

Italy: The New Domestic Landscape

Achievements and Problems of Italian Design

The Museum of Modern Art, New York



■ Italy: The New Domestic Landscape

abitacolo

- e che è possibile affrontare i proble-
mi della casa, della città, del gratta-
cielo in altri modi (meno morali-
simo, più humour) utilizzando un'i-
conografia diversa, presa per esem-
pio dai Luna Park, dove sono meno
dichiarati la presenza e il peso dell'i-
stituto del potere economico e dove
viene un poco più rispettata la memo-
ria dell'infanzia che tutti portano
con sé.

La decisione di far disegnare le lito-
grafie da un collaboratore, Tiger
Tateishi, pittore e illustratore giap-
ponese, sottolineava la volontà di
raffreddare il disegno, allontanan-
dolo dalla tradizione classica del ren-
dering architettonico e di insistere
invece su altre qualità più ludiche,
quasi da fumetto.

Con la stessa intenzione farà dise-
gnare, sempre da Tiger Tateishi, an-
che la serie di litografie colorate a
mano che rappresentano teiere sullo
sfondo di paesaggi immaginari.

Per *Casabella*, allora diretta da Men-
dini, nel 1972 Ettore disegna una se-
rie di tavole dove la critica al sistema
è ancora più diretta, amara e feroce
come la "Casa per un operaio" con
piscina, stalla per i cavalli, cappella
per meditazione e biblioteca, in po-
lemica con l'idea che le case popola-
ri devono costare poco. Bisogna in-

vece, secondo Ettore, mettersi nel-
l'ottica che le case devono costare
molto e fare in modo che la gente
abbia il massimo della qualità e i sol-
di per comprarla. "È possibile - af-
ferma - tanto è vero che quando la
Fiat ha deciso che le conveniva dare
alla gente i soldi per comprare le sue
belle macchine ben fatte, glieli han-
no dati."

Un altro disegno rappresenta una
città dove appaiono immediata-
mente strutturati con chiarezza i
rapporti tra i vari istituti di potere,
banche, tribunali, prigionieri, palazzi
governativi e dove la cultura, con
biblioteche e musei, è concentrata
su un'isola in mezzo a un fiume "per
poterla rapidamente inondare se è il
caso."

Un altro progetto importante di
quegli anni è quello per la rinomata
mostra dedicata dal MOMA al desi-
gn italiano nel 1972 e intitolata
"Italy, the New Domestic Landscap-
e." "In quegli anni - dice Ettore -
si parlava molto di demolire gli stati
solidi per entrare in una fase fluida
dell'esistenza, nomadismo, decon-
dizionamento, ecc. Allora io ho
pensato due cose, di demolire le ge-
rarchie asfissianti dentro le quali so-
no generalmente organizzate le

stanze della casa e per cui alla fine i
mobili devono essere quello che so-
no e di disegnare contenitori dalla
forma non graziosa, una forma neu-
tra, dalla quale uno ha un tale senso
di distacco e forse di disimpegno che
poi non gliene importa niente."

Il progetto per il MOMA, prodotto
dalla Kartell Italia, consisteva in una
serie di telai in fiberglass grigio di
trenta centimetri di profondità che
potevano essere raddoppiati nel
senso della profondità e della lar-
ghezza, collegati con cerniere e di-
ventare armadi contenitori non solo
di oggetti ma di qualsiasi tipo di ser-
vizi, compresi la cucina, il water e le
macchine che servono in una casa.
Tutti i telai erano montati su ruote
molto scorrevoli in modo da poter
essere spostati e raggruppati "dove
pare e piace". La casa prevedeva an-
che una serie di spine e bocchettoni

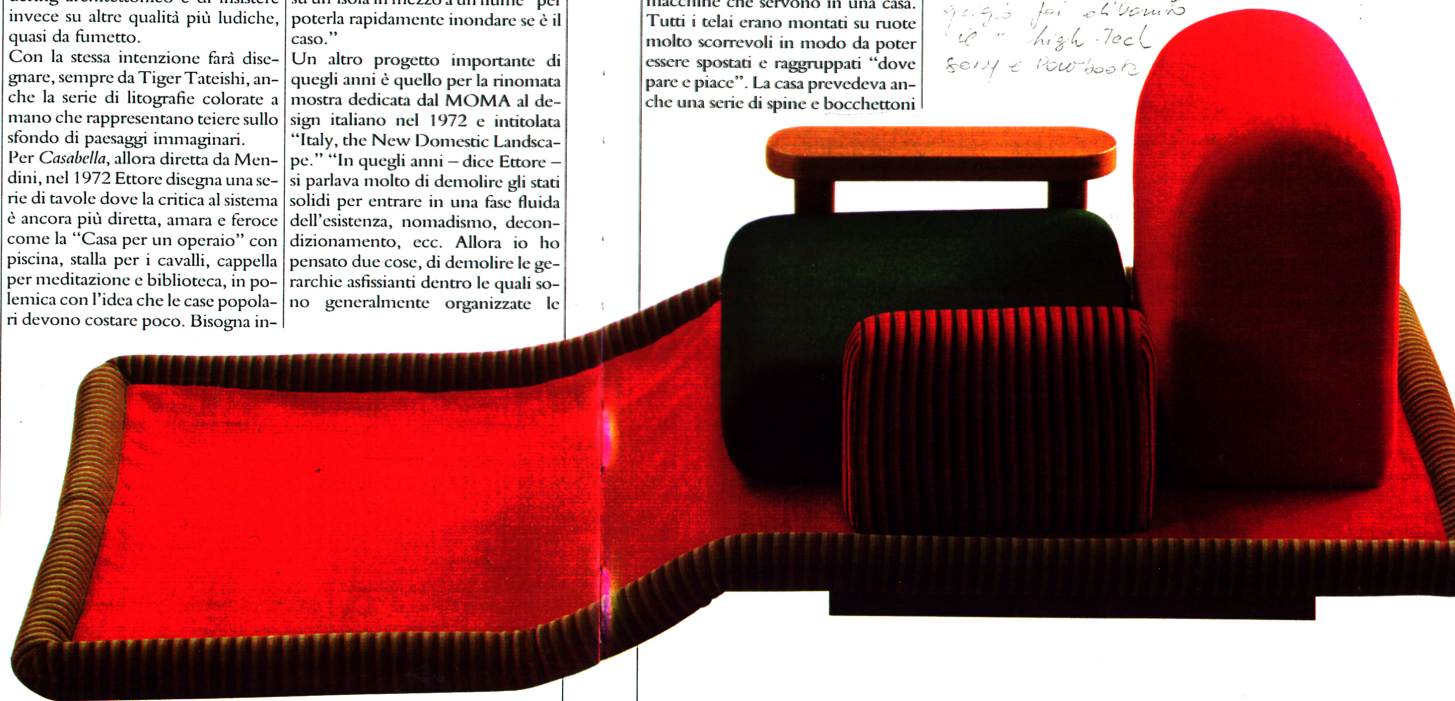
dislocati in vari punti del pavimento
da cui si potevano attingere elettrici-
tà, acqua, whisky, latte e altre
amenità.

Commentando il progetto nel 1972
Ettore scriveva: "L'idea di questo
environment è che per la sua neu-
tralità e mobilità, per il fatto di essere
così amorfo e camaleontico, cioè
per il fatto di poter vestire qualun-
que emozione senza parteciparvi,
provochi, di riflesso, una certa mag-
giore consapevolezza di quello che
sta succedendo e soprattutto una
certa maggiore consapevolezza del-
la propria creatività e libertà. Che
poi questa idea o questa ambizione

*gugò fei ol'vanto
id "high-tecl
Bony e Pow'book*

abbia avuto successo in questo pro-
getto è un altro discorso, ma non è
dubbio che qualcosa si farà prima
poi per mettersi addosso ogni gio-
no una casa come ci si mette un ve-
stito, ogni giorno come si sceglie un
libro da leggere o un teatro da and-
re a vedere, ogni giorno come
sceglie una giornata da vivere, nei li-
miti che ci sono concessi da altri de-
stini o da altre fatalità.

Io non desidererei altro che propo-
re questo discorso o questo pensie-
ro, senza alcuna velleità estetica o
come si dice, di design."



Tappeto Volante, 1974. Produzione: Bedding

MOMA NYC 1972

stanze della casa e per cui alla fine i mobili devono essere quello che sono e di disegnare contenitori dalla forma non graziosa, una forma neutra, dalla quale uno ha un tale senso di distacco e forse di disimpegno che poi non gliene importa niente.”

Il progetto per il MOMA, prodotto dalla Kartell Italia, consisteva in una serie di telai in fiberglass grigio di trenta centimetri di profondità che potevano essere raddoppiati nel senso della profondità e della larghezza, collegati con cerniere e diventare armadi contenitori non solo di oggetti ma di qualsiasi tipo di servizi, compresi la cucina, il water e le macchine che servono in una casa. Tutti i telai erano montati su ruote molto scorrevoli in modo da poter essere spostati e raggruppati “dove pare e piace”. La casa prevedeva anche una serie di spine e bocchettoni

dislocati in vari punti del pavimento da cui si potevano attingere elettricità, acqua, whisky, latte e altre amenità.

Commentando il progetto nel 1972 Ettore scriveva: “L’idea di questo environment è che per la sua neutralità e mobilità, per il fatto di essere così amorfo e camaleontico, cioè per il fatto di poter vestire qualunque emozione senza parteciparvi, provochi, di riflesso, una certa maggiore consapevolezza di quello che sta succedendo e soprattutto una certa maggiore consapevolezza della propria creatività e libertà. Che poi questa idea o questa ambizione

*quello fai all'ultimo
"high-tech"
senza powerboots*

abbia avuto successo in questo progetto è un altro discorso, ma non c’è dubbio che qualcosa si farà prima poi per mettersi addosso ogni giorno una casa come ci si mette un vestito, ogni giorno come si sceglie un libro da leggere o un teatro da andare a vedere, ogni giorno come sceglie una giornata da vivere, nei limiti che ci sono concessi da altri destini o da altre fatalità.

Io non desidererei altro che proporre questo discorso o questo pensiero, senza alcuna velleità estetica e come si dice, di design.”

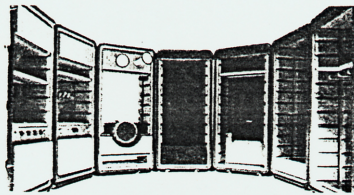
D 30

Lei in proposito scrive nel '76: " L' idea è di riuscire a fare dei mobili in rapporto ai quali noi ci sentiamo così distaccati, così indifferenti, così poco implicati, da non avere alcuna importanza per noi...

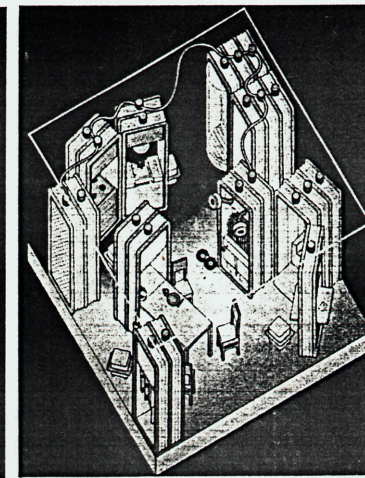
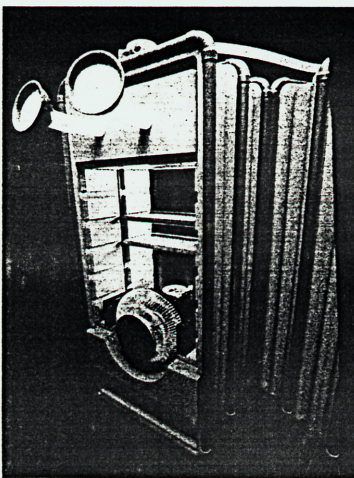
E' possibile immaginare ogni persona con il suo stock personale - di liquidi, di calore, d'aria, di rifiuti, di parole, di rumore, o d' altro senza importanza - che potrebbe portare con sé nel luogo e al momento di sua scelta. Perché un'idea simile funzioni così, noi dobbiamo poter ravvisare una società, o dei gruppi di persone, che non siano inclini a barricarsi all' interno di grandi fortezze contornate da mura; gente che non prova il bisogno, o forse la medesima necessità ineluttabile, di dimostrare costantemente il loro livello sociale immaginario, né di vivere in case che non sono che dei cimiteri contenenti le tombe dei loro souvenirs."

Ettore Sottsass: mobili da usare con distacco

Ettore Sottsass, con la collaborazione di Ula Salaara, ha pensato a una serie di contenitori polivalenti, grigi, su rotelle, fatti di plastica e poliestere rinforzato. Questo suo ambiente è patrocinato dall' Anic-Lanerossi; i produttori sono: Kartell, con la partecipazione di Ideal Standard, Boffi, Tecno, Decor. Sottsass definisce questi mobili « più una serie di idee che non una serie di prodotti finiti », di forma « non graziosa ma un po' brutale e anche un po' trasandata » al fine di eliminare ogni compiacimento di possesso. « L'idea era di arrivare a fare mobili dei quali uno ha un tale senso di distacco e forse di disimpegno che non gliene importa niente ». « Dentro a questi mobili, — continua — che diventano volgari containers, scatole qualunque, vengono inseriti tutti gli altri elementi ... sono messi su ruote molto scorrevoli, poi si possono collegare fra loro o staccare con cerniere smontabili ... così non soltanto si possono raggruppare o polverizzare, ma possono anche assumere configurazioni continue, snodate come serpenti o irrigidite come muraglie cinesi ... L'idea di questo environment è che, per la sua neutralità e mobilità, per il fatto di poter vestire qualunque emozione senza parteciparvi, provochi, di riflesso, una certa maggiore consapevolezza di quello che sta succedendo, e soprattutto una certa maggiore consapevolezza della propria creatività e libertà ».



Nelle foto: i contenitori collegati, il juke box, l'assonometria, e un corridoio formato dai contenitori stessi di Sottsass.



Menhirs, 1967

Je me suis attaqué à l'idée de donner aux objets le rôle de catalyseurs de la perception, de comprimés d'aspirine contre le mal de tête, de notices d'emploi pour les opérations lentes qui libèrent de la paranoïa quotidienne, de Kundali dégageant de l'énergie à des stades successifs. J'ai fait d'immenses Menhirs en céramique pour un jardin où je pourrais fumer, vous voyez ce que je veux dire, et pour commencer un long voyage vers la conscience et se libérer des manipulations que nous subissons tous, et ensuite j'ai présenté une exposition à Stockholm où il y avait d'immenses et inutiles autels-Mandala destinés à créer des pièces de méditation silencieuses. (7)

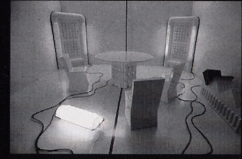


Poltronova, Lit "Elle due", 1970

Nous essaierons de faire des maisons contenant des ustensiles, des objets, des produits qui sont ce qu'ils sont, des instruments à vivre, sacrés et familiers, utilisés (et non violés), respectés (et non idolâtrés), aimés (et non possédés), beaux (et non glorifiés) : nous ferons cela et le résultat en sera un lieu où vivre, plutôt amusant, décontracté, détaché, où il y aura moins de place pour la névrose et plus de place pour s'étendre et lire Ian Fleming et pour faire certains gestes expansifs que je ne décrirai pas ici, pour s'affaler, fumer et écouter des chants, des mandolines et des guitares, pour disposer des fleurs et prendre congé pour aller rendre visite à des amis à Kaboul (...) (7)

Poltronova, "Mobili grigi", 1970-1972

Le gris est une couleur très triste, peut-être la couleur que mes cheveux sont en train de prendre ; (...) une couleur qui posera des problèmes à quiconque aimerait l'utiliser pour faire de la publicité pour des détergents, du dentifrice, du vermouth, les apéritifs en général, le Coca-Cola, l'électro-ménager, les désodorisants et tout ça. (2)



"Italy: The New Domestic Landscape", MOMA, 1972

(...) l'idée est de réussir à faire des meubles par rapport auxquels nous nous sentons si détachés, si indifférents, si peu impliqués qu'ils n'ont absolument aucune importance pour nous. (...)

Il est possible d'imaginer chaque personne avec son stock personnel - de liquides, de chaleur, d'air, de déchets, de mots, de bruits ou de n'importe quoi d'autre - qu'elle pourrait emporter avec elle au lieu et au moment de son choix. Pour qu'une idée pareille fonctionne, cependant, nous devons pouvoir envisager une société, ou des groupes de gens, qui ne soient pas enclins à se barricader à l'intérieur de grandes forteresses entourées de murs ; des gens qui n'éprouvent pas le besoin, ou peut-être même la nécessité inéluctable, de faire constamment la démonstration de leur standing imaginaire, ni de vivre dans des maisons qui ne sont que des cimetières contenant les tombes de leurs souvenirs. (7)



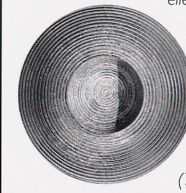
"Planeta come festival", 1972

Les problèmes de production n'existent plus. Quelques gestes suffisent, et les machines fabriquent tout toutes seules en suivant des cycles qui se répètent éternellement. (...) Nous sommes ainsi tous devenus des artisans-artistes, équipés de super-instruments afin de faire par nous-mêmes ce qui nous tente. Nous sommes aussi des nomades-artistes (ou même pas des nomades) puisque nous sommes libérés de l'usine, du bureau, du supermarché, de la banque, de la rue, du trottoir, du métro, du hall d'entrée vitré, du gardien d'immeuble invalide, et autres choses du même genre. (7)



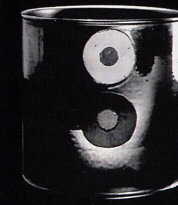
"Offrande à Shiva", 1964

Et puis, un an après [les Céramiques des ténèbres], j'ai fait une série d'assiettes que j'ai dédiées à Shiva, parce que Shiva est l'image de la vie, et parce que grâce à l'amour, j'ai pu retrouver la vie. Les assiettes portent quelquefois le symbole de Shiva et quelquefois il y a des dessins de points ou de cercles qui évoquent vaguement des représentations cosmiques anciennes ou cristallisées, et peut-être ainsi commencent-elles à être une sorte de schéma de rythmes cosmiques dont aucun de nous, pour aucune raison, ne doit oublier l'existence. (7)



"Céramiques des ténèbres", 1963

L'idée de ces céramiques m'est venue l'année dernière quand j'étais très malade, presque au point, en fait, de devoir dire adieu pour toujours à tous mes amis et connaissances, mais étant par nature optimiste je n'y ai pas fait très attention. (...) Les autres ténèbres sont le lieu où tout est noir : je ne connais pas la couleur de la mort, mais à mon avis, c'est une noirceur éternelle, pour toujours. C'est une des raisons pour lesquelles la plupart des céramiques des ténèbres sont noires, et jusqu'à présent, la couleur noire a été considérée comme la couleur des ténèbres. (...) Il y a d'autres ténèbres. Les ténèbres des yeux blancs et fixes de l'angoisse qui vous forcent à aller vers votre destin, des yeux cruels et dogmatiques qui hypnotisent, et pourtant personne ne les reconnaît. (7)



Anti-design, 1971

Le "contre-design" est une rage, ou plutôt une lassitude, ou peut-être un désespoir ou alors une plaisanterie ou tout simplement le résultat d'une prise de conscience de ce qui se passe dans le domaine du design, à l'heure où cette industrie du design devient de plus en plus exigeante, et pratiquée, et consommée, exagérée et courtisée, et par-dessus tout utilisée par tout le monde, acteurs et publics, designers et fabricants, vendeurs et acheteurs. (2)

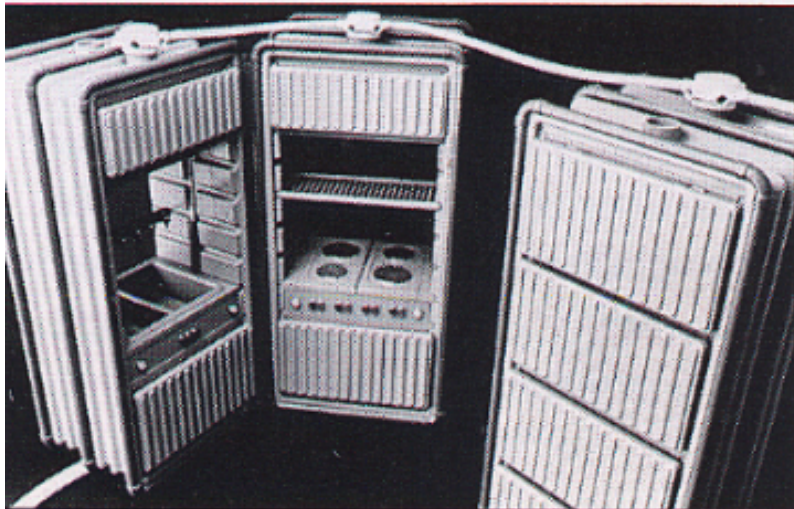
"Design Metaphors", 1972-1976

C'était un voyage vers les terres inconnues d'une planète que l'on nomme dans les livres d'astronomie "La Terre", un voyage d'exploration de la planète et de nous-mêmes, un voyage dans des terres qui ne sont pas marquées par la mort mais par des éraflures d'amour, des monticules de pierres ou de petits morceaux de miroirs, des lambeaux de papier, des flaques d'eau ou des pieux de quelque sorte. (8)

“Italy: The New Domestic Landscape”, MOMA, 1972

(...) l'idée est de réussir à faire des meubles par rapport auxquels nous nous sentons si détachés, si indifférents, si peu impliqués qu'ils n'ont absolument aucune importance pour nous. (...)

Il est possible d'imaginer chaque personne avec son stock personnel - de liquides, de chaleur, d'air, de déchets, de mots, de bruits ou de n'importe quoi d'autre - qu'elle pourrait emporter avec elle au lieu et au moment de son choix. Pour qu'une idée pareille fonctionne, cependant, nous devons pouvoir envisager une société, ou des groupes de gens, qui ne soient pas enclins



à se barricader à l'intérieur de grandes forteresses entourées de murs ; des gens qui n'éprouvent pas le besoin, ou peut-être même la nécessité inéluctable, de faire constamment la démonstration de leur standing imaginaire, ni de vivre dans des maisons qui ne sont que des cimetières contenant les tombes de leurs souvenirs. (7)

il design è una metafora

Sottsass espone Memphis

Non que nous l'ayons voulu, mais comme c'était des prototypes, leur coût, déjà très élevé au départ, devait être multiplié par quatre pour atteindre le prix commercial. J'ai pensé que les meubles pouvaient peut-être rester dans la galerie, et que si Memphis durait un an, cela suffirait. Nous, nous continuerions, nous ferions autre chose. Mais, aujourd'hui, il semble que Memphis devienne une entreprise commerciale.

La difficulté, c'est que le projet prend une telle ampleur, et à une telle vitesse, qu'il n'y a pas assez d'argent pour soutenir le rythme. Des demandes, pour exposer l'ensemble de la collection, émanent d'au moins six lieux différents dans le monde. À 30 millions de lires par collection, il faut donc compter 180 millions de lires pour six collections et une somme pareille ne se trouve pas au coin de la rue.

Je suis pourtant sûr qu'il y a derrière tout cela une vraie idée et que nous pouvons le prouver. J'ai déjà vu

quelques dessins pour la collection de cette année, et ils sont meilleurs que ceux de l'an dernier. Évidemment, la situation a un peu changé, nous ferons des meubles plus petits, et nous réduirons sans doute le nombre de pièces. Mais il n'y a pas de problème du côté de la circulation des idées : Memphis a rompu une digue, et l'eau se déverse à flots.

Un des aspects importants de cette histoire, c'est qu'il y est question du monde actuel, et non du passé. Sinon, nous pourrions avoir recours au vocabulaire dit postmoderne, en citant le passé — Palladio, ce genre de choses. Mais nous, nous citons le présent, et l'avenir si c'est possible. C'est pourquoi nous sommes très optimistes.

1982
(In *Designers*, n° 2, 1982)

Traduit de l'anglais par Sophie Mayoux.

Le design est une métaphore

Lorsqu'on envisage la relation entre l'homme et la machine, il est fondamental de se placer du point de vue ergonomique, en comprenant l'ergonomie comme l'ensemble des problèmes qui mettent en jeu la relation physique entre l'individu et l'objet : dimensions, distances,

composants auditifs et visuels, etc. Ce point de vue, au centre d'une longue réflexion de plus en plus élaborée, s'explique, entre autres, par le caractère lui-même de plus en plus élaboré des rapports entre l'homme et la machine —, notamment dans le cas des écrans vidéo,

Le design est une métaphore

Certaines réglementations et exigences, de nature économique, sont imposées par les fabricants de quelques nations pour dresser des barrières commerciales face aux produits importés. Mais il existe aussi d'autres paramètres, des paramètres ergonomiques, déterminés par des techniciens et des chercheurs qui s'emploient à améliorer la relation homme/machine.

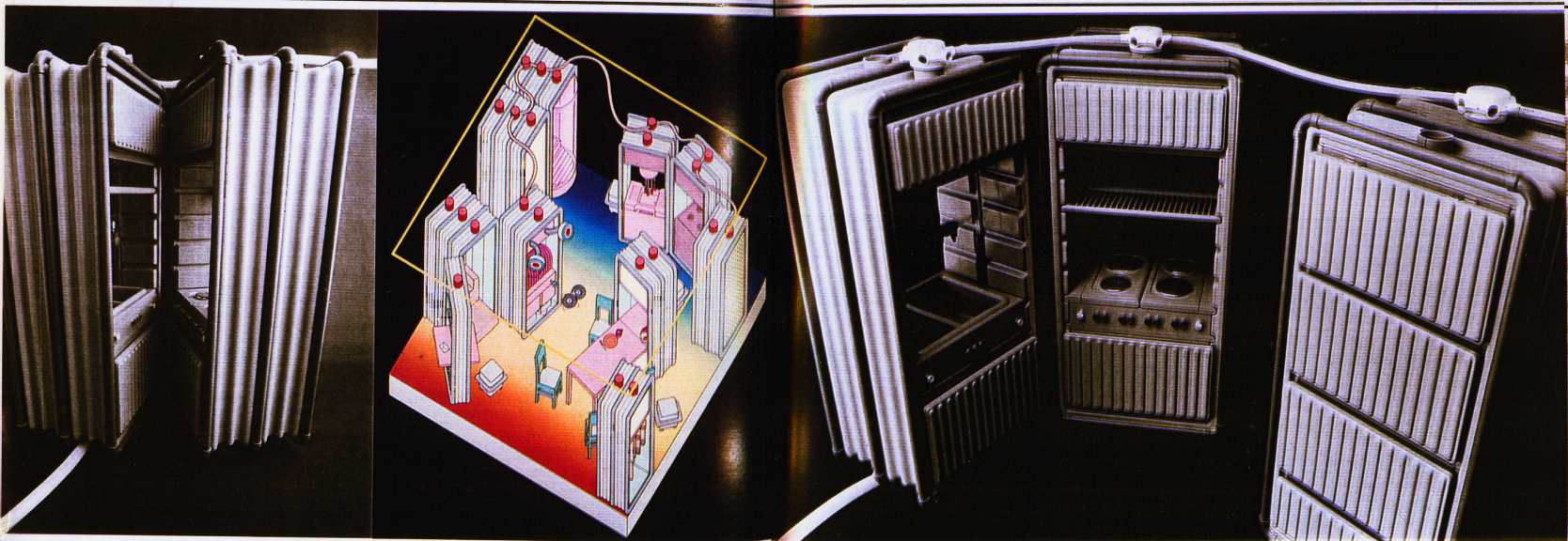
C'est le cas en Scandinavie et en Allemagne où une bonne partie de la recherche ergonomique est financée directement par les syndicats. Cette recherche aboutit à la définition de paramètres qui, dans l'esprit de ceux qui les proposent, doivent représenter une contrainte, bien qu'ils ne soient ni de véritables lois ni des règlements inflexibles, cette contrainte étant destinée à défendre les conditions de travail des utilisateurs de machines. Nous savons que, dans des pays comme l'Allemagne, il existe une tendance à vouloir que ces paramètres soient mesurables, à vouloir, en quelque sorte, qu'ils deviennent scientifiques. En ce qui concerne le design des machines de bureau, j'ai fait, moi aussi, l'effort de prendre en considération les résultats de la recherche ergonomique qu'Olivetti a toujours suivie de près.

À examiner l'évolution intellectuelle du design depuis quelques décennies, il n'en reste pas moins qu'il existe une autre façon de concevoir les relations entre l'homme et la machine. Sans minimiser ni dédaigner les aspects ergonomiques que je viens d'évoquer, nous sommes parvenus, dans mon cas comme dans celui

d'autres designers, à concilier ces aspects avec d'autres qui nous semblent essentiels : environnement, relations sociales, conditions politiques déterminant le cadre dans lequel travaillent les hommes.

Quand un homme utilise une machine, un autre processus entre en jeu : la machine utilise l'homme. Une série complexe d'impacts et de contre-impacts — culturels, psychologiques et sociaux — s'enclenche, car les machines ne sont ni neutres ni statiques : elles acquièrent des connotations, elles subissent l'influence de ce qui les entoure. C'est comme pour la nourriture : on ne mangerait pas de spaghetti au Pôle Nord, ou on n'aurait aucun plaisir à manger des harengs fumés en pleine canicule. Il existe donc une relation très étroite entre ce que le palais perçoit et l'environnement, le climat, la culture au sein de laquelle on évolue. Les saveurs sont intégrées à une sorte de réaction en chaîne à laquelle participent les sédiments archaïques, les références littéraires, les contextes culturels. Il se produit un phénomène très similaire dans la relation entre les hommes et les machines. Leur rencontre ne s'effectue que sous un certain éclairage, dans un environnement et un climat culturel donnés. Nous ne rencontrons donc jamais une machine neutre, mais seulement des animaux étranges qui entrent en relation avec nous.

À mon sens, le design se situe le plus souvent au niveau de cette deuxième conception des relations entre l'homme et la machine. Le design est une métaphore,



Meubles en fibre de verre et dessin d'un habitat-type pour l'exposition
«Italy : the New Domestic Landscape», MoMa, New York, 1972

Meubles en fibre de verre et dessin d'un habitat-type pour l'exposition
«Italy : the New Domestic Landscape», MoMa, New York, 1972



12-11-2019, 11:00 AM

Cecilia Poldori, qualche annotazione su
Sottsass, Lezione 4 - 14 Novembre 2019

100



12-11-2019, 11:00 AM

Cecilia Polidori, qualche annotazione su
Sottsass, Lezione 4 - 14 Novembre 2019

Importanza emblematica assumerà il concetto di Supersuperficie, una griglia di fasci sottili che verrà stesa al suolo e in cielo per rappresentare il network energetico di una città globale.



101