

ETTORE SOTTSASS
nato a Innsbruck nel 1917



Francesco Moschini

GRAFFI D'AMORE

All'interno di quella «trappola senza fine» in cui «le macchine vomitano prodotti, prodotti da consumare», un posto senz'altro significativo ed emblematico spetta al design. Allora sembrerebbe essere una trappola anche la scelta professionale di Ettore Sottsass. Infatti chi più del designer sembra poter vivere in piena armonia con questa ipocritamente deprecata Civiltà Industriale? Non è forse proprio questo tipo di professionalità ad essere tanto acclamata? Certamente questo è vero, ma esistono all'interno di questa «figura» moderna due componenti incontrollabili, la creatività e l'immaginazione che determinano una sorta di *rovesciamento*: la tecnica pensata al servizio del mercato, in funzione dell'oggetto-merce, si rivela come lo strumento capace di reinventare i giochi, ritrovare i miti, scoprire nuovi simboli, o, per usare le parole di E. Sottsass, come una possibilità per «fare un design che permetta concentrazioni decondizionanti». Posizione questa certamente difficile che sembrerebbe rischiare di cadere nell'utopia se non fosse continuamente riportata sul terreno concreto del progetto, della realizzazione materiale, ed anche industriale.

Nel 1936, non ancora ventenne, E. Sottsass vede, a Parigi, le opere di Picasso e Matisse, che insieme alla drammatica, ma tuttavia decisiva esperienza della seconda guerra mondiale e al viaggio in India del 1961 contribuiranno a chiarire il suo personale rapporto con la vita e con l'arte. Si concentrerà fin da allora sulla definizione di un rapporto dinamico con l'oggetto, non accettato passivamente, quasi la sua pre-sunta necessità fosse una ragione sufficiente, ma invece inventato di volta in volta, sempre nuovo e sempre costretto ad interrogarsi sulle sue ragioni, sulle modalità di un rapporto che, lungi dall'essere banale, rischia di essere solo superficiale.

L'arte e la creatività diventano allora per E. Sottsass proiezioni fisiche reali di soggettivi stati d'animo. Sarà una condizione di malessere o di benessere a materializzarsi in un oggetto. Così le «Ceramiche delle tenebre» del 1962-63 nascono dal dolore, dalla malattia, e, seguendo la riflessione e il pensiero cui questo stato d'animo apre, anche dall'angoscia di fronte ad un destino ignoto eppure minaccioso, mentre dal viaggio in India nascono, fra l'altro, i grandi disegni della raccolta «Enciclopedia per chi ama la vita».

All'infinito potremmo tracciare queste corrispondenze, tanto il rapporto tra sentimento e creazione artistica è diretto e immediato in E. Sottsass. Questa artisticità così intrinsecamente legata a stati d'animo è ancora capace di produrre e quindi di estrinsecarsi in oggetti d'arredo, in architetture che scoprono i propri *ordini*, le proprie *ragioni*, non in astratte convenzioni accademiche ma piuttosto in quel primitivo emozionarsi di fronte alla Natura, al Paesaggio, ad una preesistenza compresa come amorevole operare dell'uomo. Dall'India ancora Sottsass riporta un individualismo che è capacità di costruire la propria libertà al di fuori di schemi sociali e politici che lungi dal garantire la libertà, invece la condizionano fino alla «normalizzazione» della stessa capacità creativa.

In che modo E. Sottsass conduce questa serrata critica all'oggetto, alla sua presunzione e vanità, cominciata a partire dagli anni '50 in contrapposizione prima all'exasperazione funzionalista e tecnologica e successivamente alle ideologie della neo-merce e del new-design? Intanto appare fondamentale, all'interno di questa opera di decostruzione la riproposizione brutale e polemica dell'ordinario quotidiano. Proprio qui si manifesta la cattiva coscienza della merce, così come nei luoghi trascurati, in cui non è ancora giunto il consumismo, «specie di terra di nessuno, specie di zone culturali extraumane».

I gabinetti della metropolitana, i recinti di periferia, i containers, ecc., sono i luoghi emblematici dell'emarginazione, della «cultura di nessuno»: a questi si ispirano i «mobili decorativi di stile moderno», che suggeriscono simboliche immagini come «le strutture tremano», un tavolino in laminato plastico, metallo e cristallo, dalle quattro tremule gambe, quasi troppo esili per sostenere il peso del cristallo.

Negli anni '80, dopo la secessione da «Alchimia», il gruppo Memphis con E. Sottsass, A. Branzi, M. De Lucchi e altri, centralizza contributi culturali e di ricerca convergenti nella messa in crisi dell'oggetto, non della sua funzionalità che anzi è estremizzata nella sua semplificazione, ma della sua immagine. L'oggetto in qualche modo è sempre fedele a se stesso: solo il cattivo gusto piccolo borghese pretende quel surplus di ornamento e decorazione che lo rendono più accattivante oggetto di consumo. La critica del gruppo Memphis parte proprio dalla consapevolezza della caduta del mito dell'oggetto, della sua perdita di aura, del vuoto di valori su cui esso si fonda. Vuoto messo in luce proprio attraverso un eccesso di decorazione, quasi una sorta di esasperato e angoscioso graffitismo il cui eccedere riconduce inesorabilmente al nulla, alla pura essenzialità di una sedia, di un letto, o di una credenza. La classica sintesi di forma e contenuto è irrimediabilmente perduta, né vale cercarla, basta raccontarla, praticare l'arbitrio per denunciarla. Ma questo arbitrio, praticato nella commozione e nell'esaltazione di fronte all'India in quanto mondo *altro*, ha lo struggente sapore della nostalgia, il desiderio di consegnarsi incorrotti al tempo, perché nati ai margini del mercato, nei luoghi scartati o già da questo devastati. Incorrutibile bellezza sembra essere allora quella della periferia, o del tempio indiano: perciò «fare design non significa dare forma ad un prodotto più o meno stupido per un'industria più o meno sofisticata. Per me il design è un modo di discutere la vita, la socialità, la politica, il cibo e perfino il design». Allo stesso modo, le architetture di E. Sottsass, anch'esse oggetti, si costruiscono con gli stessi materiali dell'elemento d'arredo: il colore, il decoro, il materiale industriale, la polemica critica ad uno stile di vita e con la stessa elementarità compositiva del sistema trilitico. Ma tutto ciò era già in nuce fin dalle prime elaborazioni universitarie di E. Sottsass, da quel suo esame di arredamento del 1938, quasi matissiano, in cui particolare enfasi era posta nell'esaltare la singolarità dell'oggetto, oppure ancora nella fantascientifica divinità dell'Elea 9003, un computer disegnato per la Olivetti nel '58, fino ad esplodere, nelle ultime opere, in cui scompone gli stessi elementi primari dell'oggetto: nascono così gli «studi per affinità elettive» che si configurano come ricerche compositive su un oggetto che sembra fuggire la stessa legge della composizione. Ma dolorosa assenza di valori e polemico eccesso di aggettivazioni sembrano costituire il supporto critico comune ad esperienze fra loro diverse come l'architettura e il design di E. Sottsass. L'architettura contrappone alla elementarità ed alla semplicità della composizione l'eccesso della narrazione attraverso la complicazione della giacitura dei singoli elementi, come già sembrava preannunciare nel 1972 il progetto di microambiente elaborato per il MOMA di New York, nell'ambito di quella svolta radicale, nella cultura del design, rappresentato dalla mostra «Italy, the new domestic landscape». Allo stesso modo, nel design, proprio attraverso il suo sincretismo tra mediterraneità e nordicità da artigianato «tirolese», l'eccesso di valori accumulati sugli oggetti, attraverso il colore, il disegno e la decorazione, pur nella loro semplicità d'immagine, appena intaccata da imprevedibili slittamenti, sembra confermare che «un uomo esperto e versato nei diversi aspetti della scienza d'amore potrà inventare innumerevoli, vari e artistici segni da lasciare sul corpo della sua amante come simbolo d'amore».