *discorsiva* dell’origine stessa, la sua genealogia: la decisione materiale di una sua individuazione e declinazione, l’uso politico-teorico di essa. La cronologia, nella sua elementare potenza. La definizione storica di un intorno. La figura e l’immagine dell’origine. Il discorso dell’origine, dell’uso immanente di essa, attiene infatti alla presa in carico del mondo come habitat, alla sua restituzione come esperienza densa o povera, alla crisi stessa dell’esperienza come mancanza di mondo, come inadeguatezza al mutamento repentino, alle condizioni di vivibilità. Di riproduzione del sé come del noi, dell’in-

dividuo situato e della collettività storica, della sfera pubblica della *storia* e delle *storie* di ciascuno almeno in quanto *scena del senso*, di un “possibile” *narrativo*. Da che mondo è mondo il mondo può esser *povero di mondo*, ben al di là della dicotomia heideggeriana tra ambiente e habitat, della ingenua e pur complicata distinzione tra umani e animali.

II. Il cinema italiano come forma di un pensiero vivente

II.1 Una prima scena cronologica

Per Serge Daney il cinema moderno nasce con l’Europa distrutta, e sono gli italiani ad inventarlo: nasce con Rossellini e muore con Pasolini⁴. Nell’icasticità di questa lettura sono diverse le questioni che vengono in luce, diverse coordinate di una genealogia viva e in discussione, ordini di un discorso che prende le mosse dal cinema ma investe la storia come scena estrema della teoria stessa. Ripresa e indagata da Roberto De Gaetano, nell’introduzione a un suo recente volume⁵, la lettura di Daney diviene la chiave per una ulteriore attestazione che, provocatoriamente, assume, nel titolo del saggio, la forma di una sintesi icastica estrema: “il cinema è italiano”, lasciando al corsivo la traccia grafica di un’enfasi, la visibilità dell’espressione di un avviso. Ma anche di una *vertenza* che l’operatore verbale annuncia e che il testo produce: l’“ontologia corsiva”, per così dire si incarna rapidamente nell’assunzione della radice cinematografica italiana della fondazione della modernità cinematografica che, sancita da Daney, è la chiave di una risalita a Bazin, all’ontologia del cinema tout court, a un teorico per il quale, come è noto, la modernità è la forma determinata in cui l’essenza del cinema si è rivelata. Conseguenza di questo è che il carattere storico del cinema italiano negli anni del neorealismo è la forma storica stessa di un legame tra essenza del cinema e cinema italiano. La cronologia si fa ontologia o, piuttosto, discorso storico e genealogico sull’origine del concetto di modernità cinematografica, dispositivo di una scena della storia come ingaggio di un’origine, di un’origine che, nel caso del cinema italiano degli anni neorealisti, inscena la storia stessa come presente, come *presentificazione* di un quotidiano eccezionale e tragico, di uno spazio drammatico di ingaggio, dove *posizione* e *presenza* – la macchina da presa e il regista – assumono una cornice di senso e di pratiche fatta di *luoghi* invece che set, di corpi in azione oltre che di corpi di attori, di micro-storie agenti nella macro-storia vigente e impellente, recente e incombente, di una

cogente drammaturgia del reale. Se tuttavia la modernità cinematografica ha queste origini, la storia del cinema ha una cadenza diversa, una ben altra potenza:

Se il cinema è la forma di espressione che più direttamente ha corrisposto alle forme di vita capitaliste, sia come dispositivo tecnico espressivo che economico (il rapporto del cinema con il denaro non è ancillare ma consustanziale), questa corrispondenza ha preso due forme: quella del potere del capitale, e dell'immaginario come suo mezzo di realizzazione – cinema americano –, e quella che ha colto tra le macerie e i fantasmi del potere stesso la potenza della vita – cinema italiano a partire dal neorealismo.⁶

Tutto questo si incardina su due mondi possibili immaginati, restituiti o addirittura prescritti dal cinema e dai film. Il primo è il mondo dell'azione come forma di compiuta di vita, come gesto transitivo verso il fine, il mondo del cinema americano, ma anche la *way of life* tra promessa di felicità – inscritta dai padri costituenti nella Costituzione americana – e sentimento protestante della responsabilità individuale come matrice dell'espressione comunitaria; il secondo è un mondo anche oltre l'azione, come forma di gesto potenzialmente transitivo ma anche sospensivo, di un'estetica – in senso proprio – dell'irrisolto, dello scarto, della vita nell'erranza, tra errare ed errore, dove l'assenza di azione suggerisce, allo spettatore, lo spettacolo della domanda – come in *Ladri di biciclette* o in *Europa '51* – piuttosto che l'epos della risposta – lo scatto riscatto eroico dell'evento e del tragico, la risoluzione compiuta del pathos nella forma del gesto definito e definitivo. Questo mondo del gesto irrisolto, questa dicotomia, già bazininiana e deleuziana, sembra assumere qui la forma di una attestazione del cinema italiano come traiettoria e traccia dell'idea stessa di modernità. Verso un orizzonte di senso dove produrlo, poi, e ulteriormente, come la forma stessa di un *pensiero vivente*, la traccia di un'eredità teorica riconducibile alla tradizione italiana come pensiero del vivente, nel senso di Esposito. Il cinema italiano si propone qui come la pratica estetica dove una vita qualunque – la vita stessa, sia come categoria, sia nella sua declinazione mondana, nel senso di Paolo Virno⁷ – emerge come un avviso, un'avvertenza, una vertenza che il neorealismo assume nella scena catastrofica del dopoguerra.

II.II Una seconda scena cronologica

Nel terzo capitolo de le *Histoire(s) du cinema* di Godard, nella parte dedicata al cinema italiano, in conclusione, un gioco di ritratti sembra formare e confermare la scena della cronologia di Daney. Nel primo ritratto il volto di Rossellini è segnato da una frase dove si dice “Le cose son lì. Perché manipolarle?”. Nel secondo ritratto fotografico, il volto di Pasolini è accompagnato da una frase che recita “un pensiero che forma”. I due autori limite della cronologia di Daney, nel montaggio di Godard non si manifestano soltanto come incarnazioni di periodo storico: sono presentati come la trama vivente di un cinema italiano che muove dal *mondo delle cose neorealista*, il mondo da mostrare, e che dal cinema *come forma del sensibile* si è mosso verso un pensiero forma capace di mettere il mondo in movimento, il reale in movimento, di mettere in campo – e in scena – il ruolo stesso del cinema come attore sociale e sensibile del Novecento, come agente di storia, come istanza infine di un pensiero che appunto dà e produce forma, che si fa carico di essa⁸. Tuttavia nel montaggio, in forma di conclusione, come ultima inquadratura, un terzo volto è ritratto, o meglio il dettaglio di un volto, il frammento del volto di uno spettatore presente nelle *Storie della vera croce* di Piero della Francesca. Nella lunetta superiore dell'affresco l'uomo ripreso da Godard, restituito come volto epitome, costituito come frammento, è, in realtà, un corpo a figura intera, il cui sguardo, quasi assente, prende qui forma e potenza nella logica del dettaglio, dell'estrazione di un primo piano, in quella potenza del primo piano inaugurata dal cinema, potenza cui il cinema ci invita, seducendoci, terrorizzandoci, assicurandoci un'altra e nuova vista delle cose, nella cogenza del mutamento di scala, del fuoco di un riquadro. La storia del dettaglio in pittura, che Arasse pubblica nel 1992⁹, ha nelle *Histoire(s)* una anticipazione complessa. Il volto ri-tratto osserva l'esaltazione della croce: estratto da Godard si fa spettatore mondo, restituito come ripetizione in due inquadrature dove sovrainpressa è la scritta “una forma” cui segue, poi, “che pensa”. Ecco il punto: una forma che pensa. Di che forma parliamo qui? Nella storia del cinema della modernità, del cinema italiano come artefice della modernità cinematografica, come forma antagonista della forma americana, il volto frammento di Piero introduce il cortocircuito della storia, della storia delle immagini dell'Occidente, di un volto-pubblico che estratto dal primo riquadro – la lunetta – del ciclo degli affreschi di Arezzo,





Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*



Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

traghetta il cinema nella storia delle immagini, lo fa rinvenire con un movimento a ritroso nel tempo, lo sussume nella pittura come forma che pensa identificata nel volto-massa di uno sguardo quattrocentesco. Produce un transito. Perché ciò che infine vediamo è un dettaglio quasi illeggibile, meglio una leggibilità di un'origine, di un *antico* esposto e proposto come volto anonimo, anacronico rispetto ai ritratti fotografici dei due cineasti, letto e risolto dalla sovraimpressione come forma che pensa. Stato di pittura, stato di volto: la legittima azione del primo piano cinematografico come elezione di un focus viene qui assunta come legittimazione della storia come anonimia di un anacronismo, come potenza della storia anonima di un volto che giunge dall'*antico*. Da una possibile origine coeva e in grado di esplorare contraddizioni e modi del presente, dal montaggio come redenzione e illuminazione della storia come espressione ed esplosione delle forme di vita.

III. Ancora una scena italiana: storie per fotogrammi

Ritorniamo al terzo capitolo de le *Histoires (s) du cinema* di Godard, alla conclusione di esso dedicata largamente al cinema italiano. Che cosa mette in luce Godard di questo cinema? Che periodizzazione ci propone? Un arco di cinque anni, gli anni del secondo conflitto mondiale. Di un cinema senza resistenza, in un'accezione assai particolare: il solo film che in termini cinematografici abbia resistito all'occupazione americana del cinema. Al modo uniforme di fare cinema, è stato un film italiano. E non è un caso. L'Italia è il paese che ha lottato meno, che ha sofferto molto, ma che ha tradito due volte, e che dunque ha sofferto l'assenza di identità. E se l'ha ritrovata con *Roma città aperta*, questo è perché il film fu fatto da uomini senza uniforme. [...]. Invece con *Roma città aperta*, l'Italia si è riguadagnata il diritto di una Nazione di guardarsi in faccia. E dunque è arrivato il sorprende raccolto del cinema italiano. Ma v'è qualcosa di strano. Come ha fatto il cinema italiano a diventare così grande se nessuno, da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, registrava il suono con le immagini? C'è una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi è affluita nelle immagini.

L'intuizione-asserzione di Godard sembra poggiare su due questioni: la prima si mostra come una riflessione sul carattere italiano, su un carattere nazionale non uniformabile, scettico, disincantato in qualche modo, e che accoglie dolorosamente la possibilità del doppio tradi-

mento, del collasso di un'identità evidentemente fragile ma ri-definibile; la seconda questione sembra fondarsi su di un assunto antropologico, che in una sorta di relativismo linguistico si dispone come una variazione poetica dell'ipotesi Sapir-Whorf: l'idea di una lingua cultura capace di restituire l'identità storica di un popolo e, al tempo stesso, una redenzione artistica del proprio mondo nel segno della lingua poetica. In grado quindi di ricostituire rimediando, ma anche ri-mediando, nel passaggio dalla letteratura al cinema, una possibile identità attraverso il cinema. Se ripensiamo al Pasolini degli anni Sessanta e al suo tentativo di pensare il cinema come lingua della realtà, il movimento a ritroso, la storia stessa del cinema italiano e dei suoi protagonisti, si manifesta come il progetto e la pratica di una *Teoria Italiana*, di un pensiero italiano, di una messa in scena della storia come presente, di una capacità di produrre il cinema come atto di pensiero, persino come fatto sociale di questo, nell'incontro col pubblico, nella costruzione complessa di una identità possibile per gli italiani. Se il cinema italiano è oggetto di analisi da parte di Bazin¹⁰ – la questione per lui urgente è il reale – e di Deleuze¹¹ – il tema in questo caso è la nozione di temporalità – senza qui dimenticare una possibile rilettura di Sitney¹² per ripensare la storia iconologica della pittura italiana come matrice del cinema italiano e della sua dimensione plastica e identitaria, religiosa, e delle pagine sul cinema e sulle immagini di De Martino e dei film antropologici di marca demartiniana –, il neorealismo è tuttavia il cardine di questo movimento di pensiero italiano. È infatti il neorealismo a costituirsi come apertura e progetto di *contingenza*, già nelle pagine teoriche e nei progetti e sceneggiature di Zavattini, a proporsi come messa in scena della modernità in quanto istanza di linguaggio filmico, in quanto messa in forma del tempo filmico al di là della realtà storica, in Visconti così come nei film di De Santis, come nel primo Antonioni. Nel segno del reale, invece che del dato, nella scelta sensibile di un cinema come teoria di una scena drammatica post bellica, di una transizione incerta, che nel cinema di Pasolini, e più in generale nel cinema anni Sessanta, troverà ancora l'attitudine teorica di una riflessione sulle forme di vita, come nelle iscrizioni-descrizioni di Pietrangeli, in *Io la conoscevo bene* – così come negli apologhi di Ferreri, nel tempo sospeso ed estremo di *Dillinger è morto*.

IV. Sul cinema italiano come pensiero vivente

Il *Lessico del cinema italiano* pubblicato in tre volumi dal 2014 al 2016 per la cura di Roberto De Gaetano ha come sottotitolo “forme di rappresentazione e forme di vita”¹³. Come risulta evidente dalla lettura dell’introduzione e di molti e diversi saggi, la riflessione di Esposito sulla filosofia italiana come pensiero vivente è certamente sottintesa e variamente elaborata. Se la riflessione filosofica italiana ha visto diverse riletture della nozione di *pensiero vivente* alla luce della *Italian Theory*, di cui Dario Gentili si è fatto portatore e interprete, rielaborando alla luce della politica e dei conflitti economico-sociali il pensiero italiano del secondo Novecento, da Della Volpe a Negri e Agamben, riattraversando l’operaismo italiano degli anni Sessanta e segnatamente il lavoro teorico di Tronti, il *Lessico del cinema italiano* attraversa la prospettiva della relazione *forma di vita - forma cinematografica* come occorrenza necessaria e consustanziale con larga parte del cinema del nostro paese. Lo rivela come esperienza non accidentale, dettata certo dalle contingenze produttive di un cinema per lo più artigianale, dove tuttavia la fatica di produrre un cinema di grandi forme cinematografiche, essenzialmente legato e leggibile esclusivamente attraverso la lente dei generi, ha generato una costellazione di oggetti straordinariamente singolari, un sistema di autori riconoscibile, il tutto sullo sfondo di *un super genere* – la commedia all’italiana – capace di codificare e mobilitare, al suo interno, la ferocia della critica delle forme di vita e uno sguardo, dolorosamente scettico, sulla possibilità del cambiamento. Tuttavia ciò che si potrebbe provare ad azzardare, ripensando il progetto del *Lessico* e il dibattito sulla filosofia italiana come pensiero vivente, è un doppio movimento, un doppio passo teso a produrre una scena non esplicitata ma insita nel progetto filosofico di Esposito. Se il progetto di un *pensiero vivente* si attesta su una linea porosa e mobile di autori e stili di pensiero, e lavora all’inclusione di poeti e scrittori come Leopardi e Pasolini, la possibilità di considerare e includere cineasti e registi come Rossellini o Antonioni, di accogliere il cinema di Pasolini e molto di altro del cinema italiano degli anni Sessanta, non è un passaggio facilmente eludibile. Se una filosofia si orizzonta su pratiche complesse di immanenza, se si manifesta come una estroffessione continua e arrischiata sulla vita e sul reale nelle sue forme di organizzazione, se la categoria della vita ridiviene il nodo politico dove cogliere il tempo storico nel suo rimettere in gioco l’ipo-

tesi stessa di un inizio, le forme e le pratiche artistiche, il cinema dal primo dopoguerra a tutti gli anni Sessanta, così come il teatro dagli anni Sessanta agli Ottanta, sono le tensioni immanenti, le corde vive di un sistema di nodi dove la *contingenza* è riassunta, temporaneamente, dalle forme, o dalla tensione alla forma, in un mondo di pratiche certamente più vasto di quanto qui accennato. Tutto questo nel segno di un conflitto tra tempo e spettacolo, tra forme di vita e forme di rappresentazione della vita, politiche del tempo di vita che le forme di intrattenimento incapsulano e liberano in quanto forma e in quanto agenti di forme e istanze di vita. Con la contezza che il cinema, come il teatro, sulla scena delle forme di vita si pensano e praticano come dispositivi, dispositivi consapevoli di essere portatori evidenti di contraddizioni, come mostrava con chiarezza l’uso di Rossellini del registro domestico da home movie nell’episodio di *Siamo donne* o la pratica del re-enactment in *Tentato suicidio* di Antonioni. Dispositivi di volta in volta incarnati e prodotti da corpi reali, istanze politico-produttive, contingenze, negoziazioni. O materiali genealogici al cospetto della storia, come dimostrano le pratiche storiche del *found footage* italiano, dall’uso del repertorio nei film di Rossellini e Scola, di Scavolini e Gioli, sino alla camera analitica di Gianikian e Ricci Lucchi, in film dove la mossa dell’origine si manifesta nella scelta programmatica del montaggio, nell’estrazione del dettaglio, nella modulazione della velocità dei fotogrammi, nella messa in scena di un pensiero-cinema che pensa, e che, come dispositivo, si pone e si dispone alla vita materiale della memoria e della storia per immagini. Di immagini che giungono sino a noi come memoria e frammento di film di propaganda, così come di film di famiglia, o ancora tratti da repertori educativi, da film didattici, per farsi nel lavoro dei due cineasti materia e memoria liberata dalla forma montaggio originaria, materia restituita allo stato di *potenza*, per essere riletta in un progetto di nuova edizione. Interrogando quindi il riflesso della nostra vita stessa divenuta fotogramma, pubblico engramma, tecnicamente – ontologicamente – riproducibile, la forma stessa del quotidiano¹⁴. L’archivio delle immagini movimento del Novecento, come dimostrano Gianikian e Ricci Lucchi, si dà per la sua possibilità di essere ri-mobilitato, ri-materializzato in quanto filmato a passo uno, estratto dalla semplice *rimessa* in forma del reportage, o dalla stessa reinvenzione *estetica* del *found footage* più diffuso. Riflessione questa che, inevitabilmente, induce a dover pen-

sare in questo presente il *filmico* piuttosto che il film come termine *ad quem* del pensiero vivente, il *filmico* come luogo e motore della disseminazione e del collasso possibile della forma film. Alla luce della necessità di una teoria dello stato delle immagini-movimento, teoria da appostare comunque nella memoria di esso, del *filmico* come esito del montaggio, ma alla luce di una relazione diversa tra forme di vita e frammenti di rappresentazione, tra frammenti di vita e nostalgie della rappresentazione, consapevoli di vivere nel tempo della post produzione per immagini, dell'editing diffuso del sé, delle manifestazioni e delle *contraintes* del *general intellect* contemporaneo. In un tempo dove la funzione critica annaspa nei nodi di un *mondo-rete* dove altre forme – di vita, di senso, di pratiche tecnicamente sensibili – emergono in modo diversamente avvertibile, riproducendo, per un verso, la questione dell'*inoriginario* nel senso di Esposito in maniera evidente, ma suscitando, per altro verso, il bisogno di produrre ancora l'*originale* per ricostituire, in qualche misura, la possibilità stessa di un tempo storico. O almeno suscettibile di *storie*. Di una sfera *pubblica* dove riabitare con i film.

Note

1. R. Esposito, *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*, in "California Italian Studies", vol. II issue 1, Italian Futures, 2011. Consultabile on line all'indirizzo <http://escholarship.org/uc/item/5ht7n7p4>.
2. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 25.
3. *Ibidem*.
4. S. Daney, *Perseverance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., Parigi 1994.
5. R. De Gaetano, *Cinema Italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini Editore, Cosenza 2018, p. 9.
6. *Ibidem*.
7. Cfr. P. Virno, *Mondanità*, Manifestolibri, Roma 1994, pp. 70 e ss.
8. Cfr. D. Dottorini, *Sur la proximité du monde: mouvement, distance et croyance dans le regard filmique de Roberto Rossellini*, in R. Bonamy (a cura di), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, UGA Éditions, Grenoble 2014, pp. 106-108.
9. Cfr. D. Arasse, *Le détail. Une Histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi 1992.
10. Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Parigi 1958, pp. 275-323; tr. parziale Id., *Che*

cos'è il cinema?, Garzanti, Milano 1973.

11. Cfr. G. Deleuze, *Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Roma 1989, e segnatamente per Rossellini pp. 11-23, pp. 57-60. Fellini e Visconti sono oggetto di acute riflessioni nel cap. IV, pp. 104-112.

12. P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, University of Texas Press, Austin 1995.

13. R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, III voll., Mimesis, Milano 2014-2016.

14. Cfr. C. Marabello, *Quotidiano*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, cit., vol. III, pp. 7-91.

Marco Bertozzi

L'unica possibilità che resta al poeta, in queste condizioni, è quella di sovrapporre illusione e ragione – e cioè di illudersi, sapendo di farlo, di riconoscere il carattere illusorio dell'illusione, trasformando un'attività un tempo spontanea in una consapevole finzione.

Roberto Esposito

Sguardi epifanici

Un cinema dimenticato dai media eppure premiato in festival internazionali. Un'arte di alta consapevolezza teorica ma scarsamente percepita dalla sfera pubblica. Un terreno dissodato da semplificazioni realistiche, capace di lavorare sull'ibrido, ma considerato poco più di una mera tecnica riproduttiva. Un laboratorio pulsante di prototipi ma inteso quale palestra per arrivare al cinema di finzione (“Quando farai il tuo primo ‘vero’ film?”). Un campo di battaglia, fra emergenze estetiche e debolezze produttive, scarse possibilità mostrative e sviluppo di distribuzioni alternative. Questi alcuni paradossi del documentario italiano, oggetto misterioso ai più nonostante la messe di riconoscimenti piovuta negli ultimi anni sui nostri migliori autori¹. Alle origini di un cinema in cui la riflessione sui processi di messa in forma è ritenuta fondamentale, ben al di là della rilevanza mediatica del contenuto, stanno attitudini sperimentali, capaci di coniugare intelligenze ed emozioni, osservazioni e narrazioni.

In un percorso esemplare per un cinema del pensiero, l'idea di una realtà non esplicabile si confronta innanzitutto con l'*imprinting* rosselliniano, laddove “per pensare bisogna sapere”² illumina ancora un cinema che sbanda nell'ascolto/incontro con il suo referente. Un campo aperto, lontano dagli agonismi intellettuali della cultura istituzionale e dai valori di una efficiente modernità, in cui il tempo dell'attesa e dell'introspezione irrorà il cinema di sguardi umanisti, di occhiate perdute sulla vita quotidiana dell'uomo. È quel “paziente lavoro di rammendo della specie umana” che Rossellini amava ricordare³. Un livello di sorveglianza tenero – che rifiuta la dittatura della sceneggiatura chiusa – e in cui l'ammissibilità dell'inatteso illumina

* Il presente saggio è tratto da M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 79-95.

poetiche immesse nella falda biologica della vita. Un punto di vista minoritario, per molti enigmatico ma, al tempo stesso, esemplare: i più bei documentari ci seducono proprio per la siderale lontananza dalle galassie del vedere diffuso. Prototipi, schegge visive, in cui lo sguardo si chiede costantemente che fare della cinepresa, quale il suo ruolo nell'offensiva lanciata verso il visibile. La bellezza dell'accadimento (nessuna bellezza romantico-armoniosa quanto quella stocastica della vita) è un corpo a corpo con l'indecidibilità del concetto di reale. È quello che accade in un film come *Below Sea Level* di Gianfranco Rosi (2008), dove disponibilità umane, maestrie tecniche e consapevolezza teoriche orchestrano un consesso di mediazioni in attesa, davanti all'occhio della camera. Sottilmente, una visione del mondo altra si materializza dietro segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile. Una lateralità rivendicata e difesa con forza: un diritto di "essere fuori" (geograficamente, produttivamente, esteticamente), di rinegoziare un mondo in cui l'esperienza poetica è sacrificata a quella pseudocomunicativa dei grandi media. Gianfranco Rosi impiega quattro anni di appostamenti, amicizie, abbandoni, ritorni, per incontrare le vite di un gruppo di emarginati, a 250 chilometri da Los Angeles, in un'area in cui sorgeva una base militare. Territori fisici – piatti paesaggi desertici, – umani – il *backward* del "we can", – estetici –, laddove il film sfugge la mera intenzione documentale e diviene potente macchina simbolica. Perché la realtà è una faccenda soggettiva, e comporla, calibrarla, riprenderla, insomma, farne un film come questo è una sfida gravitazionale alle galassie del cinema diffuso. Rosi l'affronta posizionandosi sul versante di un realismo metafisico, in bilico fra una forma osservativa, di grande raffinatezza, e un sentimento partecipativo. Protagonista non risulta la didascalica volontà di saturare il tema – le condizioni di vita di alcuni *homeless* – quanto la transumanza di memorie inattese. Memorie scabrose, piene di relitti, lontane dagli sfavillii di altre, socialmente vincenti, memorie. I territori di *Below Sea Level* risultano indigesti ai domini dello sguardo realistico camuffato da reportage, telegiornale, *talk show*: come ai paesaggi del *versioning* dominati da *commissioning editors* che impongono semiosfere succubi di (pseudo)-esigenze spettatoriali. Sono opere che appartengono agli abissi di quel fragile cinema libero capace di volgere l'osservazione del reale in creazione artistica, per strapparci alla stereotipia mentale che ci assale appena guardiamo immagini realistiche.

Come in *Tahrir Liberation Square* (2011), dove Stefano Savona s'immerge nella primavera egiziana con una Canon 5D, filmando, "da dentro" e ad altezza di sguardo, i momenti della caduta di Mubarak. La capacità di accogliere l'imprevisto, che può sembrare tarda apologia del pensiero debole, è invece libertà che sottrae l'angoscia del controllo, l'ansia della bella scena e della mirabilia tecnica. Percorri un sentiero e attraversi quel pezzo di vita grazie al cinema. In questo caso, una macchina/corpo in movimento osmotico con i corpi dei giovani rivoluzionari egiziani. Un cinema non protetto, di acuta testimonianza, per una "messa in scena" impossibile da prevedere e nella quale l'accumulo di materiali non inseribili in una drammaturgia data prende forma in progressivi grumi di senso: la crescita è sommersa, qualcosa che si dipana poco alla volta, fin quando il "dipinto del reale" è sentito come compiuto. Competenze antropologiche, stilistiche, fotografiche sono fuse in un'opera irriducibile al suo contenuto narrabile: come in *Chiusura* (2001) di Alessandro Rossetto, un film sulla madre del regista che dopo una lunga attività chiude il suo salone da parrucchiera, e ci consegna l'idea che possa esistere una confezione raffinata dietro un valore testimoniale, un ordine poetico quale momento emergente dal mirare. Un dono, il vero scambio simbolico fra chi lo fa, chi ne è protagonista, e chi lo guarda, capace di farci sentire una prima specificità di questo cinema, nell'invenzione di concetti-forma che prima non esistevano. Nella capacità di uno scatto di tono che valichi la storia che si sta raccontando e si riveli frammento di una più ampia epifania. Come possiamo osservare nei raffinati lavori di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti – *Materia oscura* (2013) o *Spira Mirabilis* (2016) – o nell'accuratezza degli sguardi di Yuri Ancarani, in film come *Il capo* (2010) o *The Challenge* (2016), in cui lontano dalla parola detta emergono qualità del vedere e possibilità mostrative molteplici, dagli spazi della videoarte a quelli, tradizionali, della sala cinematografica. Si tratta di prospettive di piena autonomia espressiva, libere da modelli prestabiliti, convenzioni di genere e formattazioni televisive. Ma il documentario contemporaneo è anche altro. E al di là di una sacra attenzione all'epifanico, negli ultimi anni ha assunto coscienza della necessità di scavi ulteriori. Di intervenire, apertamente, nella costruzione filmica, innervando il cosiddetto reale di ulteriori potenzialità espressive e momenti performativi⁴.

Il documentario agente

In questo senso *L'orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrente, 2006) è risultata un'opera laboratorio, capace di evidenziare l'orizzonte esperienziale dell'idea documentaria. Almeno per due motivi. *In primis* per l'evidente dinamica performativa del regista. Osserviamo Ferrente in scena nel tentativo di realizzare il film, mentre gira in vespa per Roma alla ricerca di musicisti stranieri o commenta con la sua voce gli accadimenti durante le riprese. L'autore è dentro al lavoro del film, in una esplicita esigenza di contatto con gli attori sociali e di attestazione del processo in corso. Inoltre, e questo è il secondo motivo, grazie al film nasce davvero una orchestra multietnica, che negli anni successivi alle riprese diventerà la principale orchestra italiana composta da (ex) stranieri. Il documentario non attesta più l'esistenza del mondo ma fa mondo, lo costruisce, ne edifica parti che, al termine dell'opera, godranno di vita propria: una cinederiva, in cui il film diviene piuttosto "casa", luogo che supera i componenti costruttivi iniziali (l'elencazione di problematiche "extracomunitare") per trasfigurarsi in una più vasta costruzione simbolica: il destino e la vita degli uomini, di tutti gli uomini.

Ma, a questo punto, quando terminare il film? Trattandosi di un cinema dal vivo, che nasce all'interno di un'etica della condivisione – un cinema in cui le transazioni simboliche sono di gran lunga più importanti del valore commerciale dell'opera –, quando porre la parola fine alle riprese e, successivamente, al montaggio? All'orizzonte si staglia una poetica del non finito, un demone comune a molti sperimentatori – come Alberto Grifi – portati a uscire dall'idea di testo chiuso, definito una volta per tutte. Una disseminazione di possibilità e, successivamente, di versioni filmiche in cui non conta più il tempo – economicamente inteso –, la fedeltà – a un montatore, a un personaggio, a un distributore –, la virilità estetica di affermazioni come "il mio film è questo".

Come un blob sensibile agli anfratti da riempire, la vischiosità di questo cinema espande le sue forme laddove si manifestano cavità affettive da colmare o lacune estetiche da emendare. Un cinema in divenire: un po' come il *Turner* disadattato nel film di Mike Lee (2014), che col proprio quadro già esposto, sotto gli occhi strabiliati dei suoi colleghi, decide di spalmare una macchiolina rossa sulla tela. Ovvero la boa che, evidentemente, si era accorto mancasse⁵. Così, se arduo resta

accostare il cosiddetto reale, Ferrente il reale lo reinventa ludicamente, cercando di stimolare connessioni latenti ma capaci d'ingenerare nuove derive emozionali. Si tratta di una sorta di remissione dello svelamento immediato, in cui protagonista non risulta più la volontà di saturare un tema (croce del documentario didattico, didascalico, asimbolico), quanto la transumanza di mediazioni in attesa. Abilità che deve anche alle doti e al felice rapporto di sintonia creativa storicamente attivato con Giovanni Piperno, con il quale gira, discute e firma molti dei suoi film performativi (come *Il film di Mario*, 1999 o *Intervista a mia madre*, 2000).

Ferrente tratta il film come uno spettacolo teatrale, dove la prima recita non coincide mai con l'ultima: una recita che, strada facendo, si arricchisce di suggestioni ispirate al *feedback* del pubblico o all'emergere di nuove idee o illuminazioni estetiche. Come se Ferrente le attendesse, in una ricezione consapevole della perfettibilità di un film che diviene "opera aperta": non più, o non solo, dal punto di vista interpretativo, del lettore/spettatore, ma proprio dal punto di vista drammaturgico. L'autore stesso, in una revisione apparentemente fuori tempo massimo per qualsiasi produttore normale, diviene consapevole vittima di una arricchente patologia del non finito.

Franco Maresco, in *Belluscone, una storia siciliana* (2014), amplifica questi aspetti, in un irriverente trattato di antropologia visiva. Da un film sulle ragioni del consenso berlusconiano in Sicilia, parte un risucchiante flusso magmatico, un viaggio nella cultura popolare dei neomelodici, all'interno di una Palermo telenutrita e selfie-dipendente. Gli aspetti performativi e autoriflessivi, gli intoppi produttivi, quelli relazionali – con protagonisti reali o auspicati – informano un linguaggio aperto alla contaminazione del *reenactment*, in un'alchimia di passato, presente, futuro più pregnante di qualsiasi saggio storico-sociologico. Un film grottesco, sudato e umorale, capace di attraversare i demoni dell'inconscio collettivo grazie alla qualità delle relazioni instaurate, degli accadimenti accolti. Il processo creativo (parzialmente) governato da Maresco conduce a un cinema liberato da improbabili piani di lavorazione, verso transazioni fatiche e slittamenti estetici in perenne contrattazione con il mondo. Il rischio dell'*incertitude* eletta a sistema: ecco la potente sicurezza/insicurezza di questo cinema documentario.

Una forma bella e (s)perduta

L'alterità prodotta dal documentario italiano si configura come originale sfera pubblica di riferimento, una fucina alternativa di immaginari sommersi della nostra contemporaneità. Un'altra caratteristica di questo cinema è la capacità di inserire l'arcaico nell'attualità più bruciante: laddove, in un potente sdoppiamento di sguardi, il paese millenario irroria le forme del cinema più attuale e genera opere di impressionante forza epistemica. Lo vediamo in *Bella e perduta* (2015), un film di Pietro Marcello in cui la contaminazione tra gli orizzonti della ragione e quelli del mito informano un cinema contemporaneo, eppure non alieno dalle serie culturali che l'avevano preceduto. Osserviamo Pulcinella, una reggia abbandonata, un custode appassionato, un bufalotto parlante: orizzonti realistici e altri quasi magici, che partono da appartenenze antiche, con protagonisti in arrivo da faglie culturali stratificate, per uscire dalle quali non sono sufficienti i dispositivi immunitari della modernità e la semplice nettezza di un nuovo inizio. Cogliendo l'indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno, Marcello rivendica la latenza di senso dell'esperienza umana contemporanea. In qualche modo segue un filone importante del pensiero filosofico italiano, nella riemergenza dell'origine oscura nel tempo che vorrebbe rimuoverla⁶. Ciò che nel suo carattere opaco ricondurrebbe alla possibilità dell'arresto, in anni in cui sembra avanzare implacabile l'idea stessa di modernità. *Bella e perduta* tiene insieme sguardi sul reale – interviste di Marcello in campo, sequenze televisive di manifestazioni pubbliche – con una prospettiva favolistica: e lo fa con uno stile esibito, che governa la presenza dell'inoperosità (in questo senso, opposta al documentario americano alla Michael Moore, paragonabile al cinema d'azione) con le faglie biologico vitali del paese. In un respiro profondo, l'incidenza di quella storia e di quel territorio lega il pensiero alla figurazione, l'idea alla forma. Ciò che, per altre strade, notava Jean-Luc Godard nelle sue *Histoire(s)*, quando nel capitolo sul cinema italiano inseriva la frase “una forma che pensa” su un volto-icona pierfrancescano. E, in termini complementari, collocava la scritta “un pensiero che forma” sul ritratto di Pasolini.

Il processo è metamorfico e diffida da una declinazione prettamente nazionalista delle arti visive. Anzi, un carattere del migliore cinema italiano sta proprio nel riconoscersi una vocazione universale, legando

un'impronta realista – il suo carattere geo-filosofico – a una forte vocazione umanista. Forse, proprio il ritardo nella formazione dello stato nazionale è legato alla imprescindibile necessità di una circolazione iconica sovranazionale. Da quando i nostri pittori e i nostri architetti frequentavano corti e committenze europee o i maggiori pittori stranieri venivano in Italia per affinare la propria arte, si è cioè consolidata una circolazione di forme e di esiti estetici i cui modelli possono essere considerati il vero carattere “nazionale” della nostra migliore produzione visiva. Quella di un'arte, e di un cinema italiano, senza nazione, per cui già europeo, confermato dalla presenza di tanti documentaristi italiani in Francia o negli Stati Uniti, in Germania come in Inghilterra. Un cinema laico, che non crede alla teologia della modernità come non crede a un compiuto processo di secolarizzazione. Nell'inesausto scontro fra pensiero razionale e pensiero religioso non è sufficiente scegliere la libertà del primo: non si tratta di un ritardo filosofico del cinema italiano sull'irreparabile vittoria della modernità, quanto di una specie di originale marca identitaria, che proprio per le difficoltà nell'avvento di quella supposta condizione moderna riesce a evitare la compattezza di un unico paradigma estetico-filosofico, recuperando forme inesaurite dagli orizzonti dell'arcaico, del magismo, del mito. Come ne *La bocca del lupo* (2009), altro film di Pietro Marcello, in cui il rapporto fra una storia di vita sbandata – Enzo, “una faccia d'angelo che la malavita ha rubato al cinema” – e i paesaggi di una città, Genova, divorata dai cambiamenti del secolo breve, informa una raffinata alchimia estetica. *La bocca del lupo* è un lavoro su rovine che fanno intuire l'esistenza di un tempo sfasato, in un procedere che non coincide con quello del ricordo consapevole: esperienze nate nell'ombra, nel cono alieno ai riflettori del tele-gridato, laddove l'interesse per un cinema possibile è quello della mediazione fra il soggetto e il mondo. Un'antropologia della visione che non finisce al “prodotto materiale” ma diviene apprendistato coniugato ai sensi, alla vulnerabilità delle emozioni, all'eredità di un destino o alle nostre memorie perdute. Una lunga intervista nel tinello dei protagonisti disvela quanto le voci, i frammenti d'archivio, le passeggiate nel buio della notte ci avevano giusto fatto premeditare. Ecco l'opera come nuova sintassi, come scavo nella lingua inesprimibile dell'arte. È lì che si intrecciano geografie sentimentali differenti: resoconti di una città baciata dal miracolo industriale e un'infanzia libera nei vicoli/giardini di pietra, segmenti

di un passato urbano divorato dalla speculazione e consapevolezze che contrabbando e sparatorie costano anni di prigione e inenarrabili lontananze dal soggetto amato. Una buona dose di lentezza segna la realizzazione del film: sei-sette mesi per arrivare alla prima intervista con Enzo, altrettanti mesi di ricerche e di montaggio per scegliere e ricomporre il materiale d'archivio "giusto". Non è un caso che questo cinema esiga latenze, tempi lunghi, sedute di montaggio ignote ai televisivi; apparenti inoperosità che, congiuntamente, risultano progetto meridiano e atto politico. Mentre la moltiplicazione dei canali e il trionfo dell'alta definizione spingono a produrre sempre nuove immagini, film come *La bocca del lupo* segnano poetiche in levare, decrescite iconiche che fanno della riflessione e dell'osservazione il loro *focus* estetico⁷.

In una lotta di forme, contro la forma totalitaria dell'informazione e delle supposte aree neutre, il nuovo documentario italiano evidenzia il premere del fuori campo, esalta il dubbio del/sul passato, disfa il *cadraje* del "tutto a fuoco" lavorando alla frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire. Scardina, ipnoticamente, il tempo frigido del format e quello autoritario del palinsesto. "Le formatage des oeuvres audiovisuelles finit, au bout de la chaîne, par être un formatage du voir et de l'entendre, de sentir et de rêver"⁸. Una prospettiva di ecologia del visivo che introduce spazi di osservazione dilatati, in cui "amatoriale" non è più sintomo d'inconsapevolezza tecnica ma rivalutazione passionale del filmico. Quasi un obbligo, per un cinema documentario in cui la mancanza di uno stabile referente statale e di una televisione pubblica capaci di creare un organico quadro di sviluppo ha contribuito a esaltare processi di diffidenza intellettuale ma, paradossalmente, un pensiero più libero e creativo. Come se il deficit di programmazione e le ricorrenti crisi di sistema del documentario italiano avessero indotto autori e produttori a ingaggiare forme di autonomia e di resistenza per situarsi, in un modo o nell'altro, al perimetro del sistema. Ma, forse, ci sono modalità dell'agire e disposizioni del pensiero che arrivano da lontano:

in questa particolare attitudine performativa, non è arbitrario riconoscere un elemento di lungo periodo della tradizione italiana. Si tratta di quella estroflessione nel mondo che, da Machiavelli e Gentile, a Gramsci, qualifica in vario modo il nostro pensiero in

una maniera che eccede lo statuto disciplinare della ricerca filosofica costituendone, piuttosto, una sorta di decostruzione pratica.⁹

Cinema "selvaticus"

Si tratta di modalità espresse superbamente in *Alberi* (Michelangelo Frammartino, 2013), un film installazione accolto al MoMA di New York e al Den Frie Center of Contemporary Art di Copenaghen: un'operazione estetica al confine fra documentario, installazione e *urgent anthropology*, che rende pienamente la labilità del confine fra cinema e arti visive. Sulla scia di un antico rito silvano, gli abitanti di Armento, in Basilicata, si recano nel bosco per tagliare rami e radici di edera. Li osserviamo al lavoro, accompagnati da un *soundscape* naturale, con fruscii, versi di animali, suoni della foresta. Quando riappaiono riusciamo a fatica a individuarne le fattezze umane: occhi nascosti dalle foglie, braccia che sembrano rami, corpi che evocano tronchi. La foresta si anima di uomini pianta, ora visti in dettaglio, ora in campo lungo, che sciamano lentamente nel verde intenso di una natura mimetica, mossi da forze misteriose, semperterne. Dal bosco profondo alla piazza di pietra, il ritorno in paese segna l'irruzione della musica, con un organetto che accompagna l'ondivaga danza degli uomini-albero, gli antichi romiti, ormai scomparsi, che bussavano in cerca di un obolo durante il carnevale. Poi la notte, il ritorno della luce diurna, gli uomini in piazza, il rito vestimentario del verde addosso: il film è un *loop* di 28 minuti che nel suo ciclo rimanda ad altre circolarità, le stagioni, la vita dell'uomo, quella dell'universo. Il rito è ricreato ma la rivisitazione della figura arcaica dell'*homo selvaticus* attinge a una traccia culturale sotterranea che influisce sul desiderio di generare nuove forme carnevalesche. Ciò che da allora costituisce la rinascita di una festa collettiva del paese, risentita come propria, ben lontana da eventi pubblicitari in stile rievocazione storica. Per questo il film di Frammartino, con le proiezioni in sala e l'esposizione in ambiti museali, rappresenta al meglio un cinema filosoficamente profondo, medialmente ibrido, estremamente poetico: forme di una contemporaneità capace di scavare nel passato – ciò che appariva ritardo e inadeguatezza – per trovare l'inesausta presenza dell'origine¹⁰. Un irriducibile conflitto in atto che questo cinema accoglie, testimonia, reinventa senza presupposti ideologici vincolanti, nell'eccentricità di un paese che si vuole europeo ma frequenta ancora le rotte degli anti-

chi dei, fra i ventosi arcipelaghi del Mediterraneo. Ecco gli inesausti orizzonti di performance culturali e di autorappresentazioni che la modernità ha cercato di superare con la definizione di nuovi miti – quelli della razionalità e della crescita di centralità dello Stato nazione, dell’incremento dell’innovazione tecnologica e del giogo burocratico, della diffusione scientifica e dell’aumento della classe borghese...

Una modernità che ha preso il sopravvento ma non è stata in grado di comprendere, e di penetrare, ciò che si era formato storicamente, in maniera così diversificata, nel nostro paese. L’origine composita dei mondi italiani è restata opaca agli occhi dello Stato nazione, investita di una indifferenziata progettualità politico-economica. Come, ancora prima, accadde per il violento processo di unificazione nazionale; o, ancora, come sta accadendo oggi, nell’idea di “integrazione” forzata delle culture migranti, una razionalità impositiva ha guidato il processo di burocraticizzazione del soggetto. In termini biopolitici, l’oscura minaccia al sistema costituita da un vitalismo primigenio e irrazionale delle tante culture italiane è stata combattuta dal sistema dei media legati al potere centralista dello Stato.

La modernità del documentario italiano si situa proprio nella ineluttabile permanenza del conflitto come elemento costitutivo della società degli uomini, laddove paiono emergere lotte, valori, desideri, atteggiamenti, norme non scritte – alfine, categorie della vita stessa –, in risonanza con le forme originarie di quei tanti modi di essere italiani¹¹. Più che spettri del passato, risorse antropologiche per un grande cinema, termini di un presente complesso e di un futuro non securizzato, in un universo mosso dall’ardua dialettica dei contrari. È qui, fra il mito primigenio – una “retroguardia” dalla quale paiono giungere voci profetiche – e la macchina mitologica della modernità, che il documentario italiano insinua i suoi dubbi, definisce alcuni raccordi, crea, a sua volta, una macchina estetica capace di sguardi acuti, prettamente filmici e non letterari. In grado di staccarsi dal cinema come industria dell’intrattenimento e dello spettacolo – con i suoi riti mondani, le sue star, le sue fascinazioni –, in cui il tempo della festa filmica risulta complementare alla normalizzazione del moderno cittadino-lavoratore. Un processo che, per certi versi, si riconduce al modello della “macchina mitologica” (1972) di Furio Jesi¹², per cui al cinema come industria dello spettacolo e alle sue merci travestite da materia poetica potremmo opporre chi, dal cinema stesso, dispone di un linguaggio capace di

farsi sperimentazione, estetica e politica, per scalfire l’inaccessibilità della macchina mitologica del moderno. Se impossibile risulta smontarla – il tempo storico dell’auspicato progresso è tempo condiviso dai più – questo cinema offre almeno il modello di una scrittura capace di mostrare, dal suo interno, la simultaneità dell’esperienza filmica e lo svelamento della sua produzione, inducendo una riflessione sulle strutture interne della grande cattedrale della modernità. La differenza è fra il cineasta che agisce per creare merce vendibile, luoghi comuni estetici, confluenti nel modello “macchina mitologica”, e chi riesce a sospendere la supposta naturalezza della macchina per spostarla verso un’esperienza epifanica. O per pensarne la sua mitologia come a un vuoto, che rimanda soltanto a se stesso. Una presa di coscienza che rimanda direttamente al pensiero di Pasolini e ai suoi documentari in forma di appunti, in quel perenne ritorno all’origine – “io sono una forza del passato” – che non si esaurisce nel richiamo dei miti primigeni ma si incista, senza scampo, in una tragica, ma rinnovata, contemporaneità. Duplice è il felice ritorno al passato. Verso Pasolini, e verso il senso dell’arcaico in Pasolini. Qui sta la sua dimensione profetica per il documentario italiano contemporaneo. Mi riferisco a quegli orizzonti capaci di autoriflessività e performatività – già osservati in merito all’uso della voce – con cui egli affronta i *Sopralluoghi in Palestina* o immagina storie altamente simboliche, come quella del maharaja datosi in pasto, per salvarli, a tigrotti affamati in *Appunti per un film sull’India*. O, ancora, ampliando la carica metalinguistica espressa dalla scusa-rimando al “vero” film da farsi, in *Appunti per un’Orestide africana*. Qui, come in India, Pasolini cerca volti per un film mitologico: cerca Agamennone, Cassandra, Clitennestra. Viaggia, dal lago Vittoria al lago Tanganica e la sua ricerca sul passaggio alle democrazie formali avviene trasfigurando le forme del mito in forme della contemporaneità: Troia che brucia diviene un serbatoio petrolifero incendiato, i saccheggi della città antica sono i villaggi distrutti da una delle tante guerre africane di oggi. Un’improvvisa idea

[lo] costringe a interrompere questa specie di racconto [...] rilasciando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L’idea è questa: far cantare l’Orestide. Farla cantare, per precisione, nello stile del jazz.

Ecco le parole di Eschilo modulate in una *jam session* al Folkstudio di Roma, ecco le prove in studio con jazzisti e cantanti di colore. *Appunti* straordinari, guida per paesaggi documentari liberati dall'ossessione del realismo, in un cinema denso di risonanze individuali e passioni collettive, nella precoce intuizione dell'irriducibile passaggio epocale del nostro tempo. Livelli poetici segnati dalle rovine e dalla memoria, tasselli di un grande cinema italiano capace di confutare alcune pretese egemoniche della modernità. Come ricorda Roberto Esposito, "la contemporaneità è muta se schiacciata su se stessa, se non illuminata per contrasto da ciò che la precede"¹³.

Inconscio italiano

Ciò che è ben visibile nei ri-lanci ermeneutici di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, illuminazioni contemporanee in partenza da film dimenticati. Una dimensione archeologica che ci parla dell'oggi, evidente sin *Dal Polo all'Equatore* (1986), un film anticipatore di molte tendenze successive nonché di una serie di quesiti sul rapporto fra il cinema e la storia (dall'utilità probatoria delle immagini documentarie sino agli aspetti antropologico-culturali dello sguardo filmico). Scintille critiche, fuochi della cultura visuale d'inizio Novecento, rivisitate lavorando i film di Luca Comerio, operatore del cinema muto italiano: dieci sezioni, dieci spazi fisici e mentali in cui al *ralenti* di un treno in corsa succedono immagini di navi fendighiaccio, uccisioni di orsi bianchi e di leoni, "selvaggi" da redimere, paesaggi-palcoscenico della prima guerra mondiale. Se le immagini recuperate dagli archivi di Comerio illustrano il sistema di valori del periodo, dalla retorica nazionalista a quella colonialista, dalla superiorità dell'uomo sulla natura a quella del bianco sul nero, è solo con la forza creatrice di Gianikian e Ricci Lucchi che esse esplodono di nuovi significati. *Dal Polo all'Equatore* è un film che esce dalle cornici imposte scomponendo il quadro e destrutturando attitudini autoritarie dei film di partenza: gli autori "mentre lavorano con quelle pellicole, devono decidersi a lavorare contro ciò che esse incarnano dal punto di vista politico e ideologico"¹⁴.

Ma ogni film di Gianikian e Ricci Lucchi è un viaggio ricco di tappe, in un lavoro fisico e sulla fisicità dei supporti, monacale per la dedizione e la raffinatezza d'indagine¹⁵. L'ausilio è dato da una potente macchina ermeneutica – la camera analitica – che consente di riagire il

fotogramma con una artigianalità che, al tempo stesso, richiama il lavoro delle botteghe del Rinascimento e gli esperimenti scientifici alle origini del cinema¹⁶. La camera analitica consente cioè di rifotografare le immagini originali per poi avviarle a una serie di interventi plastici, cromatici, di rimessa in quadro, in un uso che implica la ridefinizione dei processi di focalizzazione e lo scardinamento degli antichi rapporti sintattici. Un lavoro sulla memoria eticamente ed esteticamente rilevante, per rimontaggi privi di qualsiasi didatticismo.

Allo zenit delle estetiche imperanti in Italia, emergono opere fondamentali per la riflessione sul cinema documentario, sul *found footage*, sul rapporto con gli spazi museali dell'arte. Penso al progetto *Archivi italiani* (dal 1991, elaborato montando film d'epoca e immagini del Ventennio), con *Il fiore della razza* (1991), *Prigionieri della guerra* (1995) e *Lo specchio di Diana* (1996). Resistenze iconografiche dove il lavoro estetico e quello etico sono fusi in una visione filosofica del destino dell'uomo: come se la libertà espressiva che contraddistingue Gianikian e Ricci Lucchi esercitasse, al tempo stesso, un controllo sulla nostalgia seduttiva di alcune pratiche storiografiche e un attrito al naturale pericolo dell'oblio. Anche in *Su tutte le vette è pace* (1998), l'incontro tra immagini d'archivio, diari di soldati al fronte e orchestrazione musicale produce un potente affresco antiretorico. La cinepropaganda dei materiali originari viene ribaltata e il corpo ferito – dell'uomo, come della pellicola al nitrato – emerge da frammenti di volti come da graffi del fotogramma, da espressioni umane come da bolle, lacerazioni, impronte della pellicola. E la visione del film produce uno slittamento totale dall'epica dei libri di storia all'etica della condizione umana più sofferente, fatta di paura e tragico senso del dovere.

Interessante risulta l'analisi di Christa Blümlinger su questi film. Rifacendosi al pensiero di Aby Warburg, l'autrice di *Cinéma de seconde main* focalizza l'attenzione su vari procedimenti di ripetizione e di *Umwertung* (rivalutazione), sui repertori di gesti e immagini dimenticate, sui procedimenti mnemonici consentiti dal cinema¹⁷. L'insieme di atti filmici compiuti dai registi – ripetizione, *ralenti*, colorazione, *recadrage* ecc. – aggiunge a un primo orizzonte documentario, in qualche modo legato agli aspetti referenziali delle immagini, una "verità estetica" supportata proprio grazie all'atto manipolatorio degli autori: un gesto interpretativo legato alla dimensione etico-politica,

rigettata nella contemporaneità. Quindi, a un terzo livello, emerge il carattere discorsivo, in cui le scelte degli autori illustrerebbero le stesse regole in base alle quali la sopravvivenza o l'oblio delle immagini vengono formulati. Per finire con una quarta modalità, “un mode mélancolique de lecture de matériau, qui est considéré comme un vestige appartenant a monde des choses, aussi éphémère que les corps dont il a conservé la trace”¹⁸.

Il cinema come protesi militarista deflagra grazie al trattamento sulle immagini compiuto dagli autori e con *Oh! Uomo* (2004) Gianikian e Ricci Lucchi informano una delle loro più pregnanti opere degli ultimi anni. Sequenze militari della Grande Guerra, allora vietate alla visione pubblica, vengono affrancate dall'orizzonte scientifico-medicale di provenienza e consegnate alla loro tragica potenza mistificatoria. Le immagini di quei campionari di arti mutilati, i tentativi di ricomposizione artificiale degli organi, l'umanità stessa, protagonista di orrori ogni volta dimenticati e rinnovati, innescano una tensione dialettica fra passato e presente, agli antipodi di un sentimento nostalgico. L'intervento sui vecchi fotogrammi di film militari è teso a evidenziare l'assurdità e la tragedia di qualsiasi conflitto bellico, nonché i miti tecnologici di contorno: in *Oh! Uomo* sono pressoché eliminati i gesti dei medici, la loro volontà autopromozionale, esaltando piuttosto gli sguardi dei militari feriti, con un intervento di *recadrage* e di ampliamento dell'immagine, dai piani medi ai volti in primo piano, per aumentarne e focalizzarne la portata significativa. L'etico e l'estetico fusi, nell'idea che frammenti d'antico servano a illustrare la contemporaneità:

costringiamo a pensare e a collegare ieri e oggi, a fare associazioni. Svelare la violenza nei suoi vari aspetti. [...] Tutto il lavoro è rivolto al presente, all'attualità, a quello che vedi in televisione oggi. *Oh! Uomo* è l'Iraq, sono i cadaveri degli americani che tornano a casa senza i funerali di stato o i mutilati che vengono nascosti.¹⁹

Come nella linea Warburg-Benjamin-Godard, si tratta di percorsi segnati da campionari sterminati e, congiuntamente, mai sufficienti. Demiurghi del ricordo, profeti del montaggio attratti dai cascami più che dalle glorie, Gianikian e Ricci Lucchi rivelano il tentativo di un ci-

nema libero di opporsi all'irresistibile omologazione iconica della modernità. Dall'entropia visiva del passato colgono dinamiche scheggiate per arricchire di altri lessici visivi gli orizzonti del cinema contemporaneo. Anche loro esposti in musei e gallerie d'arte esprimono pienamente la mobilitazione di un cinema documentario ricco di energie creative, trascurato dai grandi media ma denso di quell'afflato etico-estetico che, con altri sguardi realisti, fece grande il cinema italiano. Ma le frontiere del documentario sono aperte e trovare specificità territoriali può essere limitante. Le esperienze sono molteplici e le pratiche ricche di scarti, lacerazioni, invenzioni originali. Un'onda internazionale, per cineasti che non schivano il malessere del mondo ma che cercano di valicare la fortezza delle apparenze. Filmmaker che

ont embrassé des territoires du réel généralement incertains, le plus souvent tempétueux et peu parcourus. Ils ont arpenté des territoires délicats et parfois risqués, n'hésitant pas à “s'affronter aux malaises du monde”, pour aller regarder au-delà des apparences, des évidences premières, et s'affranchir ainsi des grilles érigées par les habitus qui claquemurent le réel.²⁰

Autori che esibiscono grammatiche e stilistiche esigenti, forzano la scrittura filmica classica e, lo abbiamo visto, attraverso processi di riuso, incrocio, ribaltamento, dissoluzione, estraniamento, incitano lo spettatore a uno sguardo critico sul cinema e sulla sua esistenza. L'idea, irriducibile al semplice contenuto delle immagini, è di una messa in movimento dello spirito per pensare poeticamente il mondo. Questa è la forza, questa la bellezza, della difficile arte del documentario.

1. Come Gianfranco Rosi, con *Fuocoammare* (Orso d'oro al Festival di Berlino, 2016) o *Sacro Gra* (Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia, 2013); Pietro Marcello, con *Bella e perduta* (vincitore del Festival di Göteborg, 2016) o *La bocca del lupo* (vincitore del Torino Film Festival, 2009); Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, con *Il castello* (2011, Premio speciale della Giuria a Hotdocs di Toronto); Gianluca Comodin con *L'estate di Giacomo* (2011, Pardo d'oro al Festival di Locarno); Stefano Savona, con *Piombo fuso* (2009, Special Jury Prize, Festival di Locarno) e *Palazzo delle Aquile* (2011, con Ester Sparatore, Alessia Porto, Grand Prix Cinéma du Réel).

2. R. Rossellini, *Islam. Impariamo a conoscere il mondo mussulmano*, Donzelli, Roma 2007, p. 4.

3. Ivi, p. 3.

4. I. Hongisto, *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

5. “Che poi, detto tra noi, l'arte è fatta di regole desunte, regole che valgono finché qualcuno non dimostra che possono essere superate. Ma dove diavolo c'è scritto che un film, una volta consegnato, debba rimanere congelato nel tempo in quella versione? Sì, quella è la consuetudine, dettata da regole di natura per lo più commerciale, come la durata standard di un lungometraggio”.

In intervista al regista, gennaio 2017.

6. Per questa prospettiva rinvio a R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

7. Si veda F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1999.

8. J.-L. Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, Lagrasse 2009, p. 11.

9. R. Esposito, *op. cit.*, p. 252.

10. Per Roberto De Gaetano, l'insieme di esperienze legate al miglior documentario contemporaneo costituirebbe l'ultimo atto dell'asse romanzesco del grande cinema italiano. Un paradigma capace di collocare il documentario all'interno di una storia del cinema di più ampio respiro: con un certo rischio, nella definizione stessa di “romanzesco”, nel reintrodurre categorie del letterario in un cinema che si sforza di sfuggire loro.

11. In questo senso rimando anche al cinema di Felice D'Agostino e Arturo Laborato, da *Il canto dei nuovi emigranti* (2005) a *Essi bruciano ancora* (2017).

12. F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2013.

13. R. Esposito, *op. cit.*, p. 200.

14. R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 71.

15. Sulla processualità del lavoro di

Gianikian e Ricci Lucchi ricordo il saggio di R. Censi, *Taking the Errata Out of History. The Analytical Camera and the Question of Time* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi), in A. Autelitano (a cura di), *The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum*, Campanotto, Udine 2010, pp. 158-172.

16. La macchina è composta da due elementi: “nel primo, scorre verticalmente l'originale 35mm. Può accogliere le perforazioni Lumière e le pellicole con i vari gradi di restringimento e decadimento fisico dell'emulsione e del supporto, fino alla perdita dell'interlinea del fotogramma e alla sua cancellazione totale. [...] Il secondo elemento è una camera aerea in asse con il primo elemento di cui assorbe per trasparenza le immagini. È una camera con caratteristiche microscopiche, più fotografiche che cinematografiche, ricorda più le esperienze di Muybridge e Marey che quelle dei Lumière”. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, in “Griffithiana”, n. 29-30, 1987, poi in S. Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Hopenfulmonster, Firenze 1992, pp. 100-101.

17. C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Parigi 2013; ed. or. *Kino aus zweiter Hand*, Vorwerk 8, Berlino 2009. Il testo si concentra sull'analisi di alcuni cineasti: a ognuno è dedicato un capitolo, e in esso si affronta un tema differente, dalla “Disposizione archeologica” alla “Storia della cinematografia come esperienza”, dalle “Culture dell'assimilazione” alla “Cartografia del tempo”.

18. Ivi, p. 218.

19. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, in *Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, a cura di D. Dottorini, in “Fata Morgana-Archivio”, n. 2, 2007, pp. 18-19.

20. C. Maury, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée 2011, p. 181.

Il Made in Italy è la teoria

Valerio Paolo Mosco

Il discorso sul Made in Italy è scivoloso. Di solito si affronta ad un livello generalista, intridendolo di sociologia a buon mercato corredata caso mai di qualche dato artatamente scelto per avvalorare i presupposti. Sul Made in Italy si fronteggiano due fazioni: *in primis* i *declinisti*, tanti, agguerriti e sempre alla ricerca della notizia di un crollo per evidenziare la strepitosa lungimiranza delle loro profezie. Ai *declinisti*, una specie sorta una ventina di anni fa e in seguito sviluppati sorprendentemente, si oppongono gli *anti-declinisti*, ovvero coloro i quali tentano di confutare le tesi sul disastro imminente. Siamo ancora una volta al contrasto tra *apocalittici e integrati* di cui scriveva Umberto Eco negli anni Sessanta con una aggravante: oggi la quantità di informazioni che ci arrivano non è ancora commensurata alla nostra capacità di assorbirle e più che altro di assorbirle criticamente¹. In ciò la postmoderna relatività dei fatti esprime tutta la sua prorompente forza d'urto. Non è questo un fenomeno tipicamente italiano: esso è globalizzato, ma in Italia assume una dimensione rilevante per la semplice ragione che l'Italia, come andava ribadendo più volte Guido Piovene nel suo indimenticabile *Viaggio in Italia*, è contraddittoria². Proprio sulla tesi della contraddittorietà Piovene aveva affrontato la cronaca di un Paese che appariva avviato al *boom* economico e allo stesso tempo appariva intriso ancora di una miseria atavica. In modalità e forme diverse da quelle di sessant'anni fa questa contraddittorietà permane ai nostri giorni ed è proprio questa contraddittorietà a rendere contemporaneamente valide sia le tesi dei *declinisti* che quelle degli *anti-declinisti*. Un carattere, questo, ricorrente in tutti i campi che hanno a che fare con l'opinione pubblica, con una eccezione: la politica: qui i *declinisti*, apocalittici e indignati, non hanno avversari: spopolano, facendo da avanguardie alle truppe dei populistici che verranno al loro seguito.

Anche per quel che riguarda l'architettura i *declinisti* sono maggioritari. La tesi da loro avvalorata è che un tempo (i *declinisti* per esistere hanno sempre bisogno di un'età dell'oro) c'erano i maestri e con maestria si pensava. In seguito, come recita un verso di Trakl più volte posto da Aldo Rossi in epigrafe ai suoi disegni, "tutto ciò si è perso".

La narrazione *declinista* dell'architettura italiana ha una lunga storia. La visione al negativo la troviamo in molti intellettuali: ci sono persino tracce in Camillo Boito, colui che è stato il primo critico di architettura nel Regno d'Italia. Prosegue poi con lo scettico Persico per poi esplodere nel dopoguerra raggiungendo il colmo con Manfredo Tafuri, un vero e proprio cantore del disastro imminente e della catastrofe futura³. Ma la torsione al negativo di Tafuri non era gratuita, non era invettiva per ottenere consenso, bensì era la logica conseguenza di un sistema di pensiero che oggi si definirebbe antagonista, che in quanto tale si fonda su un sistema di valori opposti a quelli vigenti⁴. Quella che Tafuri applicava era la così detta "critica all'ideologia" così riassumibile: il capitalismo, per trovare consenso, ammantava di falsi valori le proprie espressioni e ciò in tutti i campi, inclusa l'architettura. È necessario quindi (è questa la tesi di Tafuri) smascherare queste ideologie, metterle senza pietà a nudo. Tafuri, la cui furia dissacratoria arrivava spesso al parossismo, una cosa comunque l'ha insegnata: per fare critica è necessario andare oltre, o se non altro vedere oltre: solo allora appariranno quelle che un tempo venivano definite le ragioni strutturali di certi atti e di certe forme. Un *declinista* quindi, capace di abbagliare come la stroncatura del Grattacielo Pirelli o della Rinascente di Albini, ma un *declinista* di razza, che ha stimolato la critica imprimendole un'accelerazione pari solo a quella che Foucault e Barthes avevano impresso alla filosofia. Dopo Tafuri il *declinismo*, l'ideologia della catastrofe imminente, priva di un progetto culturale, inevitabilmente è diventato *lamentismo*: supponente visione dei fatti sempre orientata alla ricerca di quel marcio, di quel corrotto, di quell'esecrabile che da sempre ha garantito fortune ai suoi cantori.

Facciamo un passo indietro. Come si sa gli anni Settanta e gli anni Ottanta sono stati un momento di successo internazionale per l'architettura italiana. Ciò che di essa seduceva era proprio quel quid critico derivante da un approccio teorico al progetto. Lo sbarco a New York di Tafuri e Rossi nel 1976, lo strepitoso successo da loro avuto, derivava proprio da ciò: dall'interpretazione del progetto come progetto teorico. Nulla di nuovo a ben vedere. I due, e gli epigoni dietro di loro, rispolveravano quella tradizione trattatistica rinascimentale che già aveva sedotto il mondo, riconfigurandola chiaramente in altra maniera. L'Italia di quegli anni viveva nel conflitto ideologico e non solo, un conflitto che ritroviamo anche nel dibattito architettonico in cui la sini-

stra, dopo aver conseguito attraverso il presidio accademico quell'egemonia culturale auspicata da Gramsci, vinta la battaglia come spesso gli succede, si spacca: da una parte Tafuri e la Tendenza (l'ala rigorosa e "fedele alla linea"), dall'altra il pop inquieto e scanzonato dei *radical* che opponevano alla mistica della disciplina la sparizione della stessa nelle logiche della civiltà dello spettacolo⁵. Una cosa univa i due nemici: la fede pressoché assoluta sul concepire il fare architettura come un atto ideologico se non politico, sicuramente come atto teorico. D'altronde, e ciò deve far riflettere, da tempo immemore è come se gli architetti italiani avessero intenzione di costruire due edifici: uno fisico e un altro teorico e si ha l'impressione che ad Alberti, a Palladio, a Rossi, ai *radical*, interessasse maggiormente quello teorico rispetto a quello fisico. Un errore? Non credo, basti pensare che la storia dell'architettura passa per i teorici architetti italiani che, se non altro in ragione del loro successo internazionale, è adeguato considerare i massimi esponenti del Made in Italy in architettura. Negli anni Novanta le cose cambiano: crolla l'ideologia comunista che foraggiava il dibattito e ci si ritrova tra le macerie di edifici teorici su cui passano con noncuranza i nuovi rappresentanti di un'architettura che ha scelto un'altra strada: rappresentare il mondo così come è per diventare, come recitava un titolo di una Biennale di quegli anni, "architetti sismografi" che captano le nuove tendenze e quasi in presa diretta le traducono in forme⁶. È chiaro che per far questo non c'è tempo per una teoria che diventa quasi un ostacolo per coloro i quali intendono solo accettare i fatti acriticamente, possibilmente enfatizzando il feticcio della tecnica che proprio in quegli anni diviene un valore trascendente, insindacabile e inappellabile. Di lì la crisi di un'architettura, quella italiana, che tendenzialmente ha sempre preferito la criticità all'a-criticità, i valori umanisti a quelli tecnici. Crisi inevitabile. Accerchiata dalla nuova condizione è iniziata allora un'opera di ricostruzione della stessa non certo facile. La scelta è stata allora quella per così dire di congelare la teoria, di stemperarne le asprezze per renderla il più possibile a servizio dell'edificio costruito. Il risultato sono stati, nei migliori dei casi, edifici sobriamente moderni, senza quei tormenti figurativi che andavano così di moda in quegli anni: edifici che, riesumando un termine caro a Pagano, potevano essere considerati "correnti", ma correnti ad alto livello, capaci di intercettare il mercato senza cadere nelle trappole dell'architettura commerciale. Se c'è in questa archi-

tettura, definita da Marco Biraghi e Silvia Micheli “responsabile”, va cercata nella componente che non è insensato definire “politica”⁷⁷. L’architettura responsabile italiana infatti cercava di dar forma e di rappresentare il sogno della sinistra riformista di un “paese normale”, sobrio, affidabile, assertivo e composto: un paese strutturalmente parte di quella UE da poco nata. Eppure, nonostante i caratteri di questa architettura siano ben chiari, la mancanza di un’adeguata teoria e la latitanza della critica, hanno fatto sì che la stessa rimanesse in quel limbo di idee espresse a metà, di idee mute, che Persico considerava la zona dove l’architettura italiana era costretta a galleggiare, priva di quell’ancoraggio a terra che l’avrebbe finalmente resa necessaria a se stessa. In seguito una generazione la cui formazione non era solo in Italia, in contatto con i nuovi mezzi di comunicazione con il mondo e spesso impegnata nelle accademie, ha compreso, non senza scaltrezza, che ciò che all’estero veniva richiesto agli italiani, specialmente nelle accademie, era quell’edificio teorico che noi stessi, in nome di un non mai ben definito realismo, avevamo dismesso e veniva richiesto come ai tedeschi si richiede l’efficienza, agli inglesi la furbizia finanziaria e ai greci delle isole dove passare le vacanze. A quel punto quella teoria cacciata dalla porta è tornata dalla finestra per soddisfare un mercato culturale accademico che andava riscoprendo proprio la teoria. Lo andava testimoniando il successo dei teorici della Tendenza e dei *radical* a cui venivano tributati onori scivolanti talvolta nel feticismo. La teoria come *revival* dunque; d’altronde viviamo ancora nel paradigma postmoderno e sembra che dentro di esso ci dovremo stare ancora un bel po’. Un *revival* che può anche far storcere il naso, ma che ci permette di riallacciare i fili dopo il lungo periodo dell’eclisse della teoria e della critica. Ripetiamo: il disinteresse per l’edificio teorico è stata una delle cause più evidenti del declino dell’architettura italiana. Non solo: è stata la ragione per cui l’architettura decostruttivista, quella minimale, come anche l’*high-tech*, sono implose in loro stesse per poi scivolare nella peggiore architettura commerciale. È necessaria una precisazione. Già da tempo la teoria da sola non esiste più. Senza la critica la teoria infatti inevitabilmente diventa precettistica chiudendosi in un sistema che come tale tende inevitabilmente all’entropia. Non esiste teoria senza la critica quindi, come non esiste teoria senza la storia. In qualunque disciplina, da quelle scientifiche a quelle umanistiche, la teoria si innerva sempre nella storia, caso mai per opposizione,

ma pur sempre nel sedime storico. Oserei affermare che anche la critica, come poi volevano sia Zevi che Tafuri, non può fare a meno della storia. Ciò probabilmente potrebbe essere confutato dalla strepitosa quantità di persone che scrive sull’architettura tenendosi ben lontana sia dalla critica che dalla storia: a essi basta far notare come i grandi critici sono stati al contempo dei grandi storici, d’altronde la critica libera di vagare senza sistemi dove vuole, scivola nel giornalismo e poi nel pessimo giornalismo. Se c’è allora un’identità nell’eclettica architettura italiana, essa va cercata nell’approccio critico, nello sforzo di erigere, insieme all’edificio reale, quello teorico. Rinunciare a ciò in nome di un pragmatismo commerciale e tecnologico di importazione, sarebbe un danno incalcolabile per il Made in Italy architettonico nazionale. In un mondo globalizzato l’offerta dei prodotti, di qualunque genere essi siano, si divide in due: da una parte l’offerta di prodotti fungibili, il più possibile economici e il più adatti alla produzione in serie; dall’altra i prodotti non fungibili, di valore e come tali non copiabili. Gli edifici teorici italiani fanno parte di quest’ultima categoria e la loro non fungibilità, la loro unicità, va non solo conservata, ma rinnovata continuamente. Come questi edifici teorici debbano essere, data l’attuale situazione di emergenza per la scomparsa della teoria, è un problema secondario: l’urgenza è ora salvare a tutti i costi la teoria in quanto se la teoria muore con essa muore l’architettura, *in primis* quella italiana.

1. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
2. G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957.
3. *Duro, sfiorante la sfiducia assoluta*, è un famoso scritto del 1934 di Edoardo Persico *Punto ed a capo per l'architettura*, in E. Persico, *Scritti d'architettura* (1927-1935), a cura di G. Veronesi, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 153-168. Trancianti e sfiduciati sono anche diversi scritti di Bruno Zevi dedicati all'architettura italiana. Tra i tanti ricordiamo la parte finale del suo *Il linguaggio moderno dell'architettura* (Einaudi, Torino 1973) in cui Zevi apertamente taccia la stessa di essere sempre stata e di continuare ad essere pavida ed incapace di scelte chiare e definitive: una tesi questa che era stata di Persico.
4. Aperta sfiducia nell'architettura italiana pervade gran parte della *Storia dell'architettura italiana 1945-1985* (Einaudi, Torino 1985) di Manfredo Tafuri a cui Zevi risponde con dei suoi editoriali sulla sua rivista difendendo la stessa dall'attacco di Tafuri. Sulla polemica insorta tra i due vedi V. P. Mosco, *Architettura italiana. Dal postmoderno ad oggi*, Skira, Milano 2017, pp. 103-114.
5. Vedi P. V. Aureli, *The possibility of an absolute architecture*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2011.

6. H. Hollein (a cura di), *Sensori del futuro. L'architetto come sismografo*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1996.

7. M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino 2013, pp. 125-128.

Proponiamo in questa bibliografia unicamente i testi teorici italiani degni di attenzione pubblicati dal Duemila ad oggi. Intendiamo per “testo teorico” un testo che traccia un percorso concettuale tale da avvalorare alcune scelte invece di altre: un testo in cui per ottenere ciò, critica e storia si relazionano continuamente tra loro.

Aureli P. V., *Less is enough: on architecture and asceticism*, Strelka Press, Mosca 2013.

Aureli P. V., *The possibility of an absolute architecture*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2011.

Baukuh, *Due saggi di architettura*, Sagep, Genova 2012.

Braghieri N., *Architettura, arte retorica*, Sagep, Genova 2013.

De Fusco R., *Cosa è la critica in sé e quella di architettura*, Mimesis, Milano 2013.

De Fusco R., *Trattato di architettura*, Altralinea, Firenze 2001.

Gregotti V., *Identità e crisi dell'architettura europea*, Einaudi, Torino 1999.

Gregotti V., *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004.

Nicolin P., *La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità*, Quodlibet, Macerata 2012.

Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000.

Purini F., *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari 2008.

Rizzi R., *Il daimon di architettura*, Mimesis, Milano 2015.

Severino E., *Tecnica e architettura*, Raffaele Cortina, Milano 2003.

**Moda media storia.
La ricerca di moda allo CSAC
dell'Università di Parma negli anni Ottanta**

Elena Fava, Manuela Soldi¹

Questo breve contributo propone una lettura dell'attività dello CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma nell'ambito della moda durante gli anni Ottanta del XX secolo. Si tratta di un primo tentativo di ricostruire un momento fondante del dibattito di quegli anni, che vedono una presa di coscienza rispetto alla necessità di studiare la moda italiana, ma non solo. Concentrando al suo interno fondi relativi alle maggiori espressioni culturali italiane del Novecento, lo CSAC ha identificato problemi ancora oggi nodali per la disciplina: il rapporto con la cultura del progetto, l'identificazione dei caratteri peculiari del linguaggio grafico e in generale la lettura delle immagini di moda.

Lo CSAC

Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma è una struttura di ateneo creata dallo storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle nel 1968 allo scopo di raccogliere, conservare, rendere fruibili al pubblico e insieme integrare nella consapevolezza della moderna cultura i materiali della comunicazione in senso lato.

Oggi lo CSAC, denominazione utilizzata almeno dal 1976 ma ufficializzata nel 1987 (D.P.R. n. 1025, G.U. marzo 1987), conserva oltre 12 milioni di pezzi organizzati in cinque sezioni denominate convenzionalmente: Arte, Fotografia, Media, Progetto, Spettacolo. La struttura, la raccolta dei materiali e il loro organico collegamento rendono manifesta l'adozione di un modello culturale basato sulla necessità di fornire non uno spaccato verticale, e dunque selettivo, dei livelli ritenuti alti della produzione "artistica", ma uno spaccato orizzontale, e dunque sistematico, della produzione dei materiali. Una concezione che origina dalla cultura antropologica francese, ideata come archivio dei materiali che gli storici chiamano "monumenti", archivio di ogni testo, costruito con ogni "scrittura" e ogni strumento di trascrizione².

Lo CSAC, superando l'idealismo crociano, propone un metodo di indagine che si basa sulla lettura della fase progettuale dell'opera come quella che meglio permette un'analisi delle ideologie e delle loro manifestazioni. Su questo metodo di ricerca vengono impostati i con-

tributi critici e le esposizioni allestite sin dagli esordi, scaturiti dalla catalogazione-base unitaria per tutti gli ambiti e dallo studio sistematico delle collezioni.

La sua storia inizia alla fine degli anni Sessanta dalle mostre dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma, connesse alle prime donazioni d'arte, alle ricerche sui media e sugli strumenti della comunicazione, che applicano le strutture narrative individuate da Propp e dai formalisti russi³. Nei primi anni Settanta nasce l'Archivio della fotografia e inizia la raccolta della grafica, della satira, del manifesto; intorno al 1976 quella dei materiali progettuali dell'architettura e del design⁴. Nel 1979 è avviata la raccolta dei disegni di moda e apre al pubblico il Dipartimento Progetto. Con il convegno "Il disegno dell'architettura"⁵ inizia la pubblicazione, nella collana dei Quaderni dello CSAC Dipartimento del Progetto, dei materiali degli archivi di architettura e design: alla rassegna dedicata a Bruno Munari seguono i volumi su Alberto Rosselli ed Enzo Mari⁶.

Contemporaneamente è avviata la costituzione dell'Archivio della moda inaugurato con la mostra e il catalogo sulla disegnatrice Brunetta Mateldi. L'analisi è condotta applicando un metodo secondo cui "la moda non è l'abito ma la funzione dell'abito entro una certa, precisa cultura; la moda non è il fatto singolo ma un sistema di fatti complessi e interrelati tra loro"⁷. L'Archivio della moda, oggi ottantamila pezzi divisi in 28 fondi, nasce infatti all'interno della sezione Media intrecciandosi cronologicamente e metodologicamente con la sezione Progetto, come attesta il frontespizio del catalogo *Italian Fashion Designing 1945-1980*⁸. Un cambiamento di paradigma che rivela la vivacità con cui è condotta la ricerca e integra i diversi settori della comunicazione visiva mettendo in luce la stretta relazione tra progettazione dell'abito e design. Connessione sottolineata, non a caso, dalla storica dell'arte Gloria Bianchino quando traccia le acquisizioni dello CSAC, mettendo in parallelo le storie e i disegni dell'atelier delle sorelle Fontana e di Walter Albini con quelli di Pier Luigi Nervi e del suo archivio, così come di Ettore Sottsass, materiali confluiti tutti nelle collezioni dell'ateneo parmense⁹.

Per ripercorrere i modelli culturali dello CSAC e inquadrare come viene affrontato il rapporto tra i media, inclusa la moda, può essere utile partire dall'esposizione "Il Rosso e il Nero". È la prima rassegna tematica che, servendosi unicamente delle raccolte del Centro, propone

un discorso globale sulla comunicazione visiva italiana in trentacinque anni di storia, dal 1945 al 1980, in linea con l'esigenza di una ricerca trasversale, sincronica nei tagli ma diacronica nella costruzione. Afferma infatti Quintavalle:

solo così, costruendo la nostra lettura secondo questo schema, potremo capire il rapporto fra la produzione detta di massa e quella considerata di élite, e potremo rimediare ad una delle più evidenti contraddizioni delle nostre ricerche, il muovere sempre da settori, da ambiti molto specifici, dalla pittura o dal design, dal manifesto (raramente) o dalla fotografia (altrettanto raramente) mentre è indispensabile coordinare i diversi sistemi.¹⁰

L'esposizione rappresenta un bilancio dell'attività di ricerca condotta dallo CSAC e una riflessione sulle scelte culturali che hanno alimentato il dibattito sugli strumenti della comunicazione a partire dagli anni Sessanta. La seminale *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹¹ di Walter Benjamin, che permette di intendere la fotografia come strumento di una rivoluzione all'interno dell'idea di "arte" di élite, passando per Herbert Marcuse¹² e gli autori che negli anni Sessanta riproponevano le tesi della Scuola di Francoforte, fortemente critica verso la società di massa, forniscono una chiave per analizzare il sistema contemporaneo. Allo stesso modo le ricerche di Carlo Giulio Argan introducono il problema della modernità rispetto alla tradizione, tanto nella pittura così come nell'architettura¹³. E ancora il peso dei contributi di Umberto Eco nel dibattito sui media che vede schierati *Apocalittici e integrati*¹⁴, la ricerca vivace di Gillo Dorfles¹⁵, in posizione critica ma sempre attenta verso i prodotti di consumo, che apre nuove porte all'analisi del design e schiude un nuovo confronto tra il "fatto a macchina" e il "fatto a mano" rimettendo in discussione lo statuto dell'"arte" come *unicum*.

La Moda allo CSAC

Dalla fine degli anni Settanta dunque lo CSAC si occupa direttamente di moda, già lambita attraverso lo studio dei media¹⁶, che aveva permesso di individuare altre "scritture" oltre a quella analizzata da Barthes¹⁷, che si concentra sulla didascalia descrittiva delle immagini di moda.



Alberto Nodolini, Arturo Carlo Quintavalle, Carlo Arata, Marina Nella Truant,
Brunetta. Moda critica storia, 1981

I contributi critici dello CSAC sulla moda riflettono letture complementari del tema. La prima occasione è offerta dalla donazione di 1224 disegni da parte di Brunetta Mateldi, per lo più frutto della sua collaborazione con Camilla Cederna alla rubrica “Espresso” *Il lato debole* (1957-1976), esposti a Parma alla fine del 1981. Il suo disegno non è progetto¹⁸, non è cronaca, ma restituisce uno sguardo critico – spesso impietoso – sulla società che tratteggia, al pari delle taglienti parole di Cederna. Brunetta, definita “narratrice con il pennarello”¹⁹, appare protagonista di una riflessione che lo CSAC in questo momento inserisce nel Dipartimento Media, sebbene già in questa sede emerga all’interno del Centro un confronto sul progetto di moda, animato da Adriano Braglia, membro del comitato scientifico del neonato Dipartimento Progetto²⁰.

Oltre al contributo del direttore di “Vogue Italia” Alberto Nodolini, il volume ospita i ritratti dell’autrice di alcune autorevoli firme del giornalismo italiano, seguiti da un’antologia di scritti della stessa Brunetta. Un intervento così massiccio dei giornalisti interpreta un sentire più tardi esplicitato da Quintavalle: sono soprattutto loro a definire la terminologia e la narrazione della moda contemporanea, mancando in Italia quasi totalmente una scuola di studiosi di provenienza accademica che la analizzi²¹. Nell’introduzione è proprio il direttore dello CSAC a tracciare i contorni metodologici dell’avventura appena intrapresa. Si individuano nuove “scritture”: oltre alla moda scritta, è necessario guardare a quella disegnata (il progetto), a quella fotografata e infine a quella portata. Negli anni tali temi saranno ulteriormente approfonditi: la fotografia d’autore, ad esempio, assume nuovi significati dopo l’impaginazione all’interno di una rivista, e non bisogna dimenticare che anche la scelta dei materiali degli abiti, del trucco o dei gesti veicola messaggi²². L’abito muta senso a seconda del sistema di relazioni nel quale viene inserito, in particolare nel caso della moda portata, poiché ogni individuo “parla” la propria moda e cambia il proprio linguaggio in base al contesto di riferimento.

*Sorelle Fontana*²³ è il risultato di una ricca donazione (6591 pezzi) relativa all’attività dell’atelier elargita al centro da Giovanna e Micol, che consente di rivolgere l’attenzione all’alta moda romana degli anni Cinquanta. Stavolta protagonista è un produttore di moda: gli studiosi dello CSAC, catalogando il fondo pervenuto a Parma, devono quindi confrontarsi con l’iter progettuale, chiedendosi quale fase restitui-



scono i documenti e intrecciando le informazioni emerse dall'analisi del disegno con quelle fornite dai racconti orali delle Fontana, per ricostruire la prassi operativa degli atelier romani del dopoguerra. In occasione della mostra lo CSAC organizza anche il momento di riflessione collettiva *Moda media storia*²⁴, che riunisce studiosi di diverse discipline, giornalisti e progettisti. Il lavoro risulta fondante per la pluralità di voci e punti di vista restituiti, identificando definitivamente i capisaldi della ricerca sulla moda del Centro e attuando una prassi cara al suo staff: il dialogo continuo con i donatori.

Nel 1987 lo CSAC allestisce la mostra "Italian Fashion Designing 1945-1980", che permette di focalizzarsi ulteriormente sul disegno di moda, codificandolo come genere²⁵. Per la prima volta si decide di realizzare un allestimento trasversale ai singoli fondi, l'incrocio dei quali era già stato sperimentato per collocare il lavoro dell'atelier Fontana nel contesto dell'alta moda italiana, i cui inizi sono qui retrodatati alla fine della guerra.

A chiudere il ciclo di lavori sulla moda troviamo *Walter Albini*²⁶, fautore nei primi anni Sessanta del *total look* e di un moderno sistema di progettazione dell'abito in dialogo con l'industria, che anticipano l'affermazione dello stilismo. Lo CSAC acquisisce nel volgere di pochi anni gran parte della sua opera grafica e un consistente nucleo di abiti e accessori da lui disegnati, che pongono il problema pratico della conservazione e della tutela di questi oggetti, al punto da indurre una pausa nella lavorazione della mostra. Nel caso del lavoro sulle Fontana, infatti, gli abiti erano stati considerati ma non erano pervenuti allo CSAC. L'introduzione di Quintavalle – *Per un archivio della moda a Parma* – sembra riprendere quella al volume su Brunetta. In quel caso una manifestazione di intenti, in questo un bilancio e auspici per il futuro. Il ruolo individuato per lo CSAC prevede la riflessione e la ricerca sulla storia della moda in Italia, possibili poiché in quel momento il Centro è forse l'unica istituzione che racchiude sia i documenti sia le composite competenze necessarie (design, grafica, fotografia) a leggerli in tutta la loro complessità.

Disegno & Progetto

La raccolta di fondi relativi alla moda, costituiti prevalentemente da materiali grafici, si accompagna alla volontà di leggere non solo i documenti singoli ma i diversi archivi in relazione tra loro.



Gloria Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980*.
Disegno della moda italiana 1945-1980, 1987

Il convegno dedicato al disegno di architettura organizzato dallo CSAC nell'ottobre del 1980, introdotto da Giulio Carlo Argan, diventa centrale anche per lo studio del disegno di moda, confermando l'attitudine a interpretarla in chiave progettuale. In questa occasione Quintavalle²⁷ individua storicamente e contestualizza i modelli interpretativi che hanno dato luogo alle diverse letture del disegno considerandolo per il suo valore autonomo, non solo in funzione dell'opera realizzata. Lo studioso sposta l'attenzione dal rapporto causa-effetto alla "scrittura" e quindi al significato che il disegno assume nel trasmettere differenti modelli culturali, differenti iconologie²⁸.

In sostanza scegliere una scrittura, un tipo di grafia, definisce anche una precisa area di senso: Quintavalle applica questo criterio metodologico all'analisi dei diversi ambiti del progetto, dalla grafica alla fotografia, dal disegno industriale a quello di architettura fino alla moda²⁹. In questa direzione, Gloria Bianchino avvia negli anni Ottanta un'indagine sistematica delle collezioni di moda dello CSAC partendo dalle caratteristiche estrinseche dei disegni (tipo di supporto, dimensioni, tecnica), spia di una precisa consuetudine progettuale e di differenti modelli culturali di cui gli abiti incarnano una delle possibili trascrizioni³⁰. Pur tenendo conto delle ricerche della storica della moda Bonizza Giordani Aragno³¹, attraverso lo studio filologico Bianchino individua nel fondo sorelle Fontana le mani dei diversi disegnatori e la presenza degli stessi nomi anche in altri archivi. Il confronto tra diversi nuclei documentari consente di mettere in luce una consuetudine diffusa tra le sartorie negli anni Cinquanta, ovvero quella di fornirsi di modelli dagli stessi disegnatori, spesso celati dalla casa di moda che adattava fogge e tessuti alle esigenze delle clienti firmando il prodotto finito. Nell'alta moda infatti la progettazione dell'abito avveniva fuori dall'atelier, raccogliendo le suggestioni provenienti dalla haute couture francese, espressione di eleganza e pietra di paragone irrinunciabile per la moda italiana: spunti trasferiti anche nella resa grafica dei figurini, intrisi della cultura d'oltralpe e mitteleuropea.

A partire dagli anni Sessanta le scritture impiegate nel disegno di moda veicolano nuovi modelli e valori, legati alla cultura individuale dei singoli stilisti che dialogano in maniera sempre più articolata con l'industria, costruendo ciascuno un proprio "stile" vestimentario. Tempera, acquerello e brillantini lasciano il posto a pennarello, penna a sfera e computer. Allo stesso modo la tradizione codificata del reali-



smo neo-settecentesco, mediata dalla pittura *pompier* francese oppure dalla cultura *biedermeier*, cede il passo ai linguaggi delle avanguardie artistiche, talvolta impastate con riferimenti al fumetto e più raramente alla satira³². Permangono però citazioni jugend, come testimoniano i disegni del designer Walter Albini, rivoluzionari anche nel formato³³. Alta moda e prêt-à-porter sono le polarità entro cui lo CSAC imposta la ricognizione sulla moda italiana delineata attraverso il confronto tra abito e progetto³⁴. Da una parte la funzione mitizzante del figurino, con le sue regole fisse, dove l'abito è concepito come unico protagonista di un racconto di fiaba che incarna il desiderio di dimenticare le restrizioni del periodo bellico. Dall'altra la compresenza di differenti modelli culturali, tanti quanti sono gli stilisti che spesso tracciano soltanto uno schizzo contenente un'idea guida, poi sviluppata da collaboratori interni all'atelier. Armani, Ferré, Krizia, Versace, solo per citarne alcuni, coordinano un'intera linea di prodotti che comprende abito, accessori, e più in generale uno stile di vita in sintonia con le esigenze della società moderna.

Il disegno diventa dunque stimolo e trascrizione di questo racconto che marca il passaggio dalla fiaba al design, da Roma, Hollywood sul Tevere e capitale nel dopoguerra della moda alta, a Milano, dove si concentrano le imprese e le redazioni delle riviste, trampolino del prêt-à-porter italiano e dello stilismo³⁵.

Per un archivio della moda

La struttura stessa dello CSAC ne definisce la posizione rispetto al dibattito su un'istituzione culturale per la moda contemporanea – per lo più identificata con il museo – molto acceso negli anni dell'affermazione internazionale della moda milanese³⁶. Oltre alle iniziative portate avanti da giornalisti, esso registra diversi eventi e contributi, dei quali qui è possibile individuare solo una breve selezione. A fine 1980 la storica della moda Grazietta Butazzi cura la rassegna “1922-1943 Vent'anni di moda italiana” presso il Museo Poldi Pezzoli, che si configura come proposta di un museo della moda a Milano, con la collaborazione delle Civiche raccolte di arte applicata. Nel marzo 1981 segue la conferenza internazionale organizzata a Milano³⁷ che ospita interventi da mondi diversi, dallo stilismo alla conservazione museale fino alla storia dell'arte. Sul tema interviene anche Alessandro Mendini dalle pagine di “Domus moda”, valutando l'opportunità di un

museo della moda e sollevando il problema della carenza di istruzione universitaria in questo campo³⁸. Nel 1982 la mostra “Conseguenze impreviste”, la cui sezione moda è curata dalla storica dell’arte Rossana Bossaglia, mette in relazione moda design e arte contemporanea³⁹. Negli anni successivi apre la Galleria del costume di Palazzo Pitti (1983) e diversi eventi – tralasciando quelli internazionali – mettono in relazione la moda e il museo in Italia, come quelli del 1985 che vedono protagonisti Salvatore Ferragamo a Palazzo Strozzi di Firenze, oppure Fendi e Karl Lagerfeld alla Galleria d’arte moderna di Roma. Quest’ultimo solleciterà dure reazioni come quella di Cesare Brandi, che sottolinea l’incongruità di un’esposizione di pellicce in un museo, o dei difensori di un’arte che si erge al di sopra delle altre espressioni culturali⁴⁰. Quintavalle evidenzia l’eccessiva importanza attribuita al luogo di presentazione della moda, ritenuto fin troppo dignificante, quando invece il vero problema degli studi italiani è da ricondurre alla carenza di accademici seriamente formati sulla storia del costume che sappiano approcciarsi criticamente al problema della moda contemporanea. L’Archivio della moda fornisce una prima risposta a questa esigenza, andando oltre al museo in senso idealistico e alla percezione artistica della moda musealizzata che la stampa riporta in quegli anni. La scelta di impegnarsi nella concentrazione degli archivi, nella loro conservazione e descrizione, riflette la consapevolezza che alla base di ogni possibile scelta curatoriale futura c’è la preservazione dei materiali, la ricostruzione delle attività dei soggetti produttori della moda italiana e del contesto nel quale si muovevano, in *continuum* con le altre espressioni culturali. Lo CSAC, struttura pubblica afferente all’università, ferma e rende inalienabile, dignificandolo, un patrimonio a rischio di dispersione perché ancora vittima di disinteresse e incuria nell’Italia dell’epoca. Nel proprio statuto inserisce non solo l’impegno alla conservazione e alla realizzazione di mostre, ma la formazione di nuove generazioni di ricercatori che con questi problemi abbiano familiarità, che nel Centro avrebbero trovato un luogo deputato al libero scambio delle idee esente dalle politiche promozionali dei marchi e dai tempi e dagli obblighi della cronaca⁴¹.

Note

1. I paragrafi *Lo CSAC e Disegno & Progetto* sono di Elena Fava; *La moda allo CSAC e Per un archivio della moda* sono di Manuela Soldi.
2. L. Miodini, *Gio Ponti. Gli anni trenta*, Electa, Milano 2001, p. 28.
3. Il primo risultato è *Concetto Pozzati*, a cura dell’Istituto di Storia dell’arte dell’Università di Parma e delle Soprintendenze alle Gallerie, catalogo della mostra (Parma 1968), Parma 1968. L’analisi dei media inizia con *La tigre di carta. Viatico alla retorica pubblicitaria*, catalogo della mostra (Parma 1970), Università di Parma-Istituto di Storia dell’Arte, Parma 1970.
4. L’analisi della fotografia è avviata con *New Photography USA*, catalogo della mostra (Parma 1971), Università di Parma, Parma 1971.
5. G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell’architettura. Incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980*, Università di Parma-CSAC, Parma 1983.
6. *Bruno Munari*, catalogo della mostra (Parma 1979), Università di Parma-CSAC, Parma 1979; *Stile Industria. Alberto Rosselli*, Università di Parma-CSAC, Parma 1981; A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Università di Parma-CSAC, Parma 1983.
7. A. C. Quintavalle, *Archivio della moda*, in *Brunetta. Moda critica storia*, Università di Parma-CSAC, Parma

1981, pp. I-XLII, p. XXXIII.

8. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980*, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco 1987, Parma 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987.
9. G. Bianchino, *Progetto e storia*, in Id., A. C. Quintavalle (a cura di), *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, catalogo della mostra (Parma 1999-2000), Università di Parma-CSAC, Electa, Milano 1999, pp. XLVII-LII.
10. G. Bianchino, A. C. Quintavalle (a cura di), *Il Rosso e il Nero*, cit., pp. XIII-XLVI, p. XX.
11. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno 1955; tr. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966.
12. In particolare H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; tr. it. *L’uomo a una dimensione. L’ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.
13. Di G. C. Argan si ricordano *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951; *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964; *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

14. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964. Si veda inoltre Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
15. Vedi G. Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino 1962; Id., *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna 1963.
16. Si ricordano inoltre *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra (Parma 1972), Università di Parma-Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1972; A. C. Quintavalle, *Pubblicità. Modello, sistema, storia*, Feltrinelli, Milano 1977; Id., *Lei & Lui. Cronaca e pubblicità*, Laterza, Roma-Bari 1981.
17. R. Barthes, *Système de la mode*, Édition du Seuil, Parigi 1967; tr. it. *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino 1970.
18. Solo nel 1983 pervengono allo CSAC i rari disegni di moda da lei realizzati per l'atelier Albertina alla fine degli anni Sessanta. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., p. 22.
19. A. Nodolini, *Brunetta e il costume '60-'70*, in *Brunetta. Moda critica storia*, cit., p. 11.
20. A. C. Quintavalle, *Archivio della moda*, cit., p. III.
21. A. C. Quintavalle, *Moda come arte o come design*, in *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Università di Parma-CSAC, Parma 1990, pp. 193, 199. Letture di taglio psicologico e sociologico erano già state tentate nell'Italia degli anni Settanta: F. Alberoni, G. Angeli, G. Dorfles, U. Eco, M. Livolsi, G. Lomazzi, R. Sigurtà, G. Terzolo, *Psicologia del vestire*, Bompiani, Milano 1972; G. Ragone (a cura di), *Sociologia della moda*, Bompiani, Milano 1976; G. Dorfles, *Mode & Modi*, Mazzotta, Milano 1979.
22. A. C. Quintavalle, *Il sistema della moda*, in E. P. Amendola (a cura di), *Vestire italiano. Quarant'anni di moda nelle immagini dei grandi fotografi*, Oberon, s.l. 1983, p. 23.
23. G. Bianchino (a cura di), *Sorelle Fontana*, Università di Parma-CSAC, Parma 1984. Bianchino all'epoca coordina l'Archivio della Moda. Oltre a lei, il quaderno 63 vede i contributi di Alberto Nodolini, Roberto Campari, Arturo Carlo Quintavalle, Rossana Bossaglia, Bonizza Giordani Aragno, presenti nel comitato scientifico del dipartimento Media, insieme a Natalia Aspesi, Omar Calabrese, Vincenzo Gallo, Valerio Eletti, Sergio Frau, Brunetta Mateldi, Adriana Mulassano, Roberto Perini. La composizione del comitato rimarrà tale anche dopo il passaggio dell'Archivio della moda al Dipartimento Progetto.
24. A. C. Quintavalle, *Moda media storia. Incontri di lavoro, Parma, 3/4 novembre 1984*, Università di Parma-CSAC, Parma 1990.
25. G. Bianchino, *Disegno della moda italiana 1945-1980*, in Id. (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., pp. 15-37.
26. G. Bianchino, *Walter Albini*, Università di Parma-CSAC, Parma 1988.
27. A. C. Quintavalle, *Progetto e scritture*, in G. Bianchino (a cura di), *Il disegno dell'architettura*, cit., pp. 69-98.
28. Questa lettura si basa sulle ricerche linguistiche, utilizzate per analizzare le immagini della comunicazione di massa, tra cui F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Parigi-Losanna, 1916; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967.
29. Vedi *Il racconto di Giorgio Armani*, in R. de Combray, *Armani*, Franco Maria Ricci, Milano 1982, pp. 11-33; *Il sole nell'ombrello*, in *20 anni di Vogue Italia 1964-1984*, catalogo della mostra (Milano 1984), Condé Nast, Milano 1984, pp. XVII-XLVI; *Fotografia*, in *Valentino. Trent'anni di magia. Le immagini*, catalogo della mostra (Roma 1991), Bompiani, Milano 1991, pp. 22-31.
30. G. Bianchino, *Problemi di lettura del progetto di moda*, in "Quaderni Di", n. 8 *Rap/presentare. La messa in scena dell'immagine*, 1989, pp. 45-52.
31. B. Giordani Aragno (a cura di), *Progetto e stile. Creatori della linea italiana. Il disegno dell'alta moda italiana 1940-1970*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1982), De Luca, Roma 1982.
32. G. Bianchino (a cura di), *Italian Fashion Designing 1945-1980*, cit., pp. 38-39.
33. G. Bianchino, *Walter Albini*, cit., p. 23.
34. Si veda inoltre G. Bianchino, *Moda e progetto*, in *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Ita-
liana, Roma 2005, vol. III, pp. 441-51.
35. G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda dalla fiaba al design. Italia 1945-1989*, De Agostini, Novara 1989; inoltre G. Bianchino, *Le due strade del progetto di moda*, in D. Fraglica (a cura di), *Progetto Memorie sottratte al tempo. Moda arte design cinema fotografia 1960-1980*, catalogo della mostra (Genova 2004), Electa, Milano 2004, pp. 26-30.
36. Tale problema, complesso e mai risolto, è riproposto recentemente anche da M. L. Frisa, *Le forme della moda*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 75-77, e più recentemente Id., S. Tonchi, *La bellezza utile*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi (a cura di), *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, p. 5.
37. Atti della conferenza internazionale "Per un museo della moda", 27 marzo 1981, s.n., s.l. (1981).
38. A. Mendini, *Musei della moda?*, in "Domus moda", n. 2, 1981, p. 1.
39. R. Bossaglia (a cura di), *Conseguenze impreviste. Arte, moda, design, ipotesi di una nuova creatività in Italia*, vol. II *Moda*, catalogo della mostra (Prato 1982-1983), Electa, Milano 1982.
40. du. t., *Non mettiamola da parte*, in "Rinascita", n. 39, 19 ottobre 1985, p. 30; C. Brandi, *Divieto di sfilata nei musei italiani*, in "Corriere della Sera", 13 gennaio 1986, p. 3.
41. A. C. Quintavalle, *Per un archivio della moda a Parma*, in G. Bianchino, *Walter Albini*, cit., p. 4.

III. Tempi e progetto

**La mia Patria si chiama Multinazionale /
Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous
défendons les ressources d'une culture**

Malvina Borgherini

Nell'ottobre 1975 Dino Pedriali incontra due volte Pier Paolo Pasolini per ritrarlo, solo per la strada, a Sabaudia, poi mentre scrive e lavora o è nudo nella sua stanza, a Chia. Pasolini richiede queste foto perché vuole inserirle in *Petrolio*, un libro che si presenterà “sotto forma di edizione critica di un inedito” sopravvissuto in quattro o cinque manoscritti, la cui ricostruzione prenderà le mosse dal confronto tra i testi e da una grande quantità di altra documentazione inerente i fatti narrati nel libro (lettere, testimonianze orali riportate su riviste e giornali, illustrazioni, documentari cinematografici, interviste, canzonette...).¹ Pasolini non arriverà a vedere quelle foto – il suo corpo orrendamente massacrato viene ritrovato senza vita a Ostia la mattina del 2 novembre – mentre leggerà la trascrizione di alcuni discorsi pubblici di Eugenio Cefis, presidente della Montedison e quindi all'epoca uno degli uomini più potenti d'Italia, che diverrà figura chiave nella sua opera incompiuta. Uno di questi discorsi, di cui proponiamo qui la riedizione, è pronunciato il 23 febbraio 1972 agli allievi dell'Accademia Militare di Modena; un altro è destinato, l'11 marzo 1973, alla vicentina Scuola di cultura cattolica; un altro ancora è tenuto al Centro Alti Studi Militari di Roma, il 14 giugno 1974. È sempre lo psichiatra Elvio Fachinelli a procurargli i materiali: attraverso le pagine della rivista “L'erba voglio”, di cui è co-fondatore; e attraverso una corrispondenza diretta avviata con una missiva il 30 luglio del 1974² e proseguita con un pacco inviato allo scrittore friulano il 20 settembre (“Caro Pasolini, le faccio avere una conferenza di Cefis e una fotocopia del libro su di lui, ritirato. Forse le possono servire”).³ “La ‘fine della nazione’ e la nascita di un potere neocapitalistico ‘multinazionale’, con la susseguente trasformazione dell'esercito in un esercito tecnologico e poliziesco al servizio, appunto, di questo nuovo potere” sono temi che colpiscono a tal punto Pasolini da indurlo a citarli ben due volte nell'arco di poche settimane: nel suo intervento *Il genocidio* alla Festa dell'Unità di Milano, nell'estate del 1974 e nell'articolo *Autori “di destra”*, pubblicato sul settimanale “Tempo” il 18 ottobre dello stesso anno⁴. È significativo – e così lontano dalla condizione attuale – che temi come il tramonto dei governi nazionali e l'affermarsi delle multina-

zionali siano affrontati, anche se da punti di vista molto diversi, in ambienti dove all'epoca si discuteva e si praticava la formazione. Da una parte c'è "L'erba voglio", rivista bimestrale fondata dallo psichiatra Elvio Fachinelli e dalla scrittrice attivista Lea Melandri, nata dall'esigenza di sviluppare un dibattito promosso a Milano da due convegni sull'insegnamento (*Esperienze non autoritarie nella scuola*) e dal libro che ne raccoglie i contributi (*L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, Einaudi, Torino 1971)⁵. Dall'altra l'Accademia Militare di Modena – istituzione dove si era formato Cefis – e il Centro Alti Studi Militari di Roma, pezzi importanti di quella macchina militare in fase di trasformazione che doveva supportare efficacemente i nuovi poteri (economici e politici) che si andavano formando. Pasolini userà nel suo incompiuto anche molte parti del *pamphlet*⁶ inviatogli da Fachinelli e ritirato dalla circolazione pochi giorni dopo la sua uscita, per narrare le vicende di Aldo Troya (nome che Eugenio Cefis assume in *Petrolio*) e di quel centro di potere particolarmente aggressivo che il finanziere friulano fu in grado di costruire grazie al suo peso economico, a uno strategico controllo della stampa e all'uso dei servizi segreti. Nell'intervento orale che tiene alla Festa dell'Unità di Milano, Pasolini fa notare come i grandi cambiamenti in corso (il *genocidio* di cui parla, ovvero una "distruzione e sostituzione dei valori nella società italiana di oggi" che porta "anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa") avvengano in modo clandestino, attraverso "una sorta di persuasione occulta".

Mentre ai tempi di Marx era ancora la violenza esplicita, aperta, la conquista coloniale, l'imposizione violenta, oggi i modi sono molto più sottili, abili e complessi, il processo è molto più tecnicamente maturo e profondo. I nuovi valori vengono sostituiti a quelli antichi di soppiatto, forse non occorre nemmeno dichiararlo, dato che i grandi discorsi ideologici sono pressoché sconosciuti alle masse (la televisione, per fare un esempio, non ha certamente diffuso il discorso di Cefis agli allievi dell'Accademia di Modena).⁷

Le trascrizioni che Fachinelli fa avere a Pasolini – lo sappiamo da un suo appunto in *Petrolio* datato "16 ottobre 1974" – avrebbero dovuto diventare elemento strutturale dell'opera ("inserire i discorsi di Cefis,

i quali servono a dividere in due parti il romanzo in modo perfettamente simmetrico ed esplicito")⁸. La quasi perfetta contemporaneità dell'appunto e della stesura dell'articolo per la rivista "Tempo" (16 e 18 ottobre 1974), inducono a ritenere che i discorsi cui Pasolini fa riferimento siano i due citati nelle pagine del settimanale milanese. Scrive Pasolini su "Tempo" che, nel discorso pronunciato nel 1974, Cefis fa marcia indietro e, approfondendosi in "una specie di prudente e gesuitico *mea culpa*", "delinea un precipitoso ritorno all'agricoltura, lasciata nell'ultimo decennio in un criminale abbandono, [e abbozza con Fanfani] un piano di ridimensionamento delle industrie anti-economiche e anti-sociali e soprattutto delle 'attività terziarie', cioè la produzione megalomane di beni superflui". E in più ricorda la "passata arroganza" del discorso di Cefis del 1972 dove si annunciava la "fine della nazione", la nascita di un potere neocapitalistico "multinazionale" e la trasformazione dell'esercito in una sorta di polizia tecnologica al servizio del nuovo potere. "Era la fine della destra classica italiana. Era ed è. Perché la crisi economica e l'eventuale recessione non impediranno che questa, delineata da Cefis nel '72, non sia la reale ipotesi del potere capitalistico per il proprio futuro"⁹. Il discorso *La mia Patria si chiama Multinazionale*, qui riprodotto nella sua versione pubblicata dalla rivista "L'Erba voglio" (6, giugno-luglio 1972), è interessante non solo per i contenuti ma anche per la forma con cui viene proposto ai lettori: una trascrizione del parlato, presentata come supplemento pedagogico e affiancata da un testo che inquadra termini e protagonisti in un contesto più ampio. La firma al commento è di Giorgio Radice, anche se si è supposto che il vero autore possa essere lo stesso Fachinelli o il giornalista de "L'Espresso" Giuseppe Turani, molto probabilmente colui che procura a Fachinelli i documenti di Cefis¹⁰. Ma cosa prefigura di così straordinario l'allora presidente della Montedison? Riprendendo le parole del commentatore, dal discorso di Cefis si evince che "una logica economica assoluta avanza sul pianeta e ogni cosa distrugge", che l'unico valore riconosciuto è "la crescita, lo sviluppo, il moltiplicarsi delle multinazionali"; che gli stati nazionali – queste "rispettabili invenzioni borghesi" – sono diventati "scatole vuote, senza potere", "vecchi arnesi di mediazione sociale", "robe d'altri tempi", "specie di salotti dove i protagonisti veri del pianeta, le multinazionali e i lavoratori, si recheranno a discutere le loro controversie"; e che tutto ciò avverrà sotto l'occhio vigile e attento di "professionisti della



guerra”, perché “con gli stati nazionali che spariscono”, “la futura guerra, permanente, non sarà contro un altro esercito, ma tutta dentro la società”.

Gli sguardi che Pasolini e il collettivo de “L’erba voglio” posano sull’Italia di quegli anni – un paese che come molti altri si affaccia, impreparato, alla globalizzazione che un capitalismo multinazionale sta velocemente contribuendo a sviluppare – sono per paradosso plasmatis dalle parole di Cefis: non una profezia, come potrebbe sembrare, ma una semplice e acuta registrazione di quanto stava accadendo. E mentre la crisi energetica del 1973 segna la fine dello sviluppo economico che aveva attraversato l’Occidente negli anni Cinquanta e Sessanta, in Italia l’eco delle proteste giovanili crea un humus comune in cui crescono e si sviluppano collettivi politici, femminismo, avanguardie artistiche, movimenti culturali, rivoluzione psichiatrica e terrorismo. Si parla insomma degli anni di piombo, un tempo e un clima fondativo per quel Laboratorio Italia di cui ancora oggi si parla¹¹. Un tempo e un clima cui se ne è sovrapposto un altro – quello odierno – ancora più composito, ancora più ambiguo; che si può osservare da un’altra angolazione, quella proposta da François Jullien, nel suo recente pamphlet *Il n’y a pas d’identité culturelle mais nous défendons les ressources d’une culture*¹². Un’angolazione che merita attenzione perché esito di uno scarto, di un punto di vista *altro* rispetto al contesto italiano, formatosi in Francia a partire da un profondo interesse per la lingua con cui inizia a esprimersi la cultura occidentale (il greco) e quella che apre al mondo orientale (il cinese). Jullien esordisce dicendo che

la rivendicazione di un’identità culturale tende a imporsi in tutto il mondo, oggi, a causa del ritorno del nazionalismo e come reazione alla mondializzazione. L’identità culturale sarebbe quindi una difesa. Contro l’uniformazione che ci minaccia dall’esterno e contro i comunitarismi che potrebbero minarci dall’interno [...] Credo che non si possa più parlare di “differenze” che isolano le culture, ma piuttosto di *scarti* che sono costantemente a confronto, quindi in tensione, e che promuovono tra loro un *comune*. E non si può più nemmeno parlare di identità – dal momento che la specificità della cultura sta proprio nel cambiare e nel trasformarsi –, ma di fecondità, o di quelle che definirei *risorse*.¹³

Per evitare ogni possibilità di equivoco nel parlare di identità culturale, Jullien premette alcune precisazioni rispetto a quelli che a suo parere sono i termini rilevanti della questione: l'universale, l'uniforme e il comune. Dell'*universale* Jullien prende in considerazione la sua accezione impositiva, soprattutto quando diventa in Europa un'esigenza del pensiero.

È su questo universale dal senso forte e rigoroso che i Greci hanno fondato la possibilità della scienza: è a partire da esso che l'Europa classica, spostandolo dalla matematica alla fisica (Newton), ha concepito le "leggi universali della natura" con il successo che sappiamo.¹⁴

Ma l'universale rigoroso cui si riferisce la scienza, è ancora pertinente quando si parla di comportamento? O non è invece necessario ricorrere, come opposto dell'universale, all'individuale o al singolare quando rientriamo nell'ambito della morale e dell'esperienza interiore? Il problema si pone ancora di più quando entriamo nel contemporaneo:

l'esigenza dell'universalità, che sta all'origine della scienza europea e che è stata rivendicata dalla morale classica, oggi, a confronto con le altre culture, non è affatto universale. Piuttosto, è singolare, ovvero il suo contrario, essendo peculiare [...] della nostra storia culturale europea. [...] E come si traduce l'"universale" quando usciamo dall'Europa? [...] l'esigenza di universale [...] riacquista tutto il suo peso e ai nostri occhi esce dalla banalità; e così appare inventiva, audace e perfino avventurosa.¹⁵

Anche il concetto di *uniforme* per Jullien è equivoco: non è da intendersi come il compimento e la realizzazione dell'universale, ma come il suo contrario o la sua perversione. L'uniforme infatti non dipende dalla ragione ma dalla produzione: è lo standard e lo stereotipo, si produce con minore spesa, è la ripetizione dell'uno "formato" a sua immagine e somiglianza, non è più inventivo. Nella globalizzazione è la riproduzione uniformata dei prodotti in tutto il mondo, dovuta solo a una ragione prettamente economica.

Se l'universale dipende dalla logica e l'uniforme appartiene all'ambito dell'economia, il *comune* ha invece, per Jullien, una dimensione

politica: è ciò che si condivide, e ciò da cui i Greci hanno concepito la Città. Ma non è il simile, come è invece l'uniforme. Il comune, essendo noi sottoposti al regime omologante della mondializzazione, lo riduciamo spesso, per assimilazione, al simile, a qualcosa che in fondo è povero. Bisogna invece, sostiene Jullien, promuovere il comune *che non è il simile*, perché soltanto questo è intensivo, soltanto questo è produttivo. Il comune non si annuncia come fa l'universale, in parte è dato. Appartengo a una famiglia o a una nazione: questo è un comune che ricevo per nascita (anche se in Italia e in Europa lo *ius soli* è in forte crisi). Ma c'è anche il comune di un movimento politico, di un'associazione o di un qualunque impegno collettivo: questo è l'esito di una scelta. Ma questo comune della condivisione, che si distribuisce in modo progressivo – ho in comune qualcosa con chi parla la mia stessa lingua, con chi vive nel mio paese, ma anche con tutti gli esseri umani e animali in fondo – è ancora equivoco.

Infatti il limite che definisce l'essenza di una condivisione può volgersi nel suo contrario. Può cioè diventare una frontiera che esclude da questo comune tutti gli altri. L'*inclusivo* si rivela allo stesso tempo, e inversamente, *esclusivo*. Ripiegandosi all'interno espelle qualcosa all'esterno, e tale è il comune, che diviene intollerante, del *comunitarismo*.¹⁶

Ritorniamo sull'universale, e su alcuni dei fondamenti europei di questo concetto. Aristotele, nella sua *Metafisica*, esorta fin dall'inizio il lettore ad abbandonare l'individuale della sensazione per elevarsi all'universale astratto che costituisce la conoscenza. Ma elevandosi a questo universale del concetto, la scienza che cosa si è persa? Che cosa abbiamo lasciato *da parte* quando ci siamo legati all'universale? La scienza si concentra sugli universali (*de universalibus*), mentre l'esistenza è fatta di individui, non si coglie se non nell'unicità del singolare (*existentia est singularium*).

Ne sono risultati una separazione e forse un trauma per la cultura europea, che ha ereditato da quest'affermazione perentoria l'obbligo di pensare secondo l'universalità. E proprio da quest'obbligo deriva, per compensazione, la vocazione della letteratura: rispetto alla scienza e alla filosofia intesa come ricerca che risponde a quest'esigenza,

la letteratura recupera l'*individuale* che l'universale ha lasciato perdere: e lo fa evocando un'emozione, raccontando "una vita"; allo stesso tempo recupera l'*ambiguo*, che è inerente alla vita stessa e che l'*assoluto*, prodotto di questa astrazione, ha abbandonato.¹⁷

Proviamo a proporre a questo punto una domanda che l'odierno incontro con altre culture ci porta a riformulare: esistono concetti che siano *immediatamente universali*? Jullien dichiara di averlo creduto fintanto che è rimasto all'interno della lingua europea (e lo "dimostra", come una tavola delle leggi dello spirito e non solo della lingua, la tavola kantiana delle "categorie"). E poi dice:

Frequentando invece una cultura esterna rispetto alle lingue e alla tradizione europea come quella cinese, non ne sono più tanto sicuro. Il concetto di "sostanza", per esempio, viene posto come universale, ma è necessario – o addirittura possibile – in una lingua che, come quella cinese, non dice l'"essere" (o il non essere: *to be or not to be*), ma soltanto il predicato? Dunque non si preoccupa di cogliere l'"essere" inerente alle cose; basti pensare che "cosa", in cinese, si dice "est-ovest", *dong-xi*, che non è un'espressione di un'essenza, ma di un rapporto. Mi si può rispondere sostenendo che sono soltanto modi di dire, ma questi modi di dire sono *anche* (e prima di tutto) modi di pensare. [...] Anche la distinzione tra "esistenza" e "non esistenza" può essere universale e dotata di necessità logica se impariamo a pensare, come ci insegna il pensiero cinese, lo stadio eminentemente sottile della *transizione* (che l'Europa non ha quasi mai pensato)? [...] Nulla ci assicura che la diversità delle lingue e delle culture si possa classificare secondo le categorie "universali" che il sapere europeo ha elaborato nel corso della sua storia. Se invece si pone davanti a noi come orizzonte, un orizzonte che non viene mai raggiunto, come un ideale mai soddisfatto, allora l'universale ci sprona a cercare. Se viene posto come un'esigenza, porterà le culture a non ripiegarsi sulle loro "differenze", a non compiacersi di quella che dovrebbe essere la loro "essenza", ma le inviterà a restare rivolte – *tese* – verso le altre culture, le altre lingue, gli altri pensieri; e di conseguenza le indurrà a non smettere di rielaborarsi in funzione di questa esigenza e dunque anche a cambiare – o, in altri termini, a restare vive.¹⁸

Rispetto quindi a un *universale che mantiene aperto il comune*, come possiamo considerare il suo contrario, ovvero il *singolare* delle culture, delle lingue, dei pensieri? Solitamente si parla di "differenza" e di "identità", ma Jullien propone invece uno spostamento concettuale: "credo che una discussione sull'identità culturale sia viziata all'origine [...] invece della differenza citata suggerisco di affrontare la diversità delle culture in termini di *scarto*; invece dell'identità, in termini di *risorsa* o di *fecondità*"¹⁹.

Quale discrimine si deve stabilire tra lo *scarto* e la *differenza*, se vogliamo inquadrali dal punto di vista della conoscenza? Entrambi segnano una separazione, ma mentre la differenza opera nell'ambito della *distinzione*, lo scarto agisce in quello della *distanza*. La *differenza* è classificatrice, dal momento che l'analisi avviene per somiglianza e differenza (e infine anche per identificazione); lo *scarto* si rivela come una figura non di identificazione, ma di esplorazione: non produce un *ordine*, ma un *disordine*. Se la differenza ha per scopo la descrizione e procede per *determinazione*, lo scarto implica una *prospezione*: verifica in che misura è possibile percorrere nuove strade. Lo scarto è una figura avventurosa. Procedendo di differenza in differenza, si arriva alla definizione, preservando ogni volta solo uno dei termini di confronto ed eliminando l'altro; nello scarto, invece, i due termini distinti rimangono uno di fronte all'altro. La distanza che appare tra i due termini mantiene in tensione ciò che è separato. "Lo scarto è fruttuoso proprio in questo: non dà luogo a conoscenza tramite classificazione, ma suscita la riflessione perché mette in tensione"²⁰. Nel *tra* che si apre – *tra* che non è né l'uno né l'altro, che prende la forma di uno spazio di invenzione – lo scarto produce un'azione, perché i due termini che da esso si distaccano, e che lo scarto stesso mantiene l'uno di fronte all'altro, non smettono di interrogarsi a vicenda nello spazio vuoto che si è aperto tra loro. Ogni termine rimane interessato all'altro e non si chiude in se stesso.

"A partire dalla distinzione dei concetti di scarto e di differenza si può comprendere perché non può esistere un'identità culturale [...] la specificità del culturale, a qualunque livello si consideri, è di essere plurali e *allo stesso tempo* singolare"²¹.

La mia Patria si chiama Multinazionale

discorso (commentato) di Eugenio Cefis
presidente della Montedison
all'Accademia Militare di Modena
Modena, 23 febbraio 1972

Il documento che pubblichiamo qui di seguito, il discorso che un imprenditore italiano ha fatto nel febbraio scorso, è di grande interesse per almeno tre ragioni. E cioè: per chi ha fatto il discorso, per cosa è stato detto, per chi ascoltava.

Cominciamo proprio da questi ultimi, gli spettatori, tutti quanti o allievi dell'Accademia Militare di Modena, o insegnanti della medesima, o dirigenti della stessa. Pubblico eccezionale, quindi. Un bel pezzo, un pezzo importante, di quella macchina militare che anche in Italia sta prendendo velocità ben collegata com'è con il potere economico e con quello politico.

Passiamo poi alla figura dell'oratore, anche questa eccezionale: Eugenio Cefis, il presidente della Montedison, uno degli uomini, cioè, oggi più potenti del nostro paese.

E, infine, cosa è stato detto. Cefis ha chiacchierato soprattutto delle multinazionali, di quelle società cioè che operano in più stati, e che quindi sono molto grandi. Il discorso del presidente della Montedison può essere diviso tranquillamente in tre parti: nella prima spiega, o meglio magnifica, il concetto di multinazionale, e si rammarica che ne esistano ancora così poche; nella seconda parte, invece, esamina i rapporti fra queste e il potere politico, e sono le pagine dove troviamo le affermazioni più inquietanti; nella terza parte, infine, si congeda dai suoi ascoltatori lasciando loro qualche cauto consiglio, però facilmente decifrabile dietro l'apparente ovvietà, ricco di possibili conseguenze (o speranze) non proprio democratiche.

Tutta la serata, per essere brevi, ha visto l'illustrazione ai futuri quadri militari di come sarà, o Cefis spera che sia, il capitalismo dei prossimi anni, e di cosa possono fare a questo punto (di concreto, di operativo) gli allievi di un'accademia dove si ritiene ancora fondamentale saper andare a cavallo, ma dove si insegnano già la tecnologia elettronica, e forse anche il linguaggio dei calcolatori.

Il consiglio di Cefis ai militari, fra le righe, è stato molto chiaro: cercatevi un vostro specifico ruolo tecnocratico-dominante all'ombra delle grandi aziende che noi faremo. Il lavoro non vi mancherà. Anche perché, vedete, i politici funzionano sempre meno bene...

Documento importante, quindi, che riportiamo nella sua versione integrale, accompagnandolo con qualche nota per renderne più comprensibile la lettura.

Signori, perché un ex allievo di questa Accademia torna dopo più di trent'anni tra queste mura a parlarVi di un tema così estraneo all'arte militare come le imprese multinazionali?

Perché un ex ufficiale che le vicende della guerra e del dopoguerra hanno portato su strade molto lontane dalla vita militare sente il bisogno di aprire un dialogo con i soldati di domani?

È molto semplice.

Io sono convinto che Voi sarete chiamati nei prossimi anni a svolgere un ruolo importantissimo e vorrei esserVi utile offrendo la mia esperienza come elemento di meditazione.

Io ho lasciato Modena □ quando si pensava ancora che la guerra potesse essere vinta dalle baionette; alle spalle avevamo ancora una agricoltura di sussistenza, l'agricoltura della falce e un'industria chiusa negli schemi ristretti dell'autarchia voluta dal fascismo.

La guerra ci ha buttato allo sbaraglio contro chi ormai aveva capito che le battaglie si vincevano con i carri armati, contro chi aveva alle spalle l'agricoltura del trattore e un'economia aperta alle grandi dimensioni internazionali.

Trent'anni fa l'Ufficiale aveva ancora una funzione di tipo ottocentesco, era soprattutto uno strumento della macchina della guerra, impegnato a sacrificarsi fino in fondo per la difesa del territorio della Patria.

Poi qualcosa è cambiato nel mondo; è cambiato dal 1945, da quando le esplosioni atomiche hanno dimostrato che la guerra poteva uccidere non soltanto degli esseri umani ma l'intera umanità.

Ma nello stesso tempo i cultori dell'arte militare hanno scoperto da molteplici esperienze (e ne citiamo soltanto tre: resistenza europea, Algeria e Vietnam), che anche gli ordigni bellici più spaventosi non potevano prevalere senza l'appoggio della popolazione: in un certo senso ci siamo trovati di fronte alla rivincita della baionetta, quando dietro a quella esiste una forza morale, esiste il senso della storia. Io penso che oggi all'Ufficiale si imponga una duplice responsabilità.

□ Due parole su chi è Eugenio Cefis vanno pur dette.

Vice-presidente dell'Eni ai tempi di Enrico Mattei, ne prese il posto quando questi venne liquidato facendolo esplodere per aria con il suo aereo. Mattei era impegnato nella battaglia contro le « sette sorelle » del petrolio. Cefis, invece, chiuse subito la partita, e fece pace con i petrolieri americani: l'Eni smise così di disturbare i loro affari in Nord Africa.

In anni più recenti, Cefis è stato la mente che dalla poltrona di presidente dell'Eni ha diretto la scalata alla Montedison: ha portato, cioè, l'Iri e l'Eni, le imprese pubbliche, ad avere una posizione di controllo nel più grande gruppo privato italiano. Fu un grosso scandalo: Cefis, fra l'altro, si era scordato di informare il potere politico, al quale per legge era sottoposto.

Per alcuni anni, dopo la scalata di Cefis, la Montedison venne diretta da un sindacato di controllo fatto per metà dalle aziende pubbliche e per metà da quelle private (Agnelli, Pirelli, Bastogi, ecc.). Dopo vari presidenti, e tanta crisi economica (la chiamavano l'« elefante malato »), Cefis si decise a fare il grande salto: lasciò l'Eni e diventò presidente della Montedison.

Da quel punto in avanti non è più possibile dire cosa sia Cefis: se un manager pubblico che lavora per lo stato, se un capitano di ventura che cavalca una società da 2000 miliardi all'anno senza averne in tasca nemmeno un'azione, se il personaggio più esposto di un blocco di potere (Fanfani), che ha individuato nella Montedison una base economica per imprese orientate verso una società un po' più efficiente, ma molto più autoritaria di quella attuale.

Quel che è certo è che in pochi mesi Cefis ha fatto fuori il vecchio sindacato di controllo. Oggi a comandare nella Montedison è lui: al centro di un complicato gioco di alleanze con gruppi italiani fra i più qualificati (Pesenti e Monti, due fascisti sicuri, più altri non migliori) e con partners stranieri di tutto rispetto (i francesi Gillet-Bizot, l'americana Esso Standard, alcuni petrolieri canadesi, ecc.), con l'aggiunta, infine, di un po' di complicità da parte di alcuni istituti pubblici (banche, soprattutto).

Nello stesso periodo di tempo, e cioè in pochi mesi, Cefis ha messo a segno alcuni grossi colpi: ha comprato la Carlo Erba, la maggiore industria farmaceutica italiana; ha cacciato i soci francesi (che però ha compensato dandogli in cambio parte della stessa Montedison) dalle aziende da lui controllate (Farmitalia, Rhodiatocce, Snia Viscosa), delle quali è diventato così il padrone assoluto; ha messo le mani sulla Bastogi, la più importante società finanziaria italiana, e se n'è prenotata un'altra, la Centrale.

Ha fatto un'autentica strage nei dirigenti Montedison che mandavano avanti la società prima che lui arrivasse, e infine ha scoperto che nel gruppo, 180 mila dipendenti sparsi in un migliaio di società, ci sono almeno 15 mila lavoratori in più, esuberanti, dei quali quindi qualcuno dovrà occuparsi poiché lui non ne ha i mezzi.

La Montedison, infatti, va male: anche quest'anno ha chiuso il bilancio con oltre 200 mila milioni di perdite. E sta cercando di farsi finanziare dallo stato, cioè da noi, programmi chimici per quasi 2000 miliardi.

Da un lato, Egli deve essere cittadino del mondo □, perché ha un compito di dimensione mondiale per la difesa della pace; dall'altro deve comprendere sempre meglio i meccanismi politici e soprattutto economici che più della potenza militare influenzano il nostro futuro.

Gli stessi elementi che indicano la forza di un Paese sono cambiati: non contano più tanto e solo le disponibilità di risorse e di materie prime, quanto le capacità organizzative e la velocità di aggiornamento al processo tecnologico.

È più che mai importante il senso del dovere; ma intendo quel senso del dovere che può nascere soltanto in un Paese libero, con quella libertà che in Italia è garantita dalla Costituzione repubblicana che Voi siete impegnati a difendere.

In un'epoca in cui si pensa che la terra sia una nave spaziale che fa parte di un convoglio assieme agli altri pianeti e che in un futuro non tanto lontano, per rifornirsi di materie prime ci si potrà rivolgere alle altre navi di questo convoglio, cioè gli altri pianeti, il pensare a una guerra di conquista, ad una guerra per sottrarre risorse ad un'altra nazione è tanto assurdo quanto criminale.

Faticosamente e tra mille contraddizioni, gli uomini del nostro pianeta, a oriente come ad occidente, sono alla ricerca degli strumenti migliori per garantire il progresso, il benessere e la dignità di tutta la po-

□ L'affermazione è talmente banale da sembrare quasi stupida. Poche pagine più avanti, però, Cefis spiegherà che gli stati nazionali sono ormai delle scatole vuote, senza potere. Allora, dire che i militari sono cittadini del mondo significa già dire qualcosa di più: significa che devono organizzare il loro potere su scala internazionale più di quanto non abbiano fatto finora. Idem per l'invito ad occuparsi di politica in modo più sistematico: invito inquietante quando si è convinti che gli stati nazionali sono ormai appunto delle scatole vuote, e che in realtà non esiste un « potere politico » sul pianeta.

polazione, e quando Voi pensate al quadro mondiale in cui si inserirà la Vostra presenza, dovete ricordare sempre che anche Voi siete al servizio di questo gigantesco sforzo, ragione stessa della pace.

Ecco quindi perché io vengo a parlarVi delle imprese multinazionali; queste imprese sono uno dei maggiori protagonisti della storia recente del mondo occidentale e possiamo prevedere che, nel bene e nel male, il nostro futuro sarà in larga misura determinato dalle iniziative di questi grandi organismi economici. Per questo Voi dovete conoscerle.

Il tema delle multinazionali è molto vasto, non vorrei annoiarVi e quindi cercherò di limitarmi agli aspetti più generali rispondendo soprattutto ad alcune domande:

— che cosa sono le multinazionali?

— che conseguenze provocano nell'economia mondiale?

— come si svilupperà il rapporto tra queste società che operano su basi internazionali e gli stati sovrani che tendono sempre più a voler controllare i fatti economici che si svolgono all'interno del loro territorio? Iniziamo il discorso dalla definizione di multinazionali. E tutt'altro che facile.

Gli stessi teorici non sono d'accordo: c'è chi definisce come multinazionali tutte quelle società che hanno struttura produttiva in diverse nazioni, cioè che sono presenti con propri stabilimenti, e non soltanto con un'organizzazione commerciale, in molti Paesi del mondo; in questo caso già oggi le multinazionali sarebbero per lo meno alcune centinaia.

C'è invece chi dice che la multinazionalità è un punto di arrivo e che si potrà parlare di imprese multinazionali soltanto quando in un futuro più o meno lontano le scelte più importanti di un gruppo industriale non saranno effettuate soltanto in un paese, ma vi sarà un effettivo decentramento delle decisioni e, come conseguenza, ci saranno uguali prospettive di carriera fino ai massimi livelli per i dirigenti di tutte le nazionalità □.

Se accettiamo questa definizione, dobbiamo dire che di multinazionali non ne esiste nessuna, perché quando il gruppo dirigente di un'impresa è formato tutto o quasi tutto da elementi della stessa nazionalità, dai quali dipendono in pratica le maggiori decisioni, si verifica sempre una tendenza comprensibile a scegliere i propri stretti collaboratori e quindi anche gli eventuali successori tra persone che hanno la stessa base di cultura e di linguaggio.

Questo fenomeno, del resto, non è limitato alle organizzazioni economiche, come dimostra il caso della Chiesa cattolica che, pur avendo carattere universale, ha sempre espresso da molti secoli Pontefici della stessa nazionalità □.

Se, pertanto, accettiamo quest'ultima definizione delle multinazionali, dovremo dire che si tratta di un tipo di impresa che ancora non esiste e che al massimo oggi si può parlare di società binazionali come la Royal Dutch-Shell che è anglo-olandese o la Pirelli-Dunlop che è italo-inglese.

Per semplicità di discorso mi si permetta comunque di

□ E bene ricordare a questo punto che chi dice queste cose, Eugenio Cefis, è presidente di una società, la Montedison, che in anni recenti si è mezza distrutta proprio perché non è mai riuscita a far girare insieme i dirigenti che venivano dalla Montecatini con quelli che venivano dalla Edison. Due società, cioè, di antica tradizione milanese, e le cui rispettive sedi distano soltanto poche fermate di tram (da largo Donegani a Foro Bonaparte).

□ Qui troviamo il primo di una lunga serie di riferimenti di Cefis alla chiesa cattolica. Lo stesso documento che state leggendo, almeno nelle sue parti principali, è stato fatto pubblicare da Cefis sul mensile « Successo », a mo' di manifesto ideologico, con il titolo ambizioso ma rivelatore « La multinazionale ecumenica ».

rinunciare alla precisione del teorico, e di parlare di multinazionali per definire tutte quelle aziende che oggi articolano sostanzialmente la loro attività in molti Paesi e interessano con le loro iniziative la economia di vaste aree geografiche sia dal punto di vista degli scambi di risorse e tecnologie, sia da quello degli investimenti e dei riflessi sui livelli di occupazione.

La tendenza delle imprese a guardare al di là dei confini nazionali è assai remota e può essere fatta risalire alle compagnie commerciali del '600, come la famosa Compagnia delle Indie, che pur facendo capo ad un Paese europeo possedevano e sfruttavano concessioni negli altri continenti con bandiera propria ed anche con facoltà di disporre di proprie forze armate.

Ma le prime vere società multinazionali rivolte non allo sfruttamento coloniale ma alla intensificazione degli scambi tra i Paesi più progrediti, si svilupparono nel secolo scorso con le iniziative della Shell e della Royal Dutch e in seguito negli Stati Uniti, quando questi ultimi incominciarono ad affermarsi come potenza economica sulla scena mondiale.

Come conseguenza, numerose società americane si insediarono in Europa e in Canada con un centinaio di unità produttive.

Ne ricordiamo alcune: la Colt, la Singer, la I.T.T. □, la General Electric, la Westinghouse, la Kodak e la Parke Davis.

In tutti questi casi, si trattava di società con produzioni già relativamente sofisticate e di notevole contenuto tecnologico, che giustificavano la costruzione di proprie unità produttive in altri Paesi con il fatto che le proprie esportazioni in tali aree, pur già notevoli, rischiavano di non riuscire nel tempo a fronteggiare adeguatamente la minaccia di concorrenti locali.

Successivamente, nei primi anni di questo secolo, con l'avvento del motore a scoppio, presero a svilupparsi sempre più le società petrolifere, principalmente di origine americana, che avevano il problema di aumentare costantemente le proprie fonti di approvvigionamento.

La filosofia delle società petrolifere portava direttamente alla multinazionalità.

Infatti il petrolio greggio, se si fa eccezione per le cospicue risorse nord-americane, doveva essere ricercato in Paesi lontani ed arretrati.

Le possibilità di approvvigionamento mantenevano quindi un carattere aleatorio, sia perché i luoghi di origine potevano essere coinvolti in guerre coloniali, sia perché le rotte di trasporto potevano essere minacciate da fatti bellici.

Tutto ciò induceva le compagnie a teorizzare la massima flessibilità, cioè la possibilità di attingere i propri rifornimenti da diversi Paesi e anche di indirizzare i flussi del greggio verso aree di consumo sempre più diversificate.

Lo sviluppo delle società petrolifere, appunto per questi motivi, è stato enorme: la Standard Oil New Jersey, cioè la Esso, opera oggi in 100 Paesi, la Gulf in 50, la Royal Dutch-Shell è presente con circa 300 unità produttive e commerciali in tutto il mondo.

□ La I.T.T. è quella società americana che in questi mesi è stata al centro di un colossale scandalo finanziario e politico negli Stati Uniti: è stata accusata infatti di aver complottato con la CIA contro Allende per farlo saltare da presidente del Cile, di aver finanziato il congresso del partito repubblicano per ottenere favori dall'amministrazione Nixon, e di altre cose del genere. Il suo presidente incassa ogni anno, come vi spiegano le guide turistiche di New York davanti al grattacielo della Itt, più di un miliardo di lire di stipendio.

La potenza economica di queste società le induceva spesso a svolgere un ruolo di primo piano nella vita politica locale, un ruolo che poteva essere preponderante nei deboli e arretrati Paesi produttori ma, come ci insegna la storia del nostro Paese nell'immediato dopoguerra, poteva essere di tutto rilievo anche nei Paesi consumatori, soprattutto quando vi era alle spalle un consistente appoggio politico, come quello delle potenze vittoriose nell'ultimo conflitto mondiale.

Ed è proprio dopo l'ultimo conflitto mondiale che le imprese multinazionali si sono sviluppate, estendendosi a molti altri settori industriali, soprattutto quelli tecnologicamente più avanzati, per i quali le multinazionali sono una effettiva esigenza: lo sviluppo del transistor o del computer non poteva concepirsi che in condizioni di multinazionalità □.

Quando gli storici futuri esamineranno l'arco di questi venticinque anni, è probabile che tra le caratteristiche principali di questo periodo, che ha trasformato così radicalmente l'economia ed anche il volto politico del nostro pianeta, essi citeranno al primo posto il gigantesco incremento del volume del commercio mondiale.

Nel 1950 il volume dell'interscambio mondiale (ad eccezione dei paesi dell'est europeo) raggiunse i 153 miliardi di dollari.

Vent'anni più tardi, nel 1970, il volume dell'interscambio ha toccato, per la stessa area, i 573 miliardi di dollari (a valore costante).

In vent'anni, quindi, il volume dell'interscambio si è quasi quadruplicato.

È inutile che mi dilunghi sulle ragioni di questo sviluppo. Ne citerò solo alcune:

- l'eliminazione delle restrizioni quantitative agli scambi;
 - la riduzione delle protezioni tariffarie;
 - la maggior liquidità dei mezzi di pagamento internazionali, cioè la maggiore facilità di effettuare pagamenti da un Paese all'altro;
 - lo sviluppo sempre più accelerato del progresso tecnologico;
 - la formazione di comunità economiche su scala continentale, come la Comunità europea;
 - una rete di trasporti sempre più estesa ed efficiente;
 - l'estensione del benessere, e quindi di un maggiore potere d'acquisto, ad uno strato sempre più ampio della popolazione mondiale.
- In questo arco di tempo, quindi, le imprese si sono abituate a guardare alle grandi aree continentali come ad un unico mercato.
- Anche nelle decisioni di investimento, le imprese hanno attribuito un'importanza secondaria ai confini nazionali, scegliendo per i nuovi impianti la località che poteva apparire più proficua, indipendentemente dal fatto che questa si trovasse nell'uno o nell'altro Stato.

Qualche dato può illustrare la dimensione raggiunta oggi dal fenomeno industriale multinazionale.

Il totale della produzione di beni e servizi realizzato da

□ *Cefis dice una cosa sacrosanta: a un certo livello di tecnologia l'unica dimensione aziendale possibile è quella multinazionale. Le spese di ricerca infatti sono tali che solo un mercato che sia l'intero pianeta permette di farvi fronte. Questo stesso fatto, però, porta le multinazionali ad operare in una specie di «zona spaziale» al di sopra dei territori e delle leggi nazionali.*

consociate di multinazionali, esclusa quindi la produzione di società minori, è oggi di circa 120 mila miliardi di lire.

Tale cifra è superiore al prodotto nazionale lordo di ogni Paese, ad eccezione di quelli degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica. Circa 2/3 di questa cifra riguarda le consociate di società madri aventi sede negli Stati Uniti, il restante terzo fa capo principalmente a consociate di imprese europee, principalmente inglesi, olandesi, svizzere e tedesche.

Le principali società multinazionali americane hanno oggi oltre 3.000 unità produttive all'estero; il fatturato di tali unità è circa doppio rispetto a quello delle esportazioni degli Stati Uniti.

Ancora qualche dato.

Oggi il tasso di incremento del fatturato delle consociate di società multinazionali è circa del 10% l'anno, mentre il prodotto nazionale lordo, cioè l'indice più significativo per misurare lo sviluppo economico di una nazione, aumenta mediamente del 5%.

Tale tasso di incremento è del 40% superiore a quello delle esportazioni.

In altre parole, il ritmo di crescita delle multinazionali è molto superiore a quello degli indicatori dello sviluppo di tutte le economie industriali.

Sulla base di questi dati, alcuni studiosi prevedono che la quota della produzione mondiale controllata dalle multinazionali è destinata ad aumentare ulteriormente. Considerando anche le economie di scala di cui godono queste imprese, cioè la possibilità di realizzare economie attraverso il coordinamento delle loro attività, gli stessi studiosi prevedono che nel 2000, cioè tra meno di trent'anni, oltre due terzi della produzione industriale mondiale sarà in mano alle 200/300 maggiori società multinazionali □.

A questo punto ci si può domandare quali ragioni spingono una società ad inserirsi con proprie unità produttive sui mercati stranieri e quali vantaggi ne ricava. In un'epoca di mercati sempre più aperti potrebbe sembrare più agevole e vantaggioso sviluppare le proprie attività attraverso un aumento delle esportazioni.

Eppure, come abbiamo detto, il fatturato delle filiali delle società multinazionali di origine americana all'estero è oggi circa doppio di quello ricavato dalle esportazioni.

In modo molto schematico possiamo indicare queste ragioni per l'espansione multinazionale:

- aspirazione a raggiungere dimensioni ottimali.
- Superato un determinato livello, che naturalmente è diverso da un settore produttivo all'altro, non sono più possibili economie di scala sulla produzione, cioè costruendo impianti sempre più grandi; è invece possibile aumentare le economie di scala di impresa, che si realizzano con un coordinamento dei finanziamenti, delle attività di ricerca e sviluppo, dei sistemi avanzati di gestione.

L'investimento diretto in paesi stranieri consente di realizzare queste economie attraverso:

- una maggiore distribuzione delle spese di ricerca;
- un miglior utilizzo delle conoscenze tecnologiche,

□ *La logica del capitalismo, cioè, è proprio quella della sempre maggior concentrazione. Se le previsioni di Cefis sono giuste, però, bisogna ammettere che questa concentrazione è molto più rapida di quanto si potesse pensare. Due terzi della produzione mondiale in mano a 300 società fra trent'anni, significa che partiti e sindacati nazionali come li conosciamo noi adesso, ad esempio, rischiano di non riuscire nemmeno a scalfire l'avversario di classe (che può rifarsi in un continente delle botte che ha preso in un altro). L'antico problema, cioè, di come battere il capitale si trasforma e si ripropone in termini assolutamente nuovi.*

delle capacità manageriali, delle tecniche di gestione e di marketing sempre più sofisticate e costose.

— *necessità di superare le barriere commerciali con l'insediamento di unità produttive nei mercati in cui si vuole penetrare.*

Vi sono ancora moltissime aree economiche in cui le esportazioni sono pressoché impossibili a causa di tariffe doganali proibitive o di limiti quantitativi, cioè di contingenti di importazione.

Se, quindi, si vogliono sfruttare le possibilità, talvolta rilevanti, offerte da tali mercati appare necessario o almeno consigliabile procedere ad un'attività produttiva sul posto.

— *possibilità di fronteggiare meglio situazioni congiunturali avverse.* Anziché concentrare tutte le attività produttive in un solo mercato appare talvolta più vantaggioso ripartire il proprio impegno su più mercati; si potrà così bilanciare con il successo su uno di essi i mediocri risultati ottenuti in un altro.

— *necessità di fronteggiare in modo adeguato la concorrenza.*

In molti casi è opportuno controbattere i produttori stranieri effettuando direttamente investimenti sul loro mercato.

Inoltre, se esistono mercati terzi che presentano condizioni favorevoli, è opportuno precedere le iniziative dei concorrenti effettuando propri investimenti.

Abbiamo visto che la decisione di un'impresa di trasformarsi in multinazionale, effettuando ingenti investimenti all'estero dipende soprattutto dalle esigenze della produzione e da quelle dei mercati di sbocco.

La produzione e i mercati hanno caratteristiche diverse in ciascun settore industriale; è facile comprendere quindi che la caratteristica di multinazionalità è maggiormente presente in certi settori e meno in altri dove il ciclo produttivo può svolgersi in condizioni economicamente valide anche su aree limitate.

In generale si può dire che le multinazionali sono presenti:

— nei settori che coinvolgono lo sfruttamento di risorse ingenti di materie prime provenienti da Paesi in via di sviluppo; qui però siamo di fronte a un tipo particolare di multinazionale di derivazione coloniale.

— nei settori tecnologicamente più avanzati.

Circa l'85% degli investimenti esteri delle società manifatturiere statunitensi è concentrato nei settori automobilistico, chimico, meccanico, elettrico ed elettronico.

Vi sono però settori che hanno importanza di primo piano per l'economia mondiale come l'acciaio o l'industria aeronautica in cui la multinazionalità non ha potuto svilupparsi soprattutto perché il potere politico li ha ritenuti di tale importanza, per ragioni di solito collegate alle esigenze della difesa, da porli sotto uno stretto controllo nazionale.

Abbiamo visto come i Paesi d'origine delle società multinazionali siano stati soprattutto gli Stati Uniti e, in misura minore, la Gran Bretagna.

La penetrazione delle multinazionali di questi Paesi ha un carattere dominante anche in certe nazioni che pos-

sono essere considerate economicamente sviluppate, come il Canada dove 75 delle 100 maggiori società sono controllate dagli Stati Uniti o dalla Gran Bretagna, o l'Australia dove la produzione industriale è per il 40% sotto il controllo di società americane.

In Europa la presenza di una struttura industriale più consistente ed anche la maggior sensibilità politica dei Governi ha frenato il processo di sviluppo delle multinazionali senza però impedire che esso raggiungesse dimensioni imponenti.

Infatti nel 1969 gli investimenti americani in consociate europee, nella sola industria manifatturiera, hanno superato i 700 miliardi di lire.

E bene sottolineare però che certi discorsi sull'invasione industriale americana in Europa devono essere rivisti alla luce dei più recenti avvenimenti.

E vero che soprattutto attraverso le multinazionali la presenza degli Stati Uniti nella economia europea è assai consistente, ma è anche vero che si sta sviluppando pure un processo in senso inverso.

E sempre più frequente il caso di grandi società di origine europea che impiantano stabilimenti anche negli Stati Uniti.

Questa è la diretta conseguenza del sorgere anche in Europa di società multinazionali che per la logica stessa del loro sviluppo non possono rinunciare ad un mercato così ricco come il mercato nord americano; ricco ed anche interessante, perché in certi settori molto avanzati, come ad esempio il settore farmaceutico, una presenza industriale, anche limitata, in tutti i Paesi più progrediti ha la stessa funzione degli esploratori nell'arte militare: segnalare i movimenti degli avversari, essere al corrente sui prodotti più avanzati che, sperimentati dapprima sul mercato interno, saranno poi immessi sul mercato mondiale.

La multinazionale, quindi, è un fenomeno anche europeo.

Non possiamo nasconderci però che la situazione politica dell'Europa rende piuttosto difficile un processo di concentrazione industriale in senso multinazionale.

Fino a quando il nostro continente sarà frammentato in diversi stati, fino a quando la multinazionalità potrà essere identificata con uno o due Paesi d'origine, cioè con i Paesi delle società madri, le iniziative delle affiliate della multinazionale dovranno sempre combattere un certo clima di diffidenza e di sospetto dovuto al fatto che i loro centri decisionali più importanti sfuggono al controllo del potere pubblico locale. Prima però di entrare nel vivo di questo discorso, cioè dell'esame del complesso sistema dei rapporti tra multinazionali e stati nazionali, è opportuno esaminare brevemente come avviene il processo decisionale all'interno delle società multinazionali, cioè in sostanza chi detiene il potere di decisione in queste società che per le loro iniziative hanno dimensioni mondiali.

Nella categoria delle imprese multinazionali possiamo collocare società dalle caratteristiche più diverse: dalle imprese fortemente centralizzate che per diversi motivi concedono poco spazio all'iniziativa delle consocia-

□ *Cominciano a fioccare le critiche di Cefis alla situazione politica europea, troppo arretrata, troppo immobile, troppo vecchia. Buona, ormai, per scrivere la storia.*

te, ad imprese largamente decentrate, che si basano sulla massima autonomia all'interno del Gruppo. Di massima si può dire che l'autonomia delle consociate è maggiore:

- quando i Paesi in cui esse operano sono caratterizzati da un tenore di vita relativamente elevato;
- quando esse presentano buoni risultati gestionali, un'efficace realizzazione delle strategie di sviluppo proposte dalla casa madre, un valido sfruttamento delle possibilità offerte dal mercato locale.

E comunque in atto una tendenza verso l'adozione di strategie globali delle multinazionali integrate su scala mondiale e ciò soprattutto per ragioni finanziarie, di programmazione e di controllo □.

Si tratta di un fenomeno inevitabile, collegato alla logica di comunicazioni sempre più rapide e agevoli, alla formazione di un mercato finanziario ormai su basi mondiali, al fatto stesso che molte società multinazionali delegano a loro consociate appositamente costituite certi servizi per tutto il Gruppo, come possono essere i trasporti, la ricerca, l'ingegneria.

In questo modo una società facente parte di una multinazionale ed operante su un determinato territorio nazionale viene a far capo non a una sola casa madre ma a diverse società collegate che ne controllano le diverse funzioni.

Talvolta poi i più grandi gruppi multinazionali prevedono società di controllo a due livelli; dapprima su scala continentale e poi in un'unica società mondiale che a sua volta controlla le società continentali; ed è inevitabile che una struttura di questo genere, per quanto imposta dalle esigenze dei tempi, tolga un ulteriore margine di autonomia alle consociate nazionali. Finora abbiamo parlato delle imprese multinazionali. Vediamo ora l'altro protagonista dell'economia mondiale, l'interlocutore con cui tutte le imprese multinazionali devono dialogare nelle loro iniziative: lo Stato nazionale.

Se esaminiamo il problema storicamente, vediamo subito che i rapporti tra multinazionali e potere politico si sono posti in modo diverso a seconda del grado di sviluppo del Paese in cui la multinazionale opera.

Nella prima fase dello sviluppo dei Paesi del terzo mondo, le multinazionali hanno esercitato un ruolo importantissimo. Questi Paesi, infatti, hanno assolutamente bisogno per la loro crescita del patrimonio di capitali, di tecnologie e di esperienze di cui dispongono le imprese multinazionali.

D'altra parte soltanto queste imprese possono accollarsi i rischi relativi all'instabilità politica che solitamente accompagnano la fase di decollo.

In questo primo stadio, in cui la classe politica locale è ancora molto debole e spesso sottoposta a tutela di fatto da parte delle potenze ex coloniali, le imprese multinazionali possono dettare le regole del gioco.

Al limite può accadere talvolta che qualche Governo proceda alla nazionalizzazione di singole unità produttive appartenenti alle multinazionali.

Ma è difficile che un tale Governo riesca a reggere

□ *L'autonomia « nazionale » delle varie filiali delle multinazionali, cioè, può riguardare solo gli aspetti marginali, le questioni di dettaglio, non i nodi veri, reali. I centri di potere, a dispetto dell'auspicata diversa origine nazionale dei dirigenti, saranno unici e magari piantati in qualche « paradiso fiscale » della legislazione societaria così incerta da non permettere nemmeno di capire quale sia l'esatto indirizzo della società in questione. Valga per tutti l'esempio recente dei fondi di investimento, verso i quali fino a qualche anno fa c'era un entusiasmo colossale, quasi tutti piantati alle Bahamas, da dove sono spariti come fantasmi ai primi segni della bancarotta imminente.*

alla pressione politica che le multinazionali possono esercitare.

D'altra parte anche una nazionalizzazione in un Paese privo di una classe dirigente e di tecnici adeguati rischia di risolversi in una pura perdita di profitto e di prestigio.

Ben presto, infatti, i protagonisti della nazionalizzazione scoprono che non basta possedere le materie prime e magari gli impianti industriali quando mancano i mezzi di trasporto e di distribuzione nelle aree di elevato consumo.

Questo è il classico meccanismo sul quale, fino a qualche anno fa, si sono rette le cosiddette sette sorelle, che non temevano il rischio di nazionalizzazione della industria petrolifera in quanto sapevano che i Paesi in via di sviluppo non erano in grado di commercializzare da soli il petrolio greggio e i prodotti raffinati.

D'altro canto, è molto difficile che un Paese ancora povero e arretrato possa permettersi di adottare iniziative politiche che scoraggino gli investimenti esteri. Le royalties che vengono versate al Paese ospitante, la valuta derivata dalle esportazioni, i salari con cui la manodopera locale è retribuita, sono fatti economici di tale rilevanza da porre in secondo piano i problemi dell'autonomia e del prestigio politico □.

In una fase successiva, quella del decollo economico, la classe politica locale si rafforza e prende in esame soluzioni che possono servire a limitare il potere delle multinazionali.

In questa fase, la nazionalizzazione delle affiliate locali delle società multinazionali può anche dare risultati positivi, quando esiste nel Paese la possibilità di gestire, in proprio, con propri tecnici, le attività produttive.

Nello stesso tempo, la classe dirigente locale si pone il problema di come far giungere direttamente i propri prodotti nelle aree di elevato consumo.

Si cercano accordi ad altre condizioni, con altre società internazionali, magari in concorrenza con quelle già impegnate sul proprio territorio, oppure si formano associazioni di Paesi produttori che bloccano le forme di concorrenza dannosa sui prezzi di vendita delle materie prime □.

Anche qui il settore petrolifero è caratteristico.

Certi Paesi hanno preferito ricorrere direttamente alla nazionalizzazione degli impianti di estrazione e talvolta delle raffinerie.

Ma le forme più comuni di intervento dei Paesi produttori sulla politica petrolifera si attuano oggi attraverso:

- gli accordi con le compagnie di Stato dei Paesi consumatori;

- le iniziative dell'OPEC, l'organizzazione dei Paesi esportatori di petrolio, che permettono ai produttori di presentarsi con un fronte comune rispetto alle compagnie multinazionali.

Qualunque sia la forma di difesa adottata dal potere politico, per la multinazionale il risultato è doppiamente allarmante: da un lato sono messe in forse le fonti di approvvigionamento di tutto il sistema; dal-

□ *Probabilmente, è la prima volta che un capitale dell'industria ricostruisce con tanta freddezza e lucidità la storia degli ultimi 50 anni del Medio Oriente: dove il potere politico non esiste, o è debole, comanda la multinazionale, che può disporre in patria di solidi appoggi politici. E infatti, come tutti ricordano, nel Medio Oriente inglesi, francesi e americani hanno fatto guerre, sbarchi, colpi di stato: tutto, come dice Cefis, per esercitare la necessaria « pressione politica ».*

□ *E qui siamo quasi nell'autobiografia: si tratta infatti della storia dell'Eni, e dei suoi rapporti con i paesi produttori di petrolio.*

l'altro si assiste ad un'erosione dei margini di profitto. E la risposta delle multinazionali si sviluppa in due forme diverse di differenziazione delle proprie attività produttive:

— diversificando le proprie fonti di approvvigionamento per compensare le perdite subite in un Paese per eventuali nazionalizzazioni attraverso l'aumento della produzione in altri Paesi;

— attraverso l'intervento in altri settori, tecnologicamente più avanzati, dove è assai difficile fare a meno del patrimonio di esperienza che soltanto un'organizzazione multinazionale può offrire.

Per continuare l'esempio tratto dall'industria petrolifera, la conseguenza di questa strategia è una sempre più massiccia presenza delle imprese multinazionali provenienti dal settore petrolifero nell'industria chimica e petrolchimica, che richiede conoscenze assai più progredite e più difficili da acquisire che non la semplice attività di estrazione e raffinazione del petrolio.

In questa seconda fase, anche quando gli Stati adottano una politica di massimo incoraggiamento agli investimenti esteri, il Governo locale cercherà comunque di spogliare la presenza delle multinazionali da qualsiasi addentellato politico.

Così, ad esempio, in alcuni Paesi americani, i Governi locali hanno chiesto alle affiliate delle multinazionali di rinunciare a far valere la possibilità d'intervento diplomatico e politico del Paese d'origine impegnandosi, in cambio di questa rinuncia, a comportarsi con le affiliate delle multinazionali con gli stessi criteri giuridici ed economici che valgono nei confronti delle società locali.

Esiste, infine, una *terza fase* che caratterizza i Paesi ormai industrializzati □.

La classe politica locale ha ormai conseguito la sua indipendenza economica, e scopre che per mantenere il ritmo delle nazioni più ricche non può fare a meno delle imprese multinazionali e del loro apporto di capitali e tecnologia.

Il problema dei rapporti tra Stati industriali moderni e imprese multinazionali è appunto quello su cui è opportuno approfondire maggiormente il nostro discorso, anche perché ci riguarda più da vicino.

In questa fase lo Stato non deve soltanto seguire con attenzione le iniziative delle affiliate delle imprese multinazionali di origine estera ma deve anche considerare le conseguenze delle iniziative delle sue società multinazionali cioè di quelle che hanno all'interno del proprio territorio la casa madre.

Spesso, infatti, queste iniziative possono essere oggetto di preoccupazione da parte delle autorità politiche, o perché sono suscettibili di creare aree di tensione nei rapporti con altri Paesi, o anche perché aggravano gli squilibri economici all'interno del Paese stesso.

Ad esempio, quando un Paese ha difficoltà contingenti nella bilancia dei pagamenti, cioè nei conti con l'estero, preferirebbe di gran lunga che le imprese svolgessero un'azione all'interno del Paese realizzando nuovi impianti ed esportandone i prodotti anziché esportare

□ Qui comincia la parte più interessante di tutto il discorso di Cefis: quella che ci riguarda più direttamente.

i capitali il cui rendimento è sempre a più lungo termine.

Se il Paese ha ancora aree arretrate o permane una rilevante disoccupazione, il potere politico si preoccuperà che le risorse esportate siano sottratte allo sviluppo interno.

Bisogna naturalmente che questa giusta esigenza non si trasformi in un'ottica miope, perché abbiamo visto che spesso gli impianti che possono essere realizzati all'estero, magari attraverso joint ventures, cioè iniziative congiunte con imprese di altri Paesi, non sarebbero ugualmente realizzabili all'interno.

Impedire queste iniziative comporterebbe quindi una perdita secca nelle possibilità di esportazione di tecnologie ed anche eventualmente di forniture per gli impianti in progettazione all'estero □.

Ma l'attuale dimensione degli Stati è compatibile con una politica efficace nei confronti delle imprese multinazionali?

Tutti i Governi si trovano oggi a dover vivere un dilemma la cui soluzione è molto difficile.

Da un lato, ci si evolve sempre più verso l'identificazione della politica con la politica economica.

In altre parole, i fatti economici, dai livelli di occupazione alla produzione di reddito, dagli investimenti ai flussi di beni e servizi, sono sempre più importanti nel determinare il clima sociale e quello politico in cui il Governo deve agire.

Esiste quindi la tendenza dello Stato a controllare sempre più i fatti economici.

Questo avviene:

— attraverso l'intervento diretto, sotto forma di aziende pubbliche;

— attraverso strumenti monetari, cioè regolando la quantità di moneta e credito a disposizione degli operatori economici;

— attraverso strumenti fiscali e tariffari, cioè con agevolazioni e sgravi fiscali che facilitino o rendano più difficile il conseguimento di determinati obiettivi, oltre che naturalmente con gli strumenti classici di azione verso l'esterno: barriere doganali, controlli finanziari e sui cambi.

L'impiego di questi strumenti è normalmente inquadrato in una politica di programmazione più o meno rigida che definisce quali devono essere gli obiettivi che lo Stato persegue in politica economica.

L'altro corno del dilemma è dato dal fatto che il territorio nazionale è sempre più insufficiente per un'economia che tende ormai a muoversi in dimensioni mondiali.

Infatti:

— Se i controlli statali creano vincoli eccessivi agli investimenti e alle operazioni in un Paese, la società multinazionale può comunque rispondere potenziando le sue attività in altre aree geografiche e disinvestendo dal Paese in cui si sente troppo contrastata.

— Gli strumenti fiscali sono di difficile impiego.

Una società che opera in un solo Paese può sempre essere tassata dal Governo sulla base dei suoi guadagni effettivi, ammesso che i bilanci possano essere control-

□ *Attenzione: Cefis non si limita a spiegare che le multinazionali, facendo i loro affari un po' qua e un po' là, a volte non fanno quello che i governi locali vorrebbero. Dice, molto chiaramente, che le multinazionali, in particolari condizioni, sono in grado di assestare dei colpi terribili all'economia dei singoli stati. Una cosa gravissima, quindi. Ma vediamo come possono difendersi gli stati nazionali.*

lati; ma all'affiliata di una società multinazionale è abbastanza facile dimostrare al fisco di essere sempre in perdita e, al tempo stesso, essere un buon affare per la casa madre.

Basta infatti che acquisti le materie prime da un'altra società del Gruppo a un prezzo sufficientemente elevato perché produca un reddito per il Gruppo nel suo complesso □.

— Le barriere doganali e tariffarie e in generale il controllo sui movimenti di beni e di denaro rispetto all'estero sono di applicazione sempre più difficile perché provocano una serie di ritorsioni da parte di altri Paesi.

— Anche l'impiego delle imprese di Stato ha i suoi limiti.

L'impresa di Stato risponde direttamente al potere politico, è strettamente vincolata da esigenze sociali interne ed ha senza dubbio grosse difficoltà a porsi su un piano concorrenziale rispetto alle imprese multinazionali, molto più libere nei loro movimenti tra un Paese e l'altro.

Insomma gli Stati nazionali nei loro rapporti con le imprese multinazionali sembrano spesso come i giocatori di una squadra di calcio costretti da un assurdo regolamento a giocare soltanto nella propria area di rigore lasciando ai loro avversari la libertà di muoversi a piacimento per tutto il campo □.

Del resto, un fenomeno analogo lo sperimenterete anche Voi quando dovreste cimentarvi con i problemi della difesa di uno Stato nazionale.

Oggi, l'arte militare, Voi lo sapete benissimo, è strettamente collegata alla disponibilità di risorse finanziarie e di esperienze tecniche che un Paese può difficilmente realizzare da solo senza essere inserito in un quadro stabile di alleanze militari.

Anche dal punto di vista militare l'unica risposta possibile è quella di un allargamento della dimensione del potere politico a livello almeno continentale □.

La difesa del proprio Paese si identifica sempre meno con la difesa del territorio ed è probabile che arriveremo anche ad una modifica del concetto stesso di Patria, che probabilmente i Vostri figli vivranno e sentiranno in modo diverso da Voi □.

Del resto non ci sarebbe da stupirsi perché, come Voi sapete, il concetto di Patria è un concetto che si è trasformato nel tempo tanto che, anche all'epoca del Risorgimento, ben pochi erano i cittadini che sapevano di essere italiani e non si consideravano invece semplici abitanti del Regno delle due Sicilie o del Granducato di Toscana.

Abbiamo visto che il potere politico stenta a far fronte ai problemi posti dalle dimensioni internazionali dei processi economici. Ma deve essere chiaro, quando si pensa a questo problema, che esso non può essere affrontato in termini statici.

Non si può chiedere alle imprese multinazionali di fermarsi ad aspettare che gli Stati elaborino una risposta

□ *Verissimo: nel 1970, vendendo benzina agli italiani, la Esso, nuova socia di Cefis, ha perso qui da noi oltre 6 miliardi di lire. La Shell ha perso soltanto un miliardo. La Bp (inglese) ci ha rimesso più di 4 miliardi, e la Total (francese) più di 800 milioni. L'Agip, invece, facendo lo stesso mestiere ha guadagnato nel 70 più di 2 miliardi.*

Adesso, Cefis ci ha spiegato com'è potuta accadere una cosa tanto strana, che per di più si ripete da anni e anni.

□ *Ecco. Finalmente Cefis ha spiegato cosa possono fare gli stati per imbrigliare le multinazionali: niente. Al massimo possono difendersi malamente. Di attaccare non si parla nemmeno. Le multinazionali, però, sono « ecumeniche »: perché aspettarsi del male da loro?*

Più avanti, comunque, Cefis sarà ancora più esplicito.

□ *Apprezzerò, per favore, l'abilità con cui il presidente della Montedison comincia a introdurre nei cervelli militari seduti davanti a lui il sospetto che la sorte degli eserciti è ormai quella delle imprese industriali: la multinazionalità, cioè, una scala operativa che sia « almeno continentale » (ma l'ideale sarebbe appunto la Nato, che, come si sa, attraversa addirittura l'Oceano).*

□ *E qui, francamente, come ex allievo dell'Accademia Militare di Modena Cefis ha superato se stesso: la Patria è un ferreocebio, state attenti perché fra qualche anno avremo da misurarci con qualcosa d'altro. E voi, intanto? Aggiornatevi, altrimenti sarete tagliati fuori.*

Ricordarsi, è importante, che poche righe prima Cefis ha spiegato che le risorse finanziarie e tecniche per una buona guerra multinazionale possono venire soltanto, appunto, dalle multinazionali. E che gli stati, come ribadirà fra poco, sono robe d'altri tempi.

Insomma: prima gli ha indicato quale tipo di lavoro militare sarà richiesto nei prossimi anni, adesso gli sta spiegando chi saranno gli eventuali datori di lavoro: le multinazionali.

adeguata sul piano politico ai problemi che esse pongono.

Così come — e l'esperienza italiana ce lo insegna — non si può chiedere al potere sindacale, che è l'altra grande forza economica che esiste negli Stati democratici moderni, di bloccare le rivendicazioni dei lavoratori in attesa che lo Stato elabori le risposte adeguate □.

Le forze economiche hanno una loro logica di sviluppo che deve essere indirizzata dal potere politico verso i migliori risultati sul piano sociale; ma per raggiungere questo obiettivo gli Stati devono elaborare risposte sempre aggiornate, direi quasi inventare strumenti di politica economica sempre nuovi.

Si tratta insomma di una continua sfida dal cui esito dipenderà il futuro della società occidentale.

Se le forze operanti a livello nazionale non riusciranno a tenere il passo dello sviluppo economico e dei suoi problemi, assisteremo a un progressivo svuotamento del potere politico nazionale.

I maggiori centri decisionali non saranno più tanto nel Governo o nel Parlamento, quanto nelle direzioni delle grandi imprese e nei sindacati, anch'essi avviati ad un

coordinamento internazionale □.

Gli organi centrali statuali tenderanno sempre più a svolgere un compito di mediazione:

— tra l'una e l'altra impresa;

— tra le imprese e i sindacati;

— tra le imprese e gli organi di autogoverno locale, regioni e comuni, che manterranno una particolare vitalità perché in essi si esprime più intensamente la spinta dei cittadini delle democrazie moderne verso una più ampia partecipazione alla gestione della cosa pubblica. Che il sistema istituzionale si stia profondamente trasformando sotto la spinta dell'economia e soprattutto della tecnologia, lo potete constatare Voi stessi se soltanto riflettete un momento sulla spinta crescente che appunto la tecnologia imprime alla « professionalità » nel Vostro campo.

Gli eserciti nazionali basati sulla coscrizione obbligatoria potrebbero essere destinati a cedere nuovamente il passo ad apparati militari professionali analogamente a quanto avveniva alcuni secoli fa; apparati militari non dissimili nella loro carica di tecnicità da una moderna organizzazione produttiva.

È chiaro però che questo tipo di professionalizzazione delle forze militari porterebbe con sé l'enorme problema del controllo politico su un esercito fatto esclusivamente di tecnici; così come del resto già oggi si pone il problema del controllo politico su una classe manageriale il cui potere è in costante crescita □.

Se questo è il tipo di società verso cui ci stiamo avviando

□ *Questo è il cuore del discorso di Cefis: le multinazionali non possono attendere, devono obbedire al loro destino che è quello di coprire l'intero pianeta con i loro uffici e i loro prodotti. Se gli stati non riescono a tenere il passo, ebbene, peggio per loro.*

Ma subito Cefis lancia un ponte ai sindacati, alle organizzazioni, cioè, che oggi più dei partiti rappresentano i lavoratori. E nemmeno questi, i lavoratori, dice Cefis, possono aspettare che gli stati trovino il modo di regolarsi con le multinazionali. Insomma: queste società planetarie di cui Cefis sta parlando da più di mezz'ora possono essere immaginate come degli autobus sui quali c'è posto e prosperità per i lavoratori, i loro sindacati, ma non per gli stati nazionali e per i partiti (che infatti non vengono nemmeno nominati durante tutta la conferenza: già rimossi, già eliminati dal cervello del presidente?).

Saltano, insomma, tutte le mediazioni politiche: restano di fronte i padroni e i sindacati operai, l'ultima trincea organizzativa delle masse. I primi però, i padroni, sono gli unici capaci di dare un lavoro, i mezzi tecnici, i soldi, oltre che agli operai, anche ai militari. E fascismo? E la nuova società corporata? E il nuovo capitalismo?

□ *Finalmente, dopo 17 pagine di discorso, l'ha detto: a comandare saranno, in prima persona, le grandi società multinazionali. Agli stati nazionali, come spiega due righe più sotto, saranno riservati semplici compiti di mediazione. O meglio: gli stati saranno ridotti a delle specie di salotti dove i protagonisti veri del pianeta, le multinazionali e i lavoratori, più precisamente: i loro sindacati, il capitale e il lavoro insomma, si recheranno a discutere le loro controversie. Probabilmente con i militari, e del tipo allucinante descritto dieci righe più sotto, che sorvegliano gli ingressi e che magari passano l'aria condizionata.*

□ *Insomma: l'immagine dei futuri militari comincia poco a poco a prendere corpo: devono essere*

do, è facile prevedere che in essa il sentimento di appartenenza del cittadino allo Stato è destinato ad affievolirsi e, paradossalmente, potrebbe essere sostituito da un senso di identificazione con l'impresa multinazionale in cui si lavora.

Io non dico che questa prospettiva di svuotamento degli Stati nazionali e di annullamento di quell'insieme di valori ideologici, storici e tradizionali che essi hanno rappresentato sia la prospettiva migliore e auspicabile.

Dico solo che siamo di fronte a una tendenza di fatto della società moderna che potrà essere conciliata con quegli stessi antichi valori soltanto se il potere politico nazionale sarà in grado di rispondere alla sfida dell'economia rinnovando profondamente il proprio ruolo. Che cosa può fare concretamente il potere politico per esplicare le sue funzioni di difesa degli interessi della comunità sociale senza per questo condannare il Paese a un tasso di sviluppo rallentato che si risolve in un danno per tutti?

La prima risposta, la più ovvia, è quella di favorire forme di integrazione politica su scala continentale.

È chiaro che se l'Italia è un mercato troppo ristretto per una grande impresa, l'Europa è invece il maggior mercato del mondo.

Se esistesse un interlocutore a livello europeo in grado di esercitare un controllo politico sulle multinazionali, con poteri ben al di là di quelli della Comunità Economica Europea, le iniziative delle multinazionali potrebbero più facilmente contribuire a risolvere gli squilibri economici anziché aggravarli.

Questa ipotesi però si potrà realizzare soltanto quando i singoli Stati nazionali rinunceranno, almeno in parte, alla loro sovranità.

È chiaro quindi che si tratta di una prospettiva non a breve termine. Vediamo invece che cosa si può fare oggi in un'Europa ancora suddivisa in numerosi Stati di dimensioni limitate.

Innanzitutto gli Stati devono farsi promotori di una regolamentazione delle iniziative industriali nel diritto internazionale.

Come sapete il diritto internazionale nasce dagli accordi tra gli Stati sovrani.

Questa è l'unica vera strada per cercare di risolvere problemi che non possono essere affrontati in modo unilaterale né dallo Stato ospitante, né dallo Stato di origine della multinazionale e neppure dall'impresa stessa. Quest'ultima può sembrare avvantaggiata dalla pluralità degli ordinamenti e dallo stato di incertezza e di mancanza di controlli politici.

In realtà soffre anche tutti gli inconvenienti di una situazione di confusione, che certo non favorisce gli investimenti, e deve inoltre costantemente temere le reazioni ostili che possono insorgere da parte di gruppi di pressione economica e politica locali.

Mi sembra comunque utopistica la soluzione di chi vuol instaurare un'autorità internazionale, magari nell'ambito dell'ONU, per il controllo sulle imprese internazionali.

È più facile e più proficuo creare una disciplina comu-

integrati su scala multinazionale, soldi e mezzi tecnici vengono dalle multinazionali, saranno inevitabilmente dei professionisti a tempo pieno (nemmeno più legati alla patria, che nel frattempo sarà sparita). In breve: dei centurioni che viaggiano in jet, comunicano fra di loro con reti radar di cui nessun altro può avere il controllo, dispongono di armi micidiali.

Certo allora che il problema del « controllo politico » su gente del genere si pone! Ma chi può esercitarlo, se Cefis vede giusto? Il padreterno, oppure Ford, o la Esso, o Cefis stesso?

□ Cefis non auspica, non spera, lui registra obiettivamente: il pianeta sarà delle multinazionali. E allora pone, per la terza o la quarta volta, l'angoscioso interrogativo: ma gli stati nazionali cosa possono fare?

□ Rileggere, per favore, e più volte. Questo è un passaggio dialettico di cui più di un sofista si sarebbe vantato per anni. Ricostruiamolo: cosa possono fare gli stati nazionali per difendersi da tutte queste multinazionali che avanzano? Risposta: « favorire forme di integrazione politica su scala continentale ». Bene, giusto, così gli stati saranno più forti e potranno difendersi meglio. E invece no. La risposta giusta è: l'Europa è il maggior mercato del mondo. E infatti, dieci righe più avanti, Cefis spiegherà che l'integrazione politica europea è qualcosa che si colloca lontano nel futuro, quella economica invece è più a portata di mano.

Quindi: come difendersi dalle multinazionali? Preparando loro un bel mercato, grande come l'Europa, dove potranno crescere e svilupparsi come funghi.

□ Si può tornare a sperare. Cefis parla di buone leggi internazionali, che vanno fatte, per controllare le multinazionali. Basta proseguire, però, la lettura per un altro paio di capoversi e la delusione è di nuovo completa: Cefis spiega, giustamente, che le multinazionali non crescono bene nel casino legislativo dei vari stati. Quindi, si facciano buone leggi multinazionali.

□ Liquidata in tre righe l'Onu, Cefis si lancia per alcune pagine in una serie di carezze verso gli

ne, eventualmente a livello di aree continentali, armonizzando le norme giuridiche, fiscali ed amministrative vigenti nei vari Paesi, attraverso, come dicevo prima, una tenace, diuturna attività di contrattazione.

L'età in cui viviamo è del resto, chiaramente sotto il segno del negoziato e della pattuizione: perfino la programmazione da « imperativa » che era, si è fatta « contrattuale », e ogni giorno — si può dire — il diritto-imperio cede il passo al diritto-contratto.

Anche la creazione della cosiddetta Società europea, cioè di un nuovo diritto societario che permetta alle imprese di operare a pari condizioni in tutti i Paesi della Comunità Economica Europea rappresenterebbe un passo importante in questa direzione.

Ma il protagonista principale del dialogo del potere politico con le imprese multinazionali sarà ancora per molto tempo l'organo della programmazione nazionale. Ed io credo che chi è responsabile della programmazione di un Paese debba valutare l'operato delle multinazionali facendo un calcolo che va al di là di qualsiasi diffidenza xenofoba, ma anche di qualsiasi convenienza immediata.

Troppo spesso i responsabili della politica economica, quando esaminano i progetti delle imprese multinazionali dei loro Paesi, si limitano a considerarle la convenienza in termini di royalties, di imposte, di quote di importazione, di reinvestimento dei profitti.

Essi non valutano sufficientemente quelle conseguenze che non si ripercuotono immediatamente sul bilancio dello Stato, ma sull'economia in generale, e cioè il tipo di tecnologia introdotta, il livello di autonomia della impresa, la presenza o meno di attività di ricerca, i rapporti che si instaurano con il personale, la possibilità dei dipendenti del Paese di arrivare ad alti livelli decisionali.

Se gli organi della programmazione nazionale vogliono compiere una verifica di questo genere sui programmi delle grandi imprese, l'unica soluzione possibile è la continua contrattazione dei programmi aziendali.

Le imprese oggi operano con programmi a 5-10 o addirittura 20 anni; è giusto quindi che questi programmi siano continuamente verificati con quelli degli Stati per identificare tempestivamente le possibili aree di attrito ed elaborare soluzioni prima di arrivare a conflitti insanabili.

Ha scritto uno dei maggiori esperti delle multinazionali, Christopher Tugendhat: « la posizione delle imprese è sotto certi aspetti analoga a quella della Chiesa Cattolica in passato ».

Spesso Re e Imperatori temevano che la loro posizione di potere fosse indebolita dalla organizzazione internazionale della Chiesa, dalla sua influenza sulle politiche nazionali e dalle sue immense ricchezze.

Di solito queste tensioni si sono risolte in due modi. Alcuni Paesi hanno rotto con Roma e hanno creato Chiese indipendenti, altri hanno negoziato concordati col Papa, definendo le rispettive sfere di influenza e creando una cornice giuridica che permettesse loro di lavorare insieme in armonia.

Oggi nessun Paese industriale avanzato può creare Chie-

stati nazionali, trattati finora come dei cadaveri ingombranti. Spiega loro con calma e pazienza quali enormi vantaggi possono portare ai loro assistiti (i cittadini). Tanti buoni affari, tanta tecnologia d'avanguardia, tante belle intese al di sopra dei mari e degli oceani.

E tutte le critiche che aveva fatto nelle pagine precedenti? Scomparse: adesso le multinazionali non sono più quelle cose che possono provocare guasti incredibili all'economia dei singoli stati. Sembrano tutte la dea-primavera intenta a distribuire sulla terra fiori e messi di grano.

Come mai? E l'altra faccia della medaglia: Cefis, cioè, come prima non ha nascosto che le multinazionali possono essere una cattiva cosa, adesso vuole spiegare perché possono essere, anzi sono, un'ottima cosa.

Qualche riga più sotto, infine, concluderà, con un'oggettività liquidatoria impressionante, che gli stati nazionali, volendo, possono anche mettersi in testa di fare la guerra alle multinazionali, ma che proprio non è il caso: sarebbero comunque perdenti: e allora « Se gli stati vogliono poter godere del massimo dei benefici che le imprese possono fornire, e ridurre al minimo i costi, devono promuovere intese che permettano di lavorare assieme ».

Insomma, via ogni progetto di guerra, si facciano i grandi mercati (quello europeo prima di tutti), si facciano delle buone leggi multinazionali così tutto sarà più chiaro, e si discuta fra stati e multinazionali: chi si sarà comportato bene sarà trattato bene, insomma. Va da sé che però dovremo mandare lì i militari professionisti, che dovremo preoccuparci in qualche modo degli stati che stanno morendo. Va da sé, cioè, che dovremo preoccuparci di comandare. Questo, in sintesi, l'universo cefisiano della multinazionali.

se indipendenti, cioè isolarsi totalmente dalle imprese multinazionali e internazionali, perché questo significa rinunciare a tutti i vantaggi che tali imprese possono offrire.

L'impresa multinazionale è una realtà politica ed economica del mondo moderno. Se gli Stati vogliono poter godere del massimo dei benefici che le imprese possono fornire, e ridurre al minimo i costi, devono promuovere intese che permettano di lavorare assieme ».

Signori, vi chiedo scusa se vi ho rubato tanto tempo, ma un argomento di questa mole e di questa importanza non poteva essere sintetizzato in poche parole.

Da quanto vi ho detto, io spero che vi sia rimasta soprattutto una sensazione: che il mondo sta cambiando rapidamente, e che il ruolo che ciascuno di noi sarà chiamato a svolgere in futuro potrebbe essere molto diverso da quanto ci aspettiamo □.

Perciò, rivolgendomi a voi, ufficiali di domani, vorrei concludere con una esortazione: non disdegnate le scienze politiche, non trascurate lo studio dei fenomeni sociali, approfonditeli con attenzione e meditate sulle loro linee evolutive. In poche parole, occupatevi di politica □. Non certo come militari, come casta, ma come cittadini, per dare un senso al vostro impegno di fedeltà alla Costituzione Repubblicana.

Studiate i problemi del mondo che Vi circonda; riflettete sull'importanza del Vostro ruolo in un'epoca che non può più permettersi la guerra.

La difesa della Patria, del pezzo di terra su cui si è nati e cresciuti, non si realizza oggi solo attraverso la lotta armata per difenderne i confini, ma anche con una chiara coscienza di quei valori di libertà, di democrazia e di giustizia sociale su cui è costruita la nostra Repubblica.

Siate i difensori di questi valori, e in Voi si perpetuerà la migliore tradizione dell'Esercito Italiano.

Il discorso di Cefis è finito. Poche considerazioni.

Una cosa impressiona soprattutto in questo manifesto ideologico: la sua totale riduzione a un unico « valore »: la crescita, lo sviluppo, il moltiplicarsi delle multinazionali.

Tutto lo scritto è dominato da questa logica economica assoluta che avanza sul pianeta e che ogni cosa distrugge. E per coloro che cadono, anche quando si tratta di rispettabili invenzioni borghesi come gli stati nazionali, Cefis ha poche e sbrigative parole di cordoglio. Non c'è tempo, bisogna correre avanti, verso le multinazionali sempre più grandi, sempre più potenti. Nulla vien detto di come diavolo funzionerà questo pianeta una volta che sia stato conquistato dalle multinazionali. Nulla si dice di cosa sostituirà i partiti e gli stati che vengono dati già per defunti.

Forse, ed è l'ipotesi più credibile, Cefis è convinto che in realtà questi vecchi arnesi di mediazione sociale non abbiano più senso: le multinazionali tengono nel loro ventre tanto benessere, ma anche tanto potere concreto (i militari, la possibilità di ricattare economicamen-

□ *Ne siamo più che convinti: con gli stati nazionali che spariscono, le multinazionali che comandano, i militari che diventano professionisti, certo che il ruolo di «ciascuno di noi» potrebbe essere molto diverso.*

□ *Appunto, cari militari, occupatevi di politica, di politica, e ancora di politica. Studiate i fenomeni sociali. La vostra futura guerra, permanente, non sarà infatti contro un altro esercito, ma tutta dentro la società, preparatevi.*

te interi continenti), che non è più il caso di ricorrere a sottili e complesse mediazioni. Insomma, finalmente il capitale può gettare la maschera, e presentarsi sulla scena mondiale proprio come è fatto, almeno in parte. Continuerà, infatti, a muoversi in una zona ricca di aspetti misteriosi. Non sarà facile, cioè, capirne subito tutti gli intrecci, le alleanze, i comportamenti apparentemente contraddittori (e invece funzionali alla sua crescita).

Di un'altra cosa Cefis non parla: della possibilità che i lavoratori non siano d'accordo con questo tipo di società che si sta spianando davanti a loro.

Proprio non vi accenna nemmeno in due righe. Però deve averci pensato: liquida infatti gli stati e i partiti, ma conserva come elementi del suo discorso i sindacati. E, in fondo, se non avesse pensato (anche senza avere il coraggio di dirlo chiaramente) che da lì, dai lavoratori, possono venire guai seri a questa cosa che sta crescendo così in fretta, perché mai insisterebbe così tanto con i militari?

In sostanza, se le multinazionali fossero veramente

ecumeniche, che bisogno avrebbero di professionisti della guerra? Non basterebbero il loro esempio, e le loro opere di bene, per convincere il mondo?

Ma Cefis sa benissimo che non è così. L'universo multinazionale che lui descrive è soltanto, in realtà, il vecchio universo capitalistico, soltanto più semplice, più duro, più grande. Di ecumenico non avrà dentro proprio nulla.

Anzi, tutto lascia pensare che sarà ancora più inabitabile di quello che conosciamo già, di quello che viviamo adesso. L'universo cefisiano, quindi, non si presenta come universo della pace finalmente raggiunta, ma come teatro di scontri e di lotte (di classe) ancora più violente di quelle che si son già fatte: tutte le poste in gioco sono state infatti rialzate, e ogni volta che si alzerà un cartello di protesta si rischierà di prendersela

con chi è padrone non più di una fetta di mercato, ma magari di tutto il mercato.

E come ci insegna la storia, quando in un gioco (nella lotta di classe) si cambiano le poste, si rialzano, cambiano anche tutte le regole: inevitabilmente.

Cefis, ai suoi amici militari, ha cominciato a spiegare quali possono essere le nuove.

Anche noi, dovremmo cominciare a spiegarcele, a ricercarle queste nuove regole.

Per questa volta, prendendo il discorso del presidente della Montedison, non abbiamo fatto altro che rubare una dispensa, un manuale, un pezzo di cultura padronale. È sicuro, però, che dovremo procurarci qualche testo più nostro, e in fretta.

(a cura di Giorgio Radice)

1. P. P. Pasolini, *Petrolio* (1992), Mondadori, Milano 2005, pp. 3-4.

2. “Con alcuni collaboratori sto cercando di mettere insieme – per settembre – un libretto diciamo così di ‘pronto intervento’ su Cefis e il potere (Cefis e/o il nuovo potere), in cui l’accento cade sul secondo termine. Abbiamo pubblicato già due anni fa nella rivista ‘L’erba voglio’ un discorso di Cefis, con un commento politico. La cosa incuriosi molto, ma soltanto ora possiamo capirne l’importanza. Disponiamo ora di un altro discorso, che si connette probabilmente a manovre finanziarie in corso, a cui hanno accennato i giornali. Le scrivo per proporle di fare, su questi discorsi, un’analisi testuale o una recensione”. D. Borso, *Un dialogo mancato. Fachinelli e Pasolini nel 1974*, www.alfabeta2.it/2016/04/16/un-dialogo-mancato-fachinelli-pasolini-nel-1974/

3. S. De Laude, *Avvertenza*, in P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. V-VI.

4. P. P. Pasolini, *Scritti corsari. Il genocidio*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2009, p. 515; P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni [Autori “di destra”]*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, tomo II, Mondadori, Milano 2008, p. 2150.

5. “Nel libro era inserita una cartolina: chi fosse stato interessato alle tematiche presentate nel libro era pregato

di rinviarla ai curatori. In pochissimo tempo ne arrivano circa tremila. Per rispondere a questa così netta richiesta di collaborazione e per approfondire lo stile di lavoro delineato nel libro, nasce ‘L’erba voglio’, rivista bimestrale che esce ininterrottamente dal 1971 al 1977”. L. Melandri, *La rivista “L’Erba voglio” è stata digitalizzata*, 18 febbraio 2014, <http://www.libreria-delledonne.it/la-rivista-lerba-voglio-e-stata-digitalizzata/>.

6. G. Steimetz, *Questo è Cefis. L’altra faccia dell’onorato presidente*, Ami, Milano 1972. Giorgio Steimetz, che si firma come autore del libro, è in realtà uno pseudonimo; dietro di lui il giornalista Corrado Ragozzino, che grazie alla collaborazione di qualche conoscitore delle vicende dell’Eni riesce a raccogliere il materiale necessario alla stesura e alla diffusione (subito bloccata) della pubblicazione. Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 597-98, note 12-13.

7. P. P. Pasolini, *Scritti corsari. Il genocidio*, cit., pp. 511-12.

8. D. Borso, *op. cit.*

9. P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni [Autori “di destra”]*, cit., p. 2151.

10. D. Borso, *op. cit.*

11. A. Negri, *Afterwords*, in Id., *Time for Revolution* (1997-2000), Continuum, Bloomsbury Academic, Londra-New York 2003, p. 128.

12. In Italia nella collana Vele: F. Julien, *L’identità culturale non esiste* (2016), Einaudi, Torino 2018.

13. Ivi, pp. 1-2.

14. Ivi, p. 6.

15. Ivi, pp. 7-8.

16. Ivi, p. 11.

17. Ivi, p. 16.

18. Ivi, pp. 25-27.

19. Ivi, p. 29.

20. Ivi, p. 36.

21. Ivi, pp. 37-38.

Alessandra Vaccari

Come sembrava lontano il '68, quando un intellettuale in odore di terrorismo come Giangiacomo Feltrinelli non aveva avvertito la stranezza di farsi fotografare da Ugo Mulas in pelliccia di lontra per il primo numero di L'Uomo Vogue, o forse aveva gustato proprio la stranezza di quella foto. Tutta la gramsciana incommunicabilità tra il presente e il passato della cultura nazionale. Una retorica così dura a morire che nel 1998 il numero celebrativo dei trent'anni della rivista ancora parlerà dell'immagine "assolutamente rivoluzionaria" dell'uomo in pelliccia.

Paola Colaiacono, *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy*¹

La peculiare relazione della moda con il tempo è qui presa in esame attraverso la figura della/o stilista, focalizzando l'attenzione sul momento iniziale della sua definizione in Italia, intorno alla metà degli anni Sessanta. Se c'è un periodo da riconsiderare nella moda italiana del secondo dopoguerra è forse quello che coincide con gli anni in esame, tra il 1966 e il 1977, spesso interpretati in modo limitato come momento preparatorio del grande successo mediatico e commerciale del Made in Italy degli anni Ottanta. Divergendo da questa visione storiografica, il contributo inquadra l'emergere della figura dello stilista nella cultura italiana come "laboratorio" stesso del cambiamento che si esprime nella sperimentazione di un nuovo genere di moda, il prêt-à-porter; di una nuova identità professionale, lo stilista; e nell'invenzione di una nuova capitale della moda, Milano. Alcuni dei nomi di stilisti cui si fa riferimento in queste pagine sono poco conosciuti o in parte dimenticati e in attesa di un lavoro storico che ne riesamini gli apporti. Stilista è qui inteso non solo come manifestazione di un individuo reale, ma anche – rispetto alla lettura che Michel Foucault ha dato della "funzione-autore"² – come espressione di un insieme di fenomeni storici e sociali rispondenti al sistema che li regola e istituzionalizza. Nel caso degli stilisti italiani del periodo analizzato, la "funzione" include le visioni culturali, gli ambiti creativi, le strategie

imprenditoriali e comunicative e il loro stesso modo di rappresentarsi. Buona parte della letteratura recente sulla moda concorda nel ritenere che la figura dello stilista sia emersa in Italia per “cesura”³ e non per evoluzione rispetto alla figura del sarto d’alta moda. Partendo da questa prospettiva, il contributo pone un quesito storiografico, interrogandosi su quale visione del tempo il modello della “cesura” propone e su come tale visione abbia agito sulla concezione della moda italiana. L’ipotesi è che tale modello abbia funzionato in quegli anni per promuovere il ruolo sperimentale degli stilisti nella cultura italiana del tempo e possa essere oggi analizzato storicamente per capire il ruolo della moda in quanto agente attivo di trasformazione culturale, sociale e politica⁴. In accordo con la visione dello stilista come “cesura”, è parso coerente organizzare il discorso intorno a due momenti di svolta, o comunque di tensione al cambiamento, nella cultura italiana del tempo. La scelta è caduta sul 1966 e il 1977, che simbolicamente e materialmente hanno creato un’interruzione nella trasmissione della memoria della moda italiana, facendo posto a un radicale cambio di scena. Per tale ragione le due date prese in esame sono restituite graficamente nel titolo omettendo il trattino di congiunzione, evitando cioè di suggerire a priori ogni presunta omogeneità temporale compresa al loro interno.

1966

Durante la grande alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 va distrutto l’archivio del Centro di Firenze per la moda italiana, che era stato creato dal 1954 per supportare e coordinare le presentazioni di moda di Palazzo Pitti e poi di Palazzo Strozzi. Con l’alluvione termina simbolicamente la stagione dell’“High Fashion” italiana, così come era stata concepita da Giovanni Battista Giorgini all’inizio degli anni Cinquanta e la cui immagine era stata centrale per la prima fase di esportazione del Made in Italy. Sebbene le passerelle di Firenze non fossero mai state esclusivamente di alta moda, era questo l’ambito ideale al quale l’iniziativa di Giorgini faceva riferimento. Giorgini si era dimesso dalla direzione delle manifestazioni fiorentine nel 1965 per cause non ancora del tutto chiarite, come spiega Neri Fadigati, nipote di Giorgini e curatore dell’archivio di quest’ultimo, in un suo articolo del 2018. L’articolo mette in discussione l’ipotesi storiografica più diffusa che vede le dimissioni in relazione a un “contrasto tra alta moda e

moda pronta”⁵. Fadigati invita a considerare con maggior cautela tale contrapposizione, notando come entrambi i settori fossero già presenti nella visione strategica di Giorgini. Ciò che forse non era presente, e che potrebbe spiegare le sue dimissioni, è il prêt-à-porter, nel suo porsi come qualcosa di nuovo sia rispetto all’alta moda, sia rispetto alla moda pronta. Il 1966 è il primo anno in cui le manifestazioni di Firenze non si svolgono sotto l’egida di Giorgini ed è anche l’anno della scissione dell’alta moda che comincia a sfilare a Roma. In quello stesso anno a Firenze si mette a fuoco il dibattito sul prêt-à-porter femminile e sulla figura dello stilista. E, infine, è sempre intorno a questa data che il prêt-à-porter comincia a essere considerato in Italia come una nuova espressione della moda.

La distruzione causata dalla grande alluvione di Firenze del 1966 è stata spesso utilizzata come artificio storiografico per segnare l’emergere della scena dell’architettura radicale nel capoluogo toscano, a partire dalle esperienze di Archizoom Associati e Superstudio, entrambi fondati ufficialmente in quell’anno. La narrativa dell’alluvione è la storia di un’idea che inizia con un articolo di Arata Isozaki dedicato a Superstudio, apparso su “Toshi jūtaku” nel settembre del 1971 e poi divulgato a più riprese dagli stessi esponenti dell’architettura radicale. Secondo questa narrativa, l’alluvione ha funzionato come una “tabula rasa”⁶ e un punto zero dal quale ripartire con “nuove energie per costruire un nuovo futuro”, come per esempio scrive la curatrice Maria Cristina Didero⁷. Lo stesso artificio storiografico sembra funzionare nel campo della moda⁸. La distruzione dell’archivio del Centro di Firenze per la moda italiana cancella simbolicamente le precedenti diatribe tra alta moda e moda pronta, per fare spazio al nuovo prêt-à-porter. Quest’ultimo si configura in quel frangente come un ripartire da zero perché – a differenza dell’idea di Giorgini di moda come portabandiera dell’“italianità” – comincia a promuovere un gusto sovranazionale che non permette più di distinguere “a prima vista un vestito italiano da uno francese o inglese”⁹, come si legge in un articolo del 1966. Secondo l’articolo, la novità sovranazionale del fenomeno dipende in parte da ragioni strutturali – per esempio il fatto che i tessuti sono italiani anche nel caso del prêt-à-porter francese – e in parte da ragioni commerciali: a quelle date molte boutique italiane comprano in Francia. Ma la ragione più importante, scrive Giulia Borgese, autrice dell’articolo, è che “le idee viaggiano e chi le fa viaggiare sono gli

stilisti sia esportandole direttamente come fa la francese Emmanuelle Khanh che disegna per tre ditte italiane, sia andandole a cogliere qua e là: in Marocco o alle Hawaii, a Carnaby Street o ai mercatini di roba americana, all'uscita delle scuole o nei *clubs* frequentati dai giovanissimi¹⁰. A sostegno della tesi della fluidità geografica del prêt-à-porter (che in realtà è soprattutto tra Italia e Francia) e del pendolarismo degli stilisti tra questi due paesi, si può ricordare che il 1966 è l'anno in cui lo stilista Jean Baptiste Caumont si trasferisce in Italia dalla Francia e che in quelle stesse date Krizia (Mariuccia Mandelli) presenta le sue collezioni contemporaneamente sia nei Salon del prêt-à-porter di Parigi, sia sulle passerelle di Firenze¹¹. Anche Walter Albini, che nella storiografia della moda italiana viene pressoché unanimemente indicato come iniziatore di questa professione¹², quando comincia la sua carriera in Italia ha alle spalle un lungo soggiorno a Parigi, svoltosi durante i primi anni Sessanta¹³. La situazione appare così ibrida che una stilista italiana come Graziella Fontana è a volte erroneamente indicata dalla stampa del tempo come francese, probabilmente confusa dal fatto che lavorasse per il marchio francese Chloë¹⁴. Riguardo al caso citato di Khanh è documentata la sua collaborazione per Max Mara, Missoni e Krizia, tutte aziende italiane centrali nello sviluppo del prêt-à-porter negli anni Sessanta. Nel 1967, Gabriella De Marco, stilista e titolare di Gulp!, boutique milanese dalle luci psichedeliche e dagli arredi sperimentali disegnati dell'artista Amalia Del Ponte, analizzava dal punto di vista del buyer i punti deboli del prêt-à-porter italiano. Nell'analisi, la comparazione era con quello francese che evidentemente era considerato un modello di riferimento: “[Parigi] a ogni stagione ci mostra le nuove tendenze con una faccia piuttosto unitaria, mentre andando a Firenze che cosa vediamo? C'è una ditta che ha fatto l'op, un'altra lo stile 1930, un'altra la donna dello spazio, un'altra ancora una bella contadinella. Così non sappiamo bene che cosa scegliere”¹⁵. L'intervento evidenzia come, in quei primi anni, i temi centrali del nuovo prêt-à-porter fossero la ricerca di una maggiore coesione e il tendere a obiettivi comuni che comprendevano in modo esplicito anche obiettivi commerciali. Interpretando questi dati è possibile immaginare che, oltre alla questione sovranazionale, l'altro punto centrale del prêt-à-porter fosse il netto contrasto con la prospettiva autoriale dell'alta moda, basata sull'individualità del creatore. Quest'ultima era espressa attraverso il concetto di linea che, a ogni

nuova stagione, caratterizzava la proposta di ciascuna casa di moda in competizione con le altre. In una dichiarazione apparsa su “Vogue Italia” nell'ottobre del 1967, Albini chiarisce la diversità del suo punto di vista in quanto stilista. Albini spiega di non essere interessato a imporre una nuova moda e di volere, invece, proporre uno stile o – come spiega Enrica Morini commentandone le parole – “tanti stili per tutte le donne, in una specie di generosità creativa ricca di sperimentazione e di entusiasmo”¹⁶. Il collettivismo che sostiene il lavoro degli stilisti e la loro idea di stile in opposizione alla moda riguarda il processo di progettazione, ma non riguarda invece il modo di comunicare la moda, ambito nel quale si continua a prediligere la sfilata, cioè una forma di spettacolo nata alla fine dell'Ottocento proprio in seno all'haute couture¹⁷. Sebbene il prêt-à-porter sia realizzato industrialmente, o forse proprio per questo, chiede fin dall'inizio di essere riconosciuto come parte della moda, non della produzione industriale d'abbigliamento, e il ricorso alla sfilata doveva sembrare il modo più immediato per ottenere tale riconoscimento. Questo spiega forse anche la preferenza che questa prima generazione di stilisti ha per le passerelle di Firenze invece che per il Samia, il Salone Mercato Internazionale dell'Abbigliamento che dalla metà degli anni Cinquanta si teneva a Torino e che era promosso dall'Ente italiano della moda¹⁸. Ma non solo agli stilisti interessava la sfilata, interessava anche poterne accentuare l'aspetto spettacolare, mostrando più modelli e in forma più personale. In un primo momento, questo era avvenuto evadendo le regole create a suo tempo da Giorgini e, dal 1971, con la scissione di Albini dalle passerelle di Firenze a favore di Milano¹⁹. Già nel 1970 a Firenze le collezioni “da pedana” degli stilisti erano concepite per avere un valore comunicativo, per offrire cioè un'immagine coerente delle ultime tendenze della moda. In un articolo del 1970 la giornalista Elisa Massai spiega che in quell'anno a Firenze sfilarono le “collezioni ‘vedette’ [che sono] solo in parte vendibili, ma servono a orchestrare la campagna della stampa”²⁰. Le collezioni “vedette” in questione erano disegnate da stilisti come Albini, Alberto Lattuada, Karl Lagerfeld, Silvana Belli, Graziella Fontana e Christiane Bailly. L'articolo evidenzia soprattutto il lavoro di coordinamento in atto in quel periodo, quando lavorare per temi comuni, rinunciare a una parte della propria individualità creativa e aprire alle richieste del pubblico²¹ erano obiettivi perseguiti come prioritari.

Il 1977 è l'anno in cui è soppresso l'Ente italiano della moda di Torino, istituzione governativa che era nata con la finalità di promuovere e coordinare la moda italiana, ma che le recenti trasformazioni del sistema della moda avevano reso progressivamente marginale. L'Ente era stato creato dal regime fascista a metà degli anni Trenta con il nome di Ente nazionale della moda, sempre allo scopo di promuovere la moda italiana e soprattutto di limitare l'importazione o la copia di quella francese²². Alla caduta del fascismo l'Ente era stato prima soppresso e poi rifondato con il nuovo nome di Ente italiano della moda, nello stesso anno in cui Giardini aveva organizzato a Firenze la prima edizione dell'Italian High Fashion Show. L'anno della chiusura definitiva dell'Ente è anche l'anno del celebre accordo tra Giorgio Armani e il GFT (Gruppo Finanziario Tessile), segno del nuovo interesse della grande industria per il prêt-à-porter degli stilisti e della portata che tale fenomeno sta per assumere²³. È inoltre l'anno in cui risultano attivi quasi tutti i nomi che di lì a poco parteciperanno alla marcia trionfale della moda italiana degli anni Ottanta, a cominciare da Armani, Gianni Versace (che disegna Callaghan) e Gianfranco Ferré (Baila e Courland)²⁴. Anche se l'istituzionalizzazione della settimana della moda milanese avverrà solo nel 1978 con la definitiva apertura del Modit e del Centro sfilate presso la Fiera di Milano, già da qualche stagione la sua competitor non era più Firenze, ma direttamente Parigi. Lo conferma un articolo del "Corriere della Sera" del 1977 che annuncia "Passa da Parigi a Milano il primato della moda"²⁵. Nel vortice di tali eventi, non stupisce che la chiusura dell'Ente e la conseguente dispersione dei suoi archivi sia avvenuta in silenzio e nel disinteresse generale²⁶.

Dalla data della sua fondazione l'Ente aveva raccolto informazioni e materiali delle case di moda italiane poste sotto la sua tutela. Così facendo aveva costituito un centro di documentazione sulla moda italiana che, nelle intenzioni, avrebbe dovuto essere il "primo stadio di formazione di un museo", il cui archivio è descritto dall'Ente come "con cura catalogato e classificato" e impaginato in una forma così precisa "da poter resistere al tempo"²⁷. Gli eventi tuttavia hanno dimostrato il contrario.

In base alla testimonianza di Guido Gentile, soprintendente ai Beni archivistici per il Piemonte e la Valle d'Aosta dal 1978 al 1999, ciò che dopo la liquidazione dell'Ente restava dell'archivio venne da lui

rinvenuto accatastato in un magazzino della Regione Piemonte, in piazza Bernini a Torino. Si trattava di una serie di libri e di circa dieci scatole contenenti materiale fotografico. I libri furono recuperati da Bianca Gera, funzionaria dell'Assessorato cultura della Regione Piemonte, che insieme a Gentile aveva fatto il sopralluogo nei locali della Regione; per il restante materiale fotografico il soprintendente aveva fatto richiesta che fosse portato presso l'Archivio di Stato di Torino. Purtroppo, nel lasso intercorso tra il rinvenimento e l'organizzazione del trasporto, scomparve ciò che Gentile definisce nella sua testimonianza come le ultime "reliquie di un increscioso sgombero". Non si conoscono le dinamiche e il motivo che portarono alla scomparsa delle scatole²⁸, ma certo è che la loro perdita avvenne in un momento in cui i riflettori erano tutti puntati sulla città di Milano.

L'esempio dell'archivio dell'Ente mostra come il processo di trasformazione della moda, nel periodo in esame, sia stato caratterizzato da lapsus, cesure temporali e dall'ansia di cancellare il passato. Sebbene non ci sia nessuna correlazione tra la storia dell'archivio e il nuovo corso della moda degli stilisti a Milano, l'esempio fa riflettere sul peculiare rapporto che la cultura italiana intrattiene con il tempo.

Loop temporali

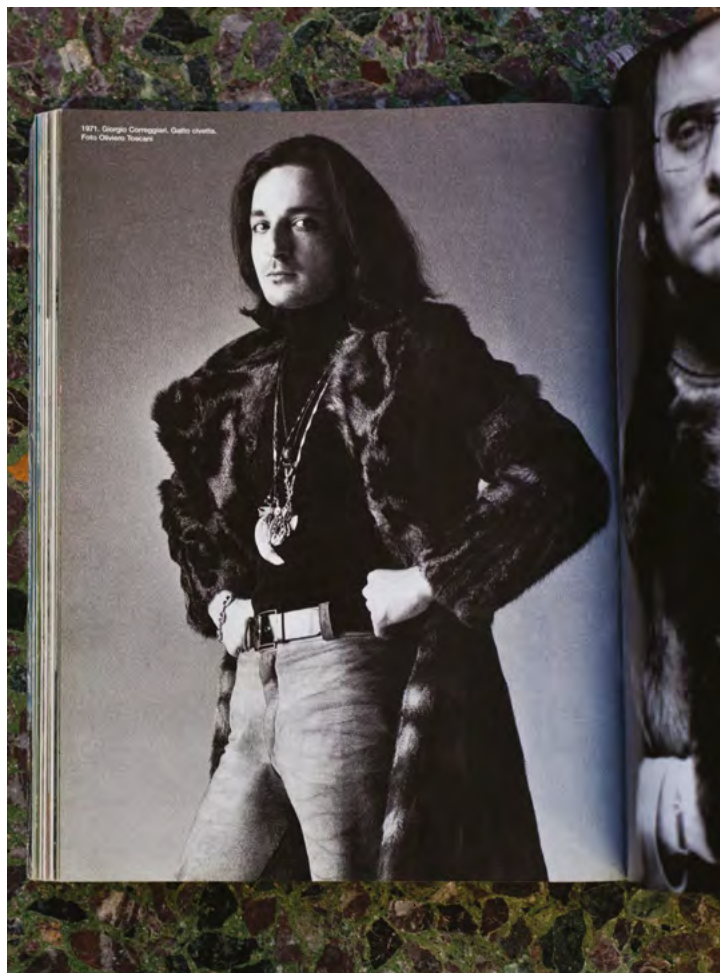
Paola Colaiacomo, facendo riferimento al pensiero di Antonio Gramsci, ha inquadrato il rapporto della cultura italiana con il tempo in termini di "incomunicabilità" tra il presente e il passato, spiegando come sia sempre la mancanza di un presente che impedisce al passato di diventare storia²⁹. Si può chiarire questo passaggio con la citazione posta in esergo a questo contributo e in cui Colaiacomo riflette sull'immagine dell'editore Giangiacomo Feltrinelli imprigionato in un *loop* temporale, tra il 1967 e il 1998. Il 1967 è l'anno in cui Feltrinelli posa in pelliccia sulle pagine del numero che sancisce la nascita della rivista "L'Uomo Vogue". È il mese di settembre, la fotografia è di Ugo Mulas e la pelliccia di Jole Veneziani. Il 1998, invece, è la data in cui l'immagine di Feltrinelli in pelliccia è ripubblicata nell'uscita dedicata al trentesimo anniversario de "L'Uomo Vogue"³⁰, celebrato in coincidenza con l'anniversario del '68.

L'immagine del 1967 mostra i cambiamenti dei costumi (la pelliccia da uomo); l'espansione dei consumi (l'arrivo de "L'Uomo Vogue" in edicola) e una forte spinta al cambiamento nella cultura italiana. A



Giangiacomo Feltrinelli fotografato da Ugo Mulas,
per "L'Uomo Vogue", n. 1 settembre 1967 e n. 292 luglio-agosto 1998

questo proposito, la didascalia all'immagine spiega che Feltrinelli è un editore che "ha fiducia nei giovani, è pronto ad appoggiare ogni nuova iniziativa, ad aprire la sua libreria in via Manzoni ai loro dibattiti accesi come alle loro manie più frivole"³¹. Se il numero del 1967 è proiettato al futuro, ci si aspetterebbe che "L'Uomo Vogue" del 1998 debba fare i conti con la memoria. Al contrario, il testo di Roberta Rotta che accompagna il servizio – nota Colaiacomo – presenta al pubblico di fine millennio l'immagine dell'uomo in pelliccia come "assolutamente rivoluzionaria", come presente, come se i trent'anni che separano le due immagini non fossero mai stati metabolizzati. La stessa riflessione si potrebbe fare sullo stilista Giorgio Correggiari, di cui il servizio del trentennale de "L'Uomo Vogue" rimette in circolo l'immagine, ma senza menzionare la sua storia di insider critico della moda italiana. Una storia che al 2018 risulta misteriosamente ancora poco studiata. Come nel caso di Feltrinelli, un buon esercizio per apprezzare la distanza storica è paragonare la pagina del 1998 con quella del febbraio 1971, quando la fotografia di Correggiari – si tratta di uno scatto di Oliviero Toscani – fu pubblicata per la prima volta su "L'Uomo Vogue". Qui Correggiari appare all'età di ventisette anni e con uno stile esuberante e anticonformista. L'inquadratura a figura intera (quella del 1998 ha invece il taglio di un piano americano) permette di apprezzare quanto siano invecchiati i suoi pantaloni di camoscio a zampa d'elefante, indossati con dolcevita scuro e pelliccia lunga fino ai piedi. I capelli sono lunghi, le sopracciglia disegnate e gli occhi scuriti dal kajal. Nel testo che accompagna l'immagine, lo stilista viene definito "filosofo della moda"³² spiegando come la sua filosofia consista nel "rifiutare il ruolo specializzato e magari teorico dello stilista che disegna il figurino, ma nell'abbracciare tutto l'arco di ogni idea"³³. Diversamente dall'immagine dello stilista come designer industriale, che per esempio ispirerà Giorgio Armani³⁴, Correggiari si propone come capace di lavorare manualmente su ogni capo, dal filato grezzo alle rifiniture. Il suo ingresso ufficiale nella moda risale al 1968, data di fondazione della boutique Pam Pam di Riccione che, si legge sempre nell'articolo di "L'Uomo Vogue" del 1971, era un progetto animato dal "rifiuto dell'alta moda" e dal desiderio di produrre idee per i "giovani all'avanguardia"³⁵.



Giorgio Correggiari fotografato da Oliviero Toscani,
per "L'Uomo Vogue", n. 10 febbraio 1971 e n. 292 luglio-agosto 1998

Stilisti e "anomalia italiana"

Come si è visto, esistono molti aspetti innovativi e di rottura col passato che accompagnano l'emergere in Italia di una nuova cultura della moda. Resta ora da chiarire in che modo gli stilisti si autodefiniscano in relazione a tale cultura e che tipo di sensibilità o visione del tempo rappresentino e contribuiscano a promuovere in quanto "soggetti produttori di storia"³⁶. L'idea di cesura col passato, da cui parte questo contributo, affonda le sue radici nella logica dialettica che da Hegel arriva a Marx e che si basa sull'idea che bisogna negare per poter creare, vale a dire bisogna negare il presente prima che il futuro possa compiersi³⁷. Tale concezione – che immagina il tempo muoversi principalmente in una direzione, dal passato al futuro – è stata largamente condivisa tanto dalle politiche rivoluzionarie quanto dalle estetiche moderniste. Essa inoltre non è morta insieme alle avanguardie e ha continuato a essere modello di riferimento per i movimenti sociali e artistici incentrati sull'attivismo³⁸. Anche la moda occidentale degli ultimi secoli ha avuto una certa familiarità con questo procedere per negazione del presente al fine di fare spazio al futuro. Un procedimento che tocca sia le capacità amnesiche della moda teorizzata da Roland Barthes come pura logica del cambiamento³⁹, sia il modo in cui l'intero sistema della moda si è periodicamente reinventato. Riguarda anche – e soprattutto in questo contesto – il modo in cui tale reinvenzione è stata fatta oggetto di discorso: spiegata in quanto inizio di una storia e per contrapposizione a quella che si sta per chiudere. Tutto questo non appartiene solo alla moda italiana, eppure in questa prospettiva sembra essere particolarmente leggibile. Negli anni in esame lo stilista è un esempio di come sia stato definito e si sia autodefinito nei termini di "un inizio a partire da niente"⁴⁰, mutuando questa espressione dalle riflessioni di Rosalind Krauss sull'originalità dell'avanguardia come mito dell'origine. Nel caso dello stilista è anche interessante sottolineare la resistenza di tale idea della nuova origine, che ritorna immutata nelle letture storiografiche basate sulla cesura con l'alta moda. Sono molti gli esempi che si possono fare per verificare questa prospettiva teorica e, tra questi, l'ansia della nuova generazione di stilisti di distruggere "Firenze" prima ancora dell'avvenuta creazione della settimana della moda di Milano. Una giornalista attenta come Adriana Mulassano, in un suo articolo del 1974, guardava con preoccupazione la scissione in atto e il desiderio degli stilisti di cambiare non tanto

una moda, quanto l'“intero sistema”. Benché Mulassano capisse le ragioni di tale “scissione”⁴¹ e fosse molto critica nei confronti di ciò che lei stessa considerava un appiattimento di Firenze verso il basso, tuttavia considerava deleterio lasciare Firenze senza che Milano fosse già strutturata. Così facendo accusava il gruppo di stilisti che stavano guidando la scissione, e che comprendeva i nomi di Caumont, Krizia e Missoni, di un atteggiamento contestatore e autodistruttivo. La scissione, concludeva Mulassano ancora nel 1974, “rischia di compromettere la solidità di Firenze senza dare un'alternativa che nasca all'insegna della sicurezza”⁴².

Un altro esempio riguarda l'“invenzione dello stilista”⁴³ ovvero il fatto che gli stilisti siano stati l'asse intorno al quale si è organizzato il cambiamento della moda italiana, rendendo particolarmente esplicito tale cambiamento attraverso l'adozione di un nuovo nome⁴⁴. La parola stilista, in relazione alla progettazione del prêt-à-porter, suonava all'epoca come un neologismo, come suggerisce l'aneddoto frequentemente citato di Nino Cerruti della Hitman che racconta di come la gente fosse confusa quando presentava loro Armani come suo stilista, dopo averlo chiamato nel 1964 a collaborare alla messa a punto della propria linea di moda maschile⁴⁵. La storia di questo neologismo ha una sua cronologia ufficiale in Italia che – come si è detto – tende ad attribuire un ruolo centrale a Albini in quanto “primo stilista”⁴⁶, oltre che “inventore dell'Italian look”⁴⁷ e precursore dello spostamento del prêt-à-porter a Milano. L'aura di eroismo che circonda la sua figura è aumentata dal fatto di essere purtroppo morto giovane, nel 1983, e senza cioè avere avuto la possibilità di raccogliere appieno i frutti del suo lavoro, diversamente da altri protagonisti della stessa stagione. La parola stilista, come ha suggerito Simona Segre Reinach, “è una chiave in sé per comprendere l'elemento centrale dell'identità italiana, ossia la creazione del sistema del prêt-à-porter che si è sviluppato a Milano”⁴⁸. In virtù di questa specificità si tratterebbe di una parola “impossibile da tradurre”, assunto quest'ultimo che è emerso in modo chiaro e con forza in occasione della mostra del Victoria & Albert Museum di Londra intitolata “The Glamour of Italian Fashion” e tenutasi nel 2014. La proposta di mantenere stilista in italiano è stata utilizzata in quell'occasione per sottolineare le sue diverse sfumature di senso rispetto a fashion designer, come è spiegato nel testo introduttivo al catalogo della mostra⁴⁹. La parola inglese fashion designer ha assunto

col tempo il ruolo di un termine ombrello ed è correntemente applicata a esperienze che coprono un arco temporale vasto: dal XIX secolo e dall'origine dell'haute couture fino al contemporaneo⁵⁰. È un termine che unifica (o ingloba), piuttosto che dividere, diversamente dalla parola stilista che l'Italia presumibilmente mutua dal francese (*styliste*). Il termine di prêt-à-porter – ugualmente mutuato dal francese – si è diffuso nella lingua italiana senza traduzione, mentre stilista ha subito fin dall'inizio un processo di appropriazione.

La scelta della mostra di Londra offre alcuni vantaggi per l'analisi storica e culturale, ma anche alcuni svantaggi. Vantaggi perché, come si è detto, mette in luce la specificità storica e culturale del fenomeno. Svantaggi perché corre il rischio di isolare concettualmente una vicenda, quella dell'emergere degli stilisti, che invece è profondamente intrecciata a ciò che è avvenuto in altri paesi, come la Francia, in un momento di profonda internazionalizzazione della moda. Così facendo, il termine stilista tende a ribadire il mito modernista dell'“originalità” come origine⁵¹ e di accentuare quella pericolosa inclinazione italiana all'“incomunicabilità” del presente con il passato⁵². Il rischio è che il fenomeno dello stilista finisca nella gabbia dorata, ma in fondo irreali, dell'esperienza tanto “originale” da rendere impossibile una sua traduzione. Se è vero che il fenomeno dello stilista è stato nelle fasi iniziali di gestazione un esperimento di confronto culturale e un “laboratorio” stesso del cambiamento, questo è accaduto anche in virtù della sua capacità di tradurre qualcosa e di essere tradotto. In questo il fenomeno dello stilista si è proposto contemporaneamente come un po' in ritardo (inizialmente per esempio rispetto alla Francia) e un po' in anticipo sui propri tempi, con un lieve disassamento e dilatazione temporale simile a quella “anomalia italiana”⁵³ che ha caratterizzato l'ambito sociale per il protrarsi delle tensioni generate dal '68 fin dentro il 1977. Invece di inquadrare il fenomeno nella sua impossibilità di essere tradotto, forse è più utile cercare di lavorare sulle tensioni, non solo linguistiche, ma anche temporali, culturali e politiche che ogni processo di traduzione comporta⁵⁴, così come è già avvenuto nella riflessione sul Made in Italy, all'interno della quale anche la vicenda dello stilista si colloca.

1. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del made in Italy*, Meltemi, Roma 2006, pp. 7-25, qui p. 15.
2. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in "Bulletin de la Société Française de Philosophie", a. LXIII, n. 3, 1969, pp. 73-104; tr. it. *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21.
3. P. Volonté, *La figura dello stilista*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi (a cura di), *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano 22 febbraio-6 maggio 2018), Marsilio, Venezia 2018, pp. 263-9, qui p. 264; S. Segre Reinach, *The Italian Fashion Revolution in Milan*, in S. Stanfill (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion Since 1945*, catalogo della mostra (Victoria & Albert Museum, Londra 5 aprile-27 luglio 2014), V&A, Londra 2014, pp. 58-71; S. Stanfill, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion Since 1945*, cit., pp. 8-29. M. L. Frisa, S. Tonchi, *La bellezza utile*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi (a cura di), *op. cit.*, pp. 3-19.
4. C. Breward, C. Evans, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Fashion and Modernity*, Berg, Oxford-New York 2005, pp. 1-7. M. Barnard, *History and Fashion. Five Positions*, in Id., *Fashion Theory. An Introduction*, Routledge, Londra-New York 2014, pp. 56-72.

5. N. Fadigati, *Giovanni Battista Giorgini, la famiglia, il contributo alla nascita del Made in Italy, le fonti archivistiche*, in "Zone-Moda Journal", vol. VIII, n. 1, 2018, doi.org/10.6092/issn.2611-0563/8385ZoneModaJournal.

6. M. C. Didero, *Il design radicale non è mai esistito*, in P. Brugellis, G. Pettena, A. Salvadori (a cura di), *Utopie radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Strozziina, Firenze 20 ottobre 2017-21 gennaio 2018), Quodlibet, Macerata 2017, pp. 61-78, qui p. 63.

7. *Ibidem*.

8. E. Desiderio, *Il centro di Firenze per la moda italiana*, in M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, *Bellissima. L'Italia dell'alta moda, 1945-1968*, catalogo della mostra (MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 2 dicembre 2014-3 maggio 2015), Electa-MAXXI, Roma 2014, pp. 328-31.

9. G. Borgese, *Diritto all'eleganza. Il prêt-à-porter e il costume oggi*, in "Corriere della Sera", 19 novembre 1966, p. 11.

10. *Ibidem*.

11. G. Borgese, *Perché tanti italiani si vestono alla francese, Tavola rotonda sul prêt-à-porter*, in "Corriere della Sera", 28 ottobre 1967, p. 11.

12. G. Bianchino et al., *Walter Albini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma 1988; W. Albini et al., *Walter Albini*,

Galleria Carla Sozzani, Milano 1990; M. L. Frisa, S. Tonchi, *Walter Albini e il suo tempo. L'immaginazione al potere*, Marsilio-Fondazione Pitty Discovery, Venezia 2010.

13. E. Morini, *Il caso Albini*, parte di Id., N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, in G. Butazzi, A. Mottola Molino (a cura di), *La moda italiana*, vol. II *Dall'antimoda allo stilismo*, Electa, Milano 1987, pp. 64-101, qui pp. 70-77.

14. Cfr. D. Grumbach, *Histoires de la mode*, Regard, Parigi 2008 (1993), pp. 212-348 *passim*.

15. G. Borgese, *Perché tanti italiani si vestono alla francese*, cit. Si veda anche A. Drake, *The Beautiful Fall. Fashion, Genius, and Glorious Excess in 1970s Paris*, Back Bay, New York 2006.

16. E. Morini, *Il caso Albini*, cit., pp. 72-3.

17. C. Evans, *The Mechanical Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*, Yale University Press, New Haven 2013.

18. I. Paris, *L'Ente italiano della moda*, in M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi, *op. cit.*, pp. 238-40, qui p. 239.

19. M. L. Frisa, S. Tonchi, *La bellezza utile*, cit., pp. 3-19, qui p. 6.

20. E. V. Massai, *Le sfilate di Firenze. Si aspetta una parola risolutiva*, in "Corriere della Sera", 1 aprile 1970, p. 11.

21. Si veda E. Morini, *Il caso Albini*, cit., p. 73.

22. Cfr. S. Gnoli, *La donna, l'eleganza, il fascismo. La moda italiana dalle origini all'Ente nazionale della moda*, Edizioni del Prisma, Catania 2000; M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009.

23. N. Bocca, *Dall'anonimato dello stilista all'anonimato dell'industria*, parte di E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, cit., pp. 79-100, qui p. 81.

24. E. Puccinelli (a cura di), *Professione Pr. Immagine e comunicazione nell'archivio Vitti*, Skira, Milano 2011, p. 37.

25. A. Mulassano, *Passa da Parigi a Milano il primato della moda*, in "Corriere della Sera", 19 marzo 1977, p. 7.

26. Lo scioglimento e la messa in liquidazione dell'Ente nazionale della moda era avvenuta al termine della seconda guerra mondiale (decreto legislativo n. 470 del 15 settembre 1946). L'Ente italiano della moda era stato istituito con decreto del presidente della repubblica n. 239 del 17 febbraio 1951.

27. *Come nasce un museo*, in "Bollettino di informazioni dell'Ente nazionale della moda", vol. III, n. 19-20, 16 ottobre 1938, pp. 9-15.

28. Le testimonianze di Guido Gentile sono state raccolte, su richiesta di chi scrive, dall'archivista Sara Micheletta e comunicate via email il 2 aprile 2015 e il 5 aprile 2017.

29. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

30. R. Rotta, *Furs Gallery*, in “L’Uomo Vogue”, a. XXX, n. 292, luglio-agosto 1998.

31. *Giorgio Armani*, in “L’Uomo Vogue”, a. I, n. 1, settembre 1967.

32. *I creatori della moda*, in “L’Uomo Vogue”, a. IV, n. 10, febbraio 1971, pp. 116-123.

33. *Ibidem*.

34. Cfr. A. Vaccari, *Per un’autobiografia della moda italiana*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi (a cura di), *op. cit.*, pp. 222-9.

35. *I creatori della moda*, in “L’Uomo Vogue”, cit.

36. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 17.

37. M. Cuevas-Hewitt, *Towards a Futurology of the Present. Notes on Writing, Movement, and Time*, in “The Journal of Aesthetics & Protest”, n. 8 *Grassroots Modernism*, inverno 2011-12, <https://www.joaap.org/issue8/futurology.htm> (ultimo accesso 20 ottobre 2018).

38. *Ibidem*.

39. R. Barthes, *Sistema della moda*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1970, pp. 290-1; ed. or. *Système de la mode*, Seuil, Parigi 1967.

40. R. Krauss, *L’originalità dell’avanguardia*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini*

dell’opera d’arte contemporanea, Laterza, Bari 2008, p. 157; ed. or. *The originality of the Avant-garde*, in “October”, n. 18, 1981.

41. A. Mulassano, *Milano si lancia nella moda*, in “Corriere della Sera”, 24 marzo 1974, p. 21.

42. *Ibidem*.

43. G. Bianchino, A. C. Quintavalle, *Moda. Dalla fiaba al design. Italia 1951-1989*, De Agostini, Novara 1989, p. 235.

44. P. Volonté, *op. cit.*, p. 264.

45. S. Giacomoni, *L’Italia della moda*, fotografie di A. Castaldi, Mazzotta, Milano 1984, p. 66; M. Gastel, *50 anni di moda italiana. Breve storia del prêt-à-porter*, Vallardi, Milano 1995, pp. 103-5; P. Volonté, *op. cit.*, p. 264; A. Vaccari, *Per un’autobiografia della moda italiana*, cit., p. 225.

46. B. Giordani Aragno (a cura di), *Progetto e stile: creatori della linea italiana*, catalogo della mostra (Roma 10 febbraio-31 marzo 1982), De Luca, Roma 1982, p. 46.

47. Cfr. S. Segre Reinach, *Putting it Together*, in M. L. Frisa, S. Tonchi, *Walter Albini e il suo tempo*, cit., pp. 18-9. Si veda anche S. Segre Reinach, *The Italian Fashion Revolution in Milan*, cit., p. 62.

48. S. Segre Reinach, *The Italian Fashion Revolution in Milan*, cit., p. 62.

49. S. Stanfill, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion*

Since 1945, cit., pp. 8-29.

50. D. Frasqueti Russi, A. Vaccari, *La relazione tra Stati Uniti e Italia nell’origine dello stilista. Tentativo di una definizione*, in A. C. Broega *et al.* (a cura di), “Cimode, IV Congresso Internacional de Moda y Diseño”, atti del convegno, Universidade do Minho, Minho 2018, pp. 88-96.

51. R. Krauss, *op. cit.*

52. B. Neilson, *Provincialising the Italian Effect*, in “Cultural Studies Review”, vol. XI, n. 2, settembre 2005, pp. 11-24, qui p. 13.

53. F. Berardi (Bifo), *Quarant’anni contro il lavoro*, Derive Approdi, Roma 2017, http://www.tecalibri.info/B/BERARDI-F_lavoro.htm (ultimo accesso 20 ottobre 2018).

54. B. Neilson, *op. cit.*, p. 13.

Il design del Made in Italy: progetto di una identità

Alberto Bassi, Fiorella Bulegato

Una parola valigia

Prendendo a prestito l'espressione coniata da Enzo Mari per il termine design, Made in Italy è stata utilizzata nel tempo come una parola "valigia"¹, nel senso che le sono stati attribuiti significati eterogenei, legandola alle, vere o presunte, diversità del Paese rispetto al resto del mondo. Si riferisce a una serie di caratteri distintivi ampliatisi nel corso degli anni, a partire da quelli accreditati al sistema manifatturiero e alle sue produzioni eccellenti, passando per il riconoscimento della singolarità del paesaggio e del patrimonio d'arte e cultura, fino all'elogio del "buon vivere" (cibo-cultura-socialità), specialmente in chiave di valorizzazione della competitività, di promozione commerciale o di necessità di strumenti di tutela e protezione giuridica dell'unicità².

Letteralmente Made in Italy identifica l'Italia come luogo di origine di un prodotto³ ed essendo "Made" la traduzione inglese di "realizzato" viene generalmente collegata all'ambito economico. Dal decennio Ottanta con questa locuzione in modo più restrittivo si sono intesi i processi di progettazione e produzione nei macro-settori industriali di maggior interesse per l'esportazione e identificati nelle 4 A "alimenti-vini; abbigliamento-moda; arredo-casa; automazione-meccanica-gomma-plastica".

Anche se persiste ancora oggi l'equivoco di identificare il Made in Italy con l'intera produzione, si è affermata in sostanza la coincidenza con:

i prodotti e i servizi in cui l'Italia vanta un effettivo grado di specializzazione e in cui il nostro paese è rinomato in tutto il mondo relativamente a profili quali la qualità, l'innovazione, il design, l'assistenza ai clienti, la tempestività delle consegne, i prezzi competitivi.⁴

In questo quadro quindi il design⁵ si configura come un fattore trasversale ai differenti settori merceologici del Made in Italy. Va aggiunto però che non si limita agli aspetti di progettazione e produzione ma è

intrinseco, unificante e riconoscibile anche rispetto all'identità e alla qualità di comunicazione, distribuzione e consumo del nostro paese. Un elemento capace pertanto di contribuire più in generale al processo di costruzione del valore delle merci, come riconoscono Grace Lees-Maffei e Kjetil Fallan nell'introduzione al recente volume *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*:

Even though, in terms of global manufacturing, Italy's output is relatively modest, the country's celebrated design heritage and reputation for innovation mean that goods "made in Italy", and/or designed in Italy, carry added value.⁶

La forza della relazione fra design e Made in Italy è ben evidente, fra l'altro, dal fatto che ne hanno beneficiato e ne beneficiano aziende e studi di design italiani sebbene si avvalgano anche di progettisti esteri – Alessi e Cassina, per tutti –, o designer stranieri approdati temporaneamente o stabilmente nel nostro paese – Richard Sapper, fra i molti –, piuttosto che teorici come Tomás Maldonado. Ha sostenuto Paola Antonelli, introducendo un volume dedicato al design italiano, parte di una collana dedicata a differenti nazioni: "when designers move to Italy – some for long periods, others permanently – and begin to truly enjoy the work experience and be inspired by it, their design passport becomes Italian"⁷.

Il design del Made in Italy

Risulta pertanto interessante occuparsi di ricostruire la storia di quella porzione del Made in Italy caratterizzata dal design. Seppure in un contesto globalizzato come quello attuale in cui utilizzare questo "marchio non ufficiale" per un prodotto è proficuo in termini di marketing anche se questo è stato progettato da un designer inglese e realizzato in Cina, studiare la storia del design limitandola nei confini geografico-territoriali è una possibilità per comprendere l'identità nazionale in quanto la nostra società adotta configurazioni politiche, economiche, sociali e culturali basate sulle categorie "regionali e nazionali". Significa cioè approfondire il design individuando le specifiche relazioni intercorse nel tempo in un territorio geograficamente definito: dalle risorse naturali alle specializzazioni manifatturiere, dal sistema formativo a quello logistico e distributi-

vo, dai luoghi e dagli strumenti culturali di diffusione e promozione alle peculiarità dei modi del consumo⁸.

Per l'Italia vuol dire considerare che lo sviluppo del "sistema" del design – inteso come "organismo" in cui la produzione è collegata a un idoneo contesto tecnologico, organizzativo, gestionale, distributivo, commerciale e culturale – è stato connotato da una relazione speciale fra il livello nazionale e quello locale, ovvero sono stati fondamentali i rapporti che si sono formati fra alcuni "territori" geografici, non solo delle città – si pensi al ruolo di Milano e Torino – e delle regioni – costituitesi nel 1970 riprendendo anche le forme delle aggregazioni pre-unitarie –, ma anche di quelli che dagli anni Settanta sono stati chiamati distretti produttivi⁹.

Rilevando schematicamente innanzitutto gli aspetti economico-produttivi, nel Paese si sono infatti combinate le azioni della grande industria, spesso sostenuta dagli aiuti statali e collocata nel Nord – nata negli ultimi decenni dell'Ottocento, consolidatasi con le guerre mondiali, affermata negli anni del *boom* economico, affievolitasi dopo il decennio Settanta – e il tessuto di aggregazioni di medie, piccole e micro imprese, concentrate in alcune aree geografiche del paese con spiccate identità storiche e culturali. Tali realtà, generalmente a conduzione familiare, sono basate su attività artigianali tradizionali e impregnano le loro conoscenze e competenze sulle possibilità di trasmissione tacita all'interno della comunità.

Nel secondo dopoguerra, l'accentuazione dei processi di meccanizzazione e industrializzazione, la limitata strutturazione che caratterizza il "modello" distrettuale, almeno fino alla fase complessa della internazionalizzazione, ha consentito alle imprese una speciale flessibilità dal punto di vista organizzativo ed esecutivo, e di converso ha fatto aumentare il peso sia delle attitudini innovative degli imprenditori, sia delle relazioni fra imprenditori, progettisti e tecnici di fabbrica.

Il "sistema", frutto di un "capitale territoriale" – come lo definiscono gli economisti –, dal punto di vista produttivo ed economico è stato perciò ottenuto combinando gli apporti della grande industria, dello Stato¹⁰ e dei distretti locali con le piccole e medie imprese. Le stesse realtà imprenditoriali hanno contribuito alla costruzione complessiva di "strumenti" capaci di svolgere un ruolo di traduzione e promozione dei caratteri della Nazione e di favorire il consumo dei suoi prodotti



“Lo Stile”, n. 32-33-34, agosto-settembre-ottobre 1943

“Stile Industria”, n. 19, 1958

e servizi. Ci si riferisce, ad esempio, ai luoghi della formazione, alle istituzioni museali, alle iniziative fieristiche ed espositive, alle riviste, ai programmi radiofonici e televisivi, alle istituzioni e associazioni, ai negozi, ai modi del consumo che hanno reso riconoscibile e consolidato l’idea, l’immagine e la percezione del design italiano a livello sia nazionale sia internazionale.

Al di là del rischio di semplificazioni che sconfinano nell’autoreferenzialità – l’identità nazionale nella sua interezza è fenomeno complesso, per sua natura incerto e sfumato, variabile nel tempo e ricco di influenze e “mescolamenti”¹¹ –, i caratteri di tale “sistema” specifici per quanto riguarda il design sono stati più volte identificati, ricostruiti e raccontati. Talvolta, e in base alle intenzioni, sono stati etichettati, da parte sia dei contemporanei sia degli storici come “stile” – divenuto *Italian Style* nella lingua degli scambi internazionali e in certa pubblicitaria anche odierna –, “qualità”, “linea”, “modo” o “via” italiana¹².

Consapevoli della indispensabilità di contestualizzare storicamente l’utilizzo di tali termini e solo a titolo di esempio, sottolineiamo qui l’apporto di Gio Ponti, forse il più convinto e battagliero sostenitore dell’italianità e il più prolifico nella sua promozione a partire dagli anni Venti. Sono riflessioni che diffonde con più strumenti, *in primis* dalle pagine di “Domus”¹³, rivista da lui diretta dal 1928 quasi ininterrottamente fino alla sua morte e sospesa solo per fondarne un’altra chiamata appunto “Lo Stile”, edita dal 1941 al 1947¹⁴. Oppure attraverso i ruoli ricoperti all’interno della Triennale di Milano, l’organizzazione di mostre all’estero – come la seminale “Italy at Work. Her Renaissance in Design Today” dal 1950 al 1953 itinerante nelle città americane¹⁵ – e di altre innumerevoli attività espositivo-commerciali in favore delle arti applicate, e poi del design, che promuove fino agli anni Settanta. Non pare un caso che proprio il cognato di Ponti, Alberto Rosselli diriga dal 1954 al 1963 una rivista che significativamente intitola “Stile Industria” e sottotitola inizialmente “disegno industriale, grafica, imballaggio”.

Operazione che ribadisce, su modello olivettiano, l’affermarsi, prima presso le grandi aziende, di uno “stile industriale” in grado di coniugare le istanze delle imprese con le pratiche del progetto attraverso l’integrazione fra cultura tecnica e umanistica¹⁶. Questa saldatura fra mondo produttivo e progettuale è, ancora una volta, efficacemente

esemplificata da Ponti con la realizzazione del grattacielo Pirelli a Milano¹⁷, opera voluta da una delle grandi industrie italiane coinvolte in questa vicenda.

Come prima accennato, la ricerca delle particolarità nazionali è stata più volte oggetto di riflessioni¹⁸ e di ricostruzioni da parte degli storici del design¹⁹. Nel tempo queste sono state identificate, ad esempio, nel dialogo fra sistemi produttivi meccanizzati e dimensione artigianale – che rimane centrale nella pratica del design e informa anche la territorialità delle produzioni –, nella prevalenza in alcuni settori di progettisti di derivazione architettonica e nella tardiva formazione specifica destinata al designer, nelle influenze della tradizione culturale e artistica, nel particolare rapporto fra cultura imprenditoriale e del progetto, nell'abilità a innovare i prodotti e i processi, nella capacità di costruzione, non sempre consapevole e programmata, del “sistema” del design supportato da strategie e azioni di costruzione di una riconoscibile identità. In definitiva, usando la fulminea espressione di Sergio Polano, i prodotti nostrani sono “esiti fecondi di un clima culturale prettamente italiano segnato dal tentativo di un'originale sintesi tra eversione sperimentale e raziocinio progettuale”²⁰.

Per una storia della costruzione del Made in Italy

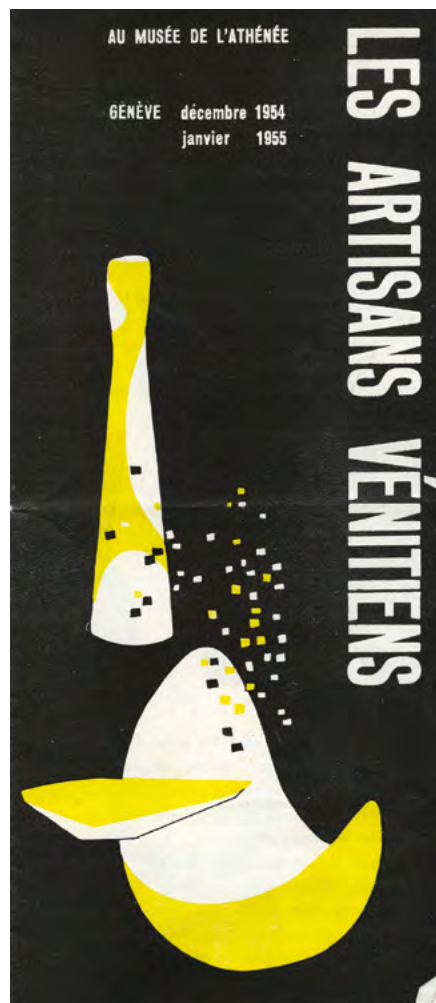
A una prima analisi è possibile riconoscere all'interno delle condizioni storiche del periodo almeno quattro momenti della storia del design in cui verificare l'intenzione o la volontà di costruzione di una strategia e di una pratica del Made in Italy che, in base allo stato delle conoscenze ma anche come spunto per possibili percorsi di indagine, esemplifichiamo attraverso episodi connessi a progetti o ad attività.

Una primigenia attenzione per la definizione di un'identità, collegabile alle specificità della cultura del progetto, si può registrare immediatamente dopo l'Unità d'Italia. Nella fase fondativa per la costruzione della neonata Nazione, ad esempio, uno dei modi per affrontare l'arretratezza dell'industria italiana – e implicitamente contribuire alla messa a fuoco di alcuni caratteri distintivi del denominato, in seguito, Made in Italy – viene individuato nella necessità di provvedere alla formazione dei nuovi “progettisti” per l'industria. E a questo proposito, il senatore Giuseppe De Vincenzi, regio commissario generale del nuovo Regno, indica nel 1862 come fondamentale

l'apporto che possono fornire i musei industriali, sull'esempio del londinese South Kensington Museum (dal 1899 Victoria & Albert Museum) e del parigino Conservatoire des arts et métiers, istituito a Parigi nel 1794. Spiega De Vincenzi: “Intendono così fatti musei, non solo al miglioramento delle industrie, ma al progresso del commercio mettendo sotto gli occhi del pubblico le diverse produzioni con tutte quelle notizie che valgono a farle apprezzare”²¹. La “rete” dei musei industriali, organizzata in scuole-officine, attiva per alcuni decenni ma abbandonata nel secondo Novecento per l'assenza di una strategia di politica industriale e la scarsa considerazione culturale verso questi ambiti, contribuì a formare soprattutto quei tecnici di cui l'industria necessitava²². Analoghe funzioni di costruzione culturale, spinta commerciale e verifica progettuale, anche rispetto alle produzioni estere, avranno le presenze di pezzi di arti applicate e decorative alle Esposizioni internazionali d'arte di Venezia, organizzate in un padiglione dedicato dal 1932 al 1973, e l'istituzione dal 1923 della Biennale delle arti decorative a Monza, poi Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna dal 1933 a Milano²³.

Sempre negli anni fra le guerre mondiali, segnati fra l'altro dalla spinta nazionalista, militare e bellica del regime fascista, le imprese si consolidano anche grazie al contributo statale e, affiancate da una nuova generazione di progettisti (architetti, ingegneri, tecnici di fabbrica, artisti ecc.), trovano occasione di crescita nella fase dell'autarchia, in concomitanza con l'affermazione autoritaria della Nazione. In seguito alle sanzioni europee nei confronti dell'impero coloniale italiano infatti le necessità di indipendenza dalle materie prime straniere e di organizzazione produttiva contribuiscono all'avvio di attività basate su materiali artificiali e di nuova ideazione, esito di ricerche di base chimico-fisiche e della loro applicazioni in prodotti rivolti al costruendo mercato del consumo nostrano. In particolare, la lavorazione dei derivati dal petrolio o il recupero di materiali naturali, generano fibre plastiche e composti artificiali – come nylon, rayon o viscosa, popolit, buxus e faesite – generando ricadute nel disegno dei prodotti nell'ambito della moda, dell'arredo, dell'oggetto d'uso o dei primi elettrodomestici²⁴.

Allo stesso modo può essere letto in chiave di affermazione della riconoscibilità della produzione e del progetto italiani, spinto dai



Pieghevole della mostra "Les artisans vénitiens",
a cura di Guido Perocco, Carlo Scarpa, Vinicio Vianello, dicembre 1954

desideri di visibilità e prestigio del regime, lo sviluppo dei mezzi di trasporto – navi, treni, automobili, motociclette e soprattutto aeroplani – in relazione alla progressiva strutturazione di un mercato pubblico e privato oltre che, di frequente, collegato alle imprese sportive, alle competizioni e ai record. Va notata, ad esempio, la funzione identitaria e di riconoscibilità del Made in Italy assunta dal rosso Alfa (poi Ferrari) delle automobili da corsa negli anni fra le guerre. Si tratta di situazioni dove in generale si fondono politica, autarchia e impiego dei nascenti strumenti per la comunicazione di massa o l'organizzazione di "eventi", come nel caso dei tentativi di record – fra tutti la Trasvolata Atlantica di Italo Balbo con gli idrovolanti Savoia-Marchetti S.55X progettati da Alessandro Marchetti e Pier Luigi Torre²⁵.

Vale solo la pena di accennare come, in particolare a partire dalla nascita dell'Istituto per la ricostruzione industriale (Iri) nel 1933, il legame fra potere politico centrale e soprattutto grande industria si consolidi per durare con continuità almeno fino agli anni Settanta e in seguito proseguire con corpose iniziative di incentivi alle attività produttive, rappresentando in qualche modo un supporto possibile, anche se non sempre appropriatamente utilizzato, per la costruzione di un sistema Paese a sostegno del Made in Italy.

Un terzo momento di accelerazione rispetto alla percezione della necessità di costruzione del Made in Italy si manifesta nel secondo dopoguerra con il *boom* economico. La questione, che si potrebbe riassumere nello slogan "contrassegnare per promuovere" la produzione, intreccia azioni di penetrazione commerciale e di comunicazione verso i mercati sia interno sia estero. Fra gli esempi più eclatanti vi sono le attività per la diffusione e la valorizzazione commerciale dei settori delle arti applicate, dell'artigianato e del design messe in atto in particolare verso gli Stati Uniti ma anche verso altri paesi europei. Rilevanti a questo proposito il ruolo attivo di associazioni come l'Ente nazionale per l'artigianato e la piccola industria (Enapi), che prosegue l'attività iniziata sotto il fascismo per la promozione del sistema delle piccole imprese²⁶, oppure, come prima accennato, le iniziative coagulantesi attorno a progettisti come Ponti in grado di aggregare attorno a sé architetti, artisti e aziende – con cui collabora e che, d'altra parte, sostengono le sue stesse iniziative editoriali²⁷. Si tratta di una embrionale ed empirica realizzazione di un sistema in grado di veicolare il design del Made in Italy²⁸. Negli stessi anni si muovono in un'analogia



Manifesto della prima edizione del Salone del Mobile di Milano, Fiera campionaria internazionale di Milano, 24 settembre-1 ottobre 1961

direzione le esposizioni promosse dall'Istituto veneto per il lavoro (Ivl) dedicate al vetro di Murano itineranti nei paesi del nord Europa e che coinvolgono, ad esempio, progettisti come Carlo Scarpa e Vinicio Vianello²⁹.

Sul fronte della diffusione del design il decennio Cinquanta si caratterizza anche per le attività dell'Associazione del disegno industriale (Adi), nata a Milano nel 1956, che porta nel mondo, ad esempio, attraverso le mostre, i prodotti, i progettisti e le aziende del premio Compasso d'oro³⁰.

Una costante rilevante è la compresenza di azioni sia centralistiche che localistiche. Parallelamente ai tentativi di comunicare e rendere riconoscibile la realtà dell'intera Nazione, emergono infatti le logiche locali – quei campanilismi mai sedati nel nostro Paese – che vedono, in concomitanza con lo sviluppo della forza economica e distributiva dei distretti produttivi verso l'estero, l'emergere di rivendicazioni di appartenenza a differenti zone geografiche, come il “Made in Murano” o il “Made in Cantù”³¹.

Quindi da un lato nel 1961 nasce a Milano il Salone del Mobile, iniziativa fieristica che si prefigge di promuovere un intero settore e che testimonia la rilevanza assunta dalla città in qualità di centro di elaborazione istituzionale, organizzativo e commerciale, nonché progettuale, culturale ed editoriale³², dall'altro si assiste alle operazioni promosse da specifiche aree geografiche, oppure da singoli progettisti o aziende, in forma autonoma rispetto a una direzione univoca del sistema del design italiano.

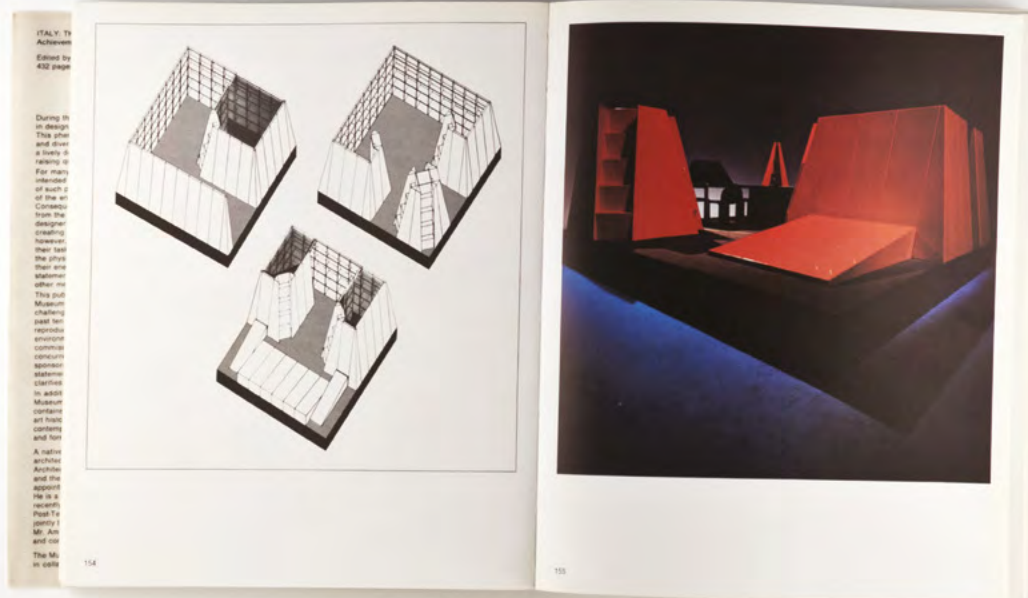
Lungo questa direzione controversa, assieme unitaria e antiunitaria, si colloca la mostra “Italy: the New Domestic Landscape” ospitata nel 1972 al MoMA di New York, significativamente dopo vent'anni da “Olivetti: Design in Industry”. La manifestazione da una parte fornisce visibilità alla via italiana all'*interior* e al *furniture design* – in quegli anni assieme contestativa e al contempo fortemente industriale –, dall'altra avvia un percorso che, anche in seguito all'affermarsi del post-modernismo, negherà in sostanza la relazione fra testo-opera-oggetto e contesto socio-culturale e produttivo alla base del *good design* italiano e dell'affermazione e della riconoscibilità internazionale delle imprese.

Il passaggio a un “design d'immagine” proposto in questi anni di crisi post-industriale e inserito nel dibattito internazionale – che non ha



SUPER
REDRO

Italy: The New Domestic Landscape
Achille Bonito Oliva
The Museum of Modern Art, New York



Catalogo della mostra "Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design", a cura di Emilio Ambasz, The Museum of Modern Art, New York 26 maggio-11 settembre 1972

mancato di raccogliere nel tempo un consenso intellettuale e mediatico – ha aperto alla messa in discussione sia del rapporto virtuoso fra imprenditoria illuminata e cultura del progetto sia del riconoscimento della funzione della produzione artigianale quale motore per le piccole e medie imprese o per le realtà distrettuali. Dai due decenni Settanta e Ottanta, il design italiano esce dunque con una differente visibilità e riconoscibilità, mediata anche da fenomeni fortemente comunicativi come i gruppi Alchimia e Memphis, ma indebolita nella propria identità di proposta produttiva e commerciale³³.

Nella fase successiva dell'internazionalizzazione, che in sostanza ha inizio dalla seconda metà degli anni Ottanta con un forte incremento delle produzioni e delle esportazioni, la questione fondamentale sembra essere la protezione dei diritti di proprietà industriale e intellettuale, a fronte di una forte aggressività dei mercati emergenti. Tema rilevante è divenuto “contrassegnare per tutelare”: l'utilizzo sempre più frequente da questi anni dell'espressione Made in Italy è in effetti significativo della necessità di proteggere e valorizzare i prodotti nazionali in chiave commerciale, di marketing e di difesa del brand. Sono gli anni della massima affermazione e della riconoscibilità mondiale di aziende – come Alessi, B&B Italia, Cappellini, Cassina, Kartell, Molteni, Moroso ecc. – e di oggetti-icona – per tutti, l'onnipresente lampada Tolomeo disegnata per Artemide da Michele De Lucchi e Giancarlo Fassina nel 1986 –, sempre più incapsulati dentro un Made in Italy divenuto slogan. Al tempo stesso segnano l'emergere di alcuni elementi critici di “sistema”, come la ridotta dimensione delle imprese, la difficoltà di comprendere le trasformazioni dei mercati e del consumo, l'obiettivo ridursi del ruolo del progetto come fattore innovativo, di critica e di ricerca, le problematiche del ricambio generazionale del capitalismo familiare italiano³⁴.

Ripensare il Made in Italy

Considerazioni e spunti sui caratteri identitari del design italiano finora esposti ci consentono di provare a individuare alcuni temi e questioni che potrebbero diventare oggetto di ricerche più approfondite³⁵. Innanzitutto, andrebbe indagata la costruzione del “sistema” del design italiano, non solo considerando la grafica o l'allestimento come parte integrante del design italiano, ma adottando un approccio plu-

ridisciplinare – o interdisciplinare – alla ricostruzione delle vicende storiche, ovvero coinvolgendo più ambiti: economico, politico, del lavoro, del commercio, della tecnologia, dell'istruzione, dell'arte, del costume, dell'architettura, della fotografia, del cinema e così via³⁶. Più precisamente, incrociando le fonti – oggi molto più disponibili rispetto al passato – andrebbero messe in relazione le ragioni politiche, economiche, tecniche, sociali e culturali che hanno favorito, ritardato o trasformato, la penetrazione delle istanze del “moderno” con le scelte effettuate da istituzioni, imprese, progettisti, associazioni di categoria nonché con gli artefatti progettati – allestimenti, oggetti o strumenti mediali – che hanno contribuito a delineare l'interpretazione del design nazionale diffusa presso gli stessi italiani e gli stranieri (e le influenze reciproche).

Traducendo in termini interrogativi: quando la ricerca progettuale di uno “stile”, di una “qualità”, di una “via”, di una “unicità” italiana nel progetto si trasforma in un fattore del Made in Italy? Quando e per quali motivi gli elementi riconoscibili in un dato periodo come identitari sono stati incrementati, modificati o eliminati?

Quali sono stati gli esponenti, i momenti, le iniziative, gli interventi, fino alle semplificazioni retoriche, che hanno contribuito nel tempo a veicolare questa identità nel territorio nazionale e nel mondo? Quali idee e artefatti sono stati comunicati, in quali aree del Paese e stati esteri e con quali risultati (di stampa, di diffusione dei canali distributivi, di numeri del consumo)? In altre parole, per quali ragioni e per effetto di che cosa si sono formate e canonizzate le idee – artigianalità-bellezza-qualità, *in primis* –, gli “eroi” – progettisti e aziende – e le “icone” del design italiano oggi impressi nelle convinzioni e nell'immaginario di buona parte del pianeta?

Rispetto alla situazione contemporanea, che cosa rimane di un'idea di design nazionale e quali sono i fattori che oggi ne determinano il riconoscimento?

In questa ricostruzione, per la particolare relazione fra il design e alcune aree geografiche, come già accennato, sarebbe interessante approfondire le consonanze e le differenze fra le vicende dei diversi territori, come possibili frammenti di una storia nazionale.

D'altra parte, non è trascurabile ristabilire il ruolo assunto o mancato rispetto all'affermazione, ai ritardi, alla frammentarietà della proposta del design italiano – e del sistema Paese, nel suo complesso – da or-



Sezione “Immagini e immaginario: tra fotografia e riviste”, a cura di Maddalena Dalla Mura all’interno della mostra “Storie. Il design italiano”, a cura di Chiara Alessi, Maddalena Dalla Mura, Manolo de Giorgi, Vanni Pasca, Raimonda Riccini, Triennale Design Museum, 14 aprile 2018-20 gennaio 2019. Foto di Fiorella Bulegato

ganizzazioni nazionali e locali – solo per nominarne alcune, l’Istituto nazionale per il commercio estero (Ice), l’Enapi o l’Ivì, tutti nati fra le due guerre mondiali, oppure l’Adi o l’Associazione nazionale design per la comunicazione visiva (Aiap), attive entrambe da metà anni Cinquanta, fino al Consiglio nazionale del design³⁷ e ai recentissimi eventi *Italian Design Day*, avviati nel 2017.

L’indagine sulla costruzione dell’italianità del design potrebbe concentrarsi su uno degli ambiti meno considerato dagli studi, quello riguardante gli strumenti di mediazione. Si tratta, ad esempio, di indagare i contenuti – testi e apparati iconografici – e le vesti grafiche dei periodici, sia delle riviste specializzate sia, e soprattutto, di quelle generaliste, senza tralasciare lo studio delle inserzioni pubblicitarie in essi inserite. Il tema dell’influenza dei mass media andrebbe ampliato con la cinematografia e la televisione, ad esempio affiancando al più studiato programma pubblicitario *Carosello*, trasmesso dal 1957 al 1977, l’analisi di programmi come l’antesig-nano *Il piacere della casa* condotto da Paolo Tilche e Mario Tedeschi, fra il 1955 e il 1963³⁸, o il successivo *Lezioni di design* tenuto da Ugo Gregoretti³⁹ fino alle recenti trasmissioni *real time* trasmesse dalla tv satellitare. In tale ricerca sarebbero da considerare inoltre le campagne di marketing delle aziende così come le loro attività editoriali, che ricordiamo proliferare in Italia con la pubblicazione degli *house organ*⁴⁰.

Analogo contributo alla diffusione andrebbe indagato dedicandosi alle attività espositive, semplificando dalle mostre alle fiere, rispetto sia a motivi e scelte di ordinamento che hanno contraddistinto la veicolazione del design sia alle soluzioni allestitivo progettate per mostrare se stesso. Non è un caso inoltre che fino al 2007, quando si inaugura il Triennale Design Museum, non esistesse in Italia un vero e proprio museo del design nazionale⁴¹.

Le medesime indicazioni valgono per le ricognizioni sugli spazi e sull’organizzazione della distribuzione del design dentro e fuori il Paese, argomento ancora più trascurato dalle ricerche finora condotte. Questi risultati potrebbero essere utilmente intrecciati con i dati sul consumo di taluni oggetti di design, in Italia e all’estero⁴², tema anch’esso quasi inesplorato dalla letteratura.

Il lavoro proposto, oltre a colmare delle lacune, appare praticabile oggi se si considera l’aumento di interesse per lo studio della storia del

design italiano avvalendosi delle fonti primarie⁴³, la crescita di istituzioni pubbliche e private dedicate alla conservazione e valorizzazione dei patrimoni del design e, soprattutto, le possibilità offerte dalla condivisione on-line di materiali storici a livello internazionale⁴⁴.

L'incomprensione del presente nasce fatalmente dall'ignoranza del passato. Forse però non è meno vano affaticarsi a comprendere il passato, ove nulla si sappia del presente [...] Questa facoltà di apprendere ciò che vive: ecco la massima virtù dello storico.⁴⁵

Note

1. E. Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2004, p. 11.

2. Cfr. il rapporto redatto da Unionca-mere, Fondazione Edison, Symbola, *I.t.a.l.i.a. Geografie del nuovo Made in Italy*, I quaderni di Symbola, 2015, disponibile presso http://www.symbola.net/assets/files/ITALIA_2015_Online_NEW_100915_1441963878.pdf (10 ottobre 2018).

3. La legge 135/25 settembre 2009, art. 16: "Si intende realizzato interamente in Italia il prodotto o la merce, classificabile come made in Italy ai sensi della normativa vigente, e per il quale il disegno, la progettazione, la lavorazione ed il confezionamento sono compiuti esclusivamente sul territorio italiano".

4. M. Fortis, *Made in Italy*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 8.

5. Non facilmente definibile, per brevità si intende qui design come un'operazione di sintesi progettuale che attinge a conoscenze e competenze socio-culturali, tecnologiche, economiche e culturali e non solo un'attenzione all'estetica del prodotto. Per una prima disamina, cfr. A. Bassi, *Design. Progettare gli oggetti quotidiani*, Il Mulino, Bologna 2013.

6. G. Lees-Maffei, K. Fallan, *Introduction: the History of Italian Design*, in Id. (a cura di), *Made in Italy: Re-thinking a Century of Italian Design*, Bloomsbury, Londra-New York 2014,

p. 3.

7. P. Antonelli, *The Land of Design*, in G. Bosoni, *Italian Design*, Museum of Modern Art-Five Continents, New York 2008, p. 9.

8. La linea di ricerca riguardante i differenti design nazionali è ribadita da G. Lees-Maffei, K. Fallan, *Introduction: the History of Italian Design*, cit., pp. 4-6, e Id., *National Design Histories in an Age of Globalization*, in Id. (a cura di), *Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*, Berhahn Books, New York-Oxford 2016, disponibile presso <http://www.berghahnbooks.com/title/FallanDesigning> (10 ottobre 2018).

9. Fra i molti, si vedano F. Amatori, A. Colli, *Impresa e industria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Marsilio, Venezia 1999; G. Becattini, *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di una idea*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2000; A. Colli, *I volti di Proteo. Storia della piccola impresa in Italia nel Novecento*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2002.

10. Non vanno tralasciati, nel primo dopoguerra, gli effetti degli aiuti statuti-nensi dell'ERP.

11. Fra la ricchissima letteratura, si veda la storica collana di volumi *Storia d'Italia*, Einaudi, edita a partire dal 1972.

12. Fra gli storici, è definita ad esempio "stile" da Renato De Fusco in Id., *Made in Italy. Storia del design italiano*, Altralinea, Firenze 2014, pp. 12 e ss., "linea" da Enzo Frateili in Id., *Continuità e trasformazione. Una*

storia del design italiano, 1928-1988, Alberto Greco, Milano 1989, pp. 54 e ss., “modo” da Giampiero Bosoni in Id. (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2007.

13. Fra i numerosi articoli di Gio Ponti, ospitati su “Domus” fra le guerre mondiali, ricordiamo: *La casa all'italiana*, in “Domus”, n. 1, 1928, p. 7 – che sarà il titolo del suo noto volume del 1933 (Editoriale Domus, Milano) –; *Il fattore italianità nelle nostre arti applicate moderne*, in “Domus”, n. 30, novembre 1930, pp. 33-34, ma soprattutto gli editoriali, *Battaglia da ingaggiare*, in “Domus”, n. 96, dicembre 1935, p. 1 (“un richiamo a raggiungere serissimamente in un momento propizio [le sanzioni internazionali] una qualità italiana vittoriosa”) e il seguito, *Qualità italiana contro qualità straniera*, in “Domus”, n. 99, marzo 1936, pp. XVII-XXIV.

14. Cfr. C. Rostagni (a cura di), *Stile di Gio Ponti*, Electa, Milano 2016.

15. Cfr. E. Dellapiana, *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image*, in “Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos”, vol. VII, n. 8, 2018, pp. 20-48.

16. Come ben spiega C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale, 1948-1965*, Luav-Marsilio, Venezia 2007.

17. Vedi anche M. Pogacnick, in questo volume.

18. Limitandoci a pubblicazioni degli

ultimi due decenni, ad esempio, O. Calabrese (a cura di), *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skira, Milano 1998, e *Made in Italy, 1951-2001*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2001, inseriscono il design nella nozione più ampia di *Italian Style*; T. Paris (a cura di), *Made in Italy. Il design degli italiani*, Designpress, Roma 2005 e E. Morteo, A. M. Sette (a cura di), *Unicità italiana. Made in Italy e identità nazionale, 1961-2011*, catalogo della mostra, Marsilio, scelgono uno sguardo più disciplinare.

19. Approfondisce le caratteristiche della storiografia italiana, il recente M. Dalla Mura, C. Vinti, *A Historiography of Italian Design*, in G. Lees-Maffei, K. Fallan (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, cit., pp. 35-55.

20. S. Polano, *Achille Castiglioni. Tutte le opere 1938-2000*, Electa, Milano 2001, p. 9.

21. *Relazione al Ministro d'Agricoltura, Industria e Commercio dei Regii Commissari Generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione Internazionale del 1862*, Marchese G. B. Cavour e Comm. G. De Vincenzi, Londra 1862, in *Opere complete*, Teramo 1912, vol. I, p. 333 (cit. da Alamano, *Il sogno del Principe. Il Museo Artistico Industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento*, Centro Di, Firenze 1984, p. 11).

22. Alcuni spunti sulla vicenda si trovano in F. Bulegato, *I musei d'impresa, dalle arti industriali al design*, Carocci, Roma 2008, pp. 31-52.

23. Sempre utile, fra i molti, il reper-

torio di A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

24. A. Anselmo, M. Marcazan, M. Marcelletti, voce “Autarchia”, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, I Appendice, 1938, disponibile presso [http://www.treccani.it/enciclopedia/autarchia_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/autarchia_(Enciclopedia-Italiana)/) (15 ottobre 2018); I. De Guttry, M. P. Maino, *Il mobile italiano degli anni '40 e '50*, Laterza, Roma-Bari 1992; M. Lupano, A. Vaccari, *Moda, modernismo e fascismo: un'introduzione*, in Id. (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009, pp. 8-13; F. Dal Falco, *Prodotti autarchici 1930-1944. Architettura design moda. Studi sulla cultura del progetto per la tutela dei beni culturali*, Rdesignpress, Roma 2014; B. Finessi (a cura di), *Autarchia Austerità Autoproduzione*, catalogo della mostra, Corraini, Mantova 2015, pp. 80-81.

25. All'interno del settore dei trasporti, che non può essere analizzato in questa sede, merita segnalazione l'aeronautica come ambito rilevante di formazione di progettisti che nel secondo dopoguerra operano anche in altri settori produttivi: Torre sarà infatti il designer dello scooter Lambretta di Innocenti nel 1946, mentre Corradino d'Ascanio, progettista di elicotteri e di eliche per Piaggio, progetterà la Vespa nel 1945. Si vedano A. Bassi, M. Mulazzani, *Le macchine volanti di Corradino D'Ascanio*, Electa, Milano 1999; A. Bassi, *Lambretta: l'altro scooter italiano*, in “Casabella”, n. 656, 1998, pp. 8-13.

26. Vedi P. Frattani, R. Badas, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Ita-*

lia. L'ENAPI dal 1925 al 1975, Re.Co. Grafica, Roma 1976.

27. Si rimanda alla ricca letteratura su Ponti e, in particolare ai recenti volumi, gravitanti attorno alla figura dell'artigiano Paolo De Poli compagno di lavoro per decenni dell'architetto milanese, A. Bassi, S. Maffioletti (a cura di), *Paolo De Poli, artigiano, imprenditore e designer*, Il Poligrafo, Padova 2017; A. Bassi, V. Cafà (a cura di), *Paolo De Poli e Gio Ponti, l'artigiano e l'architetto*, Universalis, Pordenone 2108.

28. Cfr. D. Scodeller, *Mostrare e comunicare per la costruzione del sistema del design italiano*, in A. Bassi, S. Maffioletti (a cura di), *op. cit.*, pp. 332-345.

29. Vedi A. Bassi, *Design for the craft industry: Vinicio Vianello, 'spatialist craftsman' and industrial designer*, in J. Gimeno-Martinez, F. Floré (a cura di), *Design and Craft: A History of Convergences and Divergences*, Kvab, Bruxelles 2010, pp. 226-230.

30. Sul ruolo dell'Adi e del Compasso d'oro, vedi, fra gli altri, A. Pansera, A. Grassi, *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*, Marietti, Casale Monferrato 1986; R. Rizzi, A. Steiner, F. Origoni (a cura di), *Design italiano Compasso d'oro ADI*, Clac 1998; E. Morteo, A. M. Sette (a cura di), *op. cit.*

31. Come spiega, ad esempio, T. Casartelli, *La Selettiva del mobile 1955-1975. Il contributo di Cantù all'evoluzione del design in Italia*, Edizioni Canturium, Cantù 2016.

32. Per una storia del Salone del Mobi-

le vedi C. Donà (a cura di), *1961-1991 Mobili italiani. Le varie età dei linguaggi*, Cosmit, Milano 1991; L. Lazaroni, *Da fiera ad evento: il “caso” Salone del mobile*, in L. Settembrini, G. Vergani (a cura di), *Made in Italy, 1951-2001*, Skira, Milano 2001, pp. 118-129.

33. Per un inquadramento sintetico della fase iniziata nel decennio Settanta vedi, fra gli altri, A. Bassi, *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, Bologna, Il Mulino 2017, pp. 14-27.

34. Ivi, pp. 30-37.

35. Come rilevano M. Dalla Mura, C. Vinti, *op. cit.*, pp. 46-47, la storiografia ha trascurato alcune aree del design, ad esempio, quelle della comunicazione e della moda, e ha privilegiato finora le ricostruzioni riguardanti le vicende ideative e produttive, quindi il “made” generato da aziende e progettisti, e in minor misura gli studi sugli aspetti di mediazione e consumo di quanto è prodotto in Italia.

36. Sulla scia metodologica indicata, ad esempio, da E. Castelnuevo, J. Gubler, D. Matteoni, *L'oggetto misterioso*, in *Storia del disegno industriale*, a cura di E. Castelnuevo, vol. III, Electa, Milano 1989-91, pp. 404-413.

37. Istituito nel 2007 dal Ministero della cultura.

38. Vedi A. Bassi, “Dobbiamo inventare sempre il lavoro, inventare il cliente”. Paolo Tilche designer e imprenditore nella Milano degli anni cinquanta, in “AIS/Design. Storia e ricerche”, n. 7, 2016, disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/dobbiamo-inven->

[tare-sempre-lavoro-inventare-cliente-paolo-tilche-architetto-designer-imprenditore-commerciante-divulgatore-televisivo-nella-milano-degli-anni-cinquanta](http://www.aisdesign.org/aisd/dobbiamo-inven-tare-sempre-lavoro-inventare-cliente-paolo-tilche-architetto-designer-imprenditore-commerciante-divulgatore-televisivo-nella-milano-degli-anni-cinquanta) (14 ottobre 2018).

39. <http://www.raiscuola.rai.it/cerca.aspx?s=Lezioni%20di%20design> (14 ottobre 2018).

40. Si veda, ad esempio, il vasto repertorio in <http://www.houseorgan.net/> frutto di una ricerca che ha coinvolto la Fondazione Isec, l'Istituto Lombardo di Storia Contemporanea e l'Università Iuav di Venezia.

41. Cfr. F. Bulegato, *Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-64*, e M. Dalla Mura, *Progetti in comune: verso un museo del design italiano a Milano fra anni ottanta e novanta*, in “AIS/Design. Storia e ricerche”, n. 3, 2014, numero monografico dedicato a *Design italiano: storie da musei, mostre e archivi*, disponibili presso <http://www.aisdesign.org/aisd/un-museo-per-il-disegno-industriale-a-milano-1949-64> e <http://www.aisdesign.org/aisd/progetti-in-comune-verso-un-museo-del-design-italiano-a-milano-fra-anni-ottanta-e-novanta> (14 ottobre 2018).

42. Come esempio si vedano le indagini pubblicate da G. Lees-Maffei, *Made in England? The mediation of Alessi s.p.a.*, in G. Lees-Maffei, K. Fallan (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, cit., pp. 287-303. Sarebbe interessante reperire anche i dati contenuti nella sezione *Borsa valori* della mostra “Storie. Il design italiano”, Triennale Design Museum, 14 aprile 2018-20 gennaio 2019, non riportati nel catalogo.

43. È l'intento della Associazione italiana storici del design (AIS/Design) costituita nel 2009 e che pubblica dal 2012 la rivista “AIS/Design. Storia e ricerche” disponibile presso, <http://www.aisdesign.org/aisd/> (14 ottobre 2018).

44. Si vedano, ad esempio, per quanto riguarda le raccolte aziendali F. Bulegato, *I musei d'impresa. Dalle arti industriali al design*, cit.; per le iniziative sui progettisti G. L. Ciagà (a cura di), *Gli archivi di architettura design e grafica in Lombardia. Censimento delle fonti*, Comune di Milano-Casva, Milano 2012; D. Scodeller, *Archivi digitali e fonti documentali del design: nuove prospettive storiche e storiografiche sul design? I casi Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti*, in “AIS/Design”, n. 10, 2017, numero monografico dedicato a *Storie di design attraverso e dalle fonti*, disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/archivi-digitali-fonti-documentali-casi-ponti-vianello-magistretti> (14 ottobre 2018).

45. M. Bloch, *Apologia della storia, o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1950, p. 54; 1a ed., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Parigi 1949.

**Made in Italy: la fortuna internazionale della cultura
progettuale italiana dopo la seconda guerra mondiale.
Orizzonti di ricerca***

Federico Deambrosis, Alessandro De Magistris

I primi anni Sessanta sono stati spesso narrati come il momento in cui l'Italia e la sua cultura progettuale, sostanzialmente conclusa la fase della ricostruzione, hanno saputo realizzare, grazie anche al peculiare rapporto tra progetto e costruzione/produzione, opere fondamentali che, insieme alla vivacità culturale e sociale degli anni del *boom* economico, hanno definito i tratti dello stile italiano.

Se applicata, per esempio, allo specifico ambito dell'ingegneria strutturale, tale prospettiva trova conferma in una serie di realizzazioni esemplari che oggi ci appaiono come delicati monumenti di una stagione eroica: le opere connesse con i giochi olimpici di Roma e con le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia a Torino o il completamento dell'Autostrada del Sole sono solo alcuni dei possibili esempi. Non va dimenticato però che negli stessi anni la cultura progettuale e l'imprenditoria italiana furono coinvolte in una serie di progetti e di cantieri al di fuori dei confini nazionali la cui rilevanza complessiva non appare inferiore: Riccardo Morandi realizzò un ponte strallato in calcestruzzo precompresso di più di otto chilometri e mezzo sul lago Maracaibo, Gustavo Colonnetti concepì il sistema per lo spostamento dei tempi di Abu Simbel, Luigi Moretti e Pier Luigi Nervi realizzarono a Montréal l'edificio in calcestruzzo armato più alto al mondo. Inoltre in quegli stessi anni cordate italiane si aggiudicarono grandi appalti internazionali, come quelli per tre enormi dighe in Zimbabwe, Alto Volta e Sudan finanziati dalla Banca Mondiale, o per i ponti che connettono Zàrate e Brazo Largo in Argentina. Tale quadro, inevitabilmente parziale, trova conferma, in quegli stessi anni, nella consistente e diffusa presenza di opere italiane nella letteratura internazionale dedicata ai temi strutturali¹.

Tale lettura, qui solo suggerita, potrebbe essere estesa ad altre cronologie o ambiti della cultura progettuale, dalla pianificazione al progetto grafico, dal disegno del prodotto alla riflessione teorica, e fornirebbe un'immagine efficace della centralità della cultura progettuale e industriale nei flussi internazionali del mercato globale del progetto e della costruzione. Muovere l'attenzione dalla scena nazionale al complesso delle relazioni e degli scambi con l'estero costituisce altresì uno scarto

* Il presente contributo si iscrive, insieme al testo di M. Pogacnik presente in questo volume, in un comune programma di ricerca che negli ultimi anni ha coinvolto Politecnico di Milano, l'Università Iuav di Venezia e le Università "Luigi Vanvitelli" e "La Sapienza".

metodologico alimentato da importanti riscontri internazionali e dalla possibilità di istituire dialoghi fertili. Negli ultimi lustri si è infatti assistito al progressivo ridimensionamento dell'interesse della storiografia dell'architettura e più generalmente della cultura progettuale per le narrazioni e le prospettive nazionali e al contemporaneo emergere di un'attenzione sempre più diffusa per i flussi materiali e immateriali tra una Nazione e l'altra. A seconda dei punti di vista adottati, gli studi che, nella loro eterogeneità, vanno definendo tale filone hanno di volta in volta definito il loro oggetto come "interferenze"², "trasferimento"³, "import" ed "export"⁴ o "dialoghi"⁵.

Si tratta di una prospettiva ancora scarsamente applicata al caso italiano, ma che potrebbe rivelarsi estremamente produttiva per osservare in particolare i decenni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale con specifica attenzione per la fortuna internazionale, o, ricalcando il titolo del testo di Jeffrey Cody, dell'esportazione dell'architettura italiana. Il tema della presenza e della disseminazione della cultura progettuale italiana oltre i confini nazionali consente infatti di tenere insieme l'opera di architetti, ingegneri e urbanisti, ma anche le imprese e i disegnatori grafici e del prodotto, così come il successo e la circolazione della produzione teorica. Senza dimenticare che tali scambi, sempre più connessi con l'idea di Made in Italy, offrono nel loro complesso un fondamentale contributo al "miracolo" economico⁶. Le sinergie tra i diversi ambiti della cultura progettuale e tra questi e il mondo produttivo e imprenditoriale fu determinante non solo per la competitività del nostro sistema industriale, ma anche per la percezione internazionale dell'Italia come paese dotato di innata vitalità e iniziativa⁷.

In tale prospettiva, la definizione e l'affermazione del Made in Italy va dunque considerata e osservata su di un ampio ciclo temporale che attraversa varie fasi storiche e culturali nelle quali l'*Italian way* si afferma sulla scena internazionale con modalità differenti.

La maggioranza degli studi sul "transfer" si è fino ad oggi concentrata sul dopoguerra. Sebbene la fase postbellica sia indubbiamente portatrice di importanti elementi di novità, talvolta legati a organismi di recente fondazione, le Nazioni Unite in primo luogo, che favoriscono e accelerano gli scambi, non va dimenticato che già negli anni Trenta possono riconoscersi alcuni antecedenti fondamentali. In questo senso il caso italiano può dirsi esemplare, non solo per quanto riguarda le ex

colonie, ma anche per nuove direttrici di scambio che acquisteranno grande rilievo dalla fine degli anni Quaranta anche grazie alle relazioni intraprese nel decennio precedente. Fra i molti esempi possibili, ricordiamo il caso della fabbrica di cuscini a sfera GPZ costruita a Mosca negli anni Trenta con la collaborazione della RIV che crea le condizioni per la costruzione dello stabilimento automobilistico di Togliatti, realizzato dalla FIAT negli anni Sessanta⁸.

Il grande ciclo postbellico potrebbe essere diviso schematicamente in tre fasi. In un primo momento, gli anni della ricostruzione e del miracolo economico, la specifica identità della cultura imprenditoriale italiana emerge insieme a una cultura del progetto radicata in una precisa idea di costruzione⁹. Sono gli anni in cui alcune figure di spicco della scena italiana, da Gio Ponti a Pier Luigi Nervi, si affermano anche come riferimenti internazionali inaugurando un ciclo fortunato di progetti e cantieri, ma anche di conferenze e di scritti e riconoscimenti accademici, che si intreccia con la fortuna prevalentemente teorica di altri protagonisti: si pensi, tra gli altri, a figure quali quella di Rogers e di Zevi¹⁰. In una seconda fase, che si apre con gli anni Settanta ed è caratterizzata dalla presenza di una nuova generazione di "architetti intellettuali", si osserva un'affermazione internazionale di nuovo tipo, dove gli aspetti concernenti la teoria e il disegno giocano un ruolo decisivo¹¹. Ma è anche il momento in cui alcuni architetti italiani, di cui Renzo Piano costituisce probabilmente il caso più evidente¹², emergono internazionalmente per il loro peculiare approccio alla costruzione. Si può infine distinguere un terzo e più recente periodo dove è possibile osservare una rinnovata presenza internazionale della cultura progettuale italiana, ora sempre più inserita organicamente nel nuovo scenario globale che caratterizza i lustri a noi più vicini.

La riflessione in corso intende al contempo mappare come il fenomeno (e il concetto) del Made in Italy si sia affermato ed evoluto nel corso dei decenni. Quali ambiti (progetto, moda, arti visive, cinema, ecc.) giocarono un ruolo decisivo per il suo sviluppo e la sua ricezione, creando specifiche forme di risonanza internazionale? Come interagirono l'uno con l'altro? E quali soglie temporali potremmo associare agli scarti che l'idea di Made in Italy compie nel corso dei decenni? Infatti, se è possibile rintracciare elementi persuasivi (in particolare la prima edizione del Festival della moda italiana a Firenze¹³), per collocare nel 1951 l'inizio della fortuna internazionale italiana dopo la guerra, non

è possibile prescindere da alcuni fondamentali eventi e pubblicazioni esteri, dal momento che, almeno per quanto concerne la cultura progettuale, contribuirono in modo fondamentale alla definizione e alla diffusione dello stile italiano¹⁴. Il volume *Italy Builds*, per esempio, pubblicato nel 1955 da G. E. Kidder Smith¹⁵ replicando, sostanzialmente, la chiave di lettura già applicata dall'autore al caso brasiliano, presentava la produzione architettonica italiana come l'esito di una felice combinazione di inventiva moderna e "native inheritance". A prescindere dal grado di esattezza di tale lettura, non vi è dubbio che questo ebbe una notevole influenza sul dibattito internazionale della metà degli anni Cinquanta affermando prospettive e narrazioni che sono facilmente riconoscibili sfogliando le riviste straniere della seconda metà del decennio. Un'altra soglia fondamentale è rappresentata dalla mostra "Italy: the New Domestic Landscape" che, all'inizio degli anni Settanta, celebrò alcuni capolavori del disegno industriale italiano degli anni Cinquanta e Sessanta contribuendo alla loro iconizzazione e, al contempo, promosse una nuova generazione di progettista, da Natalini a Branzi, a Sottsass, che si sarebbe affermata sulla scena internazionale negli anni seguenti¹⁶.

Il tema dell'esportazione del progetto (e del cantiere), in particolar modo se riferito ai decenni che fecero seguito alla seconda guerra mondiale e dunque allo scenario internazionale della Guerra fredda¹⁷, può contribuire significativamente ad un terreno di ricerca fertile e cruciale, situato all'incrocio di diverse prospettive e temi della storiografia internazionale¹⁸. In tale quadro, l'unico lavoro che ha tentato di strutturare il tema dell'esportazione del progetto, inteso in senso ampio includendovi cioè sia l'architettura che l'ingegneria, considerando su un arco temporale ampio, ma in riferimento a un solo paese, è quello di J. Cody¹⁹ sugli Stati Uniti.

Per quanto concerne il quadro degli studi sull'Italia, la maggioranza si è concentrata sulle relazioni biunivoche intrattenute con singoli paesi, con un diffuso interesse per il caso argentino²⁰, o su specifici periodi, in particolare gli anni del fascismo e le colonie d'oltremare. Gli anni del dopoguerra, spesso studiati per l'eccellenza della ricerca strutturale²¹, sono stati invece osservati con un'ottica quasi esclusivamente nazionale, sia per ciò che riguarda la trasmissione pratica e teorica (le scuole), sia per i progetti e le realizzazioni. Lo stesso si può dire per quei lavori, in particolare mostre, che hanno adottato un approccio

transdisciplinare al tema del Made in Italy²². Le eccezioni sono poche e per lo più focalizzate su singoli protagonisti, un taglio che non permette di cogliere e di sottolineare il carattere fondamentale sistemico che il fenomeno del Made in Italy ebbe in quegli anni. La stessa considerazione può essere estesa alla pianificazione e al disegno urbano, terreni fondamentali per l'esportazione italiana fino a oggi osservati per lo più da angolature biografiche e frammentarie²³.

Alcune esperienze recenti hanno fornito interessanti elementi circa l'attualità del tema e possibili linee di ricerca. La mostra "L'architettura del mondo"²⁴ ha focalizzato la sua attenzione sulle infrastrutture, nodo fondamentale per un'osservazione a vasto raggio della presenza della cultura progettuale italiana nel mondo. La successiva "Africa Big Change Big Chance"²⁵ ha offerto una panoramica sul continente africano, dedicando un'ampia sezione alla produzione architettonica e infrastrutturale nei decenni centrali del XX secolo da cui emerge chiaramente il ruolo svolto dalla cultura progettuale europea e da quella italiana nello specifico. Quest'ultimo ha poi iniziato ad essere studiato attraverso l'opera di singoli protagonisti, come nel caso di Arturo Mezzedimi, "l'architetto di Hailé Selasié"²⁶.

Per quanto concerne il progetto a grande scala, la conferenza nazionale della Società Italiana degli Urbanisti tenutasi a Milano nel 2014 e dedicata al tema "L'urbanistica italiana nel mondo. Prospettive internazionali, contributi e debiti culturali" ha fornito spunti interessanti. Tra i vari ed eterogenei esiti di quelle giornate²⁷ è infatti possibile rintracciare osservazioni e spunti per una riflessione allargata sulla cultura italiana del piano e i suoi rapporti internazionali, fino ad oggi non ancora pienamente sviluppata. Ulteriori elementi di riflessione sono provenuti, a pochi mesi di distanza, dalla mostra "Esportare il centro storico"²⁸ che ha insistito sulla centralità della città storica come elemento chiave per l'identità dell'urbanistica italiana e per la sua fortuna internazionale, oltre che sugli intrecci tra pianificazione e conservazione. Il quadro si arricchisce di osservazioni specifiche che vanno componendo il "caleidoscopio" dell'esportazione. Lo sviluppo di una acuta e specifica sensibilità per la progettazione degli oggetti e degli strumenti di uso quotidiano, ad esempio, favorì la nascita e la crescita di un nuovo settore industriale che in pochissimi anni collocò l'Italia sul podio del cosiddetto disegno industriale. Il crescente interesse internazionale per questo specifico segmento della cultura progettuale (e

imprenditoriale) italiana fu alimentato da istituzioni come la Triennale di Milano, da riviste come “Domus” e “Stile Industria”, dall’istituzione del premio “Compasso d’Oro” e dall’instancabile applicazione di progettisti come Ponti, Rosselli o Zanuso²⁹. Analoghe osservazioni possono essere estese al progetto grafico che, come alcuni lavori hanno iniziato a illustrare³⁰, diede un contributo fondamentale nel definire e diffondere internazionalmente uno stile nazionale riconoscibile. Il progetto modulare prevalente applicato alla costruzione prefabbricata, ma riferito anche al graphic e al product design oltre che alle arti visive, costituisce un ulteriore alveo in cui è possibile riconoscere e mappare il ruolo svolto dalla cultura progettuale italiana e l’influenza da essa esercitata. Figure di progettisti e teorici come Enzo Frateili ebbero grande importanza specie in precisi ambiti geografici. Grazie anche all’attività di case editrici come Dedalo Libri, si creò una sorta di koinè adriatica nella quale l’Italia ebbe come interlocutore privilegiato la cultura progettuale della ex Jugoslavia, stabilendo un dialogo che si articolò anche sul piano artistico grazie al network denominato “Nuove Tendenze”, oggi al centro di una riscoperta internazionale³¹. Tali ricerche, il più possibile estese e integrate, dato il carattere sistematico del fenomeno cui si è già accennato, restituiscono il quadro dei paradigmi fondamentali dell’esportazione della cultura progettuale italiana nei decenni in esame, ma sono anche stimolo e occasione per una riflessione metodologica aperta al confronto internazionale. Infatti, per quanto focalizzato sul Made in Italy, l’orizzonte di ricerca qui tratteggiato si colloca naturalmente in un più ampio quadro di studi che guardano al fenomeno da una prospettiva europea.

Note

1. C. Siegel, *Strukturformen der modernen Architektur*, Callay, Monaco 1960; L. Glaeser (a cura di), *Twentieth Century Engineering*, catalogo della mostra (30 giugno-13 settembre), The Museum of Modern Art, New York 1964; G. Kepes (a cura di), *Structures in Art and Science*, Braziller, New York 1965.
2. J.-L. Cohen, H. Frank (a cura di), *Interférences. Architecture. Allemagne-France 1800-2000*, catalogo della mostra (30 marzo-21 luglio), MAMC Strasbourg, Strasburgo 2013.
3. T. Avermaete, L. Stanek (a cura di), *Cold War Transfer: Architecture and Planning from the Socialist Countries to the Third World*, in “The Journal of Architecture”, vol. XVII, n. 3, 2012.
4. J. Cody, *Exporting American Architecture, 1870-2000*, Routledge, Londra-New York 2003; J. Nasr, M. Volait (a cura di), *Urbanism: Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plans*, Wiley, Clichester 2003.
5. P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy. Architectural Dialogues with Postwar America*, Ashgate, Farnham-Burlington (VT) 2013.
6. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma 1996.
7. V. Castronovo, *Il Made in Italy non è una rendita*, in “Il Sole 24 Ore”, 12

marzo 2012.

8. A. De Magistris, F. Deambrosis, *La presenza internazionale tra continuità e nuove congiunture*, in M. Comba (a cura di), *Maire Technimont. I progetti Fiat Engineering 1931-1979*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 84-97; F. Bellat, *Une ville neuve en Urss. Togliatti, Parenthèses*, Parigi 2015. Il fatto che l’unica monografia esistente su questa straordinaria impresa sia stata sviluppata e pubblicata in Francia, dà conto della scarsa attenzione di cui ha fino ad ora goduto il tema in Italia.
9. P. Desideri, A. De Magistris, C. Olmo, M. Pogacnik, S. Sorace (a cura di), *La concezione strutturale. Ingegneria e architettura in Italia negli anni cinquanta e sessanta*, Allemandi, Torino 2013.
10. R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008.
11. E. Ambasz, (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape*, catalogo della mostra (26 maggio-11 settembre), The Museum of Modern Art, New York 1972; J.-L. Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l’italophilie*, in “In Extenso”, n. 1, 1984; F. Migayrou (a cura di), *La Tendenza – Architectures Italiennes / Italian Architectures, 1965-1985*, catalogo della mostra (20 giugno-10 settembre), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2012.
12. L. Ciccarelli, *Renzo Piano prima di Renzo Piano. I maestri e gli esordi*, Quodlibet, Macerata 2017.
13. L. Settembrini, G. Vergani (a cura di), *Made in Italy? 1951-2001*, catalogo

della mostra (4 aprile-13 maggio), Skira, Milano 2001.

14. E. Dellapiana, *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of the Italian Design Image*, in “Res Mobilis”, vol. VII, n. 8, 2018, pp. 20-48.

15 G. E. Kidder Smith, *Italy Builds. Its Modern Architecture and Native Inheritance*, Reinhold, New York 1955.

16. P. Bruggellis, G. Pettena, A. Salvadori (a cura di), *Utopie radicali*, catalogo della mostra (20 ottobre-21 gennaio 2018), Quodlibet, Macerata 2017.

17. D. Crowley, J. Pavitt. (a cura di), *Cold War Modern: Design 1945-1970*, V&A, Londra 2008.

18. O. A. Westad, *La Guerra fredda globale. Gli Stati Uniti, L'unione Sovietica e il mondo. Le relazioni internazionali del XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 2015; A. Castagnoli, *La guerra fredda economica. Italia e Stati Uniti 1947-1989*, Laterza, Roma-Bari 2015.

19. J. Cody, *op. cit.*

20. Tra gli altri, J. F. Liernur, *Fuochi di paglia. Architetti italiani nel secondo dopoguerra nel dibattito architettonico della 'Nuova Argentina'*, in “Metamorfosi”, n. 25-26, 1995, pp. 70-82; G. D'Amia (a cura di), *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2015.

21. T. Iori, S. Poretti (a cura di), *SIXXI I. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, Gangemi, Roma 2014.

22. L. Settembrini, G. Vergani (a cura di), *op. cit.*; AA. VV., *Anni cinquanta. La nascita della creatività italiana*, catalogo della mostra (3 marzo-3 luglio), Skira, Milano 2005. AA. VV., “L'urbanistica italiana nel mondo”, atti della XVII Conferenza Nazionale SIU - Società Italiana degli Urbanisti, (Milano 15-16 maggio 2014), Planum, Roma-Milano 2014.

23. G. Zucconi, F. Borella, F. Luppi, P. Nicoloso, *Marcello D'Olivio. Architettura e progetti 1947-1991*, Mondadori-Electa, Milano 1998.

24. A. Ferlenga, M. Biraghi, B. Albrecht (a cura di), *L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, catalogo della mostra (9 ottobre-10 febbraio 2013 Milano), Compositori, Bologna 2012.

25. B. Albrecht (a cura di), *Africa Big Change Big Chance*, catalogo della mostra (15 ottobre-28 dicembre Milano), Compositori, Bologna 2014.

26. B. Albrecht, F. De Dominicis, J. Galli, *Arturo Mezzedimi: Architetto della superproduzione*, Guaraldi, Rimini 2015.

27. AA. VV., “L'urbanistica italiana nel mondo”, cit.; A. Balducci, L. Gaeta (a cura di), *L'urbanistica italiana nel mondo. Prospettive internazionali, contributi e debiti culturali*, Donzelli, Roma 2015.

28. B. Albrecht, A. Magrin (a cura di), *Esportare il centro storico*, catalogo della mostra (Brescia 11 settembre-11 dicembre), Guaraldi, Brescia 2015.

29. F. Irace, *Gio Ponti*, 24 Ore Cultura,

Milano 2011.

30. M. Piazza, *La grafica per il Made in Italy*, in “AIS/Design. Storie e ricerche”, n. 1, marzo 2013.

31. A. De Magistris, F. Deambrosis, (a cura di), *La prefabbricazione*, numero monografico di “Le Culture della Tecnica”, n. 27, 2016; M. Stierli, V. Kulić (a cura di), *Toward a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, catalogo della mostra (New York 15 luglio-13 gennaio 2019), The Museum of Modern Art, New York 2018.

Un canone tecno-estetico del Made in Italy: pattern tra arte, architettura e design in un interno della Querini Stampalia

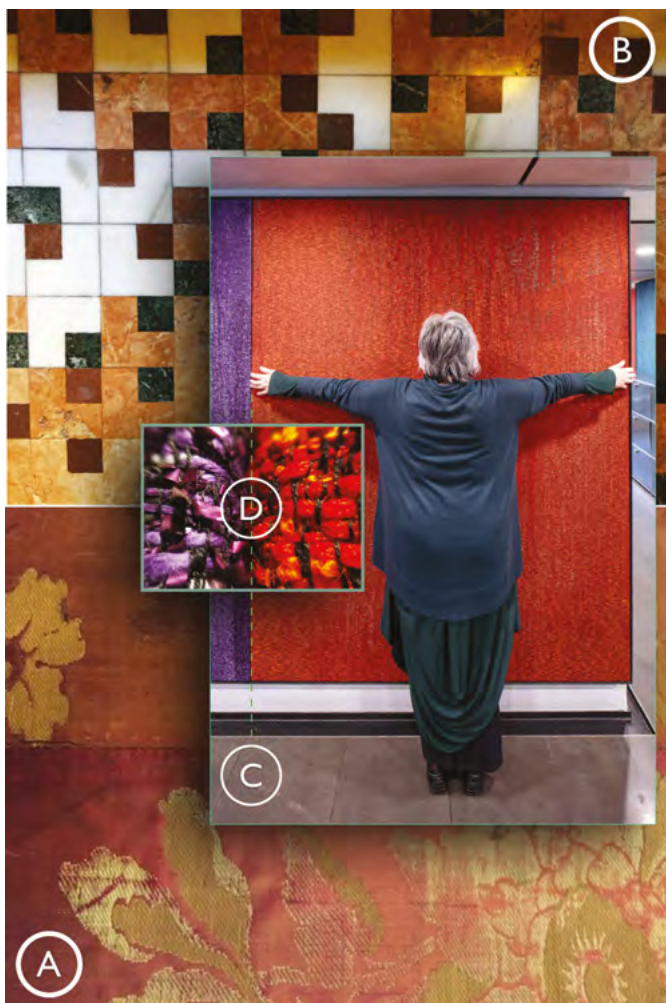
Fabrizio Gay

Senza che il mondo degli oggetti d'uso quotidiano e i diversi domini sociali di "arte", "architettura" e "design" si confondano del tutto tra loro nelle realtà dei mercati, dei mestieri e degli usi, appaiono oggi sempre più frequenti (e necessarie) opere d'arte esplicitamente concepite come casi di "site-specific design", cioè pensate come oggetti che, pur provenendo dalle genealogie tecniche del design o dell'artigianato artistico, chiedono anche di essere usati e interpretati sia come pezzi d'arte, sia come parti funzionali di specifici spazi architettonici e luoghi geografici. Sono opere queste concepite al contempo come consueti oggetti di servizio e come supporti di pratiche estetiche giacché sono destinate a entrare in una precisa "risonanza semiotica" con il luogo del quale si propongono di diventare parte integrante e, talora, testimoni di una memoria interpretativa localizzata. Perciò sono oggetti per i quali è rilevante la realtà dello statuto pubblicamente conferito dalle etichette commerciali del "*Made in ...*" e del "*Made for ...*"; dunque, comprendere l'ambiguo statuto di questi "oggetti integranti" e "temi" può aiutarci a cogliere quella che credo sia una concreta e razionale linea evolutiva nella nebulosa nozione di Made in Italy e nelle sue contraddittorie connotazioni che difficilmente troveranno una misura attendibile nel cosiddetto *Country of Origin Effect*¹.

Due pattern

L'ambiguità positiva degli strani "oggetti integranti" citati sopra consiste anche nel loro frequente confondersi tra i complementi abituali o decorativi di un ambiente; sono opere che spesso non impongono ieraticamente al primo incontro la loro aura, ma la insinuano e costruiscono in modo quasi subliminale, invitando lentamente il visitatore a un'esperienza di osservatore e di spettatore.

Per esempio, chi entra alla caffetteria al pianterreno del palazzo veneziano della Fondazione Querini Stampalia, se non sa di trovarsi di fronte a un'opera di Maria Morganti del 2017 intitolata *Svolgimento di un quadro*, vedendo la sequenza policroma di 35 arazzi intelaiati che ricopre interamente le pareti delle tre stanze contigue, probabilmente ne gode l'effetto avvolgente e panoramico ritenendoli, forse, il prodot-



A – Un campione dalla collezione dei tessuti della Fondazione Querini Stampalia;
 B – Carlo Scarpa, pavimento in *opus sectile* (1963) in Biancone di Vicenza, Rosso di Verona, Rosa di Prun, Verde Alpi venato, Rosso scuro di Prun;
 C – Maria Morganti, arazzi parte dell'installazione *Svolgimento di un quadro* (2017) realizzati con la manifattura Bonotto per la caffetteria della Fondazione Querini Stampalia;
 D – particolare della giuntura tra i due arazzi in fig. C

to routinario di un interior designer. Visto da lontano, ciascuno di quegli arazzi – tutti tesi in telai alti 205 cm, larghi prevalentemente 160 cm e incorniciati da un profilo in ferro a “L” nero – figura solo una campitura apparentemente monocroma e una testura tanto ruvida che sembra assorbire ogni riflesso. Ogni arazzo appare come un semplice “pannello”, una qualche versione tessile dei variegati tipi di “pannelli” – in travertino, cemento lavato, ottone, stucco lucido, pseudo marmorino, legno – messi in opera nei celeberrimi restauri che hanno fatto della Fondazione Querini Stampalia la “vera icona” del secondo Novecento veneziano.

Dunque, a un primo sguardo, sulle pareti si vedono letteralmente solo dei “pannelli di tappezzeria”, ciascuno quasi d’un solo colore, tutti occorrenze di un oggetto decorativo “quasi” consueto nel *corpus* dei tipici componenti degli interni veneziani, come potrebbe capire anche il più distratto dei visitatori che, recandosi nella pinacoteca ai piani superiori, trova il ricco campionario di stoffe tessute, passamanerie, tende e code della sette-ottocentesca dimora nobiliare dei Querini. Senza confondersi con brani del settecentesco broccato *lancé* del *Salotto rosso* o dell’ottocentesca tappezzeria in seta del *Salotto verde* dei Querini, gli arazzi di Maria Morganti e Giovanni Bonotto al pianterreno del palazzo si classificano partendo dalle analogie e dagli scarti che li assimilano e li differenziano dai tipi e dai generi dei pregiati pezzi d’artigianato artistico antico e moderno – tappezzerie, pannelli di travertino e pietra d’Istria, stucchi e marmorini, cassettoni, boiserie, tarsie lapidee ... – che si trovano sotto lo stesso tetto illustre. Ma questi moderni pannelli in tessuto, più che pezzi da museo, appaiono come arredi di uno spazio di servizio stipato di tavolini e profumo di caffè; qui gli arazzi della Morganti, con la loro *affordance*, comunicano all’utente della caffetteria l’invito a sedersi a fianco, a palpare la superficie morbida e guardare da vicino, a entrare visivamente nelle campiture apparentemente omogenee ma che, avvicinandosi, rivelano una crescente sgranatura in una profondità policroma ed eterogenea di trame e orditi. Avvicinandosi, quella campitura si rivela assai più eterogenea e policroma, consistente in un *pattern* stocastico e aggrumato di alcuni filati diversi tra loro per materia, colore e riflettanza.

Si può forse cogliere un’analogia ritmica tra i *pattern* tessili millimetrici degli arazzi della caffetteria visti da molto vicino e il *pattern* quasi decimetrico che, a una decina di metri da lì, Carlo Scarpa confe-

ri all'*opus sectile* di cinque colori che forma il pavimento del “nuovo ingresso” che l’architetto aprì nel 1961-63. Quel celeberrimo pavimento a tarsia è composto da tessere lapidee su maglia quadrata e di forma derivata dalla scomposizione di un quadrato di 14x14 cm in due pezzi: uno a “L” (14x14) costituito da tre dei quadranti, l’altro (7x7) è il quadrante rimanente. Il modulo del *pattern* è quindi un quadrato avente tre quadranti chiari – in Biancone di Vicenza, oppure in Rosso Verona, oppure in Rosa di Prun – e il rimanente quadrante scuro in marmo Verde Alpi, oppure in Rosso fosco. Scarpa ha disposto questo modulo variandone sempre la direzione e l’accostamento di tinte, ma non lo ha fatto in modo casuale, giacché ha evitato di formare simmetrie centrali attorno ai vertici e di agglomerarvi anche solo quattro quadrantini scuri dello stesso colore. Quattro quadranti scuri alternati (a scacchiera) s’incontrano in un solo caso, in un vertice allineato lungo l’asse del nartece su canale. Per tutto il resto dell’*opus* quadrato Scarpa esplora una combinatoria che evita puntualmente di seguire estese simmetrie traslatorie e rotatorie, nonché le proprietà geometriche di tassellazione possedute dalla figura del “quadrato chiaro con un quadrante scuro”. Si tratta infatti, come si dice in gergo geometrico, di una figura “autopavimentante”², cioè scomponibile (in modo frattale) in figure omotetiche a sé stessa, dunque capace d’innescare particolari sistemi di tassellazione periodica a diversa scala. Ma le aree del pavimento descrivibili con questo dispositivo sono rare e complicate dalla combinatoria dei cinque colori.

Insomma, ciò che informa il *pattern* dell’*opus sectile* della Querini non è certo il caso³ e neppure – almeno sembra – una semplice regola da gioco matematico. La regola c’è, ma sembra definibile solo per esclusioni, cioè (paradossalmente) come l’integrale delle proprie eccezioni. Per dirlo con un ossimoro di Valeriano Pastor – il miglior erede e interprete del progetto scarpiano della Querini – si tratta di una “*ta-xis ataktos*, [...] un procedimento d’invenzione tentativo”⁴.

Pastor si spiega ricordando uno dei primi disegni planimetrici in scala del progetto Querini⁵ tracciati da Scarpa dov’egli rappresenta chiaramente l’*opus sectile* definendolo attraverso la citazione letterale (la trasposizione in tarsia) del “Fasciato” (1925) di Josef Albers: un’opera astratta che “tesse” un gioco intermittente figura-sfondo in tre colori di due ordini ortogonali di strisce alternate, come una trama e un ordito. Per quanto lontana dalla soluzione finale, questa tra-

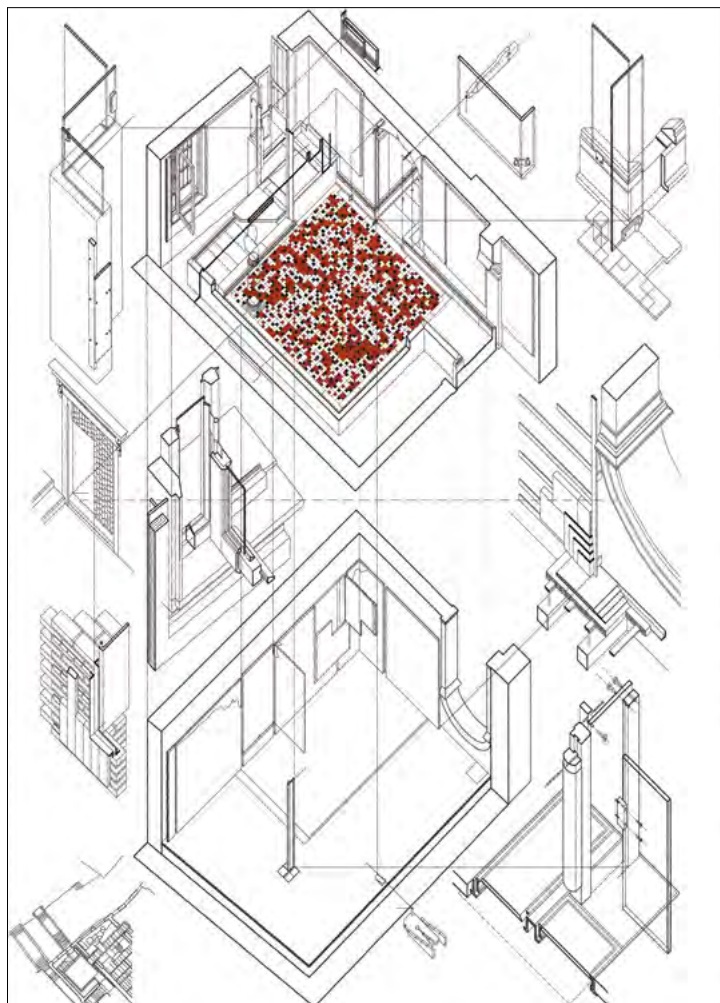
sposizione di un motivo tra diversi tipi di artefatti visuali astratti testimonia l’interesse di Scarpa per l’*optische Gestaltung* degli Albers e il fatto che l’architetto veneziano situasse la posta in gioco del suo *pattern* lapideo nella stessa ricerca che il pittore e teorico tedesco esplorava analiticamente, cioè in un procedimento di retorica visiva sul “piano plastico”⁶ (astratto).

È, invece, sul “piano iconico” che il millimetrico *pattern* degli arazzi della caffetteria, a sua volta, testimonia un’altra storia di trasposizioni tra artefatti visuali, media e mestieri diversi; trasposizioni che danno senso a quel luogo conservandovi la memoria di gesti essenziali.

Il canone del “Made in Querini”

Svolgimento di un quadro (2017) è un’installazione permanente che nasce specificamente per la caffetteria della Querini su invito (2015) della curatrice, Chiara Bertola. Come annuncia il titolo, l’opera si pone letteralmente come lo “svolgimento” spaziale di un precedente quadro di Maria Morganti del 2008, donato al museo Querini: un monocromo verde di 90x125 cm che sostituisce esattamente la tela soprapporta della “Sala dell’800”. Questa tela monocroma, a sua volta, nasce come opera in sito e – secondo la modalità abituale dei *Diari* e delle *Stratificazioni* della Morganti – come sovrapposizione, strato dopo strato, di molte campiture monocrome, ormai visibilmente elencate solo dalla sequenza ordinata di loro sottili rimanenze scoperte nel bordo superiore della tela. Ciascuna campitura è intesa come liberazione di una “memoria cromatica” che l’artista ha eletto frequentando i quadri, la luce e gli oggetti di quella sala. Dunque la tela contiene e testimonia una ricerca del “giusto colore” attraverso i più sentiti campioni cromatici di un dato ambiente, decantati “a memoria” dall’artista.

Dobbiamo aggiungere che quella tela – la *Sedimentazione* giunta al verde della Sala dell’800 – era, a sua volta, parte di un lavoro sistematico di Maria Morganti dedicato alla pinacoteca queriniana; l’artista aveva elaborato a lungo, per ben quindici mesi, il tema dei dipinti sovrapporta stratificati progressivamente in quindici e più strati di acrilico per cinque altre sale della pinacoteca. Si tratta delle *Sedimentazioni*: cinque tele soprapporta che, esposte in loco, nella mostra *Diario Cromatico* (2008)⁷, e intraviste insieme nell’*enfilade* delle stanze, potevano ritenersi a loro volta i cinque strati di una sorta di “meta-qua-



Assonometria svolta del “nuovo ingresso” (1961-63) della Fondazione Querini Stampalia con bussola in cristallo, pavimento in *opus sectile* e controsoffitto in stucco rosso.
Grafico di Cristian Visintin

dro”⁸. Infine, quelle cinque tele queriniane sono state poi ricomposte, allineate, appoggiate lungo i sette metri e mezzo del battiscopa lapideo di una sala del Museo veronese di Castelvecchio, in una memorabile mostra del 2010 – “L’Unità di Misura è il Colore”⁹ – dove hanno dato ancora una diversa prova della loro capacità di esemplificare la ricerca e la liberazione di un colore tipico.

Dunque, con l’installazione *Sviluppo di un quadro* Maria Morganti ha trovato un’altra forma efficace per evolvere quella stessa sua tecnica di trasposizione e archiviazione stratigrafica; stavolta traducendola in una sequenza spaziale di pannelli tessili che conservano magnificandola una memoria delle pennellate originarie. La registrazione del gesto è accaduta forse nel passaggio dalla pittura alla tessitura – grazie alle competenze e ai mezzi della manifattura Bonotto – attraverso una codifica digitale del *pattern* pittorico opportunamente fotografato per rivelare risultanze degli strati sepolti. Sebbene la campitura in acrilico non si mescoli generalmente agli strati asciutti stesi precedentemente, tuttavia le pennellate dell’ultimo strato di colore possono lasciare parziali trasparenze e sommarsi alle marche testurali sottostanti. La fotografia del dipinto e la sua traduzione digitale nei filati tessili può forse magnificare queste marche come un *pattern* embrionalmente policromo. Ecco forse il perché – in viaggi di andata e ritorno tra analogico e digitale – gli arazzi astratti e quasi monocromi di Maria Morganti comunicano qualcosa di simile alla traccia (iconica) del gesto pittorico dell’artista, riproducendolo nel suo sgranarsi in un *pattern* tessile policromo.

Frutto di una manualità aumentata dal digitale, questi arazzi di ambiguo dominio – oggetti di pittura, di architettura o di *interior design* – richiamano la presenza di molti altri *pattern* esposti nel medesimo palazzo; anzitutto di quell’*opus sectile* di Carlo Scarpa che vale ancora oggi come una sorta di esemplificazione geometrica – quasi un manifesto – di ciò che forse si dovrebbe chiamare il “canone” morfologico della Querini scarpiana.

Il *pattern* lapideo di Scarpa testimonia un grado di complessità non più raggiunto dai successivi interventi architettonici di Mario Botta. Ma questa complessità perduta dall’architettura di Botta è stata risarcita o sviluppata in un altro modo, senza nostalgie e caricature architettoniche, come in parte abbiamo visto con le opere queriniane di Maria Morganti. Queste opere sono parte di una molto ampia impresa cura-

toriale di Chiara Bertola e di una direzione che ha saputo trasformare la Querini da “museo di una casa” alla “casa di un museo”, aprendo la casa al presente storico.

Impegnata da quasi un ventennio nel progetto “Conservare il futuro”¹⁰, la Querini ha promosso il confronto più diretto dei suoi reperti museali con opere contemporanee, alcune delle quali – donate dagli artisti – sono divenute parte essenziale delle collezioni permanenti del museo. Le mostre temporanee hanno così lasciato una traccia stabile nelle sale del museo costituendo un *corpus* davvero bifronte, rivolto al passato e al futuro in una tensione tra scenari di valori in attualizzazione. Queste opere cercano così di dare un avvenire più complesso al *corpus* queriniano mettendo in chiaro la consapevolezza del fatto che “le tradizioni” chiedono di essere reinventate quotidianamente giacché i valori da tramandare, per essere ancora intelligibili e attualizzabili, sono sempre negoziati tra le opposte necessità della memoria e della nuova destinazione.

L’efficacia topica delle opere di Maria Morganti, Mariateresa Sartori, Mauro Sambo, Stefano Arienti e di Elisabetta Di Maggio alla Querini mette così in luce delle strategie di valorizzazione molto chiare. È perciò che si possono proporre le caratteristiche canoniche del “Made in Querini” come modello per un’accezione più nitida ed evoluta del Made in Italy.

Il pattern e il figurale

Il rischio del confronto e (inevitabile) “negoziato” tra memoria e destino della Querini è stato chiaramente formulato e calcolato da Chiara Bertola coltivando un gruppo di artisti accomunati da una speciale sensibilità per quel luogo e una rara attitudine a produrre opere in complementarità di altre, inserendosi sullo sfondo di un ambiente o negli interstizi, nei margini dello spazio espositivo, ponendo le loro opere quasi al rango di apparato museografico, di glossa, di commento e perseguendo una risonanza corale dello spazio esposto. Sono tali le opere queriniane di Maria Morganti, Mariateresa Sartori, Mauro Sambo, Stefano Arienti, Elisabetta Di Maggio e di altri ancora, artisti tutti accomunati anche dalla loro disposizione a contaminare il dominio dell’arte con quelli del design, dell’architettura, della musica d’ambiente, producendo anzitutto oggetti problematici “di site-specific design”, concepiti su commissione e capaci di rispondere anche a

un progetto funzionale e identitario della Fondazione. Le loro opere donate alla pinacoteca o alla biblioteca della Querini – specie il rivestimento di Stefano Arienti applicato alla porta tagliafuoco nel portale del Portego¹¹, l’installazione sonora *5 orologi, 5 brani, 1 museo* di Mauro Sambo nel Salotto Rosso, i vocabolari parlanti di Mariateresa Sartori che nella sala dei dizionari offrono le invarianti plastiche e prosodiche de *Il suono della lingua*¹² attraverso una scomposizione e ricomposizione asemica di una poesia recitata, – sono tutte, prima che opere d’arte, ottime risposte a specifici problemi di design, di restauro, di museografia, di teatro, di didattica museale, cioè funzionano come dei “rimedi”: “ri-mediano”, mediano nuovamente. Ri-mediano segni, testi, oggetti, pratiche, valori d’uso, memorie in quegli spazi dati. Per quanto differenti per sostanza espressiva, genere testuale, dominio e pratica d’uso, le opere funzionali e site-specific frettolosamente citate sopra sono accomunate anche dalla capacità di incidere in un complessivo effetto figurale e atmosferico, specie per il fatto di esibire dei *pattern* visivi, sonori o tattili di una certa e voluta complessità.

Vale la pena ricordare che la composizione artificiale (tecnica) di un *pattern* stocastico – ad esempio, in un pavimento o un arazzo – sfrutta anzitutto un modello statistico della percezione che – semplificando – funziona tanto più per indici di tendenza (medie e mediane) quanto più si percepisce da lontano, e inversamente, si spiga con indici di dispersione (scarti e varianze) quanto più si percepisce da vicino. L’apprensione del *pattern* in vista della sua categorizzazione percettiva oscilla dunque tra “indistinto” e “distinto”, oscillando anche – come abbiamo visto nel caso del pavimento di Scarpa e degli arazzi di Morganti – tra due letture contrarie ma non contraddittorie: una lettura “figurativa” che assume il *pattern* percettivo come indice della costituzione mereologica di un corpo reale o virtuale, e una lettura “plastica”, che lo riduce a puro diagramma di forze-forme, a schema di relazioni (oppositive) astratte. L’opposizione tra la lettura figurativa e quella plastica cerca di comporsi grazie a un punto di vista di secondo grado indicato come “figurale”¹³.

È dal punto di vista figurale che questi *pattern* non figurativi¹⁴ possono effettivamente mettere in scena uno specifico “saper fare” tecnologico e artigianale, sempre localizzabile e storicizzabile, tracciabile, radicato nella storia del luogo e ormai necessario a testimoniare l’autenticità individuale (l’unicità) del luogo stesso. Dunque, l’effetto di “auten-



ticità” di queste opere che abbiamo bollato “Made in Querini” è ben più che un effetto; la loro effettiva autenticità è nel fatto che esse non rappresentano qualcos’altro, ma ne “esemplificano”¹⁵ figuralmente e realmente delle proprietà. Il colore di Morganti, la prosodia di Sartori, l’atmosfera di Sambo, gli oggetti ri-mediati di Arienti sono “esemplificazioni” dimostrabili negli effetti e archeologicamente tracciabili nella loro genesi. Insomma, è come se questi artisti avessero tentato di porsi per un attimo nei panni di un archeologo proveniente dal futuro. In questo senso il “Made in Querini” si pone come un modello di complessità “realista” e testualista, opposto a una concezione semplicistica e post-moderna del Made in Italy giacché risolta sul piano dello styling e nel gioco finzionale delle rappresentazioni più stereotipate sulle quali, per esempio, prospera il fenomeno fraudolento dell’*Italian sounding*¹⁶.

A sinistra: Maria Morganti, installazione alla Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2008.
 A destra alcune annotazioni tra gli appunti di lavoro dell’artista sul progetto di quell’installazione, estate 2006-inverno 2008, con campioni degli strati di colore

1. È un fenomeno psico-semiotico studiato in economia e marketing da circa mezzo secolo: cfr. per es. D. Vianelli, F. C. Marzano, *L'effetto country of origin sull'intenzione d'acquisto del consumatore: un'analisi metodologica*, EUT Edizioni, Trieste 2012. Lo si intende come un vero e proprio “indice” che intende misurare quanto le conoscenze stereotipate del paese d'origine (reale o ideale) di un prodotto rifrangano effettivamente la percezione e categorizzazione di quel prodotto da parte di un dato insieme di consumatori, favorendone o meno la propensione all'acquisto. Al crescere dei fenomeni di globalizzazione produttiva e commerciale tale indice ha seguito lo sfaccettarsi della nozione di “Made in ...”, in una pluralità di componenti – “Assembled in”, “Parts Supplied by”, “Engineered in”, “Designed in”, ecc. – che misurano la reputazione del *know-how* progettuale e artigianale specifico di un paese e non riprodotto altrove. Qui sosteniamo l'ipotesi che l'evidenza di specifiche “teorie italiane” dell'arte si rifletta anche in altri domini sociali, specialmente nella categoria del “Designed in Italy”.

2. Il termine “autopavimentante” intende tradurre l'inglese “rep-tile” coniato dal matematico Solomon Wolf Golomb nel 1962 per indicare la proprietà di alcuni poligoni di essere esattamente tassellati in figure a loro omotetiche. Il caso in questione vi sarebbe classificato come figura detta L-triomino (rep-4).

3. Possiamo escludere una disposizione casuale perché vi sono combinazioni che non ricorrono mai, cioè non si trovano tutte le simmetrie statisticamente più probabili nell'insieme delle possibili permutazioni casuali.

4. V. Pastor, *De Querini Stampalia: nel segno di Carlo Scarpa*, Il Poligrafo, Padova 2017, p. 25.

5. Cfr. M. Mazza, *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia: disegni inediti*, Il Cardo, Venezia 1996, p. 32.

6. In questa distinzione della retorica visiva tra un livello plastico e un livello iconico ci riferiamo essenzialmente alla “retorica del piano plastico” trattata dal Groupe µ: F. Edeline, J.-M. Klinckenberg, P. Minguet, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Parigi 1992.

7. Cfr. M. Morganti, C. Bertola, *Maria Morganti: diario cromatico*, Gli Ori, Prato 2008.

8. Il diario delle cinque *Sedimentazioni* è soprattutto documentato nel metodico e scrupoloso archivio *on line* dell'artista, <http://www.mariamorganti.it>. Cfr. inoltre: M. Morganti, P. Morganti, *Un diario tira l'altro*, Corraini, Mantova 2010.

9. Cfr. M. Morganti, C. Bertola, *Maria Morganti: l'unità di misura è il colore*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

10. Cfr. C. Bertola, M. Savaris, *Una possibile vocazione: il contemporaneo nei musei del Veneto*, Regione del Veneto, Venezia 2005.

11. Cfr. C. Bertola, *Stefano Arienti: disegni dismessi*, Gli Ori, Prato 2008.

12. Cfr. C. Bertola, *Mariateresa Sartori: il suono della lingua*, Gli Ori, Prato 2008.

13. Giusta la lezione della semiotica greimassiana che intende il livello (d'analisi) “iconico” e quello “plastico” come i due poli opposti (contrari e non contraddittori) della categoria del “figurale”, dunque, come estremi di un gradiente d'astrazione/figurazione (Cfr. A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in “Actes Sémiotiques. Documents”, vol. LX, 1984; tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210). Tuttavia, qui assumiamo un punto di vista diverso (ma compatibile), fenomenologicamente riferito alla flagranza della semantizzazione percettiva.

14. Vedi per esempio come Patrizia Magli – leggendo un *pattern* pittorico di Hans Richter – contrappone alla categoria del “figurale” (plastico + figurativo) quella dell’“indiscernibile” (non-figurativo + non-plastico): P. Magli, *Indiscernable. Entre figure, figuratif, figural*, in T. Migliore (a cura di), *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, Aracne, Roma 2011, pp. 35-42.

15. Dobbiamo a Nelson Goodman l'importante distinzione (in filosofia del linguaggio) tra “denotazione” (rinvio a un referente nel mondo) e “esemplificazione metaforica” (campionatura di proprietà in un mondo possibile).

Cfr. N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*, Hackett, Indianapolis 1988, p. 23.

16. Con *italian sounding*, da qualche anno, si etichetta l'uso di stereotipi (nomi e immagini) italianeggianti nel packaging e nella pubblicità di prodotti non Made in Italy che causa enormi svantaggi commerciali specie al comparto delle esportazioni alimentari.

Laboratori museografici. Percorsi italiani tra teoria e progetto

Francesco Federici

Forme di spettatorialità

Il quadro delle sempre più ampie e costanti trasformazioni alle quali il museo e le forme museografiche più in generale sono sottoposti è un terreno privilegiato per comprendere certe pratiche e parte delle teorie che stanno alla base delle “culture del progetto”, in particolar modo nella loro permeabilità e pluralità.

Si potrebbe partire da una considerazione proposta da Peter Weibel e Bruno Latour in un saggio in cui si soffermano su due eventi espositivi realizzati presso lo Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) di Karlsruhe nel 2012 e nel 2015, ma che possono servire da riflessione generale per affrontare il concetto di mostra, in particolar modo nel contesto delle culture del progetto:

A museum exhibition is deeply unrealistic: it is a highly artificial assemblage of objects, installations, people and arguments, which could not reasonably be gathered anywhere else. In an exhibition the usual constraints of time, space, and realism are suspended. This means that it is an ideal medium for experimentation; and especially for addressing the current crises of representation [...].¹

L’idea della mostra museale, temporanea e permanente, come laboratorio di sperimentazione, particolarmente importante oggi in seguito ai processi che hanno coinvolto le arti visive e il mondo espositivo, è infatti centrale nell’ampio campo di riferimento delle culture del progetto e può servire come guida per osservare alcuni spazi museali e forme di esposizione che si sono sviluppati in questi ultimi decenni nel contesto italiano.

A questa idea di sperimentazione si deve inevitabilmente legare un cambiamento di statuto spettatoriale: è stato sottolineato che

nello scenario contemporaneo, i fruitori sono a tutti gli effetti considerati non più destinatari passivi, ma soggetti in grado di entrare attivamente in relazione con gli oggetti esposti e con i saperi proposti dall’istituzione, pronti a discutere e negoziare valori e significati.²

è facile intuire come l'adozione di tale prospettiva implichi uno spostamento dalla centralità dell'oggetto a quella del visitatore e della sua esperienza di fruizione, nel cui quadro vengono ripensati il ruolo e la funzione delle opere e degli artefatti.³

A partire da questo cambiamento è stato necessario rivedere il ruolo del “fruitore”, creando dei paradigmi di coinvolgimento sempre più sofisticati, in questo riprendendo alcuni stimoli e idee provenienti dalla storia della cultura visuale e da pratiche del XIX secolo. Si tratta quindi di muoversi all'interno di un percorso che non ricalca esclusivamente i “luoghi dell'arte”, intesi da un punto di vista istituzionale, ma che si interseca con tutte le forme del progetto. È in questo contesto che molta museografia ha trovato uno sviluppo notevole e diffuso e alcune esperienze italiane hanno fatto da capofila a questo tipo di evoluzione. Il passaggio dall'oggetto, dall'artefatto, dal “lavoro” artistico al visitatore o allo spettatore – a seconda che si voglia legare lo sguardo del pubblico a un'azione passiva, connessa alle forme dell'osservare o più attiva, vicina quindi a forme dell'esperienza – diviene così centrale per comprendere come certe forme museografiche, in special modo legate alle immagini in movimento, siano oggi il risultato di un'evoluzione che, attraverso il pubblico, ha riguardato gli spazi e i modi di fruizione. Come si potrà vedere attraverso alcuni esempi, questa rinnovata considerazione o, se si vuole, questo nuovo paradigma dello spettatore è stato parte di un percorso artistico, in qualche modo autoriale, e frutto di un'elaborazione di tecniche e stimoli provenienti da territori disciplinari diversi. In questo una prima e importante cesura è stata data dall'uso dell'interattività in ambito museografico, che ha portato a ripensare totalmente le relazioni con le opere o più in generale con gli *exhibit*. Già verso la fine degli anni Novanta, Paolo Rosa, in una conversazione con Valentina Valentini a proposito degli ambienti sensibili, diceva:

Coltiviamo uno spettatore visionario, disponibile a farsi attraversare simbolicamente da realtà diverse, come la realtà e la finzione, mentre in queste nostre ricerche recenti, centrate sul problema dell'interattività, non occorre più cercare una dimensione sim-

bolica, poiché il dispositivo permette un dialogo diretto, non più mediato da visionarietà. Lo spettatore (ma non chiamiamolo più così!) agisce direttamente sulla scansione, sul procedere del racconto, modifica le immagini e i suoni, diviene complice, in qualche modo, di ciò che sta accadendo. Il suo è un ruolo attivo dentro l'opera.⁴

Questo spettatore-visitatore dallo statuto fragile e instabile, talvolta chiamato spett-autore⁵ o spett-attore⁶, è il primo “risultato” di un nuovo modo di fare museografia, dove alcuni elementi come la narrazione o un'insistita attenzione alla messa in scena della memoria ritornano quasi sempre come fattori centrali dai quali è ormai difficile prescindere. Si tratta di uno spettatore che “intrattiene con l'opera un rapporto multidimensionale e dinamico che non privilegia la percezione ottico-visiva, quanto quella multisensoriale e sinestetica”⁷, uno spettatore che esce dal suo ruolo di osservatore frontale e quindi si può prendere la libertà di cercare gli indizi necessari alla fruizione completa, con una forte dimensione performativa, che in molti casi comporta “calpestare, toccare, manipolare, urlare...”⁸. Il percorso di Studio Azzurro e di altre esperienze laboratoriali quali Ennezerotre (N!03), Karmachina, Narrative Environment Operas (NEO) mostra come l'ambito museografico sia un luogo di osservazione privilegiato per analizzare le correnti e le culture del progetto odierne, in primo luogo per motivi legati alla facilità con la quale si attinge ai “mestieri” e ai luoghi dell'arte e del design e, in seconda istanza, per la necessaria convivenza con logiche legate alla comunicazione del prodotto e alla committenza. Questo processo si vede molto bene, ad esempio, nel caso di Karmachina, un gruppo formato da tre artisti, con competenze diverse, che ha spesso trovato una dimensione di creazione in eventi privati allo stesso modo di progetti pubblici o festivalieri. Così Studio Azzurro, che nella sua storia ha intersecato fonti diverse di committenza, nonostante con il tempo abbia acquisito una dimensione sempre più legata al mondo dell'arte contemporanea⁹, anche attraverso un lungo percorso e una notevole quantità di pubblicazioni, in gran parte accademiche o più in generale legate all'arte. La costante riflessione critica e le analisi dei propri lavori portate avanti da Paolo Rosa, Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi e dagli altri membri del gruppo hanno poi facilitato ancor più questo incontro tra teoria e progetto, permettendo di attingere a un

apparato di riflessioni raro nel contesto museografico, dove certe figure professionali, come ad esempio quella dello scenografo, vengono relegate nella convinzione generale a ruoli tecnici, senza una vera e raffinata riflessione critica, oscurati soprattutto dalla figura del curatore, sebbene in alcuni paesi alcune forme associative cerchino di dare risalto a queste figure¹⁰.

Dell'“arte leggera”

Il cambiamento di statuto spettatoriale si basa su una convinzione, ovvero la necessità di trovare uno spazio “vuoto”, di fare posto all'interno di un agglomerato di istruzioni, oggetti, artefatti, “figure, informazioni, suoni”, al punto da far affermare a Paolo Rosa, alla fine degli anni Novanta, l'avanzare di un'“epoca del ‘togliere’ dopo tanti decenni di mettere, mettere, mettere”¹¹. A questo proposito può essere interessante ripercorrere alcune parole sempre scritte dai membri di Studio Azzurro in un'occasione più recente:

Nei musei intesi come luoghi d'elaborazione, lo spettatore viene coinvolto all'interno di un insieme di opere progressive capaci di attivare la sua esperienza. Diviene un luogo che accoglie un racconto non più solo da leggere ma da vivere, dove la persona viene chiamata a un ruolo attivo, coprotagonista di un sistema che amplifica e sfrutta le sue potenzialità cognitive e sensoriali.¹²

L'avvicinamento del gruppo all'ambito museale avviene già nel 1999 con *Baluardo. Museo virtuale della città di Lucca*, presso il Sotterraneo del Baluardo di San Paolino, all'interno delle splendide mura della città toscana costruite fra Cinque e Seicento e trasformate in parco pedonale nel XIX secolo. Pensato in seguito a un altro lavoro molto conosciuto di Studio Azzurro, *Totale della Battaglia* (1996, un ambiente sensibile ispirato alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello realizzato per lo stesso luogo), il *Baluardo* nasce con lo scopo di essere un “viaggio virtuale ed emozionale nelle storie di Lucca, prima che il visitatore si immerga fisicamente dentro i meandri delle sue straordinarie architetture”¹³. Questo risultato è stato ottenuto, ad esempio, grazie a una serie di immagini provenienti da alcune telecamere di sorveglianza poste in diversi luoghi della città, legate alle storie raccontate nel *Museo virtuale*, inizio di un percorso suddiviso in quat-

tro ambienti: “Il percorso per evocare”, “L'ambiente per narrare”, “Il percorso per informare”, “Il libro delle mura”, in molti casi “sensibili” al passaggio del visitatore, che quindi interagisce. La storia espositiva del *Baluardo* terminerà poco dopo per decisione della giunta della città toscana, ma il più ampio percorso museale di Studio Azzurro inizia qui e questa esperienza sarà portata avanti in seguito. Si comincia a compiere così per il fruitore quel passaggio da “performer involontario preso (*Vedute 1985*) dalle telecamere di sorveglianza dislocate in vari luoghi di Venezia e immesso come elemento variabile e casuale, nella trama audiovisiva della fiction preregistrata e recitata da attori” a “performer che attiva e mette in opera il dispositivo interattivo”¹⁴.

Un percorso che si vedrà sempre più nei musei, come nel *Museo Audiovisivo della Resistenza della Province di La Spezia, Massa e Carrara*, dell'anno successivo o il forse ancora più conosciuto *Museo Laboratorio della Mente* di Roma, del 2008¹⁵, ma anche in percorsi espositivi più recenti, basti pensare a *Fare gli italiani. 150 anni di storia nazionale*, del 2011, una mostra basata sull'idea di partecipazione, non solo come *modus operandi* del gruppo, ma come sostrato concettuale necessario a un racconto legato alla costruzione di una comunità formata da voci multiple e frammentarie¹⁶, o ancora a *In viaggio con l'Italia. Il patrimonio simbolico del Touring Club*, percorso del 2014 presso il Palazzo della Ragione di Milano, altamente simbolico nel suo intento di raccontare il tema del viaggio e del turismo nazionale. In ognuno di questi casi Studio Azzurro ha lavorato al confine tra le arti, in sinergia con tutte le sfaccettature delle culture del progetto e ha dimostrato come oggi sia di notevole interesse ricercare in queste forme museografiche una combinazione riuscita di diversi apporti professionali e artistici.

Percorsi nelle culture del progetto

Lo sconfinamento in un settore meno legato a commissioni pubbliche e quindi basato in gran parte su eventi privati si nota molto bene nel lavoro del trio Karmachina, formato da Vinicio Bordin, Paolo Ranieri e Rino Stefano Tagliafierro, uno studio di design visuale specializzato nell'offrire diverse proposte che vanno dalla direzione artistica alle videoinstallazioni e ai contenuti multimediali. Uno dei tre componenti, Paolo Ranieri, proviene da Studio Azzurro dove si è occupato delle installazioni multimediali per l'ambito museale, avendo curato, tra



Studio Azzurro, *Baluardo*, Museo virtuale della città di Lucca, 1999



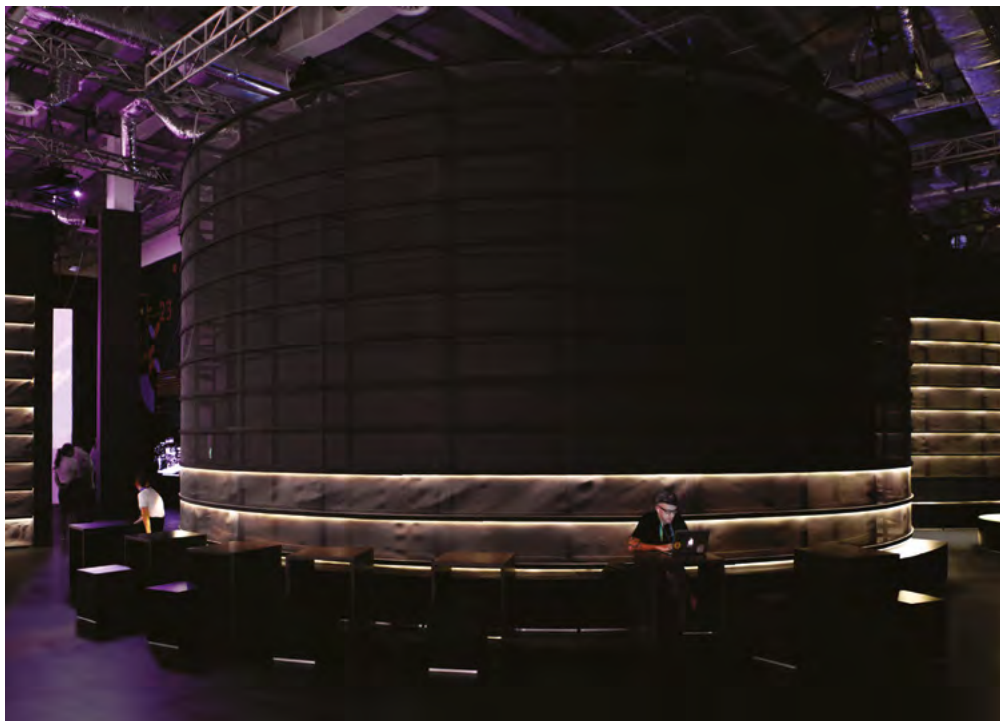
Studio Azzurro, *Museo Audiovisivo della Resistenza delle Province di La Spezia, Massa e Carrara*, 2000



Karmachina, *Radici*, Museo Civico Pier Alessandro Garda, Ivrea 2014

altri lavori, la realizzazione del già citato *Museo Audiovisivo della Resistenza della Province di La Spezia, Massa e Carrara*, ed è stato uno dei fondatori di N!03 (Ennezerotre).

Karmachina si muove con facilità realizzativa tra installazioni multimediali, progetti di videomapping e ambienti sensibili, enfatizzando molto spesso la spettacolarità delle immagini e lo stile peculiare del gruppo che risente molto delle precedenti esperienze dei tre artisti. Nel 2015, ad esempio, per il Museo Civico Pier Alessandro Garda di Ivrea, hanno pensato e realizzato una proiezione di videomapping legata alla storia della città piemontese, dal titolo *Radici*, mentre nello stesso anno si sono dedicati anche alla direzione artistica dello spettacolo serale *Albero della vita* per Expo 2015 e a una proiezione sulla facciata della stazione Transalpina di Gorizia, *A Heap of Broken Images*, pensata per riflettere sulla Prima Guerra Mondiale nei suoi aspetti sia tragici che intimi. Quest'ultimo lavoro è stato realizzato per l'In\visibilities Urban Multimedia Festival su musiche di Teho Teardo e con suggestive immagini provenienti da Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, dalla Cineteca del Friuli, dalla Fototeca dei Musei Provinciali di Gorizia e realizzata con l'apporto del Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine. Questa varietà nell'affrontare progetti diversi, del resto presente anche nella produzione di Studio Azzurro, ha condotto il gruppo a intraprendere progetti di moda, per esempio portando il concetto di *video environment* in eventi puntuali, come fatto con la presentazione della collezione autunno/inverno di Vic Matié nel 2015 o progetti che esulano da classificazioni chiare come per le proiezioni di videomapping realizzate per la festa di Halloween 2017 al Labirinto della Masone di Franco Maria Ricci. Così anche *Narrative Environment Opera* che per la Settimana del Design 2017 ha realizzato diverse installazioni tra cui una proiezione di videomapping per Sanlorenzo Yacht, dal titolo *Il mare a Milano*, pensata per far "entrare" simbolicamente il mare nella Triennale e raccontare così l'esperienza dei committenti. O ancora il *Padiglione argentino* per l'Expo di Astana dello stesso anno "concepito come uno spazio unitario, composto da tre grandi 'generatori' immersivi, in cui si sviluppano le tre tematiche principali: energia primitiva, energia creativa e candidatura argentina per l'Expo2023"¹⁷, che risente di percorsi espositivi che si sono sviluppati tra le arti visive e il design, dalle forme del panorama alle prime installazioni multimediali.



Questa breve carrellata mostra, proprio nelle sue differenze, come l'evoluzione spettatoriale e i cambiamenti nello statuto museale abbiano influenzato e probabilmente siano a loro volta stati influenzati da percorsi che esulano dalle arti visive inserite nel contesto dell'arte contemporanea, ma che appartengono invece al contesto più ampio delle culture del progetto e alle sue diverse forme di sperimentazione.

Il percorso di Studio Azzurro, alcuni dei lavori di Ennezerotre, di Narrative Environments Operas, di Karmachina, come di altre esperienze laboratoriali, sono fra gli esperimenti più interessanti che la museografia attuale sta offrendo, nonostante una diffusione globale e talvolta ripetitiva delle tecniche e degli usi e, in particolar modo, delle immagini in movimento in ambito museale, mostrando come il contesto italiano, il Laboratorio Italia, si costruisca attraverso percorsi che si muovono in tutte le forme del progetto, in traiettorie che dall'allestimento si sono incrociate e continuano a intersecarsi con il design dell'interazione e l'arte contemporanea. Sono esperienze che rappresentano una parte importante di questo Laboratorio, in particolar modo per la loro capacità di riflettere sui confini fra la pratica e la teoria, fra il rinnovamento culturale e la gestione del patrimonio storico, scientifico e artistico.

Questi percorsi, a partire dal passaggio verso l'interattività fatto da Studio Azzurro negli anni Novanta e l'attenzione al contesto ambientale nel quale inserire il lavoro, sono stati e continuano a essere fondamentali per esplorare le possibilità che lo spettatore/visitatore ha a disposizione per modificare il proprio statuto, per inserirsi in un percorso museografico del quale fa parte a pieno titolo, uscendo dal quel canone di fruizione che chiede allo sguardo di essere passivo. Osservando questi passaggi si può comprendere come le storie dell'arte, le storie del video, le storie delle sperimentazioni cinematografiche non possano essere tracciate senza osservare questi percorsi che si dipanano nelle culture del progetto, senza mai distaccarsi dalle arti visive, ma facendone parte a tutti gli effetti.

1. P. Weibel, B. Latour, *Experimenting with representation: Iconoclasm and Making Things Public*, in P. Basu, S. MacDonald (a cura di), *Exhibition Experiments*, Blackwell, Oxford 2007, p. 94. Cfr. M. Borsotti, *Forms of Collecting/Forms of Hearing*, in L. Basso Peressut, F. Lanz, G. Postiglione (a cura di), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework. Volume 3*, MelaBooks, Politecnico di Milano, Milano 2013, pp. 741-757; C. Albano, *The Exhibition as an Experiment: An Analogy and Its Implications*, in “Journal of Visual Culture”, vol. XVII, n. 1, 2018, pp. 97-116.

2. E. Mandelli, *Esporre la memoria. Le immagini in movimento nel museo contemporaneo*, Forum, Udine 2017, p. 47.

3. Ivi, p. 48.

4. P. Rosa, *Creare ambienti sensibili*, in V. Valentini (a cura di), *Dal Vivo*, Graffiti, Roma 1997, p. 174, poi ripreso in V. Valentini (a cura di), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 12.

5. S. Lischi, *Fatica e meraviglia. Strategie dello spett-autore fra cinema e video*, in S. Vassallo, A. Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa 2003.

6. P. Rosa, A. Balzola, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011.

7. V. Valentini, *Sorvolando su Studio Azzurro. Alcune parole chiave*, in Id. (a cura di), *Studio Azzurro*, cit., p. 11.

8. *Ibidem*.

9. Come ha dimostrato la partecipazione alla fine degli anni Ottanta a Documenta 8 o più recentemente alla 55a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2013 all'interno del Padiglione della Santa Sede dove il gruppo ha presentato *In principio (e poi)*, installazione interattiva in quattro parti.

10. È il caso, parzialmente riuscito, della Francia, dove l'associazione Scénographes ha elaborato una “Charte des scénographes d'expositions permanentes et temporaires” allo scopo di “far conoscere e riconoscere la professione di scenografo, chiarire i suoi compiti e il suo ruolo in un progetto di mostra temporanea o permanente”, presentata per la prima volta in occasione del SITEM 2010, il Salon international des musées, des lieux de culture et de tourisme, dove annualmente l'associazione è presente, anche con lo scopo di far conoscere le peculiarità del lavoro dello scenografo museale.

11. P. Rosa, *L'arte leggera*, in F. Cirifino, P. Rosa, S. Roveda, L. Sangiorgi (a cura di), *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999, p. 7.

12. Studio Azzurro, *Dai musei di collezione ai musei di narrazione*, in F. Cirifino, E. Giardina Papa, P. Rosa (a cura di), *Studio Azzurro. Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana Editoriale, Cini-

sello Balsamo 2011, p. 12.

13. Ivi, p. 39.

14. V. Valentini, *Sorvolando su Studio Azzurro*, cit., in Id. (a cura di), *Studio Azzurro*, cit., p. 12.

15. Cfr. E. Mandelli, *op. cit.*

16. Cfr. F. Federici, *Mostrare gli italiani. La narrazione delle identità e delle migrazioni in due eventi espositivi*, in “Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere”, Serie VI, vol. XV, 2014-2015 (2018), pp. 345-358.

17. Dalla scheda del lavoro: Padiglione Argentina – ExpoAstana 2017 <http://www.neo.mi.it/works/padiglione-argentina-expoastana2017>, (ultima consultazione 28 settembre 2018).

IV. Opera viva

Christian Caliendo

Il bel paese come malattia percettiva

Il paesaggio italiano è sempre stato una quinta, un fondale: è esistito come rappresentazione, e al tempo stesso come scena di questa rappresentazione umana. (È questa, per esempio, una delle grandi differenze rispetto al paesaggio nordico o americano, in cui la natura sovrasta e sopravanza di gran lunga la dimensione del singolo e della sua percezione).

Eppure, con tutto questo non ci potrebbe essere quasi nulla di più lontano dall'idea di *location*, set cinematografico: l'identità intimamente "teatrale" di questo paesaggio non ha nulla a che vedere con la cartolina, o la "cartolinizzazione". Essa è connessa alla storia, all'antropologia, e ancora di più a quella che Pasolini chiamava la "forma della città" (in un famoso documentario televisivo trasmesso nel 1974), e "il corpo dell'Italia" cioè il suo paesaggio e i suoi paesi: "I paesi avevano ancora la loro forma intatta, o sui pianori verdi, o sui cucuzzoli delle antiche colline, o di qua e di là dei piccoli fiumi"¹. Città, cittadine e paesi della Penisola sono dunque ancora, in moltissimi casi e nonostante la mutazione omologante indagata dallo scrittore ("Ora tutto è laido e pervaso da un mostruoso senso di colpa")², ecosistemi preziosi in grado di tessere relazioni complesse tra il contesto architettonico, artistico, storico, quello paesaggistico e quello umano – la *civitas*: la comunità di individui che vivono insieme, in società.

Contro ogni tentazione superficiale da "grande bellezza", è decisamente utile rivedersi un film come *Viaggio in Italia* (1953) di Roberto Rossellini: l'Italia agisce qui sulla vita e sui pensieri della coppia di personaggi che seguiamo da spettatori nel dipanarsi della loro crisi, favorita e sviluppata traumaticamente dal contesto in cui si trovano immersi. Come afferma Martin Scorsese nel suo magnifico documentario dedicato al nostro cinema:

Per Alex e Catherine non è una vacanza: sono in un Paese straniero, e questo li rende nervosi. Rossellini non drammatizza questa situazione né le altre nel film. Vuole solo mostrarci il loro profondo disagio. E ci fa capire che qualcosa sta minando il rapporto

* Questo testo è apparso, in forma diversa, all'interno del volume: C. Caliendo, *Italia Evolution. Crescere con la cultura*, Meltemi, Roma 2018, pp. 77-84, 106-108, 129-131, 153-154.

della coppia; sposta la nostra attenzione sui suoni che filtrano dall'esterno (pescatori che cantano, venditori ambulanti, gente che parla): suoni che penetrano nel subconscio. Questa presenza elusiva e sfuggente risveglia lentamente i loro sensi. È una sensazione dolorosa: cominciano a percepire il mondo circostante.

L'Italia dunque come percezione scomoda, faticosa, addirittura dolorosa; l'Italia come trauma percettivo: nulla di più lontano dalla facile appropriazione turistica, dall'esibizione spettacolare preordinata. Qui il *bel paese* non è il fondale di un'autorappresentazione vuota, che non sfiora neanche l'identità singola, ma viene assorbita dalla protagonista anche contro la sua volontà, come una malattia. Trasformandola dall'interno. Questo processo diventa particolarmente evidente nella scena in cui Ingrid Bergman visita il Museo Nazionale di Napoli: "Al museo, la presenza che li sta distruggendo si rivela improvvisamente. E questa presenza è l'Italia, e il suo antico passato: il passato è onnipresente; non vive nei libri ma è parte della vita".

Questa presenza costante del passato e della memoria, per cui non abbiamo bisogno di attingere archeologicamente ciò che è alle nostre spalle perché esso è parte integrante del nostro spazio di esistenza, nonostante sia stata scientificamente brutalizzata dalla mutazione che ha attraversato gli ultimi decenni italiani e occidentali – intaccando anche e soprattutto la concezione del tempo e di noi stessi – continua a vivere e a resistere nelle nostre terre. L'atrocità omologante che erode le storie comuni e individuali per consegnare ricordi prefabbricati, inutili, non ha ancora allagato tutti i luoghi identitari. È esattamente questa *diversità* che andrebbe recuperata e assaporata, approfondita in un ipotetico viaggio italiano, durante questa estate. Non la troverete certo nelle "città d'arte", né nelle località più battute – e dunque affette irrimediabilmente dal morbo percettivo della "turistificazione", il meccanismo perfetto della derealizzazione (e, quindi, della disidentificazione: della irriconscibilità definitiva, irreversibile):

Il turismo è l'altro grande marchingegno inventato dall'Occidente per de-realizzare il mondo. Andava ancora bene quando il turista partiva per luoghi avventurosi, dove non l'aspettavano; era una conoscenza superficiale, ma pur sempre qualcosa che si poteva definire realtà. Pian piano il turista ha cominciato a frequentare

luoghi preparati per lui: ogni punto bello del mondo è diventato un set.³

In questo modo, le città d'arte sono ormai classicamente sfondi per l'autorappresentazione dei turisti: scenografie visive e mentali. Al tempo stesso, la percezione turistica del patrimonio e del paesaggio italiano è stata talmente introiettata, è divenuta a tal punto parte di noi stessi che essa viene adottata dalle stesse città, e dalle loro amministrazioni. La città d'arte, a quest'altezza storica, si vede sì considera sì consegna solo e soltanto come immagine turistica. Come immaginazione preconfezionata e proiettata all'esterno – e non più come costruzione identitaria autonoma.

Ho sempre pensato, per esempio, che le varie Little Italy del mondo – e principalmente quella originale di New York, immortalata da Mario Puzo e da Gay Talese, da Francis Ford Coppola e da Scorsese – rappresentassero una strana versione "alternativa" dell'Italia: come se la nostra Nazione e la sua identità, in una sorta di storia controfattuale, avessero deviato in un punto imprecisato tra gli anni Venti e gli anni Trenta (prima delle leggi razziali, prima della guerra, prima della ricostruzione). Una versione muscolare – i Soprano –, ipertonica e saturata di noi stessi – più positiva, più propositiva, deprivata della nostra speciale amarezza. Ecco, adesso è come se questa versione avesse ripercorso l'Oceano, e fosse tornata a visitarci: a ossessionarci. È sufficiente guardare, per esempio, una delle ultime campagne pubblicitarie della 500 destinate dalla Fiat al mercato statunitense: in questi spot è condensato un intero immaginario, una proiezione dell'italiano e dell'italianità che non si ferma alla semplice stereotipia. Deliziose automobili colorate che si tuffano da incantevoli scogliere e adorabili calette di magnifici paesini costieri, per emergere poi nell'Hudson River e avviarsi per le strade della Grande Mela, tra l'ammirazione degli astanti; una famiglia di parenti petulanti, invadenti (ma tanto simpatici, e che ovviamente bevono solo espresso...) come parte integrante delle dotazioni del modello; un'invasione di stile e di immanicabile seduzione nel contesto storico – nientemeno – della Rivoluzione Americana.

Ora, è chiaro che una strategia comunicativa si modella sulle esigenze, anche immateriali e identitarie, dei consumatori (il "target"); meno chiaro è se questo modello totalmente finzionale, artificiale viene adot-

Roma, Italia in miniatura.
1985.
Roma, Italia in miniatura.
1985.



66

Pisa, 1976.



67

tato da chi l'ha emanato e proiettato. Le conseguenze di un processo del genere sono del tutto imprevedute, insieme ridicole e agghiaccianti, spassose e interessanti. In uno scenario del genere, come attingere la realtà dell'Italia, come recuperare quella funzione "rosselliniana", trasformatrice del patrimonio e della produzione culturale? Occorre molto probabilmente ritornare ai luoghi, fisici e culturali, in cui la nozione culturale di italianità si è dispiegata in profondità; in cui grandezza e piccolezza arrivano miracolosamente a coincidere.

Dovremmo metterci in condizione di riconoscere inseguire ritrovare estrarre un tipo molto speciale, molto complesso di semplicità, in grado di sprigionare un'energia misteriosa. La semplicità che ha a che fare con oggetti umili, costruiti dagli uomini con pazienza e soddisfazione. Quella di Geppetto che *fa*, da solo, Pinocchio: "Dopo la bocca, gli fece il mento, poi il collo, poi le spalle, lo stomaco, le braccia e le mani" (Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1883). Quella di San Carlo alle Quattro Fontane. Quella dei *Sil-labari*, sospesi nel tutto dell'esistenza, di Goffredo Parise, in grado di cominciare i suoi racconti in questa maniera pulsante:

Un primissimo pomeriggio d'estate del 1940 con aria fresca e radio accese nelle case un bambino di undici anni "ultrapromosso", con un orecchio difettoso, figlio unico e sempre tenuto d'occhio dalla madre fu tentato da un amico più libero di lui e scappò di casa per qualche ora con i pattini a rotelle che amava più di ogni altra cosa al mondo. (*Madre*)

La semplicità della "malinconica serenità" che coincide, per Ungaretti, con l'autentica grandezza dell'arte italiana. La stessa che fece dire nel 1990 J. G. Ballard: "solo le automobili italiane di concezione più avanzata riescono a superare l'aerodinamicità e a creare *un ambiente proprio, strano e interiorizzato*, un ambiente in cui quei corpi, quei gusci complessi *sembrano voler sfuggire tanto al tempo quanto allo spazio*"⁴. La semplicità di Ettore Scola che, ricostruendo il clima del dopoguerra, dice:

Eravamo in un'Italia che non ci dispiaceva e a cui eravamo affezionati. Un luogo che avevamo contribuito a ricreare dopo la dolorosa parentesi fascista. Un latifondo di cui il cinema si limitava

a vergare ritrattini opachi, minuzie regionali, caratteri minimi. Un posto slabbrato e senza identità in cui tutto era possibile e tutto da inventare proprio perché non c'era nulla. Solo fame, macerie, idiozia.⁵

Oggi che di nuovo, in maniera diversa, "non c'è nulla", dovremmo essere in grado di riagganciare – dopo tutte le ubriacature di simulacri e simulazioni e rappresentazioni – l'umiltà, sì, pasoliniana. E di proiettarla verso l'esterno. Questa semplicità non è solo degli oggetti culturali, del passato o del presente; la possiamo rintracciare in alcuni, determinati luoghi italiani, fisici e mentali: luoghi ricchi di futuro, e dove il futuro – nonostante le apparenze – si sta sperimentando, in questo preciso momento.

L'Italia è un paese dove sono accampati gli italiani.

Ennio Flaiano

Occorre dunque indagare a fondo la percezione esterna dell'identità italiana.

Soprattutto nel mondo anglosassone, essa è ancora oggi inevitabilmente legata all'immaginario degli anni Cinquanta e Sessanta: *La dolce vita*, Mastroianni, la Vespa, la Cinquecento... Questo tipo di universo narrativo è estremamente attraente per uno spettatore straniero – mediamente colto, impegnato in una professione creativa, ecc.

Il nostro presente così complesso e difficile non ha praticamente nessuna penetrazione nella percezione esterna: è come se continuassimo a proiettare la stessa immagine e la stessa aura da, appunto, sessant'anni. In questo tipo di processo c'è ovviamente una quota molto alta di nostalgia: il riferimento auratico è un'età dell'oro – e indubitabilmente è abbastanza vero che in quel periodo noi abbiamo prodotto il nostro meglio, finora, in termini di cinema, arte, moda e design. Non è detto che questo tipo di nostalgia sia necessariamente un male: è un patrimonio intangibile, valoriale; una piattaforma se si vuole molto utile, su cui si può costruire una nuova proiezione dell'Italia. L'aspetto interessante – e inquietante – è però che questo tipo di percezione nostalgica ha da tempo intaccato anche il modo in cui *noi* interpretiamo noi stessi: basta guardare *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, per esempio, o considerare la maniera in cui le icone del *boom* economico

degli anni Cinquanta vengono usate all'interno dello spettacolo politico; oppure, farsi semplicemente un giro tra le bancarelle nei pressi della Fontana di Trevi a Roma.

Questa fusione di monumenti antichi (il patrimonio storico-artistico) e di oggetti della modernità patinati e congelati è un modo efficacissimo di proporre un'identità culturale collettiva completamente inerte, imbalsamata. Tutto è lì, pronto, *ready-made*: come nelle nostre fiction tv (le peggiori, credo, dell'Occidente), ogni aspetto è orientato alla continua conferma del già noto, del già dato. Esattamente il contrario di ciò che la cultura e l'immaginario dovrebbero fare: suggerire prospettive inedite, orizzonti narrativi da esplorare. Aver introiettato questa retorica è un problema piuttosto serio, perché ci ricaccia continuamente indietro e soprattutto non ci aiuta a rendere vivo il passato (il Rinascimento, il Barocco, il secondo dopoguerra) e a costruire dunque il presente.

Ci lascia invece sospesi nel rimpianto, un po' come se fossimo i custodi delle tombe di famiglia. Validare la percezione nostalgica della nostra stessa identità è un modo dunque per continuare a rimuovere chi siamo e il nostro presente, e per adattarci disperatamente a un'immagine scolorita di noi stessi (i vitelloni, i *latin lover*, "il popolo più creativo del mondo"). Basterebbe, come punto di partenza, tornare a comprendere qualcosa di molto ovvio: che la "dolce vita", così come l'avevano intesa Federico Fellini e Ennio Flaiano, non è affatto dolce ma amarissima, è il momento in cui Marcello e l'Italia intera perdono un'innocenza che molto probabilmente non hanno mai avuto:

Il suo reportage non è una "patacca". Il poco – oh, molto poco! – che vi luce è proprio oro. E il molto che vi puzza è proprio fogna. Del resto, se così non fosse, il film sarebbe fallito come falliscono i *reportages* quando eludono la verità o non riescono a centrarla. Quindi, amici, vi prevengo se domani *La dolce vita* vi farà inorridire, non confutatela dicendo: "Non è vero". Perché per esser vero, tutto ciò che qui è raccontato, lo è.⁶

E accedono all'inquietudine dei primi anni Sessanta.

Dopo aver scandagliato, dunque la realtà esterna in movimento e in continua evoluzione, la produzione artistica e culturale inaugura gradualmente una grande e originale opera di introspezione collettiva

frutto di una modernità faticosamente raggiunta: passa cioè, per così dire, da un'indagine a tutto campo dello spazio esterno a un'analisi dello spazio interno italiano.

Questo momento coincide con una fase misteriosa, l'inizio degli anni Sessanta, appiattita nell'immaginario collettivo dalla percezione nostalgica (da "anni di plastica"). Sono gli anni di una gigantesca transizione epocale, del passaggio da una civiltà ad un'altra, dell'inaugurazione di un futuro alienante (inizia a questa altezza la "mutazione" descritta in seguito da Pasolini) percepiti con un senso di sottile angoscia dagli autori più attenti. Ma scrittori, registi e artisti non rinunciano a interrogare la realtà storica in cui vivono: piuttosto, aggiorneranno radicalmente i propri mezzi, per catturarne le trasformazioni e le novità che esse portano con sé. Il "silenzio spaziale" di cui parla a un certo punto Goffredo Parise è lo stesso, per esempio, che domina gli undici minuti finali de *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, in cui la cinepresa abbandona completamente la vicenda umana che aveva seguito fino a quel momento, e si sofferma sugli oggetti, sul paesaggio urbano. E l'introspezione condotta da opere come *Otto e ½* (1963) di Federico Fellini, *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi, *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi e *Fratelli d'Italia* (1963) di Alberto Arbasino, e da film come *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi, *I compagni* (1963) di Mario Monicelli o *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli è pervasa, inevitabilmente, di elementi di forte critica sociale, che illuminano quello che si configura come "il lato oscuro del boom". Questi sono gli aspetti di quel passato (che molto spesso viene idealizzato), aspetti tra l'altro vicinissimi alla nostra sensibilità attuale, che andrebbero recuperati per riconfigurare integralmente e radicalmente il tipo di percezione dell'identità italiana e la sua rappresentazione culturale proiettata verso l'esterno. Abbiamo bisogno di nuove narrazioni culturali dell'Italia e dell'italianità, che fuoriescano finalmente dall'autocelebrazione retorica – così come dall'autocommiserazione (l'altra faccia del medesimo atteggiamento, se ci pensiamo).

Retoriche della cultura

Un *maître* (interpretato da Giancarlo Giannini), nella "splendida cornice" del Palazzo Farnese di Caprarola, offre a noi spettatori il *menu* della cultura italiana. Un *menu* che consiste in: archivi e biblioteche; "arte in generale" (*sic*); siti archeologici; beni storici e antropologici



(“per i palati più raffinati”); il cinema, lo spettacolo dal vivo e quello circense, presentati come “alcune delle nostre specialità”; il patrimonio paesaggistico. Lo slogan dello spot è: *Italia: il cibo per la mente è in tavola*. Ora, questo catalogo ci mostra innanzitutto come la metafora “gastronomica” continui a ossessionare – anni dopo il “panino” di Tremonti – l’immaginario politico e mediatico in materia culturale. Secondo la retorica diffusa nel discorso pubblico dell’Italia recente (dunque: giacimenti e tesori e volani e indotti...), la fruizione della cultura è sempre e comunque prevista come operazione unicamente passiva: senza intervento né interazione da parte nostra. La cultura cioè viene ancora interpretata e trasmessa come insieme di “beni” (monumenti oggetti manufatti) prodotti in un passato che ha scarse relazioni con noi, con la nostra esistenza, con il nostro tempo: il “patrimonio”. Essa assume così una connotazione decisamente nostalgica (la nostalgia è la qualità fondamentale della passività: la sua *temperatura*), e non viene riattivata dalla produzione contemporanea. Dunque, il cameriere esperto che offre educatamente le specialità nazionali da degustare è la figura – non nuova – di uno modo tutto italiano di concepire la fruizione e la produzione di arte e cultura: di uno scenario che, anzi, diventa ogni mese più credibile e realistico. L’Italia – insieme all’intera Europa meridionale, quella non a caso più in difficoltà dal punto di vista economico nell’era della crisi e all’interno del progetto comunitario – trasformata in *vacation land*. Un unico grande parco di divertimenti, una Nazione orientata unicamente all’intrattenimento: l’associazione, l’identificazione tra cultura e turismo nelle diciture istituzionali è d’altra parte ormai da decenni il sintomo di questo processo. Produrre senso è l’operazione più difficile in questo momento – immaginari che crollano, e niente a sostituirli – solo lampi episodici (nella migliore delle ipotesi), oppure la semplice triste grigia manutenzione visiva del presente:

– Conosce le lingue, un po’ di storia romana? – Hello, madame, fifty euro... Della storia, le assicuro, non importa a nessuno, ai giapponesi, agli slovacchi. Arrivano sotto il Colosseo sfranti di stanchezza e chiedono cinque minuti di simpatia. *Vengono da noi come si va in una spa del benessere*. In quindici anni di mestiere ho fatto ridere un milione di turisti.⁷

E non siamo un po' tutti come questo centurione del Colosseo? “Vengono da noi come si va in una spa”: la cultura, la cultura italiana, la cultura di oggi, è diventata *una spa*. Da questo molto probabilmente discendono tutti gli equivoci i fraintendimenti le sovrapposizioni le incrostazioni che negli ultimi anni intaccano la percezione diffusa della cultura, i camerieri di lusso nei ristoranti di lusso che declamano il lussuoso *menu* delle eccellenze italiane (sempre e solo passate), i beni culturali come “deposito dell’umanità” (con buona pace di Riegl) che si portano dietro di riflesso tutte le retoriche del giacimento e del petrolio e del volano e del tesoro e del forziere e dell’indotto...

Tutto questo, in un quadro abbastanza spaventoso – ma non inedito – di semplificazione, infantilizzazione, deresponsabilizzazione, atomizzazione, precarizzazione, diseducazione, antialfabetizzazione (che si sostanzia appunto in una comunicazione ideologica concentrata esclusivamente sulle immagini, sui messaggi immediati e sull’abolizione del testo, della lingua parlata e scritta). E infine accentuazione della dimensione “castale” di un’intera società.

Exit: Roma, Oratorio dei Filippini, 21 settembre 2016

La mia sconfinata ammirazione per Borromini risente in parte anche dell’oblio e del degrado che avvolgono inspiegabilmente, in questi anni, le sue architetture. La facciata di San Carlino è tutta nera, affumicata, stratificata da ere di smog e gas di scarico – così che quella protrusione morbida sulla linea retta della via ha assunto nel tempo un che di canceroso; la superficie della pietra organica è ormai oltre lo sporco. Sugli scalini dell’Oratorio cartacce, giornali, lattine, scarti di vario genere e persino inspiegabili pezzi di legno umile sono infilati un po’ in tutti gli angoli. La sala ovale è inaccessibile, perché pericolante – da una finestra interna che dà sulla prima rampa di scale si intravede un angolo malinconico e desolato di questo spazio abbagliante. La trascuratezza non diminuisce affatto la magnificenza di queste opere – nonostante le renda parzialmente inaccessibili e irraggiungibili – anzi, in un modo abbastanza strano le rende ancora più fulgide. Nel momento cioè in cui questa architettura rischia di penetrare, in maniera solo apparentemente definitiva, in una zona di marginalità urbana e culturale, si moltiplicano i messaggi metafisici che essa emana. Ogni reale valore più è sconsolatamente in vista più si nasconde – e diventa segreto.

Note

1. P. P. Pasolini, *Recensione a “Un po’ di febbre” di Sandro Penna*, in M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Parma 2010, pp. 35-36.

2. *Ibidem*.

3. W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 157.

4. J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cap. *Crash*, (1967; 1990), Feltrinelli, Milano 2001, p. 148.

5. M. Pagani, F. Corallo, *Ettore Scola: Fu Gassman a convincermi a fare il regista*, in “Il Fatto Quotidiano”, 8 giugno 2014, pp. 22-23; pubbl. anche in “minima&moralia”, 11 giugno 2014 <http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-ettore-scola/>.

6. I. Montanelli, *Un film che andrebbe proibito ai maggiori di sessant’anni*, in “Corriere della Sera”, 22 gennaio 1960.

7. C. Zunino, *L’ira del centurione sfrattato dal Colosseo. “E ora chi mi dà 2mila euro al mese?”*, in “La Repubblica”, 27 novembre 2015 (il corsivo è mio, N.d.A.), http://www.repubblica.it/cronaca/2015/11/27/news/danilo_pascolo_il_centurione_sfrattato_dal_colosseo_e_ora_chi_mi_da_2mila_euro_al_mese_-128286856/.

Differenze italiane: gli esordi della Societas Raffaello Sanzio e la tradizione impossibile

Annalisa Sacchi

1. I futuristi con albero genealogico

Non c'è storia del teatro che, trattando della forma modernista dell'arte scenica, ovvero il teatro di regia, non si soffermi a lamentare un presunto "ritardo" del teatro italiano.

Con la notevole eccezione di Claudio Mellolesi, che vide nella proiezione novecentesca del Grande Attore in Italia, nel suo attardarsi sulla scena che intanto veniva occupata dal regista, il segno di una differenza generatrice di anarchie fervide e geniali, senza le quali non sarebbe stato pensabile il trionfo di un Carmelo Bene, di un Leo de Berardinis, di un Carlo Cecchi¹.

Che se pure di ritardo si trattò, fu il ritardo di una forma (quella di volta in volta definita del "mattatore" o dell'"attore artista") affascinata più dalla scompostezza delle avanguardie che dal sistema modellizzante della regia, e dunque poco incline alla normalizzazione che questa andava imponendo per l'Europa.

Non è un caso del resto che l'Italia produsse i primi manifesti teatrali avanguardistici, dal *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), a quello de *Il Teatro di Varietà*, (1913), entrambi a firma di Marinetti, che Carmelo Bene fu tra i primi a riabilitare e attualizzare sulla scena, "con un cinquantennio di ritardo", come scriveva Franco Quadri².

Il "laboratorio Italia" si ebbe dunque anche sul versante delle arti performative, e rappresenta quella colonna spinale che corre tutta sotterranea a sostenere il peso della tradizione impossibile che unisce la Duse e Marinetti, Rino Sudano e Perla Peragallo, Carlo Cecchi e, ancora, Carmelo Bene.

Nel segno di questa differenza, che è insieme estetica e politica, vorrei iscrivere l'analisi di un certo tragitto segnato dalla più importante compagnia italiana contemporanea, la Societas Raffaello Sanzio.

Il ruolo della SRS è peculiare anche per il dialogo che instaura con alcuni degli esponenti centrali della cosiddetta *Italian Theory*, da Giorgio Agamben a Paolo Virno, e con le filosofie politiche riferibili a questa sfera.

Dal 2007, i tre fondatori hanno seguito percorsi individuali, che qui non saranno affrontati, per privilegiare la forma iniziale della loro



Societas Raffaello Sanzio, *Santa Sofia. Teatro Khmer*, 1985.
Nell'immagine Romeo Castellucci

sperimentazione scenica, quella che interessa grossomodo gli anni Ottanta.

Ci sono pochi altri eventi nella storia del teatro italiano che possono eguagliare l'impatto e la forza della SRS, la sua capacità di scendere fino nel fondo della rappresentazione. Pochissimi hanno saputo frequentare con la stessa radicalità, accanto a quello del teatro, i domini dell'arte visiva, del cinema, della filosofia, della musica. E nessuno ha avuto quello slancio incondizionato al futuro che ha fatto dei bambini e degli adolescenti le forme di vita predilette dal gruppo.

La SRS ha esplorato, sorpassato e trasgredito tutto ciò che è immaginabile nel teatro, e molto di quello che senza il suo contributo non avremmo neppure potuto immaginare per il teatro. È stata acclamata – e talvolta contestata – in tutto il mondo. Ha creato passioni d'ogni genere, e scatenato contro di sé violenze, censure, isolamenti. I suoi membri sono stati insigniti di qualsiasi premio e riconoscimento teatrale³, e tuttavia una decisa chiusura verso il loro lavoro continua a vigere in Italia. Prima della SRS, nessun altro artista teatrale, fatta forse eccezione per Carmelo Bene, è stato tanto incondizionatamente oggetto di ammirazione e insieme di rifiuto come “i ragazzacci” della Societas Raffaello Sanzio, per usare un'espressione di Giuseppe Bartolucci.

II. Avulsi, murati e iconoclasti

Nata dall'alleanza tra due fratelli, Claudia e Romeo Castellucci, la SRS fu fondata grazie all'innesto di un'altra coppia di fratelli, Paolo e Chiara Guidi.

Già dai primi lavori la SRS rivendica per sé una localizzazione avulsa dal contesto col quale non vogliono riconoscersi, non vogliono incoraggiare accostamenti o somiglianze, come scrive Claudia Castellucci:

Ecco [...] un *teatro avulso*, un luogo lontano, un luogo radicalmente dissimile. Un posto dove si respira una bella ignoranza, un'iconoclastia preconcepita, una sapienza che è la sapienza dei bambini abbandonati.⁴

La SRS crea così genealogie e costellazioni trasgressive rispetto alla scena sua contemporanea e alla scena in generale: basta segnalare i titoli dei lavori del primo periodo per rendersi subito conto di come



Societas Raffaello Sanzio, *Santa Sofia. Teatro Khmer*, 1985.
Nell'immagine Chiara Guidi e Claudia Castellucci

questa rivendicazione all'avulso sia attiva e operante e si traduca in opere che eccedono il dominio del teatro, ignorando sistematicamente qualsiasi forma teatrale pre-esistente e digiunando dai testi drammatici, almeno fino al crocevia che è rappresentato da *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992).

Basta così scorrere il catalogo dei titoli delle opere degli anni Ottanta per capacitarsi di questa estraneità a ogni forma di repertorio drammaturgico: *Persia-Mondo 1 a 1*; *Kaputt Necropolis*; *Santa Sofia. Teatro khmer*; *I Miserabili*; *La discesa di Inanna*; *Gilgamesh*; *Iside e Osiride...* L'inizio delle loro prove sceniche viene descritto da Giuseppe Bartolucci, il critico certamente più vicino al gruppo in tutta la prima stagione, in una pagina memorabile che vale la pena citare estesamente:

Quando sopraggiunsero a Roma, quelli della Società (sic!) Raffaello Sanzio avevano per le mani una performance, un'azione, più oscura che chiara, più di maniera che di vita; e così io me ne ero andato nei pressi di Piazza Vittorio, un tardo pomeriggio a scovarli, penso di essere stato il primo o tra i primi a ricevere messaggi loro, da Cesena; e loro venivano da me, nei sotterranei del Teatro Argentina, già forti di loro convincimenti di arte e di vita, e da me lontani allora, che so, per sensibilità tipo Gaia Scienza o modernità tipo Falso Movimento, salvo che io avevo già intravisto in loro, nei quattro cavalieri dello spirito e della morte, la stessa luce, la stessa innocenza, la stessa forza, la stessa grazia dei ragazzi del Carrozzone di tanto tempo prima.

Naturalmente la performance, l'evento era di una impossibile innocenza, seppure di totale adesività, e i quattro vi si buttavano a pancia sotto per così dire, senza riguardo, senza rete, con un esito non soltanto imperfetto ma tendenzialmente indefinito, e con passaggi di cultura che si diffondevano e infiltravano dappertutto a scapito delle ferite e delle trasgressioni, che i quattro pur vi introducevano passionatamente.⁵

Del resto l'obiettivo dichiarato dei "quattro cavalieri dello spirito e della morte" era nientemeno che di abolire la tradizione, senza mettersi a contestarla, senza intrattenere con essa rapporti dialettici, che la SRS riteneva determinanti della sua stessa sussistenza. Era, in altre parole, quella di operare in termini rivoluzionari, dove la loro "rivolu-

zione” è intesa in prima istanza nella sua accezione astronomica, come irrevocabilità di un moto che non è possibile, alla legge e alle forze dell’uomo, arginare o dirigere, un moto che, in qualche forma oscura, estrae il nuovo dall’origine (la rivoluzione degli astri comporta il ricorrente ritorno al punto originale).

In questa doppia accezione, di novità e di ritorno all’origine, si impone sulle scene la SRS. E l’insegna che agita è, in questa fase, quella del teatro khmer, issata sul loro *Santa Sofia* (1986).

Il manifesto consegnato in teatro, a firma di Claudia, si apre così:

Non entrerai nella chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli senza rivoluzione.
Scànsati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te.
Non ci sono cose da vedere per essere commentate dal punto di vista estetico.
Scànsati, faccia del mondo, qui non si dicono cose biografiche tradizionali.⁶

Cosa vuol dire Claudia Castellucci? Che il teatro diviene il centro radiale dell’iconoclasmo, della rivoluzione contro il culto di immagini tradizionali. Santa Sofia, il luogo da cui venne promulgato l’editto di Leone III Isaurico che impose la distruzione delle icone, è adesso il teatro, un teatro khmer ci dice già il titolo del lavoro, dove il rimando alla rivoluzione cambogiana dei khmer rossi infligge all’opera un segno definitivo e sinistro. Il centro dello spettacolo è Pol Pot, uno dei sicari del male radicale del Secolo breve, il rivoluzionario e dittatore che massacrò un terzo della popolazione cambogiana nel miraggio di creare un nuovo cominciamento, un’infanzia immacolata dalla tradizione. Il personaggio di Pol Pot viene affiancato da quello dell’Imperatore iconoclasta di Costantinopoli, che nello spettacolo appare in sogno al generale. Erano i poli opposti, ricorda Romeo, dell’arco voltaico che brillava abbagliante d’odio, e che cauterizzava il corpo dell’arte facendolo passare al crogiolo iconoclasta⁷. È da quest’odio, grazie a quest’odio che un teatro alieno può sorgere. La tradizione della scena pesa infatti come un incubo sulla SRS:

Il nostro dramma risiede innanzitutto nel fatto reale di pestare un teatro, che è un luogo abietto e mostruoso; pesantissimo dal punto

di vista storico e sociale. Ciò non è privo di conseguenze: il teatro si pronuncia contro se stesso, nella scismatica consapevolezza di utilizzare proprio le parole del vocabolario, che sono il primo vincolo colossale imposto dalla pedagogia tradizionale.⁸

Non c’è bisogno di ricorrere a Freud per comprendere quanto l’atto della resistenza sia determinato da ciò contro cui si resiste. La negazione, l’atteggiamento di rigetto contenuto nella constatazione che il teatro sia un luogo abietto e mostruoso, non deve essere intesa come un modo per farla finita col teatro, ma come un processo che dipende da ciò che viene negato e sul quale di conseguenza resta modellato. È una negazione che alimenta il teatro e gli rimane prossima. La resistenza della SRS, cioè, non descrive un luogo fuori dall’orizzonte del teatro, ma un’attitudine attraverso la quale la SRS diviene capace di tenere il teatro a distanza e, nel processo di resistenza, di trasformarlo sostanzialmente.

In *Santa Sofia* “l’immagine del palcoscenico, essendo lo specchio del mondo, la si dava maledicendola, dicendola male, come i graffi che gli iconoclasti bizantini davano alle immagini con le lance”⁹. Ma saranno proprio questi graffi a edificare un’altra immagine, un altro possibile teatro, quello che resta dopo il grande incendio appiccato dalla SRS. La forma parentale del gruppo non contribuisce soltanto all’autogenesi della SRS, ma alimenta anche un certo suo isolamento sia all’interno del tracciato verticale della genealogia che nel quadro orizzontale delle alleanze. Perché, orfana di qualsiasi tradizione, la SRS non mira neanche a piantarsi all’origine di un qualche movimento. L’orrore che la SRS nutre contro la rappresentazione occupa tutto il campo semantico del termine: non si tratta solo di rappresentare qualcosa a teatro, ma anche di assurgere a rappresentanti di qualcuno nel mondo, cosa che il gruppo nettamente rifiuta. Quello che crea intorno a sé è piuttosto un’atmosfera, intesa precisamente in termini fisici, come c’è atmosfera intorno a un mondo. E questo mondo che è il loro teatro ha la forza dell’esattezza e della necessità, elementi che rendono l’immaginario della SRS estraneo a qualsiasi cosa volesse dire “teatro” fino a quel momento.

Questo è un teatro avulso, un teatro che esula dalle categorie del vecchio e del nuovo. Noi non facciamo parte della schiera dei

nuovi che smontano il vecchio e, così facendo, lo riesumano. In realtà vecchio e nuovo, con il loro nevrotico alternarsi, non sono altro che la doppia azione combinata per un unico fine: mantenere lo stato del mondo, mantenere lo stato del teatro, che è come dire: teatro di Stato.

Il teatro che io ritengo degno, anche in mezzo a una guerra e alla fame, non si misura con quello che è avvenuto prima, né realizza le aspettative future del presente. Il teatro che io ritengo degno è autoctono, alieno, dissimile. E la sua genesi è blindata.¹⁰

Il potere insurrezionale di questo teatro deriva – anche – dal suo rimanere fuori dai confini del teatro esistente. È grazie a questo scarto che il gruppo riesce a trarre dal teatro quello che altri non solo non sanno cogliere, ma escludono rigorosamente o addirittura annullano. Questo significa ammettere al centro del teatro ciò che in genere è considerato o-sceno, ciò che deve rimanere fuori dalla scena, come aveva già predicato il “maestro” eccessivo e difettivo di questa loro fase, Carmelo Bene.

È Giuseppe Bartolucci soprattutto, in questi primi anni, a riconoscere il carattere eccezionale del gruppo e a segnalarne una certa asincronia, uno sfasamento al futuro per cui essenzialmente la SRS avrebbe mancato la grande rivolta degli anni Sessanta e Settanta. Ma è proprio nel loro essere *ritardatari* rispetto all’attualizzazione storica dell’avanguardia che risiede una delle loro caratteristiche più peculiari, quella d’essere incendiari in epoca “inconsistente”.

Così scrive Bartolucci:

Vivere in epoca inconsistente non vuol dire non possedere consistenza; non arrendersi ai colori crepuscolari è spesso più un bisogno di affetti che una resa per disperazione; si può anche scendere in campo contro questa epoca inconsistente [...] come è appunto il caso, il corso di quelli della Società Raffaello Sanzio. *Essi infatti non demordono dai tempi gloriosi della rivolta, delle rivendicazioni, non misurano in altre parole la loro esistenza e la loro artisticità sulla caratura di tempi di disfatta.*

*La loro infatti era e resta una scrittura artistica in movimento, in altre parole era e resta una scrittura d’avanguardia, di rivolta.*¹¹

È una rivolta la loro che lancia ingiunzioni contro i taciti accordi dell’universo teatrale, contro ogni rassegnazione implicita dovuta all’epoca inconsistente. La loro politica non cede al ricatto dell’arte militante, va dritta al cuore dello scandalo: l’iconoclastia: “Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...]. Questo è il teatro khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero”¹².

Nel mezzo dunque del riflusso degli anni Ottanta, esaurita la spinta creativa, reattiva e polemica dei due decenni precedenti, dal cuore del postmodernismo che s’era rifugiato nell’estenuazione del pensiero debole e nell’eterna variazione dei motivi post-strutturalisti, la SRS lancia la sua sfida.

Non è un caso che, soprattutto all’altezza cronologica del suo primo decennio d’attività, nella fucina che porterà alla stagione dei lavori shakespeariani, troviamo un gran fiorire di “manifesti” e testi programmatici ad accompagnare gli spettacoli.

Anche in questa dimensione la SRS fa proprio il discorso avanguardista (all’interno del quale s’era consumata la grande stagione dei manifesti) oltre il tempo storico dell’avanguardia, tagliando la sua parola nel vuoto pneumatico dell’epoca inconsistente.

È stato notato come il manifesto sia in sé un mezzo performativo e sia stato per le avanguardie storiche, dal Futurismo in poi, il veicolo privilegiato della comunicazione. Del resto la forma teatro e la forma manifesto spartiscono un’intimità essenziale, assente nella relazione che il manifesto intrattiene con ogni altro movimento o forma d’arte. Poiché “manifesto” deriva dal latino “manifestare”, rendere palese, portare alla luce, far conoscere, mentre teatro (*theatron*) deriva dal verbo greco *theaomai*, vedere, è cioè propriamente il luogo della visione. Siamo di nuovo nell’ambiguità della “rivoluzione”, quel moto che provoca il nuovo contenendo in sé l’origine, perché entrambi i termini sembrano riferirsi a qualcosa che esiste già, che forse è sempre già esistito, ma che deve essere portato alla luce o posto nel luogo della visibilità. Martin Puchner, il più attento studioso contemporaneo del legame manifesto-teatro, ha scritto:

La caratteristica più importante appare la temporalità del manifesto, la sua edificazione di una storia di rottura. In quanto genere politico, il manifesto puntava a una rivoluzione, a una cesura



Locandina della *Festa plebea*, SRS, 1994

nel processo storico, a un tentativo di cambiare repentinamente il corso della storia. Il manifesto d'avanguardia assume questo desiderio verso l'evento rivoluzionario e lo installa nella sfera artistica.¹³

Il manifesto è un genere perennemente insoddisfatto di sé, un genere che vuole disperatamente sorpassare il linguaggio e cambiare il mondo.

L'auto-critica che deriva da questo desiderio non giustifica solo l'impazienza caratteristica del manifesto, la sua secchezza assertiva, la sua foga nel voler smettere di parlare e iniziare ad agire, ma anche il tentativo di infondere le qualità proprie dell'azione nel suo stesso linguaggio.¹⁴

La SRS riguadagna il gesto fondamentale dell'avanguardia: articolare un manifesto tutto declinato al futuro, a differenza della residua produzione che negli anni immediatamente precedenti o successivi s'era avuta entro questo genere. Solo per citare i casi più eclatanti basti pensare a *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) di Rem Koolhaas, al manifesto del collettivo di filmmaker danesi Dogma95, e al manifesto per la filosofia di Alain Badiou (1995), tutti orbitanti attorno all'idea di *restaurazione* di una condizione precedente, a una forma di retroattività quale che sia l'ambito in cui si esercitano (architettura, cinema o filosofia). In questi casi il genere manifesto viene giocato contro se stesso: quello che era nato come una forma di azione si sfrangia in un modo di riflessione. Con la SRS si assiste invece a un ritorno al carattere reattivo e rivendicativo del manifesto come fu nelle avanguardie. Si potrebbe estendere questa considerazione e valutare l'intera produzione testuale della SRS, almeno fino ad *Amleto*, come un iper-manifesto, a comprendere tutta la scrittura drammatica di Claudia Castellucci, e quella di Romeo Castellucci ad esempio per il *Gilgamesh* e per *La Discesa di Inanna*, le descrizioni degli spettacoli oltre, chiaramente, ai manifesti veri e propri. La funzione sovversiva finale è ancora esercitata dallo spettacolo, che attualizza, nell'azione, le ingiunzioni dei testi, e tuttavia anche la forma teatrale, come vedremo in seguito, si differenzia fino ad accogliere specie orali di manifesto, come può esser detto dell'oratoria.



Locandina di *Kaputt Necropolis*, SRS, 1984

Insisto sull'importanza della scrittura nella SRS, in altre parole, poiché essa non rappresenta un'attività slegata dalla produzione spettacolare del gruppo, venendone anzi a costituire un correlativo. C'è infatti una consustanzialità essenziale tra scrittura e scena: non a caso una delle loro prime sperimentazioni riguarda proprio l'istituzione di una nuova lingua, la "Generalissima", composta su un vocabolario di ottocento parole disposte graficamente seguendo quattro anelli concentrici. La SRS faceva così propria la grande utopia rinascimentale di Camillo Delminio e Giordano Bruno, che avevano tentato di ricapitolare tutto il mondo in un sistema magico ed ermetico di immagini, parole e numeri, e avevano ideato un teatro come luogo simbolico dove contenerlo: il teatro di memoria. La Generalissima, come lingua ideale e perfetta di espressione per il teatro mnestico della SRS, era stata assunta nel 1984 nel lavoro *Kaputt Necropolis*, dove il gruppo dichiarava di poter comunicare utilizzando solo le quattro parole disposte nell'ultimo cerchio del grafico magico.

Vi è poi la produzione, tra i loro spettacoli, delle "Oratorie", opere modellate sulla predicazione, che potrebbe dirsi a sua volta una forma di proto-manifesto. Cadono in questo genere *Oratoria n. 1. Rimpatriata artistica*, *Oratoria n. 2: Raptus*, *Oratoria n. 3: Interferon*, *Oratoria n. 4 Tohu Wa Bohu*, *Oratoria n. 5: Sono consapevole dell'odio che tu nutri per me*, tutte composte tra il 1983 e il 1987.

Nelle intenzioni della SRS si tratta di discorsi tesi a sviluppare un argomento tratto dall'ordito delle loro rappresentazioni, anche in riferimento al contesto storico e politico in cui ciascun lavoro viene prodotto: "La forma drammatica costituisce la base esemplificativa e ancillare delle parole, alle quali, come nelle antiche oratorie, è affidata la comunicatività principale"¹⁵.

Ci sono poi i Discorsi Drammatici, tra cui *Maiali anziani e malandati* (1982), *Mai nati, mai morti* (1985) e il *Dialogo dell'adolescente con se stesso, cioè con la sua icona* (1988).

Così centrale è la produzione testuale del gruppo che si rende necessaria la fondazione di una loro casa editrice. Sarà La Casa del Bello Estremo, dove continuano ancora oggi a pubblicare i loro scritti. E tale è la forza delle loro rivendicazioni che l'attività del gruppo si apre ad assemblee politiche come *Il controllo della cultura da parte delle potenze statali e industriali in Italia* (1990) e al confronto con la più antica delle dispute, quella tra teatro e filosofia inaugurata nel *Sim-*



Locandina de *Alla bellezza tanto antica*, SRS, 1987

posio platonico, origine di quel forsennato pregiudizio antiteatrale che ha braccato come un'ombra la storia dello spettacolo dall'antichità. Ed ecco allora filosofi, artisti e studiosi fronteggiarsi nella *Disputa sulla natura del teatro* (1989) e in quella *Sull'atto di creazione* (1990).

Ma il movimento che forse più trattiene l'idea di una rivoluzione come ritorno a un teatro prima-del-teatro, a un'origine anti-mitica, è quello che prende corpo nella *discesa*.

"Discesa" diventa così una parola cara alla SRS, che insistentemente tornerà a evocarla: *La discesa di Inanna*, la Scuola teatrale della Discesa, la "discesa" che il gruppo dichiara di compiere negli inferi del linguaggio con *Amleto*.

Si tratta dunque di un moto opposto a quello ascensionale, all'elevazione che la cultura indurrebbe nello spirito determinandone l'accesso alla sfera del sapere "alto". Movimento de-sublimatorio, il discendere infligge un colpo mortale anche alla tecnica attoriale. Così Claudia descrive la genesi e gli obiettivi della sua Scuola teatrale:

La qualità della Scuola dipende dal fatto che non si basa su qualifiche o pre-qualifiche da parte dei suoi scolari, ma solo sul fatto fondamentale di essere tali e quali si è. Questa è la sua "difficoltà", data dall'estremismo della semplicità. La Scuola è anti-professionale: non si insegna una tecnica, ma ciò che viene prima e la smentisce. È veramente un problema di riconquista del corpo dell'attore.

Il termine "discesa" allude infatti all'esperienza che l'attore compie nell'intimo materialismo della propria manifestazione sino al punto che vergognosamente si nasconde dietro il linguaggio.¹⁶

Qui il linguaggio è già divenuto un testo drammatico, quello con cui l'attore si fa scudo della trafittura degli sguardi del pubblico. Siamo alle soglie dell'*Amleto* che vedrà infatti come protagonista un ex allievo di questa Scuola, Paolo Tonti. E siamo già oltre l'iconoclasmo perché Tonti, e il suo Amleto bambino e autistico, entra nella storia della SRS come una super icona.

III. Filosofie politiche della scena, ovvero, Per farla finita con il teatro impegnato

In anni in cui l'impianto e la serena certezza nell'intervento dell'arte

politica sono andati via via smottando, Romeo Castellucci ricorda come il primo spettacolo cui gli capitò di assistere fosse la messinscena di un'opera di Brecht. È una traccia che emergerà più tardi, in uno dei lavori prodotti negli anni Ottanta, *Alla bellezza tanto antica*, dove appare un prologo di tipo brechtiano, rispetto al quale il regista dichiara: "Brecht c'entra moltissimo: senza volerlo, senza mai nominarlo. È stato uno dei primi autori che abbiamo letto. Il primo spettacolo che ho visto era un testo di Brecht. Ma il nostro non è un teatro politico in senso drammaturgico" e aggiunge poco oltre "quasi sempre nei nostri lavori è presente e visibile un progetto che coinvolge direttamente la vita, anche quella dello spettatore; e quindi è teatro politico"¹⁷.

Vita e non testo dunque, ancora una volta. Vediamo come si sviluppa questo loro progetto politico che, generalizzando, potremmo considerare scandito in quattro tempi essenziali:

a. Prima di tutto viene l'alleanza del gruppo minimo

siamo qui nella stazione di quella sorta di patto che sembra unire prima due fratelli e poi tutti e quattro i fondatori della SRS. Di questa alleanza, su cui si regge la qualità specifica del teatro della SRS, è già stato detto nelle pagine precedenti. Qui mi limiterò a rimarcare che è proprio per via della prassi condivisa della loro creazione che il gruppo può lanciare invettive e proclami di ordine politico: in altre parole, è grazie al loro essere *a monte* una comunità e una manifestazione della fratellanza che i membri della SRS possono immaginare un'estensione virtualmente infinita del loro mondo, purché l'isolamento iniziale non venga trasgredito: in altre parole, l'esterno ha sì una possibilità di ingresso nel gruppo minimo, ma a patto di accettarne le regole, cosa che implica un processo lento e difficile, attraverso una breccia strettissima.

b. Poi viene la chiusura verso l'esterno

Il teatro della SRS è un teatro avulso, come già evidenziato: di più, è un teatro di "murati", circostanza non tanto simbolica quanto materiale, ribadita anche visivamente nello spettacolo *I miserabili*, dove un alto muro di cinta contiene la rappresentazione e la separa dall'esterno. Così Romeo ricorda la costituzione e l'apparenza di questa reclusione: "*Un megalitico muro di cinta circonda il palcoscenico con la sua ciclopica altezza che si perde nell'altitudine scura del teatro...*" A cisterna, le mura, blindano e proclamano il carattere delle parole politiche qui alloggiate. Le mura stesse sono generate da queste parole,

e persino le loro oscure fondamenta sono impiantate nel segretissimo ventre del testo"¹⁸.

Un'altra caratteristica di questo risoluto sottrarsi alla comunicazione riguarda la staticità ieratica dei gesti, il mutismo o l'approssimarsi al mutismo dei loro attori, un certo senso di ermetismo che domina i vari lavori e che sembra precluderne, per lo spettatore, la comprensione.

c. Quindi viene l'allargamento del gruppo

Oltre alla sua naturale apertura verso quanti parteciperanno al lavoro (attori, tecnici, organizzatori, ecc.) la SRS evidenzia molto presto le condizioni di un'apertura verso lo spettatore, che però si svolge attraverso un medium diverso dalla comunicazione. Lo spiega piuttosto chiaramente Claudia nel suo manifesto per *Santa Sofia*:

Questo è il teatro politico: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti.

Sì, evitare, più che combattere, perché in questo caso sarebbe sbagliato credere che coloro che ci vogliono morti riescano a farci male sul serio.

(Per il momento – ripeto – evitali, e se proprio ti stringono il collo, sfodera la tua più distruttiva trasmigrazione.) Sì, in questo teatro, che ha poco a che vedere con il passato, si dicono cose capitali e utilizzabili tecnicamente.

Non sono racconti, piccole storie, anagrammi emotivi, ma un nuovo coinvolgimento pragmatico. Se si è d'accordo con quello che viene detto, ebbene, lo si fa.¹⁹

Di nuovo, la forma dell'ingiunzione e il genere del manifesto sono quanto di più aderente si possa immaginare per un teatro che vuole rivolgersi direttamente alla vita dello spettatore.

d. Infine lo spettatore

La sua chiamata politica vuole attingere alle radici greche del rapporto tra scena e spettatore: vuole cioè compiere un formidabile balzo indietro verso la possibilità di una comunità che si forma per via di un contenuto condiviso e si salda grazie a una commozione profonda innescata dallo spettacolo. Un teatro dove spettatore "colto" e "incolto" hanno esattamente le stesse possibilità di ingresso nell'opera, è il corpo stesso che deve sentirsi commosso in questa circolazione di affetti che scavalca risolutamente la cultura.

A differenza del teatro brechtiano, gli spettatori non devono qui comporre un significato in base a ciò che viene loro mostrato: “non c’è assolutamente nulla da comporre” precisa Claudia “è un blocco da assorbire e basta. Il nostro è apparentemente un discorso antibrechtiano perché è antidialettico e quindi si muove anche su un versante trascendentale ed emotivo”²⁰, per arrivare poi a definirlo come un teatro “superbrechtiano” proprio per la capacità di superare la dialettica che svela l’inutilità di situazioni di dialogo imposte come lo sono quelle nella retorica scenica, per costruire invece un grande muro “il teatro dei murati”: “[...] il palcoscenico diviene il luogo in cui si rappresenta il mito. Da qui l’intuizione del carattere ‘positivo’ del teatro, non in senso morale, né ottimistico-narrativo, ma esistenziale e politico, come situazione di superamento semantico dell’atteggiamento critico e ancora esclusivamente intellettuale”²¹.

La SRS sembra dunque abbracciare la famosa critica che Adorno mosse a Brecht, il fatto che il drammaturgo “predicherebbe ai convertiti”²², poiché chi si reca a teatro propende già per il posizionamento politico incardinato nel testo. Non si tratta dunque, nel teatro brechtiano, né di far credere né propriamente di far fare, ma di riconfermare gli spettatori in quanto già sanno o almeno intuiscono, concedendogli il piacere di articolare un proprio pensiero e una propria “composizione” attraverso l’esposizione delle due polarità dialetticamente antagoniste. La SRS, al contrario, non introduce una possibilità compositiva dello spettatore, ma ambisce a presentare di fronte a lui qualcosa che lo riguarda a un livello intensamente più urgente, qualcosa che ha a che fare propriamente con la sua vita. È più vicina, in questo senso, a Beckett, e per altri versi a Kafka. Quali che siano le somiglianze, è comunque impossibile inserire la SRS, la sua idea politica di teatro, in una genealogia precostituita, bisogna invece insistere su ciò che ne rende difficile – al limite impossibile – l’inserimento.

Tutto nella SRS è duro, staccato il più possibile dal teatro come lo conosciamo, determinato da una necessità interna, ferrea e insieme murata. Il fatto che questo teatro diventi comunque collettivo e politico è una variante di quello che la SRS auspica per sé con estrema serietà: che dal massimo della clausura origini nello spettatore l’intuizione che quanto avviene sul palco ha a che fare con la sua vita.

La loro bravura, sostiene Claudia, è infatti precisamente la capacità di comporre parabole. In esse ciò che viene mostrato è una serie di

immagini conduttrici, narrazioni cui è stata sottratta la chiave, come sottolinea l’artista in un passaggio già citato in precedenza: ogni scena dice “interpretami”, ma nessuna tollera l’interpretazione. “Il teatro di parabola si situa al di là della cultura; facendo esplodere il mondo. Obbliga la storia romanziata a uscire fuori”²³, scrivono sin dall’epoca di *Santa Sofia*.

La SRS impone al preteso spettatore disinteressato sforzi disperati, lo aggredisce e gli suggerisce che da ciò che avviene in scena dipende molto più che il suo godimento estetico: ne va della vita. Il rapporto contemplativo tra spettacolo e spettatore è definitivamente turbato, poiché tra l’uno e l’altro non sussiste una distanza stabile, tutto è lì a testimoniare che su quel palco potremmo esserci noi, esposti e vergognosi. Se ce ne accorgiamo e non tentiamo di scappare la nostra vita verrà effettivamente modificata: se non altro, risulterà penoso o puramente diversivo il teatro che non mette così radicalmente in gioco la nostra biografia.

Adorno avvertì di non cadere nel micidiale errore di certa arte, nel ritenere che il contenuto metafisico o politico di un’opera sia costituito dalla filosofia e dalla speculazione che il creatore vi immette. Se così fosse, l’opera sarebbe nata morta: si esaurirebbe in quello che rappresenta e non conoscerebbe un dispiegamento nel tempo. Per questo la SRS prende tutto alla lettera e non cala nessuna verità dall’alto. Sono i primi a non interpretare alcun contenuto, testo o immagine: ogni gesto è per loro letterale. Per questo anche la comunicazione risulta colpita a morte, e il loro teatro si impone come risolutamente antipsicologico ma fortemente psicanalitico, almeno fino al *Giulio Cesare*.

La stessa psicanalisi, in quanto fa derivare l’individuo da istinti amorfi e confusi, l’io dall’Es, è già in certo modo contraria allo specificamente psicologico. Come in una serie di esperimenti, la SRS studia che cosa accadrebbe se le scoperte della psicanalisi non valessero, tutte quante, in un ordine metaforico e mentale, ma nella realtà fisica. I membri del gruppo aderiscono cioè alla psicanalisi – quella freudiana sullo sfondo, ma soprattutto quella di marca lacaniana fino al margine estremo della sua negazione nel pensiero di Luce Irigaray – nella misura in cui dimostrano il carattere illusorio della cultura, e nello stesso tempo la contestano prendendola alla lettera più di quanto essa faccia. Secondo Freud, la psicanalisi rivolge la sua attenzione agli “scarti del mondo dei fenomeni”, e cioè alla psichicità, ai lapsus, ai sogni e ai

sintomi nevrotici. Allo stesso modo, la SRS fa arte con il rimosso, con lo scarto della cultura, che inserisce e porta a incandescenza attraverso una dinamica del conflitto e all'esposizione della violenza nuda, priva di commento. In questo senso l'opera della SRS non ha fini politici, è un fine in se stessa. Un appello segreto risuona in ogni gesto, in ogni immagine, all'apertura di ogni sipario, ma esso non ha nulla di tematico: non si fanno spettacoli "per" accusare, denunciare, svelare.

La spietata autonomia delle opere, che si sottrae al riconoscimento facile così come all'ammiccamento erudito, diventa spontaneamente attacco. La distanza aperta dalle opere della SRS non è però un'astrazione, al contrario: il distanziarsi dalla realtà empirica rimane intimamente mediato da questa.

Molti anni dopo le prime prove sceniche, in una conversazione che abbiamo avuto ad Anversa, Romeo insisteva su quella che intanto era diventata una totale evacuazione, nel suo teatro, di qualsiasi intento politico di ascendenza brechtiana:

Il teatro che mi interessa e mi commuove sfugge alla trappola dell'antagonismo perché significherebbe, per me, disporsi su una posizione simmetrica prevedibile e, in qualche modo, necessaria a quello stesso potere che vorrebbe combattere. In questa epoca finisci inevitabilmente con l'offrire una fede rovesciata o, nel migliore dei casi, una odiosa consolazione per chi si sente dalla parte dei giusti. A mio avviso l'unica capacità sovversiva del teatro consiste nell'essere un dispositivo di sospensione della realtà. Il teatro, per il fatto di darsi, inaugura un modo anonimo di stare insieme, dunque è il fatto politico. Basta pensare al Teatro Greco dove la scena è l'espressione della crisi della comunità – e non della denuncia – così come delle responsabilità politiche e individuali. È il luogo della crisi, è il luogo sempre "sbagliato".²⁴

Si tratta, evidentemente, di una nozione di "politico" niente affatto simile a quella del teatro che si fregia, in Italia ma non solo, di questo appellativo o di quello, più ambiguo, di "impegnato". La violenza, l'enigma, l'indicibile che è nel teatro della SRS produce una crisi nella comunità degli spettatori rispetto alla quale opere ufficialmente impegnate paiono semplice intrattenimento. L'impegno dichiarato, come sapeva Adorno, finisce spesso nel belato, nella conferma delle convin-

zioni di quanti si atteggiano a coro e che plaudono alla denuncia, un messaggio che sarebbe portato nientemeno che dall'arte stessa e che contiene già il momento favorevole al mondo: "[N]el gesto di perorazione c'è già un segreto accordo con le persone cui quella si rivolge ma che si potrebbero strappare all'accecamento solo disdicendo tale accordo"²⁵.

La SRS strappa questo accordo attraverso la risolutezza ferrea dell'esposizione della violenza: il gruppo non intende disporre del materiale scenico nel tentativo di agire sulla realtà, non stipula con essa alcun "contratto sociale", a differenza dei vari teatri "politici" di "denuncia" "narrazione" e così via, ma segue la dinamica immanente della scena, la sua economia, per produrre un orrore al cospetto del quale qualsiasi descrizione o effetto speciale dilegua, di fronte al quale impallidisce qualsiasi teatro ufficialmente "impegnato". In questa destrutturazione della parvenza e del realismo si manifesta una forza che, trascinando lo spettatore al cospetto della violenza, lo costringe a verificarne l'ineluttabilità e a giudicare la sua propria reazione. Come sostenne Adorno in polemica col teatro politico brechtiano: "Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che nel mondo le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male"²⁶. Chi passa sotto le ruote di Kafka e della Societas Raffaello Sanzio perde, davvero, la pace col mondo, ma guadagna una promessa di conoscenza che non si svende a nessuna consolazione.

1. Si veda C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in “Inchiesta”, n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 185-225; Id., *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in “Teatro e Storia”, a. XI, vol. 18, 1996, pp. 9-24; Id., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008. Un appunto rinvenuto tra le carte e ora archiviato in CM_c6_124.27 recita: “È l'invenzione dal basso che ritarda in Italia l'avvento della Regia. Non fu un ritardo”.

2. Si veda F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982, p. 310.

3. Romeo Castellucci ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Europa Nuove Realtà, diversi Premi Ubu, il Leone d'oro alla carriera e la Laurea Honoris Causa dell'Università di Bologna, oltre al titolo di Chevalier des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura Francese.

4. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992, p. 97.

5. G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio*, in T. Colusso (a cura di), *Società Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta*, Essegì, Ravenna 1989, ora in G. Bar-

tolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2007, p. 333.

6. C. Castellucci, *Santa Sofia. Teatro khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, in Id., R. Castellucci, *op. cit.*, p. 9.

7. “Scegliere Pol Pot come personaggio cardinale implica uno squilibrio inquietante di fondo: abbiamo davanti una persona viva, l'iconoclasta più radicale dell'era contemporanea e forse di ogni epoca, nell'azzerramento totale della storia, fatto nel segno della tradizione antichissima. Khmer. Khmer = Rottura. In Santa Sofia il discorso sulla Cambogia funziona come serbatoio: mettere in teatro un segno atroce, di grande incisione (la cui ferita è ancora aperta nella storia) e di ‘violenza dei nomi’, funziona come deposito laterale di memoria.”, (R. Castellucci, *Santa Sofia. Teatro khmer. Note sulla messinscena*, p. 29).

8. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 101.

9. C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 181.

10. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 99.

11. G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Societas Raffaello Sanzio*, cit., p. 169, il corsivo è mio.

12. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit. p. 9.

13. M. Puchner, *Manifesto = Theatre*,

in “Theatre Journal”, vol. LIV, n. 3, (ottobre 2002), p. 451, tr. mia.

14. Ivi, p. 28.

15. C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 181.

16. Ivi, p. 183.

17. O. Ponte di Pino, *Una nuova lingua per miti vecchi e nuovi. Conversazione con la Società Raffaello Sanzio*, in Id., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 123.

18. C. Castellucci, *I miserabili. Miserere per i creatori*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 81.

19. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit., p. 9.

20. Ivi, p. 124.

21. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 97.

22. Cfr. T.W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 98.

23. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit., p. 9.

24. A. Sacchi, *L'estetica è tutto. Conversazione con Romeo Castellucci*, in A. Jovicevic, A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, in “Biblioteca Teatrale”, n. 91-92, 2009, p. 132.

25. T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 98.

26. Ivi, p. 100.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979).

INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

Contro la rappresentazione. Note sul teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo

Enrico Pitozzi

Osservando in sorvolo l'opera di Leo de Berardinis e Perla Peragallo ci sono due elementi che devono essere discussi con attenzione e che sembrano permanere nonostante le diverse fasi che segnano l'opera e la vita di questi autori: uno muove sottotraccia, come un fiume carsico e silenzioso, in cui mi sembra di individuare una tensione filosofica le cui radici rimontano alla Grecia presocratica; mentre l'altro, forse più evidente, riguarda la dimensione intermediale della scena nella quale spicca predominante un *pensiero sonoro*, all'interno del quale si delinea con forza la sperimentazione vocale¹. Pur non parlando espressamente di una *phoné* – come invece farà Carmelo Bene – Leo de Berardinis e Perla Peragallo ne fanno nondimeno un elemento imprescindibile della composizione scenica a partire dai primi lavori, come *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967), il successivo *Sir and Lady Macbeth* (1968) e, soprattutto, il *Don Chisciotte* messo in scena nel 1968 in collaborazione con Carmelo Bene, che segna una svolta nel linguaggio della composizione teatrale di quegli anni e che sembra anticipare i tratti del teatro post-drammatico così come enunciato e discusso da Hans Thies Lehmann².

Entrambe queste traiettorie, la relazione con la filosofia e la dimensione del suono-voce, sono profondamente intrecciate tra loro e sfociano nel teatro come *modo di vivere*.

Tale riflessione è suggerita da un'attenta lettura dei quaderni di Leo de Berardinis – come è mio privilegio da diverso tempo a questa parte³ – dai quali emerge una costante riflessione dell'artista intorno alla matrice filosofica del teatro, là dove per filosofia non si intende una forma di speculazione del pensiero, piuttosto – esattamente come il teatro – ci si riferisce a un modo attraverso il quale condurre l'esistenza: non si dà pensiero senza che ci sia prima un'esperienza – vissuta con il corpo – che lo informa, lo accoglie e lo determina⁴. Così facendo, il teatro diviene un principio di conoscenza, di se stessi in primo luogo, declinandosi in quello che de Berardinis e Perla Peragallo definiscono il piano di *consapevolezza* della scena.

II.

Il teatro è il luogo della visione. Tuttavia la questione qui è quella di capire cosa si va a vedere e cosa si vede sulla scena di Leo de Berardinis. Allora ciò che si *vede* in scena è letteralmente ciò che *non si può vedere* nelle condizioni abituali. La scena è uno scarto leggero, quasi inavvertibile, uno sfasamento che produce una “sospensione” del *fin qui visto* e del *fin qui sentito*. Dunque ciò che si rivela è la “natura delle cose”.

Non uso a caso questa locuzione. La introduco richiamando un frammento di Eraclito: *physis kryptesthai philei*, che Giorgio Colli traduce con “la natura ama nascondersi”⁵. Che cos’è questa *physis* (natura)? Non si tratta semplicemente della natura compresa dal punto di vista fenomenico, piuttosto essa deve essere compresa sul versante della sua processualità, indicando con *physis* “il processo interno che costituisce le cose”. Solo così diventa comprensibile quel *kryptesthai* che, in Eraclito, ha il senso di “celarsi alla conoscenza”. Stando così le cose, il significato del frammento potrebbe essere interpretato in questo senso, come sostiene Pierre Hadot, “il processo che dà la nascita alle cose tende a scomparire”⁶, giacché presenta il tratto antitetico che è caratteristico del pensiero eracliteo. Ed è proprio questo essere antitetico – l’uno e l’altro insieme – alla base della costituzione degli enti a prendere forma nel teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a partire dalla *Faticosa messinscena dell’Amleto* di William Shakespeare. Ciò che esso dà a vedere, dunque, non è altro che il processo che sottende e rivela la *trasformazione* interna che governa ogni cosa.

Torniamo allora, per un istante, alla nostra domanda di fondo: cosa si va a vedere a teatro?

Si va a vedere – sembra essere la risposta – ciò che non si *può vedere*, vale a dire la “verità” in forma d’immagine. E Verità in forma d’immagine è quella su cui si dibatte e quella che si cerca nel *Simposio* platonico; “verità” è quella che Amleto investiga servendosi del teatro. È un vedere che ha uno statuto speciale: si *vede* in controtuono, si *vede* in modo radiografico: là dove Linceo – colui che sa vedere attraverso – incontra Amleto. Qui si parla di quella visione che arriva dai misteri e che vuol dire *sottrazione dello sguardo per poter vedere*. Bisogna tenere a mente, in questo schema di ragionamento, la figura di Tiresia, che per poter vedere in profondità deve essere privo di occhi. Ma soprattutto Edipo che, per poter vedere



Leo de Berardinis e Perla Peragallo, *La faticosa messinscena dell’Amleto* di William Shakespeare, 1967. Fotogrammi dal film di scena

davvero, vale a dire per conoscere fino in fondo la sua condizione, deve accecarsi e accedere così a un'altra dimensione. È questo passaggio tra le dimensioni a essere interessante. È esattamente in questo senso che la scena contemporanea concepisce il teatro, come un'interrogazione consegnata allo sguardo dello spettatore. Una interrogazione al cui fondo sta sempre un principio di *conoscenza*. Ed è qui un aspetto poco sondato della pratica scenica di Leo de Berardinis e Perla Peragallo che vale la pena mettere in evidenza: per raggiungere tale conoscenza, è necessario adottare una condotta, iscriversi in un'andatura. È necessario in altre parole fare del teatro, così come per la filosofia, un *esercizio spirituale* – un'arte di vivere – nell'accezione che gli tributavano gli antichi, gli stoici in particolare. La filosofia, come il teatro, appare così una pratica del pensiero per *rifare la vita*⁷. Questo aspetto, nell'opera di Leo de Berardinis, ne apre un altro, il legame imprescindibile che lega la scena teatrale e il sacro: la loro comune tensione verso l'incommensurabile. L'*incommensurabile* è allora quell'elemento di cui avvertiamo le caratteristiche, ne subiamo la malia, ma che non siamo in grado di fissare in una descrizione e che solo la poesia – solo la voce – può evocare, invocare, *chiamare*.

III.

Ogni invocazione chiama in causa la voce, la *phoné* come elemento non riconducibile alla chiarezza dei messaggi, quanto all'esplorazione sonora della voce. Essa non è più solamente il luogo della narrazione e diventa piuttosto una vera e propria potenza sonora, che precede e anticipa la significazione. Parliamo di una dimensione eminentemente fonetica, messa al servizio di un "teatro della voce".

Da questa riflessione emerge come il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo sia portatore di un *pensiero sonoro* autonomo che eccede il quadro di riferimento della "musica di scena". Ne è un esempio il costante ritorno alla musica e alla poesia come elemento sonoro, evocativo, capace di aprire immagini nella mente dello spettatore⁸.

Tale tensione sonora della scena la ritroviamo fin dai quaderni di *La faticosa messa in scena di William Shakespeare* e di *Sir and Lady Macbeth* del 1968 – anno in cui, lo ricordo, Leo de Berardinis e Perla Peragallo lavorano alla *messa in voce* del *Don Chisciotte* (1968) con Carmelo Bene e Lydia Mancinelli e con loro anche Clara Colosimo,

Gustavo D'Arpe e Claudio Orsi – dal quale emerge in modo chiaro la *scrittura vocale* in pagine in cui il testo dello spettacolo è organizzato come un pentagramma dal quale traspaiono, per esempio, i segni del solfeggio e delle intonazioni del recitato. Si tratta, in altri termini, di una vera e propria partitura musicale, secondo una logica che Leo de Berardinis e Perla Peragallo perseguiranno con tenacia fino alla fine, anche se da percorsi e con sviluppi estetici diversi. Andiamo a guardare nello specifico le forme che questi aspetti prendono nei lavori citati.

III.1

Accolto con più di qualche perplessità nella prima romana al Teatro alla Ringhiera, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* riceve invece la sua consacrazione nella cornice del convegno di Ivrea, che nel giugno dello stesso anno chiama a raccolta, sotto la bandiera del "nuovo teatro", le istanze più radicali e innovative della scena.

Il carattere emblematico dell'opera ben testimonia gli aspetti di innovazione a cui guardare, oggi, con attenzione.

Leo de Berardinis e Perla Peragallo sono al loro primo lavoro, le difficoltà di ordine produttivo si rispecchiano nel titolo stesso. Questo lavoro delinea, nel quadro della riflessione di quegli anni, una serie di aspetti che vale la pena sottolineare. Da un lato si pone come pratica che tende a scardinare le logiche economiche e produttive dominanti, capace – come ricorda Gianni Manzella⁹ – di portare sulla scena la forza della poesia, avvicinando la scena a un happening in cui far interagire linguaggi diversi. E con questo veniamo dunque al secondo tema cardine, vale a dire la contaminazione tra dispositivi diversi. Gli autori definiscono quest'opera "uno spettacolo cineteatrale", mostrando così l'incessante ricerca indirizzata verso la sperimentazione e la contaminazione dei linguaggi. Qui la proiezione cinematografica – affidata in prima battuta ad Alberto Grifi, figura di punta della sperimentazione visiva, e poi a Mario Masini, e solo in seguito portata a termine dagli stessi de Berardinis e Peragallo, che si incaricarono anche del montaggio – è drammaturgicamente innestata nella composizione dell'immagine scenica che, con la presenza viva degli attori, doppia le immagini proiettate sugli schermi dando loro una voce. Si delinea qui una logica che segnerà le produzioni successive: lo schermo-scena

vive teatralmente, si fa cioè spazio di luce per la scena, in cui trovano dimora i gesti e le parole degli interpreti teatrali che dialogano con le parole e le immagini cinematografiche¹⁰. Se da un lato la dimensione cinematografica è centrale in questo lavoro, dall'altro si delinea una ricerca sonoro-vocale altrettanto determinante, una sorta di drammaturgia del suono e della voce, fatta di strumenti sonori agiti in scena e voci che vengono amplificate da microfoni usati e concepiti come oggetti di scena.

III.II

È difficile dimenticare la Lady Macbeth di Perla Peragallo in *Sir and Lady Macbeth*, la grana della sua voce mentre il suo corpo si trascinava come una larva lungo un pavimento disseminato di registratori, fili, microfoni, per raggiungere e poi appoggiarsi su un bidet, unico oggetto scenico, con le labbra bianche di latte e rigonfie di parole.

È lo stesso bidet che ritorna nel frammento video registrato anni dopo e presentato in un montaggio RAI dedicato alla scena underground italiana, in cui Perla Peragallo riprende uno dei suoi monologhi più potenti ed evocativi. Proprio di una rivisitazione shakespeariana si tratta: un modo per fare i conti con se stessi attraverso il teatro, che diviene qui – senza sconti o mediazioni di sorta – un modo per conoscere il mondo e, in questo, conoscere qualcosa di più di se stessi. In questa tensione all'assoluto dimora l'atto teatrale concepito come atto di conoscenza, al quale Perla Peragallo e Leo de Berardinis non hanno mai smesso di rinviare, sia durante gli anni del loro sodalizio artistico, che nei percorsi separati – eppure sempre in risonanza tra loro – intrapresi negli anni Ottanta.

Se guardiamo da vicino il quaderno di *Sir and Lady Macbeth* emerge in modo chiaro la scrittura vocale che Perla Peragallo adotta, pensando il copione come un vero e proprio spartito musicale, in cui il testo dello spettacolo è organizzato come un pentagramma.

Degna di nota – e tuttavia elemento ritornante fin dalla composizione per la *Faticosa messa in scena* – è anche la riflessione sull'amplificazione, che emerge chiara dai quaderni, inscritta in un contesto di ricerca sulle qualità vocali al limite dell'udibile. Tale qualità è ottenuta con la presenza dei microfoni, veri e propri dispositivi di amplificazione-alterazione della vocalità e dei rumori-suoni della scena.



III.III

In questo quadro *La faticosa messa in scena* e *Sir and Lady Macbeth* mettono in campo una serie di elementi che confluiscono poi nella *messa in voce* del *Don Chisciotte* (1968) realizzato in collaborazione con Carmelo Bene.

Siamo di fronte a un lavoro che decostruisce e rinnova ogni aspetto della messa in scena tradizionale, e che Edoardo Fadini chiama *scrittura diretta*¹¹ – in una analogia di linguaggio con le definizioni di *scrittura scenica* coniata da Bartolucci negli stessi anni – nella quale viene meno ogni possibile mediazione interpretativa così come la conseguente dicotomia tra testo e messa in scena. Sulla scorta di questa pratica, possiamo individuare tre diversi elementi che tornano utili alla nostra riflessione. Essi posso essere così individuati.

a. La struttura della scena ricrea una sorta di spazio ristretto, bidimensionale, in cui non è possibile alcuna *immagine prospettica*. Si tratta di una scena la cui architettura è in funzione della voce, unico *teatro* possibile per Carmelo Bene e Leo de Berardinis. Il fondale è ricoperto di carta stagnola, mentre lo spazio al suolo è colmo di vetri rotti. Le luci di scena sono poste ai lati del palcoscenico, così come i due leggi – simmetricamente posizionati ai due lati della scena – in cui prendono posto Carmelo Bene (*Don Chisciotte*) e Leo de Berardinis (*Sancho Panza*). Con loro in scena ci sono anche tre attori da un lato (Clara Colosimo, Gustavo D'Arpe e Claudio Orsi) e una dall'altro (Perla Peragallo), coperti da un lenzuolo, mentre Lydia Mancinelli siede tra il pubblico. Carmelo Bene ha parti di armatura sul braccio e su di una gamba. Nella struttura del lavoro, Leo de Berardinis-Sancho incarna la dimensione irrazionale, mentre Carmelo Bene-Don Chisciotte rappresenta la parte razionale. Da alcuni materiali video e fotografici rinvenuti, si evince il coinvolgimento di Carmelo Bene nelle cose, negli oggetti che agita in scena – come la lancia rotta o le bende e gli stracci di cui si avvolge – mentre la figura di Sancho-de Berardinis risulta distaccata, ieratica e senza connotati o riferimenti, fatta eccezione per il microfono.

Perla Peragallo, invece, è una presenza *inconscia* – unica a non *dire* il testo di Cervantes – che abita il palcoscenico in una forma estrema e radicale di ascolto del mondo, da cui la solitudine che la contraddistingue, e la rende il contraltare della figura *didattica* (in senso brechtiano) incarnata da Lydia Mancinelli, disposta invece tra il pubblico. Il tema dell'ascolto si dispiega qui secondo due direzioni principali:

da un lato Lady Macbeth è in ascolto del mondo, ne accoglie in sé la pluralità dandole forma; dall'altro questa stessa figura chiede di essere ascoltata, perché quello che ha da dire passa attraverso di lei – non è esattamente lei a parlare, piuttosto è parlata dalla voce – per giungere all'orecchio umano. È una voce che è musica – sonorità che nomina le cose del mondo e le svela a coloro che, ancora, non sentono e non vedono nulla. Ogni invocazione chiama in causa la voce, la *phoné* come elemento non riconducibile alla chiarezza dei messaggi quanto all'esplorazione sonora della voce.

b. Se da un lato la composizione della scena apre a elementi di radicale novità rispetto alla tradizione della messa in scena, tale rinnovamento riguarda anche il piano della narrazione che diviene qui una vera e propria *lettura ad alta voce* del testo di Cervantes – nella traduzione accurata e puntuale di Vittorio Bodini. È dunque possibile parlare di una forma *distaccata* del recitato, in cui il dire è un modo di affrontare il testo secondo segmentazioni, frammentazioni, pause prolungate o accelerazioni, in cui la parola viene masticata, frantumata in un processo di disfacimento progressivo del senso del discorso, in una modalità che sarà poi messa a punto da Carmelo Bene negli anni successivi.

c. È proprio su questi elementi che si appoggia la drammaturgia sonora che questo lavoro rappresenta; alla decostruzione della messa in scena corrisponde infatti una *messa in voce* del testo di Cervantes in cui l'ambientazione è affidata a suoni di scena – i vetri calpestati, gli oggetti percossi, per esempio – che fanno da cornice alla voce-suono di Leo de Berardinis e Carmelo Bene in una modalità che ricorda il jazz – forma prediletta in particolare da de Berardinis.

Seguendo l'articolazione di queste tre traiettorie, la scena del *Don Chisciotte* non è più solamente il luogo della narrazione – a rigore, in questo lavoro, così come negli altri di de Berardinis e Peragallo presi in esame, lo spazio narrativo è ridotto ai minimi termini – e diventa piuttosto una vera e propria sperimentazione musicale, in linea con le coeve ricerche in ambito internazionale, si pensi alla musica *acusmatica* francese o alla sperimentazione vocale di Cathy Berberian e Luciano Berio, solo per fare un esempio riconducibile al convegno di Ivrea sopra citato.

È qui che la voce – e particolarmente la figura stessa di Perla Peragallo in scena in questo *Don Chisciotte* – è sciamanica, rivelatrice: dice cose che altri ancora non possono sentire. Da ciò viene il suo essere figura

tragica, solitaria. Tuttavia, la solitudine a cui faccio riferimento non implica una privazione o una mancanza di relazione, di contatto, bensì rivendica una forma di raccoglimento. Tale atteggiamento fa sì che in questo *Don Chisciotte* non si esprima per monologhi, bensì attraverso una presa di parola che parla da sola rivolta all'ascolto. Coglie le cose del mondo nelle loro fibre più profonde e segrete e al contempo sfugge le maschere che cercano di fissarla in un'unica identità stabile.

IV.

L'investimento *musicale* della scena che qui ho messo in luce permette di articolare una riflessione finale sull'amplificazione, così come emerge dalla scena e trova riscontro operativo nei quaderni dei lavori citati. Essi vedono sempre in scena la presenza dei microfoni, veri e propri dispositivi di amplificazione-alterazione della vocalità e dei rumori-suoni della scena.

Questo permette di avanzare un'interpretazione secondo la quale, ben oltre il rilevare una relazione di prim'ordine con la musica, la messa in scena è impostata come una partitura, con i suoi accenti, i suoi tempi e i suoi timbri, dentro una struttura che già lascia prefigurare un modello di messa in scena adottato nei lavori successivi – mi piace ricordare il periodo del Teatro di Marigliano, a partire dal 1972, con spettacoli come *'O Zappatore* o *Sudd* del 1974 – votata all'improvvisazione sullo stile del free jazz¹².

Solo così, nello spirito della musica, si può dare un verso che sia una rivelazione, che apra all'immagine e mostri a chi ascolta – nella solitudine propria di ogni ascolto – la visione reale della scala delle cose, facendo della parola un acceleratore della “visione”.



Carmelo Bene, Leo de Berardinis, *Don Chisciotte* (1968).
Immagini di Claudio Abate

1. Si veda, per capire l'opera di Leo de Berardinis, il contributo imprescindibile di G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis* (1993), La casa Usher, Firenze 2010.

A questo si aggiunge oggi il contributo di Angelo Vassalli, *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus, Corazzano 2018.

2. H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1999; tr. it. di S. Antinori, *Il teatro post-drammatico*, Cuepress, Bologna 2017.

3. Colgo l'occasione per ringraziare qui Carola de Berardinis, figlia di Leo, per aver accolto la mia richiesta e per la fiducia accordatami nello studio di materiali così preziosi. Ringrazio inoltre il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, la direttrice dell'archivio Prof.ssa Cristina Valenti e le bibliotecarie – Dott.ssa Menetti e Dott.ssa Cupini – che ne conservano con cura il materiale.

4. Riconosco in questa attitudine di Leo de Berardinis quello che chiamo, sulla scorta di Romain Rolland, un *sentimento oceanico*. Cfr., R. Rolland, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Albin Michel, Parigi 1967, p. 264-266. Tale nozione compare per la prima volta in una sua lettera a Freud del 5 dicembre 1927, in cui Rolland fa appello a quella particolare sensazione di appartenenza all'"eterno", aspetto

che a sua volta trae da Spinoza, per la precisione nel passaggio dell'*Etica* in cui il filosofo invita a *vedere* le cose *sub specie aeternitatis*, "sotto l'aspetto dell'eternità". Cfr., B. Spinoza, *Etica*, V, prop. XXXVI, scolio, Mondadori, Milano 2007, pp. 735-736.

5. G. Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988.

6. P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino 2006, p. 8.

7. Non a caso la figura di Amleto è per Leo de Berardinis un punto costante di ritorno nella propria vita scenica: ogni ritorno ad Amleto segna una svolta che al contempo è artistica e biografica, la cui ricaduta è sul piano dell'esistenza.

8. Si noti qui la matrice ancora una volta antica di questa idea di teatro: come per la tragedia antica, l'immagine non era *davanti agli occhi* degli spettatori, ma suscitata in loro dalla metrica del verso cantato.

9. G. Manzella, *op. cit.*, pp. 11-12

10. G. Bartolucci, *La luce movimento-rumore in De Berardinis Peragallo*, in Id., *La scrittura scenica*, Lerici, Torino 1968, pp. 50-57 (ora in Id., *Testi critici. 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 173-183).

11. E. Fadini, *La crisi di chi guarda. Carmelo Bene/ Leo De Berardinis/ Edoardo Fadini sul Don Chisciotte di Bene*, in "Sipario", novembre 1968, p. 14. Colgo qui l'occasione per ringraziare Susanna Fadini – figlia di Edoardo Fadini – che con gentilezza e

pazienza mi ha permesso di consultare gli appunti del padre nel loro archivio di famiglia a Torino, così come sono grato a Claudio Panella, intellettuale e archivista dell'Unione Culturale – di cui Fadini fu direttore – presso il Polo del Novecento di Torino. Su questo lavoro si veda, inoltre, F. Quadri, *Don Chisciotte da Cervantes. Compagnia Carmelo Bene Lydia Mancinelli, Milano, Teatro Lirico*, in "Panorama", 19 dicembre 1968, p. 12.

12. In modo del tutto speculare, e impeccabilmente documentato dai disegni della scena oltre che dalle immagini fotografiche contenute nell'archivio, la scena prevedeva la libera improvvisazione di tutti gli attori in scena secondo l'estro del momento. Al pari dell'interpretazione del free jazz – o anche detto *free form* – la scena di de Berardinis e Peragallo opera secondo una totale frammentazione e irregolarità del ritmo a favore di una dimensione atonale che può sfociare perfino nel rumorismo, nell'assorbimento di tradizioni linguistiche provenienti dalla rielaborazione scenica dei dialetti del sud e soprattutto nella tensione, intesa come intensità e liricità, che talvolta assume caratteri orgiastici e liberatori.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979).

INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the

authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

**Dandismo all'italiana.
Corpi, oggetti e immagini maschili
dalla Roma di Pasolini alla moda**

Marta Franceschini

Pier Paolo Pasolini arriva a Roma nel 1950. Qui scorge delle identità, definite da uno stile di vita preciso e legato all'esperienza quotidiana della città e dei suoi paesaggi. Pasolini descrive queste identità – per la maggior parte maschili – attraverso i diversi tipi di scrittura in cui si cimenta: prima quella letteraria, e successivamente quella cinematografica.

Questo testo prende le mosse dalla riflessione che Paola Colaiacomo fa nel libro *L'eleganza faziosa: Pasolini e l'abito maschile* e si interroga sulla possibilità, attraverso gli indizi di cui l'*opus* pasoliniano è disseminato e le tipizzazioni maschili che appaiono sulle riviste di moda, di arrivare a una definizione di dandismo italiano. Ragionando sulla società italiana e sullo sviluppo dell'industria della moda maschile italiana, produttiva e di comunicazione, che nel dopoguerra comincia a costituirsi, il testo arriva poi a chiedersi se e come il “dandismo popolare” raffigurato da Pasolini sia stato recepito, consumato e neutralizzato dalla moda stessa.

Nel 2007, Paola Colaiacomo pubblica *L'eleganza faziosa: Pasolini e l'abito maschile*, un volume parte della collana *Mode* della casa editrice Marsilio. L'intento, dichiarato nell'introduzione, è di analizzare il “vincolo strutturale” tra la rappresentazione della figura umana e l'uso della parola come mezzo espressivo privilegiato, scegliendo un singolo autore come “messa in prova” di questo metodo di indagine¹. Attraverso gli strumenti della critica letteraria e quelli dei *cultural studies* e *fashion studies*, l'argomentazione del libro si muove quindi nello spazio interstiziale, che si trova nei testi di Pier Paolo Pasolini, tra la caratterizzazione dell'immagine dei personaggi letterari a partire dall'osservazione della realtà e la parola scritta che ne costituisce la testura narrativa. Particolare attenzione è data al significato diretto o sottinteso – dunque concettuale e anche corporeo – degli indumenti che questi personaggi indossano o con cui interagiscono.

Il vocabolario di Pasolini entra nel testo analitico in maniera vivida, e molte delle sue espressioni sono riportate parola per parola a formare la struttura del libro stesso. “Dandismo popolare” è infatti una formula che Colaiacomo usa per titolare il paragrafo d'apertura del secondo

capitolo del libro *Il gioco del sesso*. L'espressione fa riferimento a un verso di *Appunti per un poema popolare*, scritto tra il 1951 e il 1952, quando Pasolini è ormai a Roma da circa due anni². Gli attributi che caratterizzano questo dandismo popolare non sono presentati in maniera sistematica, ma anzi sono da ricercarsi disseminati per il testo, con una qualità visiva che li rende quasi fotografie scattate attraverso la scrittura, raffiguranti i dettagli che insieme restituiscono un'immagine composita: una sorta di collage fatto di abiti, pose e stili di vita. Una ben "riconoscibile e temuta carica erotica", propria di corpi "resistenti, faziosi, alla moda, popolari, o pop"³: questa è la più lampante peculiarità del dandismo popolare secondo l'autrice. Corpi apparentemente invisibili ai media, ma così prorompenti per Pasolini, che li raffigura utilizzando la scrittura letteraria prima e, in seguito, quella cinematografica⁴. Colaiacomo descrive questo tipo di dandismo come una forma di "situazionismo vestimentario": un atteggiamento, verso il vestire come verso la vita, che può avere origine e prosperare soltanto nel contesto della Roma del dopoguerra. Qui, infatti, le istanze della novità e quelle della tradizione sono così intrecciate da riuscire a ritardare l'ingresso dell'Italia tutta nella modernità originata dalla riorganizzazione di ideologie e poteri a seguito della seconda guerra mondiale.

"Le maschere dell'autentico dandismo popolare non possono appartenere che alla città, Roma"⁵. L'affermazione chiarisce che Roma è l'unico teatro dove questo dandismo che ancora non è giunto alla "perdita del corpo"⁶ può essere performato. L'affermazione, così affascinante nel suo essere in bilico tra l'analisi sociologica e la metafora letteraria, resta però problematica. Infatti, per caratterizzare un atteggiamento italiano (se non addirittura romano), l'autrice decide di rifarsi a un termine straniero e storicizzato – dandy appunto – che a sua volta si pone al centro di una rete di codificazioni che spostano l'asse del discorso in altri territori geografici e cronologici⁷. Tuttavia, la parola "dandy" – o meglio, "dandi" – fa parte del lessico che Pasolini attribuisce agli stessi personaggi dei suoi romanzi⁸. Proprio l'origine straniera del termine lo rende utile a segnalare la differenza dell'atteggiamento che l'autrice individua sia rispetto ai canoni internazionali, che alla percezione che la società italiana ha della parola e l'uso che ne fa. Nel 1953, dandismo è, per la stampa italiana, l'arte di sottrarsi alla regola che è rappresentata dalla moda, "tutta una maniera di essere intera-



Pier Paolo Pasolini al Testaccio, Roma 1963.
Foto di Paolo di Paolo per la rivista "Il Mondo"



Pier Paolo Pasolini, *Al piccolo Giotto il suo Cimabue*, 1946

mente composta di sfumature”, che si osserva in Via Veneto, “la strada non solo più elegante di Roma, ma dove ogni specie di eleganza e ineleganza mondana, ogni interpretazione più o meno personale della moda corrente, si mischiano e si agitano tra un caffè e l’altro”⁹. Gino Visentini, giornalista del “Corriere della Sera”, autore dell’articolo appena citato, osserva comportamenti e attitudini che portano a pensare al dandismo come performance squisitamente borghese. Attraverso le parole di Pasolini, Colaiacono compie invece una inversione, e lega il termine al proletariato: un gruppo sociale eterogeneo che resiste a questo modello, e diventa “dandy” proprio nel distinguersi dalla borghesia, ma desiderando ancora di più di essere uguale ai suoi pari, i “dritti.” È una questione di quantità, di indumenti, di oggetti, di segni: ciò che conta è l’accumulo, che si deposita sulla superficie e la connota, e non la qualità del dettaglio su cui Barthes basa la sua argomentazione¹⁰.

Situazionismo vestimentario e indumentalità

Grazietta Butazzi e Alessandra Mottola Molfino introducono così il volume *Virilità e trasgressione*:

La trasgressione ai codici di comportamento della virilità è stata, nella nostra società, tra le più penalizzate e l’emarginazione è spesso scattata nei confronti della trasgressione vestimentaria che rimane il segno più immediatamente leggibile di una violazione.¹¹

Mettere in discussione le gerarchie, per la creazione di un altro ordine sociale dato non dal benessere economico ma dall’essere appunto “dritti”: questa la formula per l’istituzione di un capitale culturale che non deriva né da una ricchezza effettiva, né tantomeno da una superiorità intellettuale; il capitale qui è anzi sfacciatamente superficiale, emanato proprio dall’apparenza degli abiti di cui i corpi “fazziosi” del “dandy popolare”, vitali e violenti, bramosi e rivoluzionari, si vestono¹². Per rafforzare la sua “traduzione culturale” di dandismo, Colaiacono sceglie di affiancare al dandy pasoliniano il teddy boy della *working class* inglese: una delle sottoculture analizzate dai sociologi che più dichiaratamente utilizza l’appropriazione di stili vestimentari per modellare la propria identità di gruppo. Il ted è colui che, attraverso gli indumenti e lo styling di sé, si costruisce in contrapposizione

ironica ai modelli della borghesia britannica¹³. Ciò che accomuna il dandy trasteverino con il ted è il modo in cui identità e indumento sono vicendevolmente modificati nella loro valenza espressiva: indossando una giacca sartoriale e un pantalone asciutto, il corpo proletario del ted si struttura; d'altro canto, i lineamenti del viso, l'attitudine e le pose di questo corpo mettono in discussione la composta rigidezza del canone estetico edwardiano, il cui stile arriva a parlare totalmente un'altra lingua, trasformando abiti dalle origini borghesi in un segnale di delinquenza. È interessante pensare che in patria i teddy boy fossero considerati abbigliati con "stile italiano" – abiti tagliati in modo da dialogare col corpo in maniera più diretta, sottolineandone la muscolatura e mettendone in mostra le morbidezze naturali¹⁴.

L'italianità di questo stile sembra avere a che fare anzitutto con l'emergenza del corpo, in contrapposizione con la tendenza sartoriale che si incarica di coprirlo. Ciò che gli abiti all'italiana fanno per i ted, in Italia è atteggiamento naturale, che carica ogni indumento – italiani o americani, fino agli "stracci" di cui il corpo proletario si ricopre – di una (sempre meno) ingenua arroganza carnale. Il corpo dei ragazzi di borgata descritti da Pasolini risulta quindi potenziato da quel collage di "talismani" che è il loro abbigliamento¹⁵. A livello concettuale, l'effetto quasi straniante che l'unione con l'abito provoca nella "maggioranza silenziosa" che passivamente nota questi proletari, è l'atto di ribellione (sotto)culturale più visibile, che mette in discussione la leggibilità della società italiana e ne sovverte ordini e gerarchie, anche all'interno della codificazione stessa di mascolinità.

Nel suo saggio *On Style* Susan Sontag definisce la *stylization* letteraria come distinzione tra tematica (soggetto) e forma (modo di raccontare il soggetto)¹⁶. Sontag sembra farci intendere che la stilizzazione sia la voce dell'autore che si manifesta, si fa spazio tra la trama del racconto e l'ordito della vita che si racconta, ora esprimendo autenticità, ora diventando costruzione narrativa, invenzione, metafora. Il racconto che questi dandy popolari fanno di sé stessi attraverso i vestiti e il modo di indossarli è proprio un atto di stilizzazione: un atto soprattutto politico, che rende manifesta la voglia di uscire dall'invisibilità in cui lo ha confinato il perbenismo borghese e si presenta come un futuro attore protagonista della scena sociale¹⁷.

Il dandy popolare non è dunque osservatore della folla, ma anzi ne richiama l'attenzione, e per farlo usa il suo corpo. Più che caratteriz-

zarsi come "ultimo guizzo di eroismo nella decadenza [...] superbo, senza calore e pieno di malinconia"¹⁸ questo dandy è incredibilmente "caldo", e si propone non tanto come eroe di un passato che va estinguendosi, ma come traghettatore verso un assetto di società che avrà il suo pieno compimento nell'epoca dei consumi, successiva all'assestamento post-bellico.

Quali sono gli abiti che vestono questo corpo politico, trasgressivo, che esige attenzioni, e si incaricano di caricarne il potenziale? Qui si inserisce un altro confronto necessario, quello con l'America, che per l'Italia del dopoguerra resta "un'allegoria del nostro stato problematico, immagine del bene e del male, del nostro conservatorismo e della nostra necessità di ribellione"¹⁹.

L'America è un "contenitore di novità" tanto per i prodotti quanto per le metodologie produttive: patria del fordismo, dell'utopia dell'uniformazione totale, della democratizzazione trasversale, di oggetti come di possibilità. Il corpo del dandy popolare si serve dell'America e della sua definizione di standardizzazione per resistere alla standardizzazione cui la gerarchia sociale italiana lo avrebbe confinato; i "calzoni americani" diventano quindi qualcosa di quasi sacro, appunto "amuleti" indossabili, dai quali il corpo compare, anzi sorge, subito negando l'effetto uniformante di un capo nato "bell'e fatto"²⁰.

Pasolini si serve degli abiti per descrivere i corpi, inscrivendo in questa relazione le regole del "mondo dell'indumentalità": pratica, dice Colaiacomo, "incorporata, sostenuta cioè dal corpo"²¹. Da un punto di vista metodologico, il termine è interessante perché traduce un'istanza che ha a che fare con il ruolo attivo degli oggetti nella loro interazione con i soggetti umani, e che caratterizza l'approccio globale allo studio del design: *embodiment*. In questo caso, l'italianità della pratica si situa nella capacità degli indumenti descritti di parlare di una situazione sociale complessa e cronologicamente molto vicina in maniera diretta, quasi "brutale." Lo studioso di cinema Karl Schoonover descrive proprio come "brutalismo" l'approccio caratteristico alla rappresentazione del corpo nel cinema neorealista degli anni Cinquanta, affermando come esso sia in definitiva un tentativo di risolvere il conflitto interno alla società italiana²². In Pasolini l'indumentalità pare diventare essa stessa "brutale": un territorio in cui il fizioso diventa facilmente vizioso, e il corpo sfida la morale attraverso l'atto del verstirsi. Il dandy trasteverino sembra quindi la personificazione del dandy di cui parla

Albert Camus, per cui il culto del personaggio – costruito secondo tecniche consce e inconscie – supera e annulla il culto dell’individuo²³.

Indumenti, corpi e società italiana

I calzoncini americani “incalliti”, che hanno ormai la memoria del corpo che instancabilmente li indossa, diventano per Pasolini il simbolo della dicotomia interna allo scenario sociale di cui ha esperienza. Così, il dandy popolare si contrappone naturalmente a un altro esponente di una categoria sociale, anch’essa definita dal vestito, il “Giovane Borghese”. I due sono attori le cui interazioni si sviluppano sulla traiettoria dell’erotismo; ora soggetti ora oggetti, che guardandosi capiscono la mutua distanza e insieme misurano il proprio desiderio. La caratterizzazione della differenza tra il dandy popolare e il Giovane Borghese ha inizio e viene via via definita attraverso gli indumenti. Il corpo del trasteverino è “snodato” e conversa in maniera più morbida con gli abiti che indossa; il giovane borghese è invece totalmente plasmato dalla rigidità del tessuto pregiato e dalla nettezza del taglio sartoriale del suo completo, e il suo corpo ne esce sublimato, corretto, uniformato a un ideale di eleganza legato al ruolo che il giovane – in quanto borghese – ricopre.

Guardando all’industria della moda maschile italiana, la stessa dicotomia si esplica anche nella realtà produttiva del periodo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, che vede la sempre più netta contrapposizione tra sartoria e confezione serializzata²⁴. Nel numero 105 del luglio 1946, la rivista di moda maschile “Arbiter” riporta una riflessione sull’emergere della confezione in Italia, individuando nella “particolare psicologia” degli italiani – così abituati alla qualità artigianale sia nei tessuti che nel taglio – la causa della diffidenza verso la produzione in serie²⁵. Nell’uscita successiva, la rivista si posiziona in maniera più netta a favore della sartoria tradizionale: dopo una visita in un grande magazzino americano, l’autore conclude che “se, al primo sguardo, restate stupiti dalla larghissima percentuale di uomini vestiti decentemente, con solidi abiti, di buonissima stoffa, vi accorgete che qualcosa manca, ed è quel tono di personale eleganza propria dei nostri popoli latini”²⁶.

Tra sartoria e confezione, una delle maggiori differenze pare essere, prima ancora che nell’abito, nel modo in cui le due tradizioni, artigianale e industriale, considerano il corpo. Cos’è il corpo per il sarto

tradizionale? Le pubblicazioni dedicate ai sarti chiariscono che il sarto considera il corpo come qualcosa da correggere – materia disarmonica da organizzare secondo le norme della “giusta” apparenza e le regole correnti della mascolinità²⁷. L’obiettivo del sarto è ottenere conformità attraverso l’individuazione e la neutralizzazione del difetto, ciò che distingue un corpo da un altro. È interessante notare come le istanze di distinzione e uniformazione si concilieranno poi, tra gli anni Sessanta e Settanta, in progetti sviluppatasi sul confine tra sartoria tradizionale e confezione industriale. È il caso per esempio del AR15 Metro Strutturale, un progetto sviluppato dal brand Ermenegildo Zegna nel 1972 che si basa sulla definizione di vestibilità perfetta attraverso un metodo semi-standardizzato. Analizzando quella che egli definisce “vestibilità sartoriale nella confezione in serie”, Mario Lupano afferma che, attraverso il Metro Strutturale, “la standardizzazione trova aggiustamenti attraverso principi progettuali e produttivi di un’industria fondata sulla sartoria tradizionale, cioè sull’attenzione all’individualità in quanto conformazione fisica ma anche attitudine e gusto”²⁸. Un’ideazione “italiana”, perché conferma la natura principalmente psicologica della circospezione verso l’abito fatto, e mira ad appianarla, rispondendo con atto di creatività tecnologica supportato da strategie di comunicazione che lo renderanno poi “moda”.

Il vestito “rubato” – ovvero non sviluppato sul suo fisico, non “a misura” – e quindi automaticamente “sbagliato” che Pasolini vede addosso ai dandy trasteverini non mimetizza i difetti del loro corpo. Anzi, questa imperfezione tra corpo e abito crea uno spazio carico di desiderio, che scaturisce dal consumo del corpo stesso attraverso lo sguardo. Di questo desiderio si nutre anche la moda italiana, che lo interiorizza e lo sposta nei suoi prodotti – le immagini, gli indumenti, e di conseguenza i corpi immaginati al loro interno – con esiti importanti sulla continua ridefinizione della mascolinità nazionale.

Dall’erotismo proletario alla seduzione della moda

Il giovane dandy recuperato da Pasolini all’inizio degli anni cinquanta tra l’indifferenza generale dei media rappresenta quindi la prima crepa nella “dittatura dell’eleganza” come storica istituzione del sarto, fino ad allora l’unico possibile creatore della moda maschile. Ma l’effetto si sente in entrambe le direzioni: come il corpo della moda maschile tradizionale perde la rigidità che gli conferiva il cappotto dall’ap-



La “disinvolta eleganza” della moda illustrata da René Gruau sulla copertina di “Club”, primavera estate 1954.

piombo perfetto, così del corpo popolare è irretita la violenta potenza erotica che lo rendeva rivoluzionario. Questo ha conseguenze sia sul piano produttivo che su quello comunicativo: stampa e industria insieme si appropriano velocemente della morbidezza guizzante del corpo popolare e la rendono “moda” attraverso l’istituzione della categoria del casual.

La moda, nell’appropriarsi delle posture dinoccolate, degli atteggiamenti laschi, e ugualmente dei tratti di abiti e identità diverse dal modello borghese, riesce a riproporle ricaricate di nuovo significato all’interno della comunicazione per il consumo. Il risultato, che trattiene la traccia di un’origine non convenzionale – impensabile per la popolazione maschile che può concedersi di interessarsi alla moda – è così in grado di disattivare la carica erotica dell’immagine di partenza, riproponendone gli atteggiamenti in maniera edulcorata e socialmente più accettabile.

Questo succede già all’inizio degli anni Cinquanta, quando ancora i “giovani” non sono una categoria che il mercato dell’abbigliamento tiene troppo in considerazione. In questo momento l’industria della moda maschile si ingegna per trovare soluzioni che siano prima di tutto “comode”, ovvero elementi nei confronti del corpo, sostanzando una nozione di eleganza più libera nei movimenti e dalla linea più rilassata. Nel numero della primavera-estate del 1954 della rivista maschile “Club”, l’illustratore René Gruau schizza figurini maschili con indosso il Titiclub, la “camicia prodigio” priva di bottoni e aggiustabile direttamente sul corpo brevettata da Trasformazioni Tessili. Le illustrazioni di Gruau – anche forse per il fatto che Gruau nasce come illustratore di moda femminile – mostrano una sinuosità tutta nuova, lontana dai tecnicismi che caratterizzano il lavoro di figurinisti di moda maschile, come per esempio Luigi Tarquini e Saverio Spagnolo, attivi nello stesso periodo²⁹. I corpi maschili descritti da Gruau sono caratterizzati da una sorta di *queerness*, intesa come disassamento rispetto al modello canonico dei figurini di moda; i figurini di Gruau ricordano invece la morbidezza dei giovani corpi dei ragazzi di vita; tuttavia, la morbidezza è svuotata della sua aggressività, privata della sessualità violenta della giovinezza e resa più mansueta, adulta, e quindi “digeribile” per il pubblico italiano. Il linguaggio visivo di Gruau è in sé neutralizzante: appropriandosi della mollezza delle sue movenze, annulla la veemenza del sesso proletario e lo rende seduzione patinata. I vestiti



La maglia “Titiclub” di Trasformazione Tessile illustrata da René Gruau in “Club”, primavera estate 1954.

non sono più faziosi o tantomeno viziosi, ma oggetti che permettono di allinearsi a una particolare idea di mascolinità.

Gruau si basa direttamente sulle innovazioni che provengono dall’industria della moda, allora molto coinvolta nella selezione e organizzazione dei contenuti delle riviste³⁰. Gli stessi indumenti sono quindi le invenzioni che caratterizzano l’assetto del sistema della moda maschile italiana, da un punto di vista comunicativo ma prima ancora produttivo. Alla posizione di egemonia del sarto subentra il tecnico industriale – il progettista – che conosce le macchine e progetta il capo prima di realizzarlo in serie. Ne risulta una progettazione più agile e meno stratificata, impostata sulle metodologie del design industriale, che si sposa con l’idea di eleganza scanzonata e distesa che caratterizzerà poi le produzioni della moda maschile italiana nella stagione dello stilismo³¹. Christopher Breward infatti, in un testo pubblicato nel catalogo della mostra *The Glamour of Italian Fashion* tenutasi al Victoria & Albert Museum di Londra nel 2014, prende le mosse da Colaiacomo e fa riferimento ai design datati fine anni Sessanta di Carlo Palazzi e Bruno Piattelli come portatori della “verve stilistica” che Pasolini ascrive agli abiti del proletariato³².

Sarà poi una delle figure centrali della stagione dello stilismo a dare definizione della nuova mascolinità come sintesi tra disinvoltura popolare e chiara virilità: Giorgio Armani, la cui giacca destrutturata, progettata alla fine degli anni Settanta, instaura una relazione “sensuale”³³ con il corpo, tiene insieme formalità e rilassatezza, dissolvendo le distinzioni di classe e arrivando a essere eletta a simbolo dello stile italiano³⁴.

Conclusione

Gli esiti cui la moda italiana arriva negli anni Settanta sembrano derivare dal moto di appropriazione che la moda fa di un linguaggio popolare, che nasce come resistenza, e lo rende consumabile³⁵. Per questo motivo, il dandismo popolare raffigurato da Pasolini può essere letto come movimento stilistico, nella cui commodificazione la moda si sostituisce alla vita. Pasolini negli anni Cinquanta lo descrive come un sottobosco invisibile, ma visibilissimo però alla moda, e questo diventa man mano sempre più evidente.

La moda appare infatti in grado di appropriarsi di questo tipo di dandismo e farlo accettare al perbenismo italiano, prima trincerato

dietro l'apparenza pulita e composta dell'abito dall'aplomb perfetto, bramoso sì, ma di annullare il proprio corpo nelle forme rigide di un abito sartoriale – la divisa perfetta dell'uomo nuovo della repubblica³⁶. Così, l'emergenza all'inizio degli anni Cinquanta di questo dandismo violento, affatto raffinato nei desideri, e interessato a distinguersi ma ancor di più a rimanere uguale ai suoi pari, si presenta come parallela alla grande trasformazione che interessa il mondo della moda maschile italiana dopo il 1968. Il prêt-à-porter maschile italiano – quello che poi sfocerà nello stilismo, come felice collaborazione di creatività e manifattura di qualità – che nasce, più che da un desiderio di uniformazione, da quello di produrre oggetti che siano realizzazione dei desideri vestimentari e identitari dei nuovi uomini italiani – per nascita, per sentire, o per affiliazione stilistica.

Note

1. P. Colaiacono, *L'Eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*, Marsilio, Venezia 2007, p. 8.
2. Pasolini arriva a Roma con la madre nel gennaio 1950.
3. P. Colaiacono, *op. cit.*, p. 104.
4. Pasolini si cimenta anche con l'illustrazione e il disegno. Anche nei suoi disegni, che ritraggono giovani figure maschili, l'interesse per l'indumento come "carattere" del personaggio è manifesto. I disegni sono stati oggetto di pubblicazioni per esempio: G. Zingaina (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. I disegni 1941/1975*, Vanni Scheiwiller, Milano 1978. Alcuni di questi sono stati recentemente pubblicati sul primo numero della rivista "Archivio", grazie al fondo dell'archivio del Gabinetto G. P. Vieussieux.
5. P. Colaiacono, *op. cit.*, p. 104.
6. P. P. Pasolini, *Tetis*, a cura di V. Borarini, Cappelli, Bologna 1974, p. 261, citato in P. Colaiacono, *op. cit.*, p. 102.
7. La letteratura dedicata alla figura del dandy è vastissima e molto conosciuta. Alcune delle argomentazioni più note – e anche più utilizzate all'interno degli studi di moda – sono quelle di Charles Baudelaire, Roland Barthes e Albert Camus, cui si fa riferimento anche in questo testo.
8. P. P. Pasolini, *La notte brava*, 1957, p. 538, in P. Colaiacono, *op. cit.*, p. 90.

9. G. Visentini, *Viviamo più comodamente ma siamo vestiti male*, in "Corriere della Sera", 3-4 agosto 1953.
10. R. Barthes, *Il senso della moda: forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2006, p. 112.
11. G. Butazzi, A. Mottola Molfino (a cura di), *Virilità e trasgressione*, De Agostini, Novara 1992, p. 5.
12. G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Milano 2016.
13. C. Breward, *Style and Subversion: Postwar Poses and the Neo-Edwardian Suit in Mid-Twentieth-Century Britain*, in "Gender and History", vol. XIV, n. 3, 2002, pp. 560-583.
14. F. Mort, *Cultures of Consumption*, Routledge, New York-Londra 1996, p. 142.
15. P. Colaiacono, *op. cit.*, p. 100.
16. S. Sontag, *On Style*, in Id., *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, Londra 2009, p. 47.
17. Contrariamente a quanto dice Isabella Pezzini nel saggio *L'ideologia virile e le sue trasgressioni. Il dandy, il ribelle*, in G. Butazzi, A. Mottola Molfino (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-16. Qui Pezzini considera l'agire del dandy più estetico che politico: l'azione del dandy popolare sembra negare invece la contrapposizione tra i due termini, personificando anzi la loro possibile compresenza.
18. C. Baudelaire, *Le peintre de la vie*

moderne, 1863, citato in I. Pezzini, *op. cit.*, p. 9.

19. I. Calvino, *Fascismo psicanalizzato, Federzoni beneducato, Valenti oleografico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, vol. II, Mondadori, Milano 2007, pp. 2106-2111.

20. P. P. Pasolini, *Dal vero*, 1953-54, p. 440, in P. Colaiacomo, *op. cit.*, p. 92.

21. P. Colaiacomo, *op. cit.*, p. 11.

22. K. Schoonover, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 2012.

23. A. Camus, *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 1976.

24. Qui intesa come insieme di realtà più o meno autonome, che in questi anni cominciano a organizzarsi per arrivare ad una formazione istituzionale, cosa che avverrà in maniera informale con l'organizzazione del festival della moda maschile italiana di San Remo, la cui prima edizione ha luogo nel 1952, e poi nel 1958, con la formale costituzione del Gidam, il Gruppo Industriali Drappieri Alta Moda.

25. T. Poniatoski, *La confezione in serie*, in "Arbiter", n. 105, luglio 1947, p. 33.

26. S. A. Poniatoski, *Milioni di abiti per milioni di uomini*, in "Arbiter", n. 106, agosto 1947, pp. 20-21.

27. Gli articoli delle riviste di settore che mirano alla correzione dei difetti fisici sono numerosi. Alcune pubblicazioni hanno addirittura inserti dedicati

alla sartoria, dove in dettaglio sono spiegate le tecniche per emendare il corpo attraverso accorgimenti sartoriali.

28. M. Lupano, *Vestibilità sartoriale nella confezione in serie*, in Id., M. Franceschini (a cura di), *Uomini all'italiana. La confezione Zegna dalla sartoria all'industria*, Marsilio, Venezia 2018, p. 46.

29. Disegni di René Gruau, in "Club", primavera-estate 1954.

30. Per la maggior parte, le riviste di moda maschile in Italia – come "Arbiter", "Petronio" e "Club" – nascono grazie al supporto dell'industria. Lo stretto legame che si instaura all'interno del sistema della moda, tra produzione di oggetti e loro narrativizzazione si esplicita spesso attraverso la costruzione di editoriali interamente dedicati a un marchio, che hanno il linguaggio visivo della rivista e il contenuto dettato dal produttore. Per questi servizi è utilizzato il termine "advertorial": crasi tra "advertising campaign" (pubblicità) e "editorial" (contenuto editoriale creativamente gestito dalla rivista).

31. M. L. Frisa, S. Tonchi, *La bellezza utile*, in M. L. Frisa, G. Monti e S. Tonchi (a cura di), *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, p. 14.

32. C. Breward, *The Return of the Courtier: Men and Menswear*, in S. Stanfill (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion since 1945*, Sonnet Stanfill, V&A, Londra 2014, p. 182.

33. J. Potvin, *Giorgio Armani. Empire of the Senses*, Routledge, Londra-New

York 2013.

34. G. Celant, *Towards the Mass Dandy*, in Id., H. Koda, *Giorgio Armani*, Harry N. Abrams, New York 2000, p. 18.

35. D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, New York-Londra 1979.

36. M. Testa, *Vestire la Repubblica*, in "Arbiter", n. 101, dicembre 1946.

p. 33

A. Castiglioni, Frisbi, 1978, in S. Polano, *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*, Electa, Milano 2002, p. 311. Foto di S. C. Roselli.

pp. 48-49

L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia, Bompiani, Milano 1967. L'interno si trova a pagina 111. Foto di S. C. Roselli.

pp. 52-54

J.-L. Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou l'enseignements de l'italophilie*, Mardaga, Bruxelles 1984. Gli interni si trovano a pagina 143, 175. Foto di S. C. Roselli.

p. 58

M. e W. Feiersinger, *Italomodern 1 e Italomodern 2. Architektur in Oberitalien e Architecture in Northern Italy 1946-1976*, Springer-Park Books, Berlino-Zurigo 2016. Foto di S. C. Roselli.

pp. 59-60

M. e W. Feiersinger, *Italomodern 1, Architektur in Oberitalien 1946-1976*, Springer, Berlino 2016, p. 175, 218. Foto di S. C. Roselli.

p. 90

Scena dello spettacolo, 1969. Per gentile concessione della NYPL.

p. 91

Arrivo della compagnia all'aeroporto JFK, 1970. Per gentile concessione della NYPL.

pp. 110-111

Pietro Porcinai, piscina ottenuta nella cava retrostante Villa Le Fontanelle a Careggi, 1953-1958. Archivio Pietro Porcinai, Fiesole.

p. 113

Giardinieri della società "Il Giardino", Firenze anni Cinquanta. Per gentile concessione della famiglia Rafanelli.

pp. 136-137

J. L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 3a La monnaie de l'absolue, 1999, pp. 96-97.

pp. 138-139

J. L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 3a La monnaie de l'absolue, 1999, pp. 99, 101.

p. 146

Il presente saggio è tratto da M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 79-95. Si ringrazia Marsilio per aver gentilmente dato la possibilità di ripubblicare il testo.

p. 176

A. Nodolini, A. C. Quintavalle, C. Arata, M. N. Truant, *Brunetta. Moda critica storia*, Università di Parma-CSAC, Parma 1981, pp. 170-171. Foto di S. C. Roselli.

p. 178

G. Bianchino (a cura di), *Sorelle Fontana*, Università di Parma-CSAC, Parma 1984, pp. 184-185. Foto di S. C. Roselli.

p. 180

G. Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980*, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco, 1987, Parma, 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987, pp. 30-31. Foto di S. C. Roselli.

gning 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco, 1987, Parma, 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987, pp. 30-31. Foto di S. C. Roselli.

p. 182

G. Bianchino, *Italian Fashion Designing 1945-1980. Disegno della moda italiana 1945-1980*, catalogo della mostra, (Los Angeles-San Francisco, 1987, Parma, 1988-1989), Università di Parma-CSAC, Parma 1987, pp. 34-35. Foto di S. C. Roselli.

p. 194

F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018. Foto di S. C. Roselli.

p. 230

G. Feltrinelli, foto di U. Mulas, in "L'Uomo Vogue", n. 292, luglio-agosto 1998. Numero del trentennale della rivista. La foto apparve sul primo numero di "L'Uomo Vogue" nel settembre 1967. Foto di S. C. Roselli.

p. 232

G. Correggiari, foto di O. Toscani, in "L'Uomo Vogue", n. 292, luglio-agosto 1998. Numero del trentennale della rivista. La foto apparve su "L'Uomo Vogue" nel febbraio 1971. Foto di S. C. Roselli.

p. 248

Pieghevole della mostra "Les artisans vénetiens", a cura di G. Perocco, C. Scarpa e V. Vianello, Musée de l'Attenée, Ginevra, dicembre 1954-gennaio 1955. Archivio Progetti luav, fondo P. De Poli.

p. 250

Manifesto della prima edizione del Salone del Mobile di Milano, Fiera campionaria internazionale di Milano, 24 settembre-1 ottobre 1961, (disponibile presso <http://www.salonemilano.it/media/Manifesti.html>).

pp. 252-255

Catalogo della mostra "Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design", a cura di E. Ambasz, The Museum of Modern Art, New York 26 maggio-11 settembre 1972. La mostra è sostenuta dal Ministero degli esteri italiano, dall'Ice e dal gruppo Eni. Foto di S. C. Roselli.

p. 296

Studio Azzurro, *Baluardo, Museo virtuale della città di Lucca*, 1999. Per gentile concessione degli artisti.

p. 297

Studio Azzurro, *Museo Audiovisivo della Resistenza delle Province di La Spezia, Massa e Carrara*, 2000. Per gentile concessione degli artisti.

p. 298

Karmachina, *Radici*, Museo Civico Pier Alessandro Garda, Ivrea 2014. Per gentile concessione degli artisti.

p. 300

NEO, *Padiglione dell'Argentina*, Expo Astana 2017. Per gentile concessione degli artisti.

pp. 310-311

Luigi Ghirri, *Italia in miniatura*, Rimini 1985, in *Luigi Ghirri, Paesaggio italiano*, Electa, Milano 1989, p. 66. Foto di S. C. Roselli.

p. 347

L. de Berardinis e P. Peragallo, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967). Fotogrammi dal film di scena. C. de Berardinis, Archivio L. de Berardinis - Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.

p. 351

L. de Berardinis e P. Peragallo, *Sir and Lady Macbeth*, 1968. C. de Berardinis, Archivio L. de Berardinis - Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.

p. 355

C. Bene, L. de Berardinis, *Don Chisciotte*, 1968. Immagini di C. Abate. Archivio privato Famiglia Fadini-Torino.

p. 361

P. P. Pasolini al Testaccio, Roma 1963. Foto di P. di Paolo per la rivista “Il Mondo”. Fotografie pubblicate in *A Magazine Curated By*, n. 16, a cura di Alessandro Michele, 2016.

p. 362

Illustrazione di P. P. Pasolini, *Al piccolo Giotto il suo Cimabue*, 1946, pubblicata in “Archivio”, n. 1, dicembre 2017.

In seconda di copertina

R. Rochette, Landrin, *Roma, maquette construite de l'acte V*, vista destra d'insieme, 1912. Bibliothèque nationale de France.

