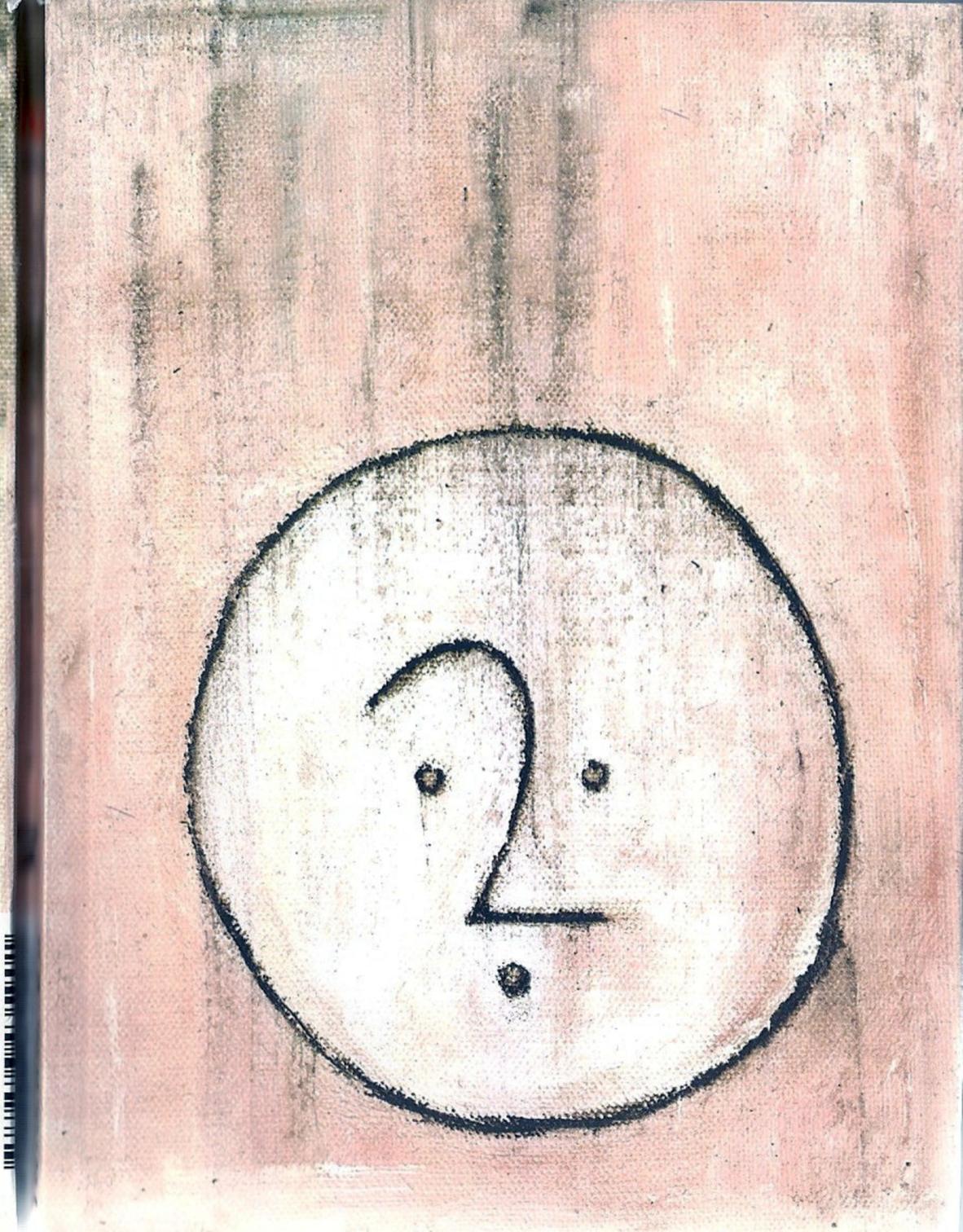




ISBN 88-86435-90-8



DUE

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

DUE



tenerezza e complessità
numero 1

rivista libro
internazionale
diretta da
Oreste del Buono
ideazione e progetto:
Daniele Brolli, Igort,
Marcello Jori, Laura Polinoro
art direction: Igort

graphic design:
Manuel Dall'Olio

redazione:
Alessandra di Luzio

copertina:
Marcello Jori

Due è realizzata
con il fondamentale
contributo della **ALESSI**

Phoenix E.P.C. srl
via San Pier Tommaso 18g-20a
40139 Bologna - Italy
e-mail: phcomix@libero.it
tel. 0516240920
fax 0516240998

Il cerchio e l'ellisse:
Paolo Fabbri sulla teoria
della complessità
di Antonio Caronia

5

**La preistoria
elettrodomestica**
di Pino Pascali
di Marcello Jori

19

**Ulteriori
trasformazioni
del serpente**
di Marco Giusti

24

Il progetto del multiplo
Alessi di Salvador Dalì
di Alberto Alessi

35

**Design for the Next
Thousand Years**
di Guido Venturini

56

Miyazaki Hayao:

testo Igort
intervista Conversano
& Grignaffini

76

**Un peluche vi
seppellirà**
di Daniele Brolli

91

**The New Face
& Monster**
di Enomoto

109

La nuova onda
di Marc Newson
di Cristina Morozzi

115

Il cervello virtuale
di Stefano Giovannoni

128

Il domani di Mendini
di Marcello Jori

135

Atlante teratomorfico
di Igort/Jori

143

Il mare di vetro
di Shigero Tamura

162

**Uccidetemi pure
ma non fatemi
morire di noia!**
di Massimo Giacón

180

**Jake e Dinos Chapman
in Giappone!**
Diario di viaggio
di Mark Sanders

185

Transmission

Chalayan
Yamamoto
Blahnik
Takizawa
Paco Rabanne

198

**Francesca
Amfitheatrof**

210

Stefano Pirovano

212

Yoshitomo Nara

217

**Walter
Van Beirendonk**

221

Frankie Morello

228

**Fotografia:
arte e rivoluzione**
di Denis Curti

230

Pinocchietto
di Marcello Jori

239

La vita sola
di Oreste del Buono

245

Creola

253

Le foto delle sfilate di Paco Rabanne sono di Guy Marineau, mentre il suo ritratto è di Michel Bechet • Sfilate: Naoki Takizawa: Naoki Ishizaka • Le foto di W.&L.T. sono di Dan Lecca • Le foto degli abiti di Kenji Yanobe, Tomoko Take e Bless sono tratte da *Wonder News* #1 (settembre 1998) e #2 (febbraio 1999) • Le foto di Dali sono del gruppo Alessi • Le immagini dell'intervista a Alessandro Mendini sono di Ilvio Gallo • Le foto dell'Alessi Workshop all'UJAH (Helsinki, ottobre 1995) sono di Lucio Lazzara • Il ritratto di Dinos & Jake Chapman è di Phil Poynter • Le immagini di Yoshitomo Nara sono tratte da: *Slash With a Knife*, edizioni Little More, Tokyo 1998 • La foto di Frankie Morello è di Paolo Ventura • L'immagine dell'orologio nel pezzo di Stefano Pirovano fa riferimento allo Swatch "Club" 1996 • I fumetti di Shigeru Tamura sono tratti da: *Small Planet*, edizioni Seirindoh, Tokyo 1985/1993 • Il ritratto di Pino Pascali è tratto dal volume: *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi editore, Milano 1990 • Il fumetto di Enomoto è tratta dal volume *Enomoto #1*, Kodansha editore, Tokyo 1997.

Un ringraziamento a: • Elena Arioli • Francesca Amfitheatrof • Maria Mollica • Nao Okawa • Marc Sanders (Art Editor di *Dazed and Confused*) • Afaf Farah Design (responsabile Public Affair della Ford) • Maurizio Modica • Benjamin De Haan • Linzi Deakin • Franca Soncini • Celeste Morozzi • Kunihiko Murayama • Chantal Delinot • Elsa Arras • Irene Silvagni • Priyesh Shah • Alfredo Girombelli • Marco Marabelli • Renato Sartori • Daniela Ferraria • Lietta Tornabuoni • Yumi Karasumaru • Mioko Sugawara • Yuka Ando.

Le traduzioni dall'inglese sono di Alessandra di Luzio, quelle dal giapponese di Marta Fogato.
I copyright di testi e immagini, laddove non specificato, sono proprietà degli autori e degli avenuti diritto.
Nei casi in cui nonostante le ricerche eseguite non sia stato possibile rintracciare l'avente diritto, l'editore si dichiara disponibile ad adempire ai propri doveri secondo le tariffe correnti.

Finito di stampare nel gennaio 2000 da Grafiche dell'Artiere Bentivoglio (BO) - Italy

Due - *Tenerezza e complessità* è distribuito in Italia da Midinet srl, Milano (Promozione PEA)

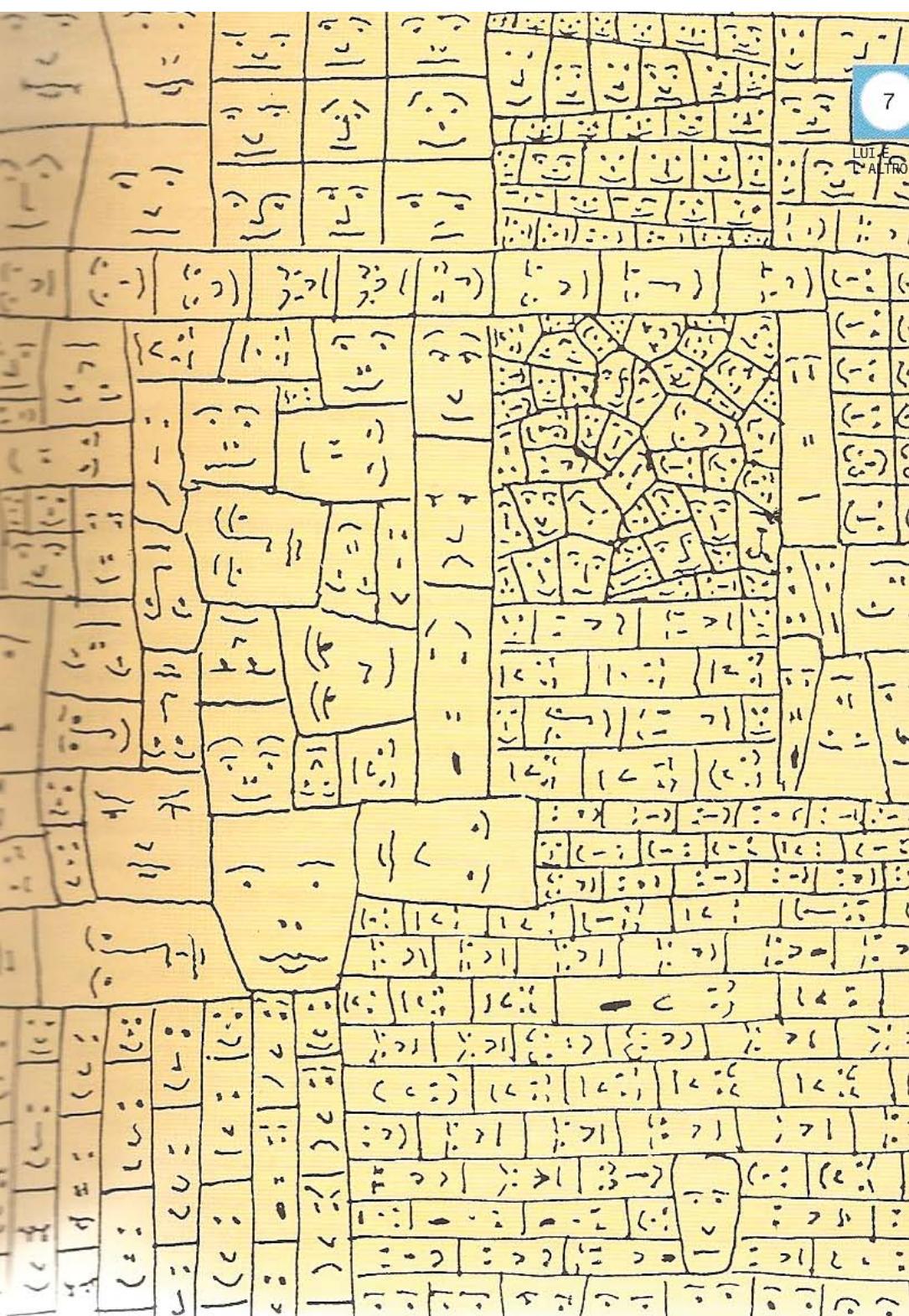
il cerchio e l'ellisse

Paolo Fabbri sulle teorie della complessità

Intervistato da Antonio Caronia

La teoria della complessità, dopo che Michael Crichton e Steven Spielberg l'hanno divulgata in *Jurassic Park*, gode ormai di una certa popolarità. Quando dici "il battito delle ali di una farfalla a Pechino può provare un temporale a New York," più o meno la gente ti capisce. Tuttavia nella percezione popolare del termine "complessità" c'è forse l'errata convinzione che esso significhi un abbandono della ricerca di una spiegazione dei fenomeni. È vero che le teorie della complessità ci inducono ad abbandonare un atteggiamento deterministico, la credenza in una concatenazione ferrea e lineare tra cause ed effetti, la ricerca di una spiegazione ultima; ma siamo sicuri che questo significhi anche la fine di un'ipotesi riduzionista, cioè che i fenomeni complessi, di livello superiore, si basino su quelli più semplici, di livello inferiore?

Vorrei farti osservare innanzitutto un fatto curioso: che la parola "complessità" è spesso commutabile, e senza grandi variazioni di significato, con la parola "dialettica". Posso appoggiare questa mia ipotesi sulla testimonianza di Edgar Morin, che come sai è uno dei maggiori teorici della complessità. Una volta, durante una conferenza, gli ho sentito fare un lapsus; mentre diceva "...la dimensione dialettica di..." si è corretto, "scusate, la complessità di..." Allora, questa è solo una battuta, ma il lapsus mi sembra significativo. In un certo periodo, e in modo non casuale, credo, chi, come Morin, aveva una formazione hegeliano-marxista, ha sostituito con la nozione di complessità quell'idea, divenuta ormai inutilizzabile, che era espressa dal termine "dialettica". È una cosa che capita spesso: quando un concetto si usura, quando non significa più nulla, viene sostituito da un altro concetto che invece deve voler dire qualcosa: ma il rischio è che questo nuovo concetto faccia la stessa fine del vecchio, che subisca un processo di perdita di informazione. La problema-



tica della complessità ha avuto una forte valenza informativa, ma oggi conosce forse una fase negativa, entropica...

La tua paura è che la filosofia della storia, il finalismo, usciti dalla porta, possano rientrare dalla finestra. Non sarà perché la teoria della complessità è nata nell'ambito delle scienze fisiche e naturali, o di quelle umane più "astratte" e matematizzate come l'economia, e oggi si applica invece a tutte le altre scienze umane?

Il ruolo delle scienze naturali è stato molto importante: la filosofia della storia si è indebolita anche perché il concetto di dialettica non è potuto passare in quello di "dialettica della natura". Non che non ci abbiano provato...

...Engels...

Certo la problematica della complessità è nata nell'ambito delle scienze naturali, ma oggi passa, o ritorna, in quella delle scienze umane. Ora la mia tesi è che questo movimento porti la stessa teoria della complessità, e l'atteggiamento antiriduzionista che la caratterizza, verso direzioni che erano già state esplorate da chi un pensiero dialettico non l'aveva, o l'aveva già superato.

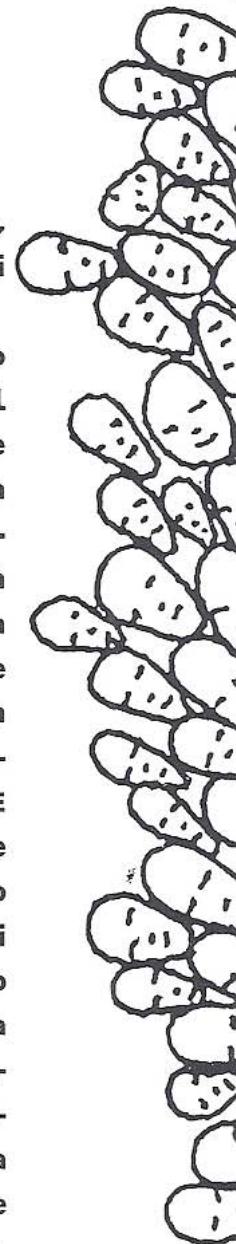
Faccio un esempio: quando Stephen Jay Gould analizza l'evoluzione, e si pronuncia contro la dimensione linearista e riduzionista, darwiniano-positivista, dell'evoluzione, dicendo che il modello dovrebbe essere piuttosto quello del cespuglio, in cui ogni elemento si innesta su un altro elemento, e che la sola forma è data dalla grande potatrice che è la morte, non ritroviamo forse, in forma meno vitalistica, la stessa forma a patata del rizoma di Deleuze? Deleuze aveva già abbandonato il terreno della dialettica, quando definiva il capitalismo non come una macchina che si scassa (finalismo), ma come una macchina che funziona scassandosi (complessità, antifinalismo, antiriduzionismo, ecc... ecc...). Quindi il superamento del modello dialettico ha due componenti: il salto in quella zona non dialettizzabile che è la natura, e l'avvicinamento a modelli di pensiero non dialettici, non storici, non meccanicisti, come quello deleuziano.

Un secondo esempio: il problema del cervello. Eravamo partiti con delle idee che sembravano molto chiare: c'erano dei signori che ci spiegavano che il cervello era diviso in due, una parte

sinistra e una parte destra - c'è cascato anche McLuhan - quello di destra dedito ad attività musical-spaziali-analogiche, quello di sinistra grammatico-logico-linguistiche. Poi ci si accorgeva che c'era qualcosa che non si sapeva dove collocare, per esempio la prosodia. Bene, che cosa succede oggi? Oggi si tende a vedere invece una perfetta plasticità del cervello, plasticità che è persino preoccupante, perché se la plasticità è così grande, non si sa bene dove collocare le varie funzioni. Ma lo stesso accade in discipline come quelle linguistiche. Se guardiamo l'evoluzione delle ricerche di uno studioso come George Lakoff, vediamo che era partito con una definizione di linguaggio molto precisa, in termini di automi a stati finiti, catene di Markov e così via, come nel primo Chomsky, poi aveva sviluppato un'idea di intelligenza artificiale, in cui i problemi erano puramente grammaticalì (e la fonetica e la semantica, come sempre in questa impostazione, arrivavano dopo). Ma oggi Lakoff, come altri, vanno nella direzione - paradossale, per le loro origini - di una ripresa del pensiero fenomenologico. E così abbiamo libri come *Philosophy*

in the Flesh (più o meno, "Filosofia 'incarnata'"), abbiamo concetti come quello di *enactment*, di messa in movimento del pensiero...

Insomma, per un lungo periodo il sogno è stato quello di stabilire le "leggi di bronzo", quelle del salario, per esempio. Oggi il fatto di riconoscere che in meteorologia, per esempio, la complessità dei fattori è così elevata che puoi essere determinista se va bene nei primi 30 secondi, e già dopo 3 minuti devi riconoscere la più assoluta indeterminazione, ti consente di rivedere anche la pretesa di assoggettare i fenomeni sociali a leggi rigorosissime, deterministiche, e a riconoscere i momenti "meteorologici" della borsa. E allora non ci si stupisce che un uomo come Mandelbrot sia nello stesso tempo uno studioso della geometria e dei fenomeni di borsa, e che i suoi modelli frattali si applichino altrettanto bene alla forma delle coste, ai crateri della luna e alla distribuzione dei rumori sulle linee telefoniche. Il fatto è che, secondo me, l'introduzione delle problematiche della complessità provoca paradossalmente fenomeni di semplificazione notevole. Prendiamo sempre Mandelbrot. Tu dirai,



finalmente un metodo rigoroso ma complesso di rendere conto di realtà ad alto grado di differenziazione. Ma se prendi una di quelle "linee mandelbrotiane" come il fiocco di neve di Von Koch... O le polveri di Cantor. Sì, prendi un semplicissimo segmento, lo dividi in tre parti, togli la parte centrale e ci costruisci sopra un triangolo equilatero, poi su ognuno dei tre lati ripeti l'operazione che hai fatto prima... e hai la forma di un fiocco di neve.

Bene, quando hai sviluppato queste operazioni noti che il dettaglio e il tutto sono omologhi, ritrovi la stessa forma nel generale e nel particolare. Ora questo introduce una problematica molto curiosa: questa è una regola minima e semplice che provoca fenomeni molto complicati. Ecco perché dicevo che la complessità introduce elementi di semplificazione...

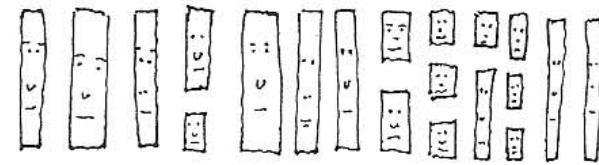
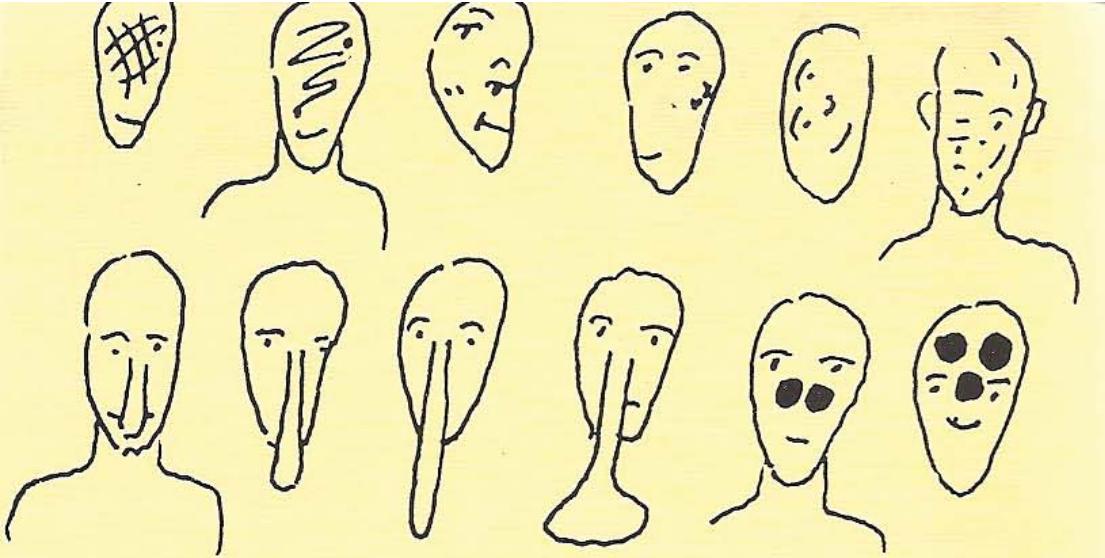
È la cosiddetta proprietà di autosomiglianza dei frattali, che si trova anche in figure più complicate come il famoso "insieme di Mandelbrot". Faccio un'obiezione, però: questa autosomiglianza non sempre si trova nei fenomeni studiati dalle scienze umane e sociali. L'individuo e la società, per esem-

pio, non sono proprio sempre analoghi, non hanno comportamenti omologhi.

Certo non si tratta di stabilire analogie artificiose, ma non possiamo dimenticare che il mondo naturale è servito molto spesso come parametro di riferimento per le scienze sociali (in qualche modo, usare il mondo per capire gli uomini...). Ora la cosa molto interessante è da una parte il fatto che dobbiamo accettare, per così dire, la "meteorologia" dei fenomeni sociali, dall'altra parte invece che, introducendo parametri di alta complessità, si può arrivare al riconoscimento di regolarità abbastanza forti. Quindi quello che vorrei sottolineare è che la teoria della complessità crea in qualche modo la necessità di quella che Michel Serres ha chiamato, in maniera a mio avviso molto intelligente, una "enellittopedia".

Andiamo sul difficile...

Meno complicato di quel che sembra. Serres contrappone all'en-ciclo-pedia, la en-ellitto-pedia. L'encyclopedia è circolare, ha un solo centro, mentre l'ellisse ha due fuochi, diciamo le scienze dell'uomo e le scienze della natura. E la nuova encyclopedia che propone oggi la teoria della comples-



totalità, il totalitarismo se vuoi, e *omnis*, l'omni-comprendensivo. *Omnis* introduce un'idea di movimento, come quando Orazio dice "Non *omnis moriar*", "non morirò del tutto".

A te non pare anche che la teoria della complessità sia in qualche modo un pensiero della "forma" (non del formalismo), che rivaluti la morfologia – penso anche alla teoria delle catastrofi di René Thom – e che quindi in qualche modo riavvicini la scienza al senso comune?

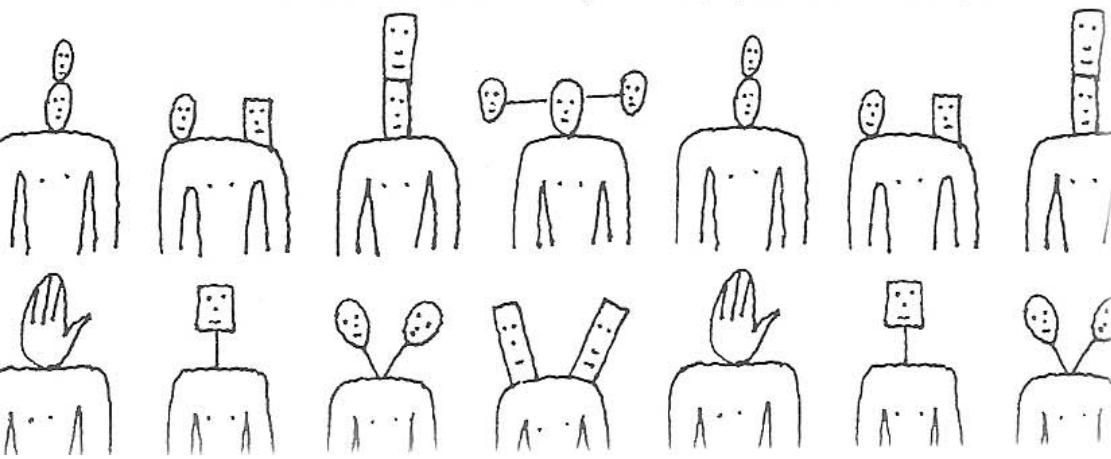
In questo senso i linguisti erano già pronti: loro lavorano su un oggetto che è altamente socializzato, ma di cui allo stesso tempo si è potuto dire, con Chomsky, che era come il sistema immunitario. Quindi, certo la teoria delle catastrofi è stata importante perché ha reintrodotto una riflessione sulla dimensione "macro" dell'esperienza; d'altra parte anche la teoria linguistica, una volta uscita dalle secche della metafora immunitaria, come del relativismo storico-istituzionale, rappresenta un caso interessante. Penso alle ricerche di Bikerton, che oggi studia le origini del linguaggio con un criterio un po' bizzarro: va nei posti dove oggi si creano le nuove lingue creole, i nuovi pidgin, e tenta di guar-

la preistoria elettrodomestica di
Pino Pascali



dare il modo in cui le lingue si impoveriscono in questo processo di "pidginizzazione". La sua ipotesi è che dove ci sono fenomeni di impoverimento, di semplificazione grammaticale o lessicale, in un altro senso ci siano fenomeni di arricchimento. Da qui l'idea di un'origine del linguaggio studiata non solo sul funzionamento dei circuiti cerebrali, ma su modi di impoverimento e di arricchimento socialmente verificabili. Ecco un bel modo di studiare riduzioni di complessità e aumenti di complessità. Sempre nell'ambito di una enellittopedia, naturalmente.

Disegni di Andrea Branzi da *Genetic Tales*, Alessi spa, Crusinallo 1998.
 L'ultimo libro di Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, è pubblicato da Meltemi, Roma.



*Attualità eterna di un genio
 che non sapeva andare in moto.*

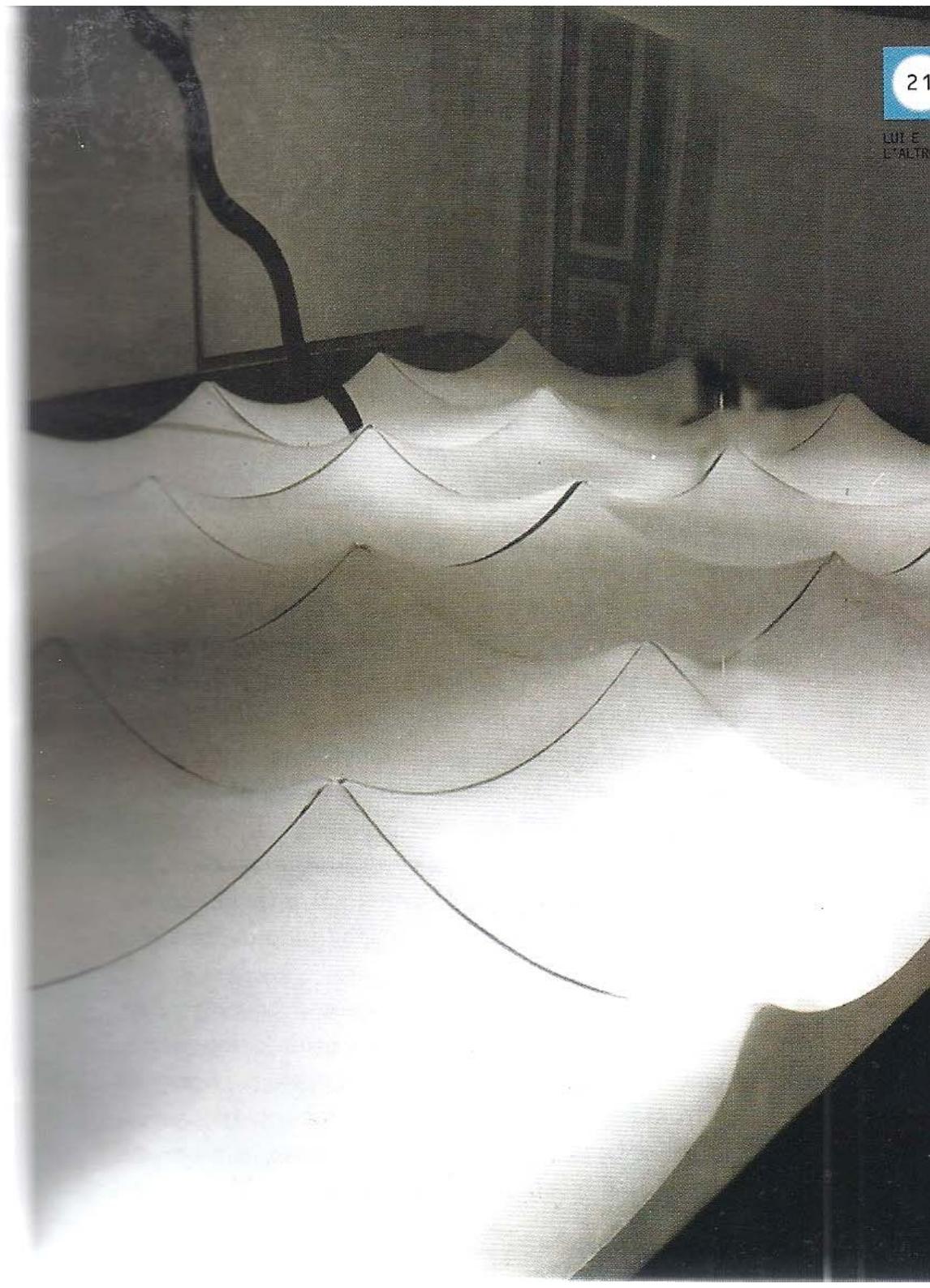
di Marcello Jori

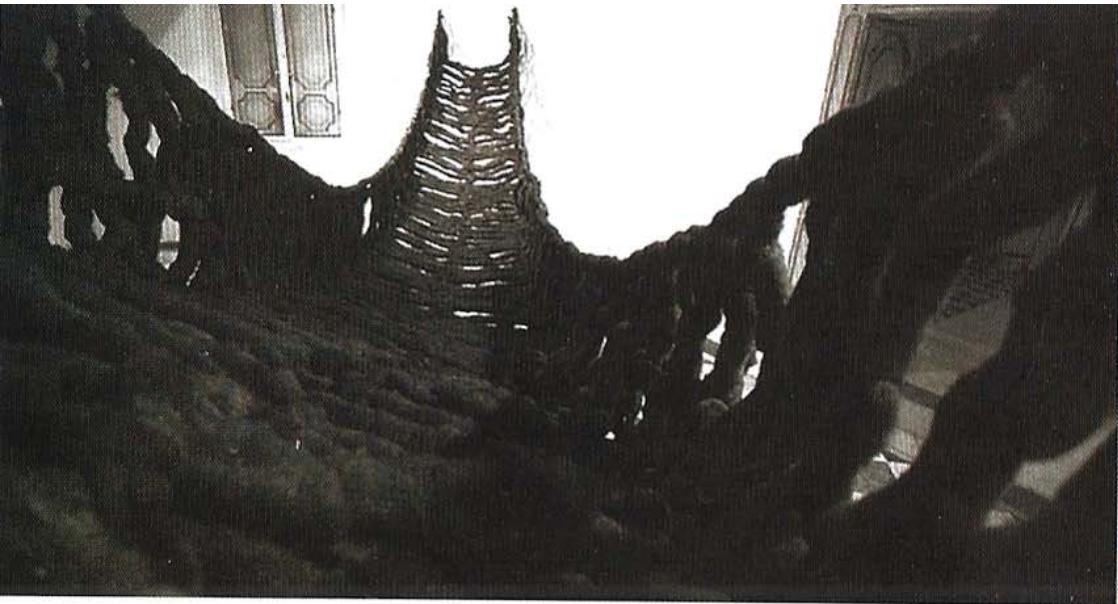
Siamo a Roma negli anni Sessanta quando nell'arte succede qualcosa di assolutamente nuovo. Un insieme di grandezza e giganteria, di attualità planetaria e antichità italica, di consapevolezza professionale e dilettantismo borgatario. Sono gli ingredienti di un frastagliato e dirompente movimento artistico che per un decennio buono attirerà sulla capitale l'attenzione internazionale, e che oggi lascia al mondo un grumo di splendori, oscurità, vittorie trionfali e fallimenti ancora da districare. Siamo

parlando di Pascali, Kounellis, Schifano, Festa, Tacchi, Mambor, Angeli, Ceroli...

Si sa, l'Italia non è l'America, così, mentre oltre oceano la Pop Art viene organizzata in squadrone d'assalto del pianeta intero, con tanto di generali, soldati, cannonate di dollari e consacrazioni museali, i nostri, con il sostegno coraggioso di alcuni galleristi illuminati, vagano in balia di un'improvvisazione fortunata, forti della loro intraprendenza di stampo mediterraneo, di un'euforia piena di promesse, consapevoli di avere per un momento il mondo a portata di mano.

Solo un terreno di coltura come la Roma di allora poteva produrre quella singolare specie di artisti. Molti di loro si distinguono anche fisicamente per una bellezza rimasta leggendaria. Assumono atteggiamenti da attori del cinema con un po' della classe pigra di Mastroianni, la strafottenza maledetta e americana di James Dean e l'inadeguatezza sparsa dei proletari di Pasolini. Sono eclettici della vita e dell'arte. Vitalisti, eccessivi, contraddittori, politicamente imprendibili, esteticamente in bilico tra falci, martelli, croci uncinate e simboli del dollaro. Alcuni si contaminano con frequentazioni da





rotocalco, escono dai recinti consolidati dell'arte per irrompere nella confusione dei media. Non vogliono negarsi nulla, nemmeno il diritto di approdare ai fasti della cultura bassa, alle cronache mondane.

In questo miracolo tutto italiano, Pascali viene per primo e muore per primo. Non ha tempo di definire, di sbagliare, di tramontare.

Il suo percorso è costituito da poche stazioni, ma talmente esemplari da farne il più alto interprete di un momento artistico irripetibile in quanto a ricchezza di direzioni indicate.

Scenografie minimaliste, fondamenta poveriste, ma anche Pop Art italiana di sapore preistorico, densa di simboli antichi, di stupore da Ulisse, ma anche di un'ironia di provenienza aliena, appartenente a un futuro appena cominciato. Il suo modo di proporre immagini e costruire ambienti è assolutamente

nuovo e sorprendente. Ci arriva dopo una geniale esperienza televisiva di carattere pubblicitario che, con il senno di poi, appare molto più significativa di quanto la si è voluta considerare.

Non è difficile oggi affermare come anche in quella pratica precoce di eclettismo stia il segreto della sua attualità e grandezza.

Basterà considerare opere come i "Bachi da setola" per ritrovare una freschezza comica non estranea ai suoi spot pubblicitari di *Carosello*.

Così come nei suoi fiumi fatti di vaschette d'acqua colorata, o nei suoi mari bianchi di onde modulari sorvolati da gigantesche code di pesci giocattolo immersi a metà nelle pareti, non sarà difficile riconoscere soluzioni da grande scenografo televisivo. Ancora più in bilico fra Odissea e romanzo d'avventura (*Tarzan* di Burroughs), i suoi ponti e le sue reti di lana d'acciaio, tra gioco e tragedia le sue armi caricate a risate e spaventi.

È l'incontro fra una tale spregiudicatezza di visionario e la sacralità di simboli e racconti antichi quanto Omero che permette a Pino Pascali di trasformare le stanze di una galleria in caverne del mito contemporaneo.

Ulteriori

trasformazioni del serpente

di Marco Giusti

*Io son come un serpente
ogni anno cambio pelle.
La mia pelle non la butto
ma con essa faccio tutto.
Quel che ho fatto di recente
già da tempo mi repelle.*

i
o
s
o
n
o

un punto a sinistra del foglio.

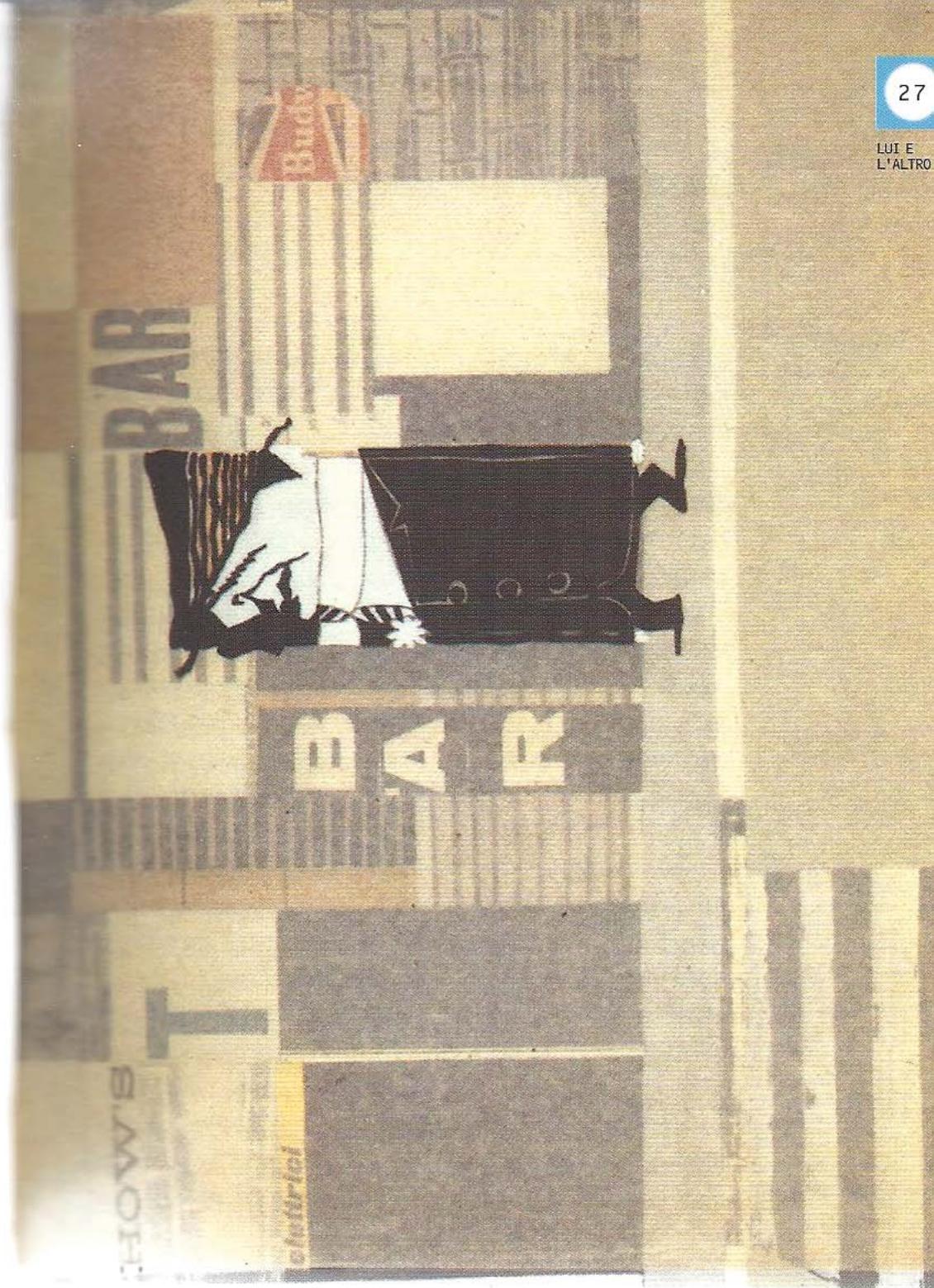
*Traccio la
i continuo in
o salto alla
s passo alla
o percorro la
n termine in
o*

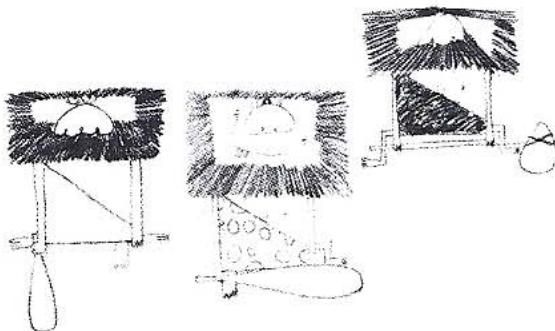
No. Non sapevo che Pino Pascali avesse fatto dei "caroselli", né che avesse fatto la comparsa a Cinecittà per un film di Maciste, l'attore per i foto-romanzi e l'aiuto scenografo alla Rai, e neanche che avesse ideato e disegnato alcune delle più belle sigle della nostra televisione. Per la verità quando mia moglie Alessandra Mammì, che è il mio critico d'arte preferito, mi portò nel 1990 alla galleria Arco D'Alibert per parlare del materiale pubblicitario di Pascali con la gallerista Ferraria, non sapevo nulla o quasi di lui. Alessandra me ne parlò strada facendo. Ma non avevo capito quasi nulla, oltre al fatto che era morto nel 1968, a 33 anni, in seguito a un incidente motociclistico. Daniela Ferraria mi propose di collaborare all'operazione che stava per intraprendere. A partire dai "cel" in suo possesso – i fogli trasparenti di cellulosa che, fotografati, danno vita al cartone animato – la gallerista voleva recuperare tutto il miglior materiale pubblicitario prodotto da Pascali. Schizzi buffi, pupazzetti, foto ritoccate, soldatini, scenografie. Perché ero stato chiamato proprio io? Per via della mia competenza in materia di spot televisivi d'epoca, che avevo visionato in gran quantità per i miei

studi d'archivio sull'indimenticato programma *Carosello*. In quel periodo, infatti, mi occupavo degli archivi della Sacis e della Sipra, società legate alla Rai nella gestione della pubblicità. Ero la persona giusta al momento giusto. Credo che l'operazione Pascali sia stata una delle cose più serie e belle che abbia mai fatto.

Di Pascali si era occupata solo la critica d'arte, e l'unico aspetto della sua produzione preso in considerazione era stata la sua attività di scultore. Non vi erano state invece dimostrazioni di interesse nei confronti del suo rapporto con le arti applicate. I critici non avevano visto allora – e non avrebbero mai visto dopo – quello che stavo vedendo io mentre riesumavo i suoi piccoli film animati, o parlavo con quelli che erano stati i suoi assistenti e collaboratori (Sandro Lodolo primo fra tutti, il suo socio di allora), o confrontavo i materiali filmati che lo immortalavano, ora nelle vesti di artista all'opera, ora in quelle di attore per la pubblicità.

Pino Pascali, morto nel pieno del suo successo internazionale, non aveva mai smesso davvero di alternare i suoi "mestieri": animatore, scenografo,



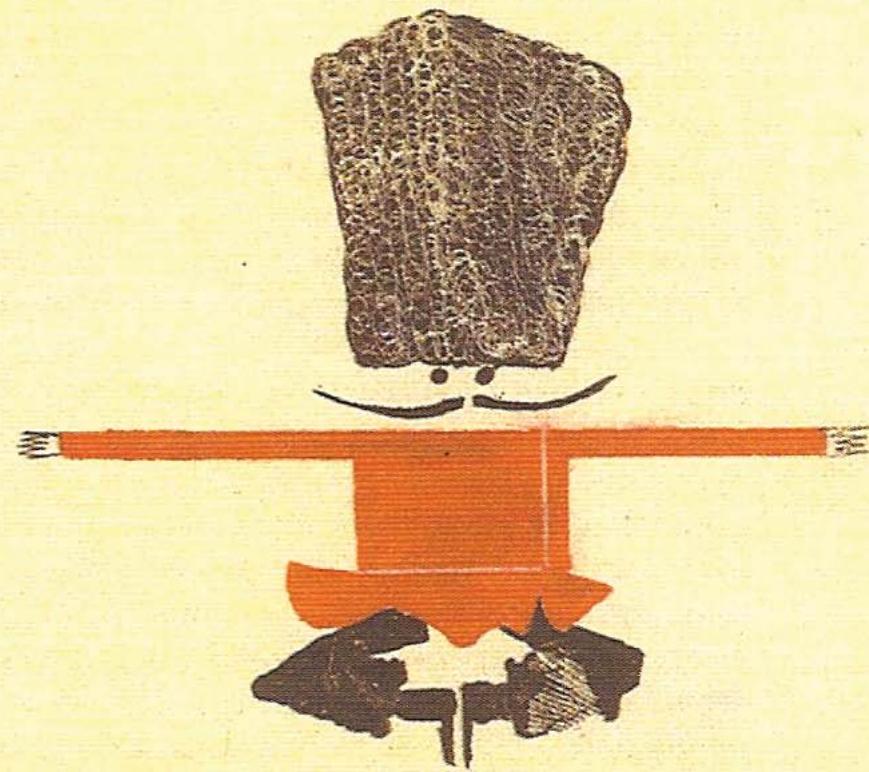


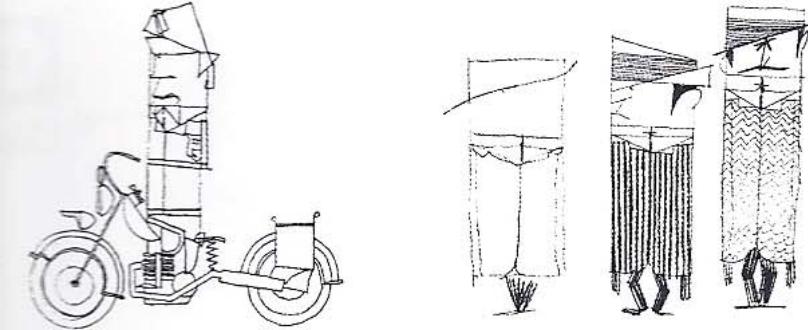
grafico, artista plastico. Ma probabilmente nessuno aveva capito che in fondo si trattava di un unico mestiere. Non riuscivo a vedere, in tutta onestà, qualcosa di "minore" fatto da Pascali. Il mare, le balene, le reti, i ragni e i bachi (da "setola") giganteschi e coloratissimi non erano differenti dai mostri e dagli animali dei suoi disegnini per la pubblicità. Pascali lavorava sul materiale con una creatività povera che coinvolgeva tutto. Ecco tre spot per il Caffè Camerino, quello con tre Effe, costruiti con i fondi del caffè, che diventano materia, colore, sostanza. Ecco i coriandoli colorati che, buttati sul tavolo da ripresa, andavano a formare il corpo di Arlecchino per l'omonima marca di conserve. Pascali stesso diventava Pazzariello e Pulcinella per gli spot della Cirio, attore, performer in mezzo ai bambini. Ma era anche pronto a inventarsi dei personaggi originali, come Salvador, el Matador del Televisor, che affrontava una serie di buffi tori e, alla fine di ogni impresa, si mangiava il suo Cornetto Algida. In pochi anni, dai primi anni Sessanta al 1967, Pascali aveva rivoluzionato lo studio di Sandro Lodolo, con l'apporto di decine e decine di idee e di personaggi di estrema

originalità: basti pensare alle numerose e amatissime sigle create dai due soci per programmi quali *Tv7*, *Incontri* o *Avvenimenti*, oppure alla lunga serie di micro-spot ideati per Radiotelefortuna, piccoli capolavori misconosciuti (realizzati a partire da una serie di fotografie trattate) che erano rimasti chiusi per anni e anni nei magazzini della Rai. È possibile che all'epoca mi sia lasciato prendere la mano dall'entusiasmo per le piccole scoperte che andavo via via facendo, ma credo che nell'opera di Pascali, "alta" e "bassa", tutto fosse perfettamente conseguente, unito, dettato dalle stesse motivazioni di ricerca. Pascali sembrava spartirsi e "pascalizzare" tutto. Gli animali che vediamo nelle scenografie dei suoi splendidi lavori per la Rai – e penso all'*Odissea* per le parodie del Quartetto Cetra – fanno parte del bestiario che lo accompagnerà sempre, per non parlare dei grandi oggetti che costruisce per la caverna di Polifemo, oggetti che sembrano, o forse sono, gli stessi che vediamo nel suo studio, nella sua caverna, dove costruisce tele, liane e corde come una Penelope (ma "La tela di Penelope" non è il titolo di una sua opera?). Pascali non faceva altro che comporre e

scomporre le sue opere, nate da materiale di riciclo. Ricomporle in un altro modo, ma con gli stessi materiali. È il principio che lui stesso dichiara, come il serpente della filastrocca: cambiare pelle, in continuazione, riadattando anche la pelle che si sta togliendo. Diviene così comprensibile quella spartizione così selvaggia ma anche così coerente della sua estetica, associata a una vitalità talmente ingombrante da contaminare ogni suo passaggio da un mezzo all'altro.

I critici italiani degli anni Sessanta, ma anche tanti di quelli degli anni Novanta, non hanno capito questo lato assolutamente moderno e libero di Pascali. Eppure avevano davanti agli occhi esempi forti e illustri come quello di Andy Warhol, pronto a far tutto, dal cinema alla pubblicità alle copertine di libri. Pascali non ebbe la mania di grandezza di Warhol e non si costruì una Factory. Voleva solo seguitare a giocare con i suoi elementi di sempre: la terra e il mare di Polignano, il suo paese d'origine, la guerra, che aveva visto da bambino in Albania col padre, Pulcinella, che aveva amato negli anni del liceo scientifico a Napoli, i teatrini che aveva costruito studiando sceno-





il tempo non mi manca. "Tutto sembra naturalmente muoversi, confluire nell'arte di Pascali", scrivevo nel 1993 nel catalogo della Biennale presentando parte del frutto della mia ricerca, "tutto sembra scambiarsi, rinnovarsi, esattamente come le sue macchine da guerra che vengono smontate e rimontate con nuove forme. E anche il tempo di riuso finisce per fare parte dell'opera, per aumentare il suo fascino. Al punto che trent'anni di ritardo sono ben poca cosa rispetto al futuro ipotizzato per lui da Cesare Brandi o al tempo brevissimo delle sue animazioni pubblicitarie. È come se Pascali avesse disposto proprio col tempo uno (l'ultimo?) dei suoi giochi o dei suoi lavori, lasciando a noi la possibilità finale-infinita della scomposizione e della ricostruzione della sua opera. Forse per questo la ricerca è così esaltante. Fa parte di un mito. Forse stiamo portando alla luce brandelli di un Orfeo del paleolitico o ributtando nel mare pezzi di terra e di pane lavorati tanti secoli prima".



il progetto multiplo Alessi di
Salvador Dalí



di Alberto Alessi

La storia meravigliosa di come un artista bizzarro e pigmalione attiri nella sua tana di Port Lligat dei talentuosi e pragmatici produttori di oggetti. E di come in questo perigoso viaggio gli oggetti stessi rivelino un'insospettata e autonoma personalità.

Anno 1970, luglio: subito dopo la laurea in legge sono entrato a lavorare nella Alessi, come stava scritto nel mio destino. Mi sono accorto subito che l'ambiente era uno di quelli industriali tosti, per me un po' claustrofobico, tanto impegno e tanta noia. Quello che mi piaceva molto però era l'odore delle macchine in produzione, un misto di olio surriscaldato ed essenza di metallo, perché anche i metalli hanno ognuno la sua essenza. Papà e lo zio Ettore erano persone evolute, sì, ma pur sempre industriali che guardano al "mercato". E questo mercato, cos'era? "Quello che vogliono i clienti." Ma il cliente, lo sa quello che vuole? Accompagnato da questi dubbi, mi sono subito guardato in giro alla ricerca di qualche tipo di attività innovativa, qualcosa per cui nutrissi dell'interesse e che nel contempo fosse abbastanza nuovo da non corrispondere a delle competenze già esistenti in azienda. Solo così avrei potuto fare le cose a modo mio, perché altrimenti avevo già capito che mi avrebbero fatto un culo con i loro "così non si può fare, ci abbiamo già provato." Il nostro marchio "Ales-

sid'après", dedicato alla produzione e commercializzazione di multipli d'arte, nacque in queste condizioni di spirito. Lo zio Ettore, il nostro mega-direttore tecnico, era un appassionato collezionista d'arte. Anch'io ero molto interessato ai fenomeni artistici. Insieme andavamo per mostre, e io gli davo qualche consulenza sulle opere che ogni tanto acquistava. A un certo punto della sua vita lo zio decise di includere nel suo ambito collezionistico, oltre ai dipinti e alle sculture, anche il settore delle stampe d'arte. Fece così la sua comparsa il dottor Spada (simpatico e competente gallerista di stampe che operava direttamente da casa sua), tramite il quale allacciammo un contatto con lo scultore Giò Pomodoro. La motivazione era la creazione di un oggetto-simbolo (una piccola scultura prodotta in un certo numero di esemplari numerati e firmati) per il cinquantenario della Alessi che sarebbe capitato l'anno seguente. Nel frattempo mi ero appassionato alle teorie - che a quell'epoca andavano di moda - intorno all'arte moltiplicata, cioè ai multipli d'arte. Così mi venne in

mente: perché invece di una banale sculturina per il cinquantenario non chiediamo a Pomodoro di farci un bel multiplo, da produrre con le nostre macchine e vendere a un prezzo al pubblico ragionevole?

In breve tempo misi insieme una sorta di manifesto cultural-commerciale sull'arte moltiplicata Alessi. I pilastri del mio pensiero si basavano sulla riflessione secondo cui un'opera d'arte, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, non poteva più continuare a far dipendere la sua "artisticità" dal tipo di mezzo produttivo impiegato per crearla, non doveva aver bisogno della unicità o rarità per essere considerata "artistica". Che fosse stata fatta a mano direttamente dall'artista oppure prodotta a macchina in serie, questo non doveva influenzare la sua "artisticità". Anzi, svincolare l'opera d'arte dalla venale idea che nel tempo il suo valore si accresce sarebbe servito a renderne la fruizione ancora più pura e disinteressata da parte del pubblico. Su questi pilastri nacque dunque "Alessid'après", una collezione di multipli d'ar-

te prodotti in serie non limitata e venduti a un prezzo più che accessibile (il "Guscio n° 1" di Giò Pomodoro, presentato nel 1971, costava allora 25.000 lire). Nei tre anni seguenti presentammo "Forma orizzontale circolare" di Carmelo Cappello, "Multimodel-X" di Dusan Djamonja, "Girevole" di Pietro Consagra e "Narciso" di Andrea Cascella. Ero lanciato a ritmo sostenuto nella mia impresa, convinto di svolgere un ruolo prezioso per l'evoluzione della società dei consumi, nessuno riusciva a fermarmi. I multipli erano accompagnati da contributi critici, sempre intorno al tema dell'arte moltiplicata, di Marco Valsecchi, Franco Russoli e Gillo Dorfles.

Il contatto con Salvador Dalí rientra in questa storia. Sentivo infatti l'esigenza di dare alla nostra collezione un respiro più internazionale, e casualmente scoprii che il capo della multinazionale americana che distribuiva i nostri prodotti "normali" in Spagna, un certo Luiz Alfonso Domènec Mir, persona di rango e ben disposto nei miei confronti anche perché si era fatto delle idee circa il possibile collocamento di una

delle sue due figlie (in verità piuttosto carine), aveva la possibilità di presentarmi al Maestro. Il Domènec Mir dunque funse volonterosamente da tramite durante le prime fasi della collaborazione: su espressa richiesta del Maestro gli inviammo a Port Lligat una grande lamiera di acciaio inossidabile nel formato standard di tre metri per uno. Per la verità eravamo un po' sorpresi della richiesta, ma immaginavamo chissà quale meraviglia sarebbe potuta venir fuori da quel pezzo di acciaio inossidabile, e inoltre apprezzavamo il desiderio del Maestro di lavorare direttamente sulla materia prima invece di mandarci un semplice disegno lasciando poi a noi il compito di realizzare il prototipo.

Dopo alcuni mesi, nella primavera del 1973, Dalì ci fece dunque sapere di essere pronto per mostraci il risultato del suo lavoro, insomma il suo primo prototipo. Manco a dirlo, organizzai in pochi giorni una spedizione a Port Lligat, verso la candida villa di Dalì situata in bella posizione proprio sul porto. La spedizione avvenne in macchina perché all'epoca lo zio Ettore non vole-

va prendere l'aereo. Del team facevano parte, oltre a me e a lui cui non pareva vero di incontrare il grande nume spagnolo, l'amico Giovanni Marinzi in veste di guidatore e il mio ex compagno di liceo Renato Sartori, che sarebbe negli anni seguenti diventato il responsabile della comunicazione Alessi, in veste di fotografo ufficiale. Il nostro viaggio lungo la costa francese fu piacevole, anche se interminabile per via delle esigenze gastronomiche dello zio e di Giovanni Marinzi il quale, grazie ai suoi centoventi chili, aveva raccolto negli anni un ricco carnet di indirizzi di qualificati ristoratori, verificati personalmente uno per uno. Verso la sera del secondo giorno di baldorie culinarie arrivammo infine a Port-Bou alla frontiera con la Spagna. Qui, sotto un vento temibile, i sospettosi doganieri spagnoli ci sottoposero a una minuziosa ispezione di tutto il contenuto dell'auto. Il lettore intuirà facilmente come l'atteggiamento già in partenza non veramente amichevole dei militari sia stato fomentato dal rinvenimento, nel cofano della nostra automobile, di alcuni

esemplari dei nostri multipli d'arte già in produzione, ("vere opere d'arte originali, anche se prodotte in numero illimitato" secondo la nostra pregnante impostazione teorica) che avevamo portato come omaggio per Dalì e incautamente deciso di non menzionare alla dogana. A nulla sembravano servire le nostre dotte spiegazioni circa l'arte multiplicata, volgenti a far loro capire come quegli oggetti di fatto non avessero un valore venale elevato, e come noi non intendessimo effettuare importazione illegale di opere d'arte nel loro Paese. La situazione volse a nostro favore solo grazie all'inaspettato contributo del vento e all'entrata in scena di Renato Sartori. I doganieri infatti ci avevano fatto aprire tutte le scatole dei multipli, che giacevano ora in parte sul tetto dell'auto e in parte per terra. Una raffica più forte delle altre prese dunque la scatola più grande e cominciò a farla rotolare, sempre più velocemente, verso la linea di frontiera. Devo precisare che si trattava di scatole particolarmente lussuose, con una grafica molto curata, uno tra i primissimi esperi-

menti di graphic design di alta qualità in casa Alessi. L'amico Renato, che fino a quel momento per via di una certa riservatezza caratteriale si era tenuto ai margini dell'evento, come per dare il suo contributo operativo in un momento difficile decise che era giunta l'ora della sua entrata in scena e si lanciò all'inseguimento della scatola sotto gli occhi degli attoniti doganieri, i quali per un attimo forse pensarono a un tentativo di immigrazione illegale. Due metri prima della fatale linea di confine Renato, inseguendo la scatola che inesorabilmente continuava a rotolare, venne anche lui travolto dal vento fattosi potentissimo e cadde, rotolando su di sé in modo buffamente similare alla scatola, e suscitando così l'ilarità dei presenti (alcuni dei quali avevano per la verità già imbracciato i fucili). Grazie a detta ilarità i miliziani si fecero vagamente più accondiscendenti, e dopo un'occhiata ai pantaloni sbregati di Renato ci lasciarono partire. L'appuntamento era fissato per il primo pomeriggio di un caldo aprile. Noi eravamo sul luogo fin dalla prima mattina, e ne approfittam-



mo per una bella camminata sotto il solleone lungo il porticciolo.

All'ora stabilita suoniamo il campanello e dopo poco ci apre un vistoso maggiordomo, che ci accompagna nella sala grande dove ci aspetta il Maestro. È vestito con una bella giacca vagamente da clown a rigoni bianchi e neri con pantaloni pure neri, ben pettinato e coi baffi accuratamente impomatati, piuttosto in forma per i suoi quasi settant'anni. Gli siamo subito simpatici, o almeno così ci pare (avevamo già anticipato una consistente cifra di fee, però non tutto il pattuito perché sapevamo di una certa voracità nummaria del maestro). Dopo una breve discussione sul lavoro che aveva già iniziato e stava per presentarci ci accompagna sulla ter-

razza e ci invita a sedere sul divano pop a forma di gigantesche labbra. Molto gentilmente ci fa servire dal maggiordomo delle coppe di champagne demi-sec, il domestico ne offre una anche a lui che tuttavia tanto per gradire vi intinge solo la punta del dito indice che poi succhia con sussiego. Lo zio e Giovanni Marinzi, uomini tosti delle nostre montagne ossolane, cominciano a dare qualche segno di nervosismo. Per la verità pure io e Renato Sartori, anche se forse più consapevoli della storicità del momento, siamo ansiosi di dare un'occhiata al famoso prototipo. Ma Dalì continua a intrattenerci soavemente, raccontando del più e del meno. La suspense raggiunge il suo apice quando Giovanni Marinzi scopre che la spessa gelatina che il Maestro frequentemente si passa sui baffi per tenerli in ordine belli compatti non è altro che un dattero candito. Giovanni passa la parola, ma non ce n'era bisogno perché quasi contemporaneamente se n'era accorto anche lo zio Ettore, cercando di togliere dal fondo dei suoi pantaloni certe fastidiose e unte briciole zuccherine che erano



cadute sul divano nel quale era sprofondato. In dialetto omegnese lo zio lancia (per fortuna sottovoce, visto che il nostro dialetto incorpora parecchie derivazioni spagnolesche) pesanti anatemi in direzione dell'ineffabile Maestro, mentre noi ci rendiamo infine ragione dello stuolo di mosche fastidiose che sin dall'inizio dell'udienza ci stanno perseguitando.

Finalmente Dalì decide che è giunto il momento di mostrarcì la sua opera. Fa un cenno e appare una giovanissima Amanda Lear, che in quegli anni fungeva da sua assistente. Amanda porta con sé un grande disegno a sanguigna. Il titolo dell'opera è "Objet inutile, vase sur un problème de topologie négative". È un bel disegno, c'è un angelo caduto con una stampella, in basso delle scritte illeggibili e sul fondo una serie di diagrammi da tecnica geometrica. Qua e là finalmente intravediamo i disegni del multiplo: si tratta della nostra lamiera di acciaio inossidabile che è stata brutalmente avvolta su se stessa ed è tenuta insieme - meraviglia! - da due mollette da bucato, di quelle vecchio tipo in legno.



Ma la sorpresa non è finita: trattenuto dalle mollette c'è anche un enorme pettine dorato, e a ogni dente del pettine è saldato un grande amo in acciaio inossidabile di quelli per la pesca al salmone. Gli ami sono di due misure, più grandi quelli saldati ai denti grandi del pettine e più piccoli quelli saldati ai denti piccoli.

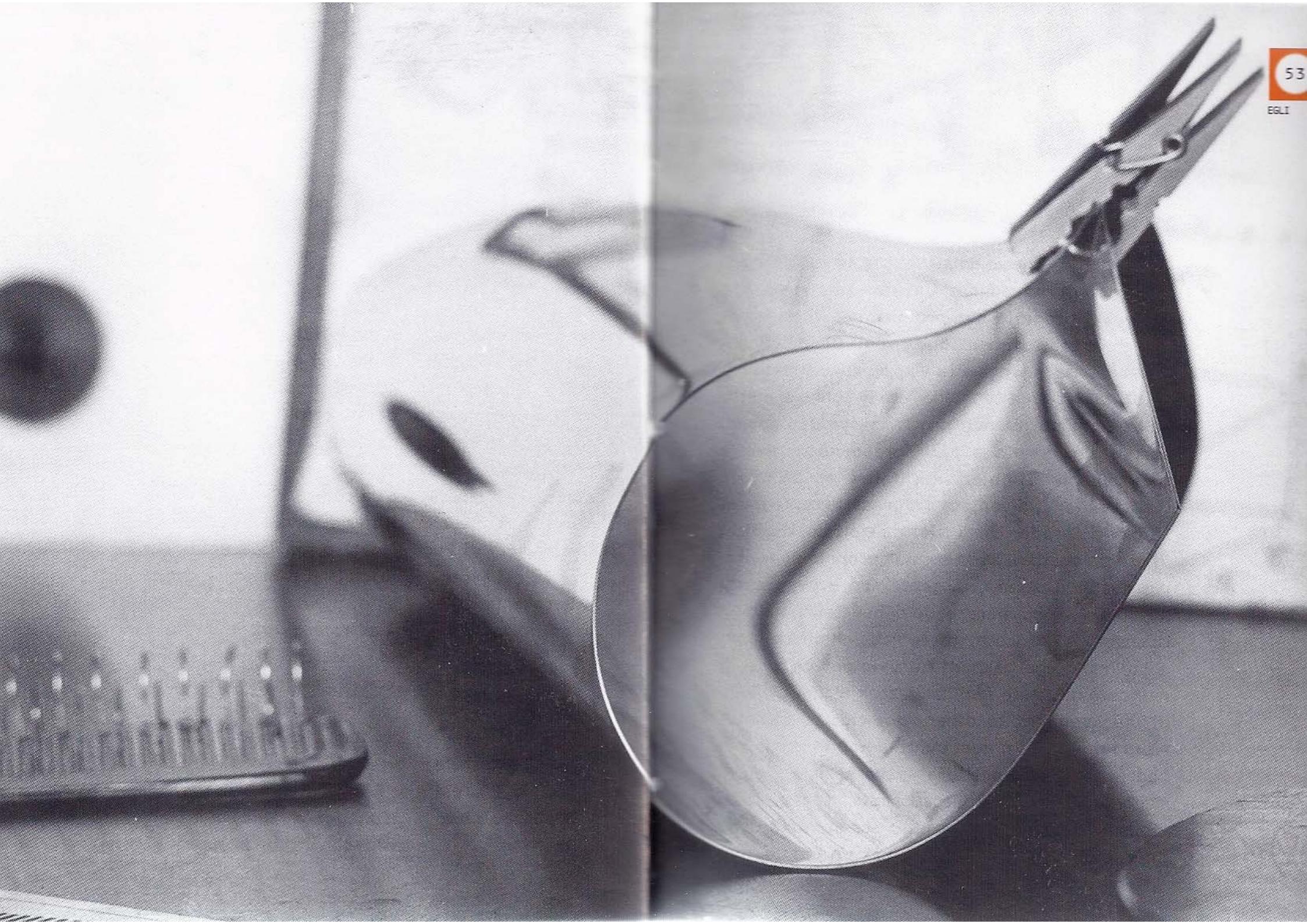
Ormai catturati dalla scena, deglutiamo e aspettiamo il seguito. Dalì infatti finalmente ci fa portare il prototipo reale: è il tridimensionale di quanto sopra descritto, ma visto così nella realtà la sua aura ci appare meno evidente, e lo zio in particolare rimane scioccato dal modo improprio di lavorazione cui la sua lamiera era stata assoggettata (me lo confesserà più tardi). Ormai liberatosi di tutti i preamboli il Maestro ci lascia tutto il tempo per assaporare le delizie dell'opera, anzi si presta con grande pazienza a una serie innumerevole di scatti fotografici cui lo sottoponiamo io e Renato. Il Maestro viene immortalato in varie pose: insieme alla sua opera, quasi a testimonianza non equivoca per i posteri che si tratta di un originale e non di una





invenzione fatta in casa a Crusinallo; lui e lo zio; lui e Giovanni Marinzi; lui e me; lui e Renato; lui, Amanda e lo zio eccetera fino a che tutte le combinazioni possibili sono esaurite. Stavo inoltre dimenticando di dire che, sempre molto gentile, il Maestro si presta anche a firmare e decorare con dei disegni (trattasi di piccoli angioletti in varie posture, simili a quello del nostro multiplo, muniti di archi e frecce e/o di stampelle, collocati in un contesto ambientale di mare e colline che richiama inequivocabilmente la spiaggia di Port Lligat) alcuni poster da noi previdentemente acquistati la mattina nella tabaccheria del villaggio.

Dopo un paio d'ore ci sembra giusto togliere il disturbo. Torniamo al nostro albergo, siamo abbastanza di buon umore, mangiamo una discreta paella, parliamo divertiti dell'inusuale pomeriggio: ma sì, in fondo ci siamo proprio divertiti, anche se non abbiamo ancora capito se siamo stati presi per il culo oppure siamo stati per un momento personaggi di una originale performance surrealista con tanto di multiplo.



Lo zio non fa commenti sull'opera, e io non ho il coraggio di introdurre l'argomento. Temo che ritenga il progetto non producibile.

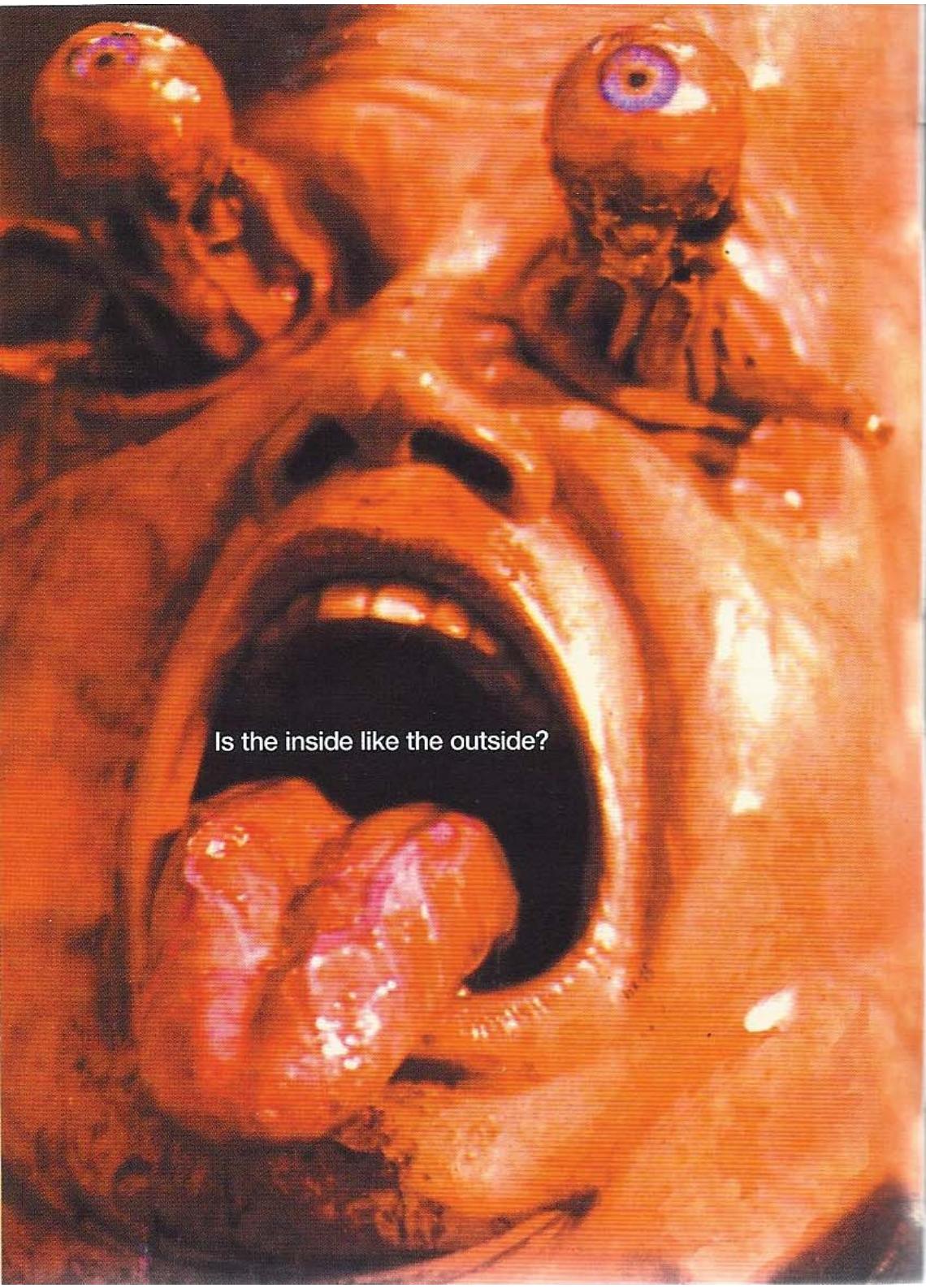
Com'è andata a finire? Due eventi si interposero tra la mia volontà e la realizzazione materiale di "Objet inutile". Uno era il parere netto dello zio circa la non producibilità dell'opera, parere confermato a più riprese nonostante i miei tentativi di obiezione. L'altro era la triste constatazione, diventata progressivamente palese mio malgrado, che i miei multipli così carichi di utopia positiva al "mercato" proprio non interessavano. Insomma, la gente non aveva nessuna voglia di comperare quei bellissimi multipli liberati dal concetto di rarità. Nei due anni seguenti io non mi diedi tuttavia per vinto, e di nascosto dallo zio feci realizzare alcuni prototipi più avanzati, in dimensioni ridotte rispetto all'originale. Ma a quel punto entrò in scena mio padre, che fino ad allora aveva assistito più o meno neutrale agli accadimenti. Carlo Alessi ritenne che in quella follia mi ero spinto troppo in là, tra l'altro impegnando per un paio d'anni

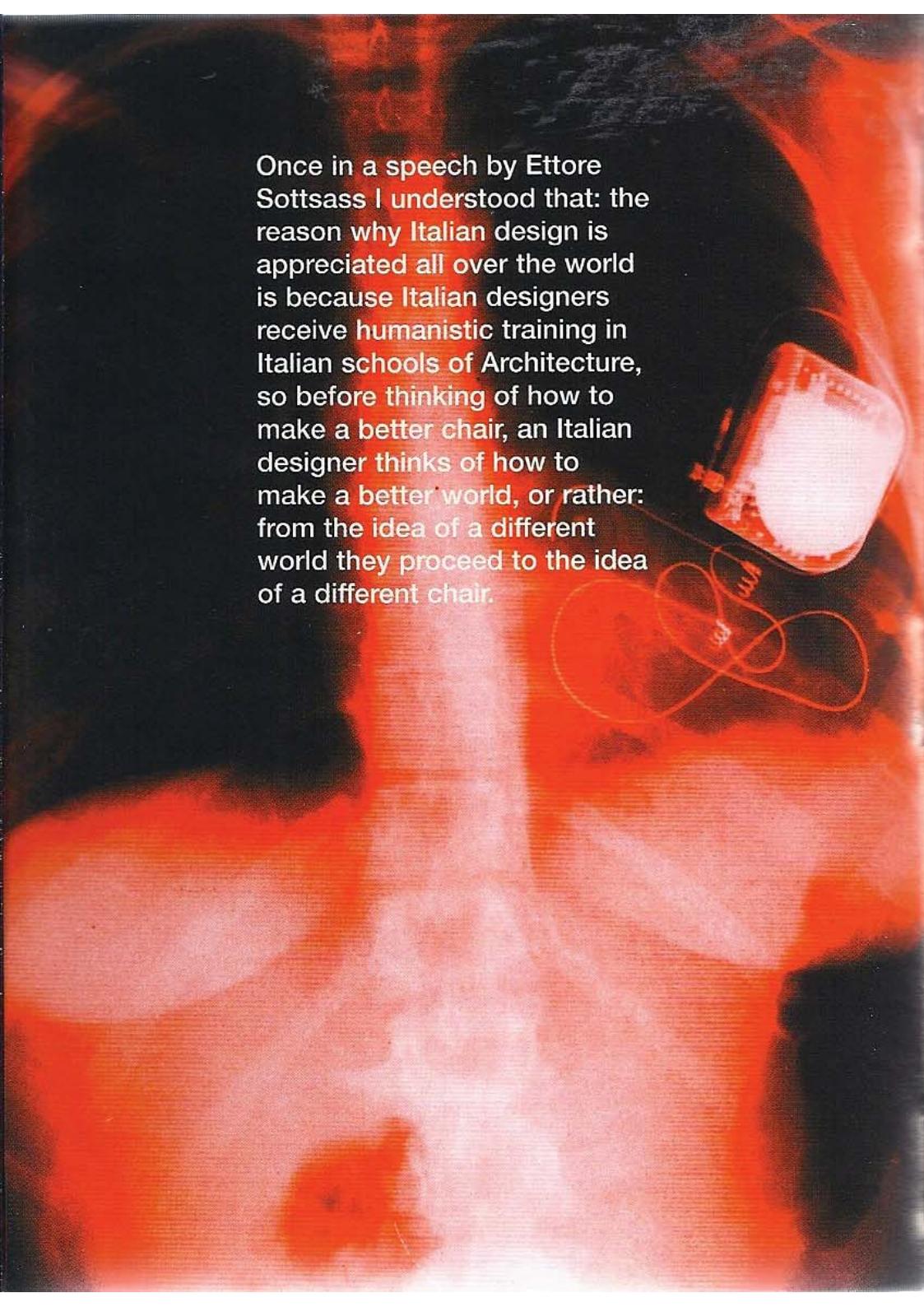
buoni tutta la nostra officina meccanica che in quel modo non aveva potuto fare gli stampi per nuovi prodotti, più "normali" ma più vendibili, per la precisione una serie di zuppiere, legumiere, burriere e piatti da portata in acciaio inossidabile 18/10 per l'Esercito Olandese, che in quegli anni era diventato un nostro affezionato cliente e pagava anche bene. Insomma mi bloccò e decretò la fine dell'avventura "Alessid'après". Ma non prima che io riuscissi ad assicurare all'azienda circa 50.000 ami in acciaio inossidabile per la pesca al salmone, che dopo molte ricerche riuscii ad acquistare presso un produttore specializzato di Oslo. Questi ami, ultime vestigia della nostra avventura, giacciono ancora in qualche parte nascosta dei nostri magazzini di Crusinallo. Nessun designer cui li abbia proposti nel corso degli anni successivi è mai riuscito a trovare per loro una destinazione progettuale alternativa. Delle figlie di Luis Alfonso Domènech Mir poi non se ne fece niente.

Design for the next thousand years

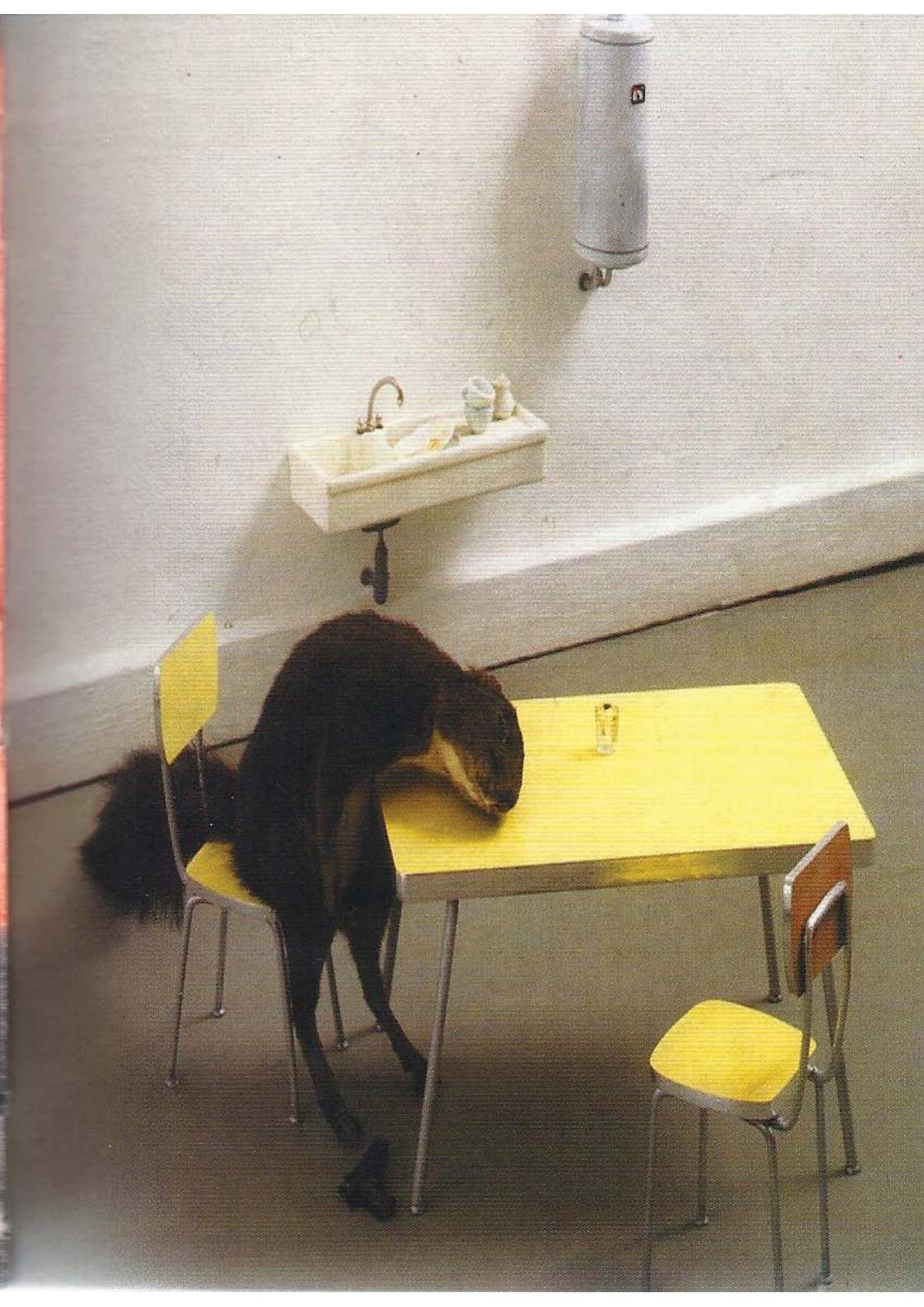
by Guido Venturini

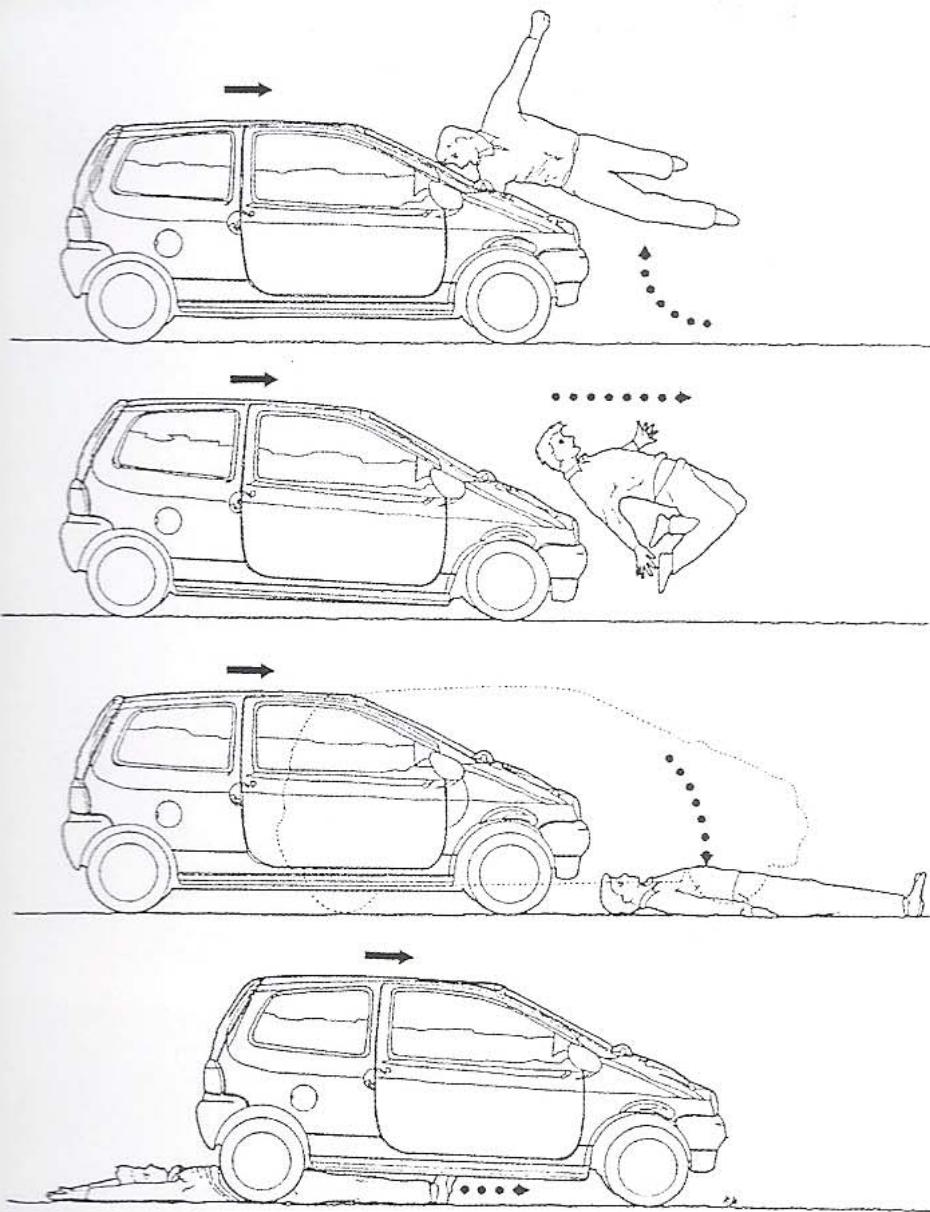






Once in a speech by Ettore Sottsass I understood that: the reason why Italian design is appreciated all over the world is because Italian designers receive humanistic training in Italian schools of Architecture, so before thinking of how to make a better chair, an Italian designer thinks of how to make a better world, or rather: from the idea of a different world they proceed to the idea of a different chair.





Le fasi classiche dell'investimento. Dall'alto: il contatto o urto, l'abbattimento, l'accostamento, il sormontamento o arrotamento, il trascinamento.



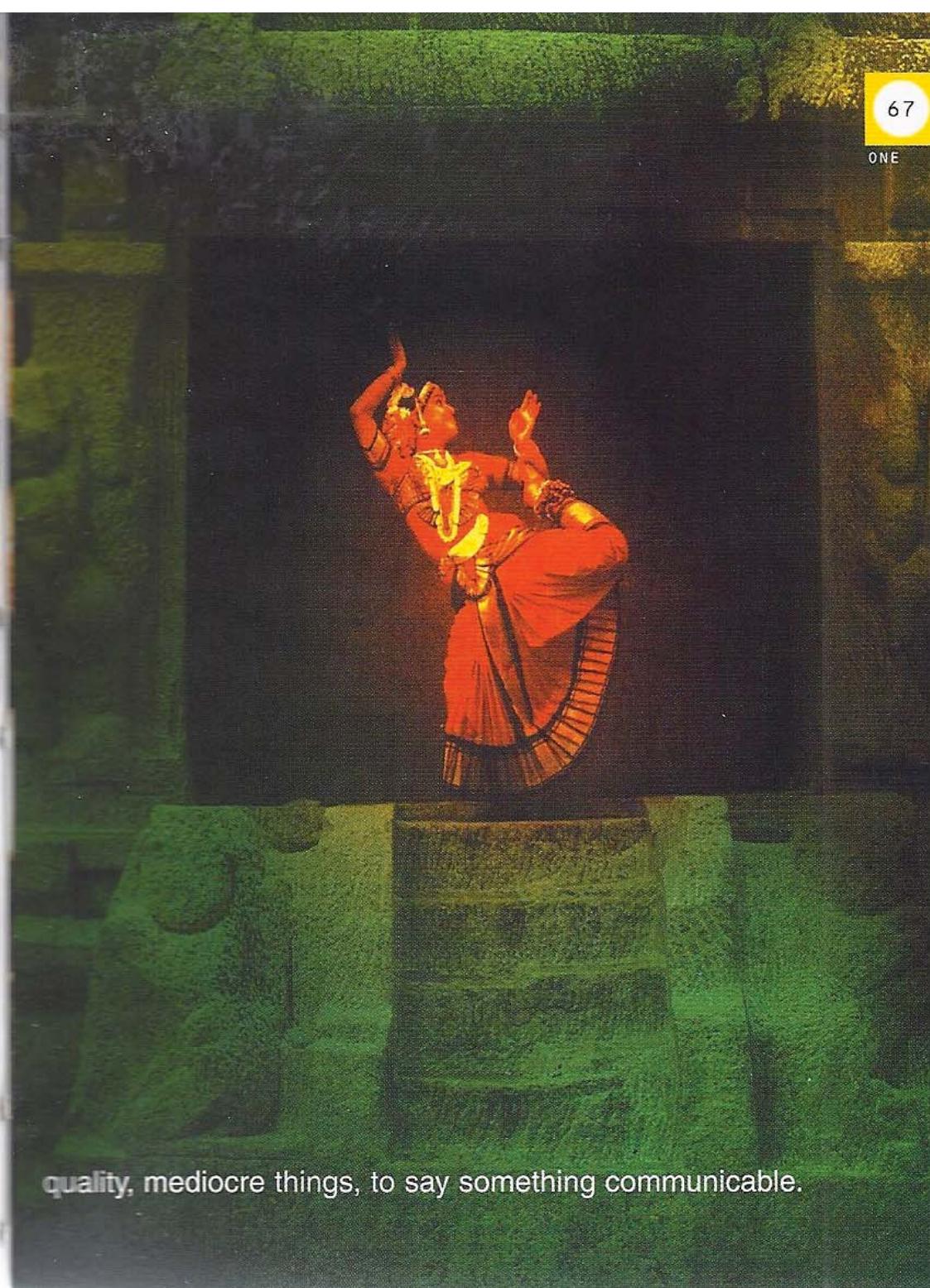
Bauhaus said that form follows function,
then they made conical-triangular shaped clothes
with points rising six meters above your head.
I came across Machiavelli and he explained why:
you just have to do one thing and say something else.



Remo Buti used to say: when a man has one idea in his life, that's a lot.



You could say that language was only invented to say medium
With language, whoever speaks is already vulgarizing.
F. Nietzsche

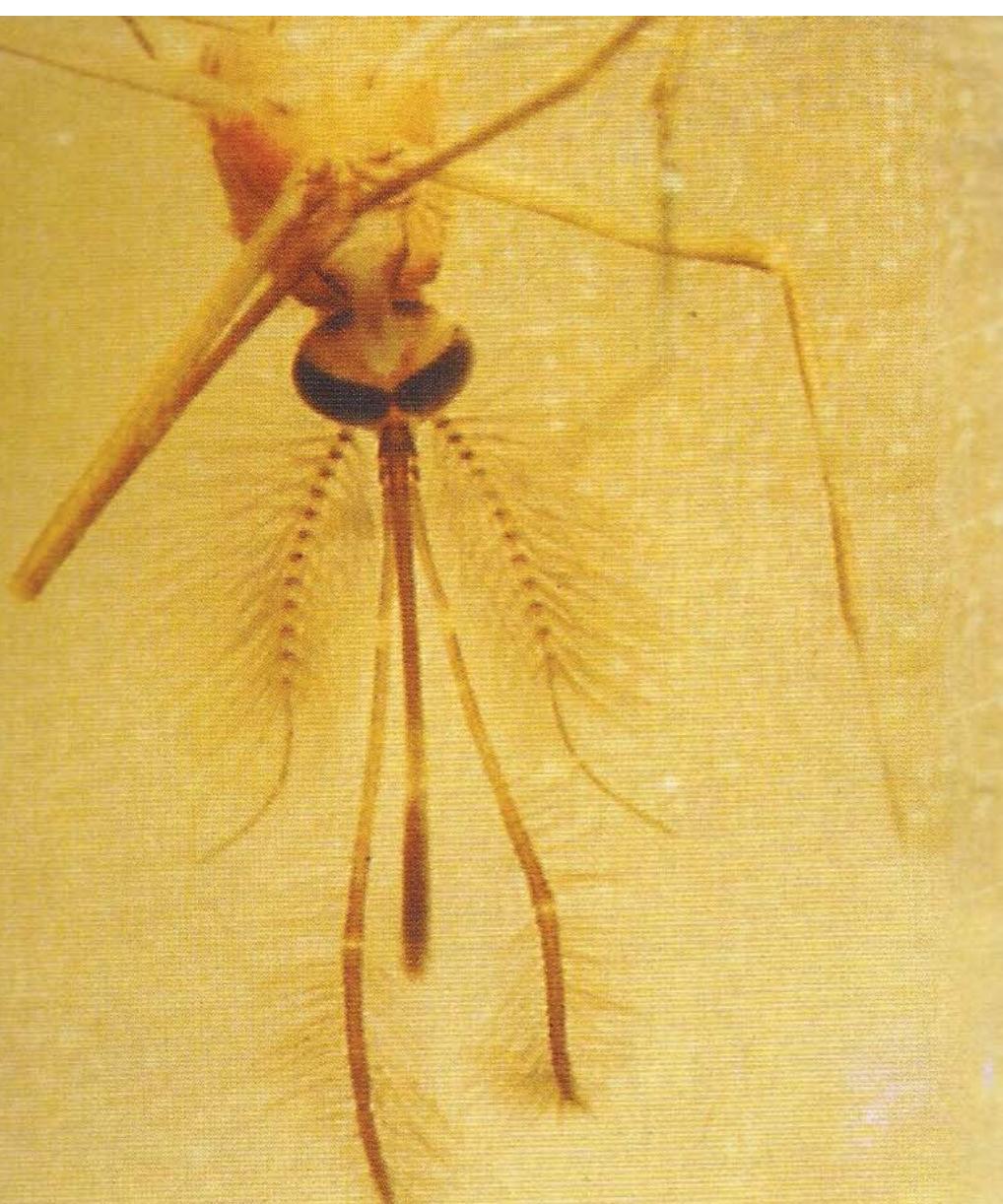


quality, mediocre things, to say something communicable.

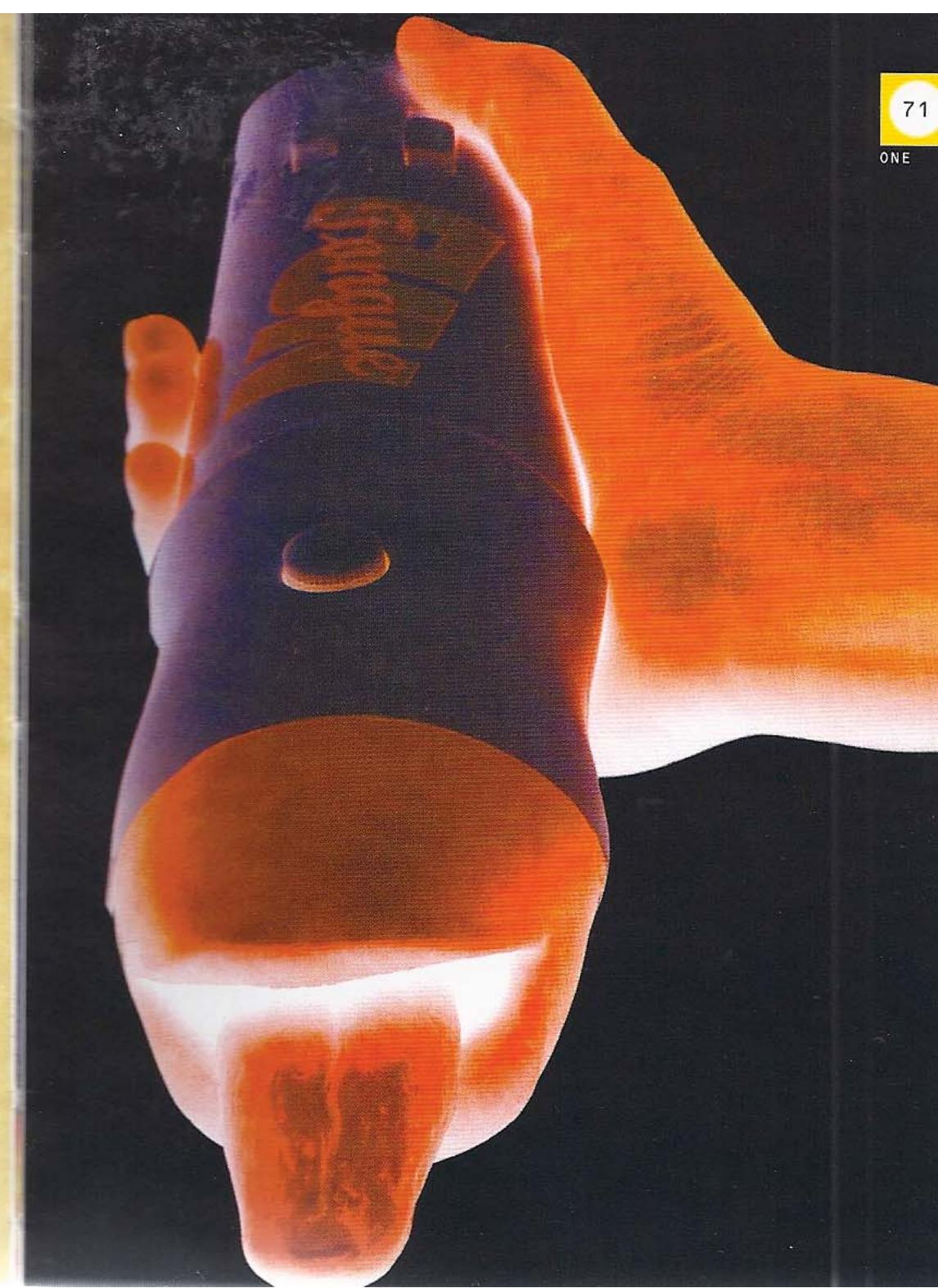
One must keep silent about that which cannot be spoken of.

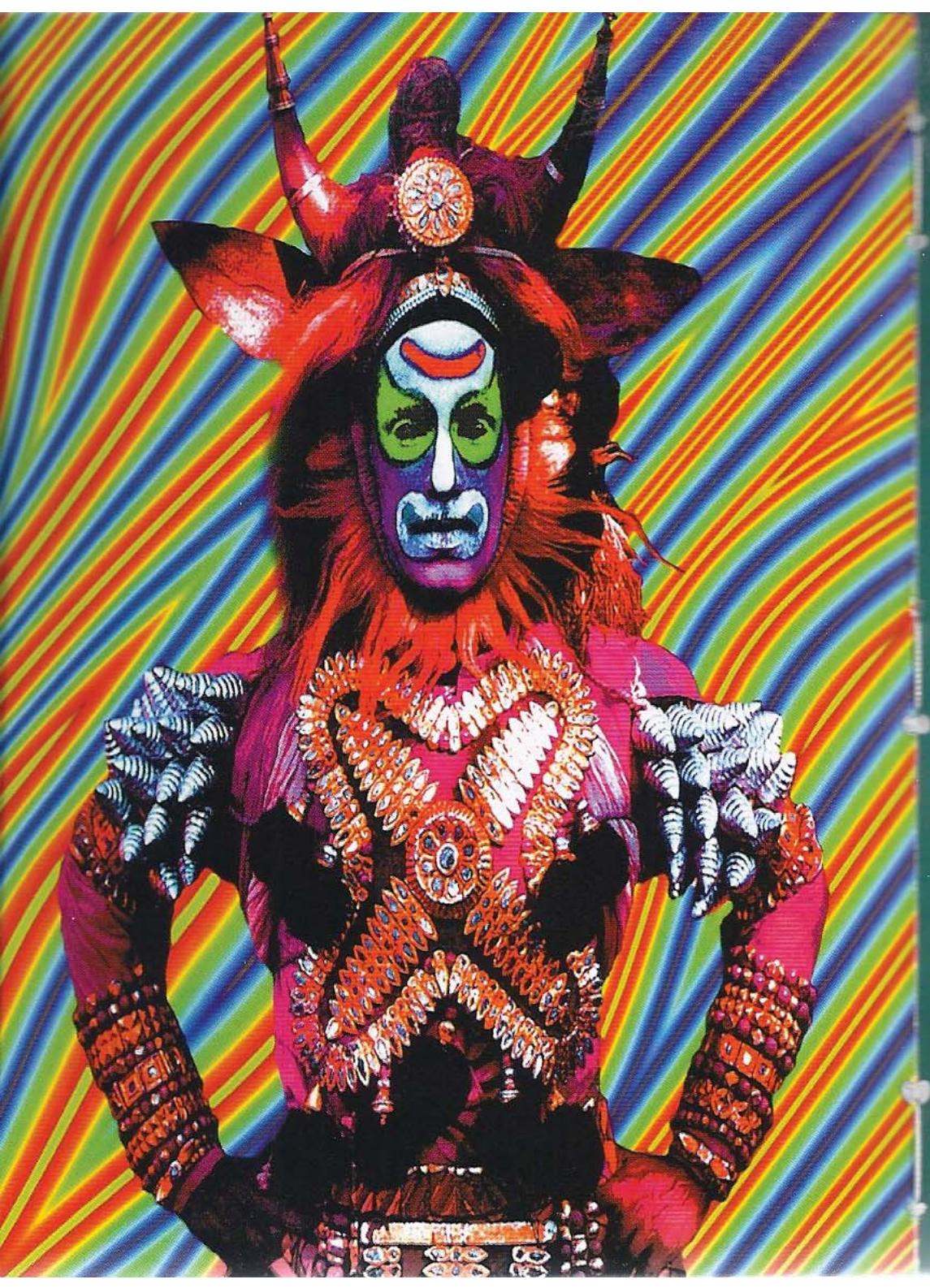
L. Wittgenstein



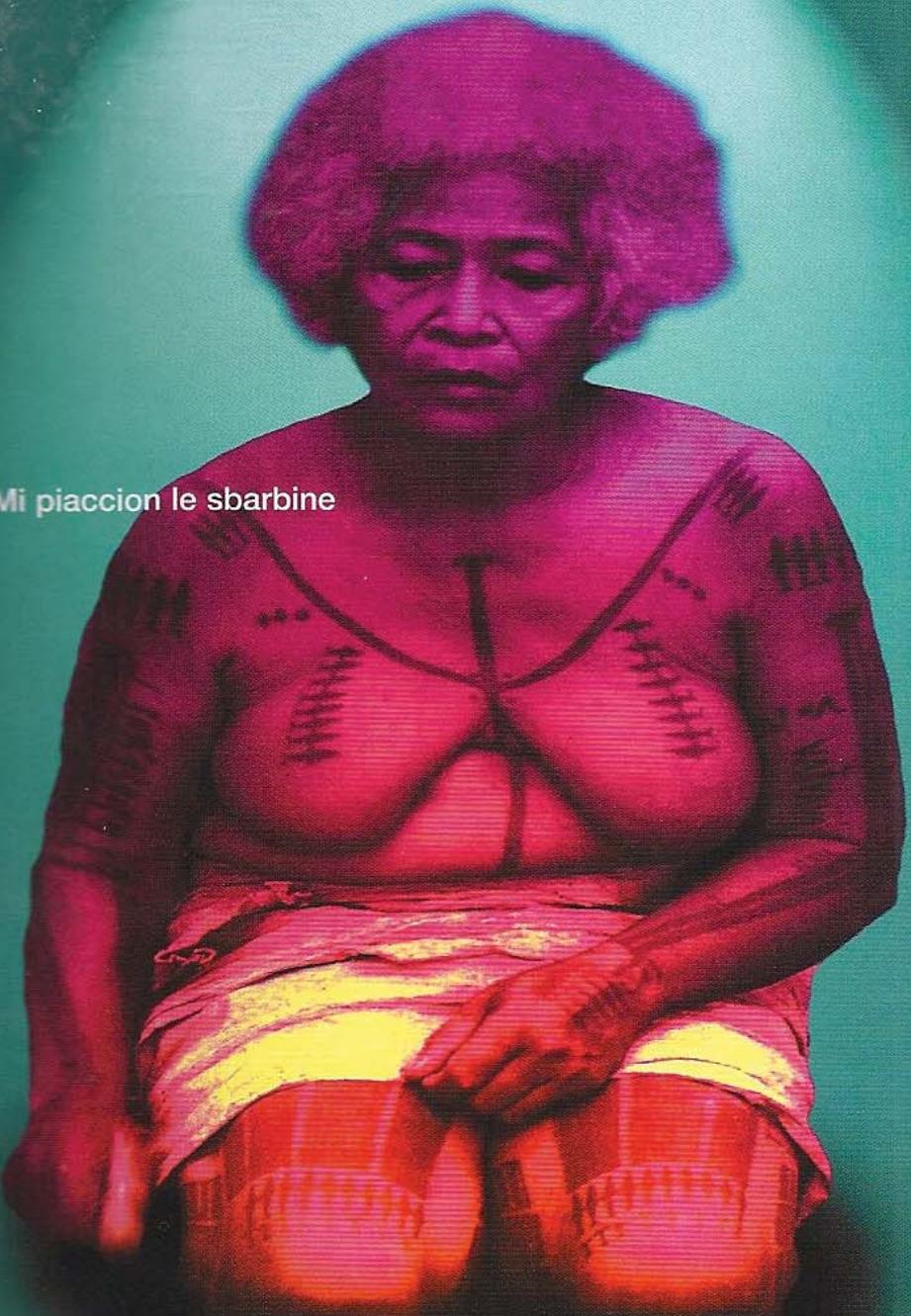


I really like Sony design, it's design that you can't see, it has the quality of almost being a minimal garment. The fantastic quality of military design, an essential interface with the user, perfect functioning, the appeal of a top level technological product. In the marketing war comme à la guerre.



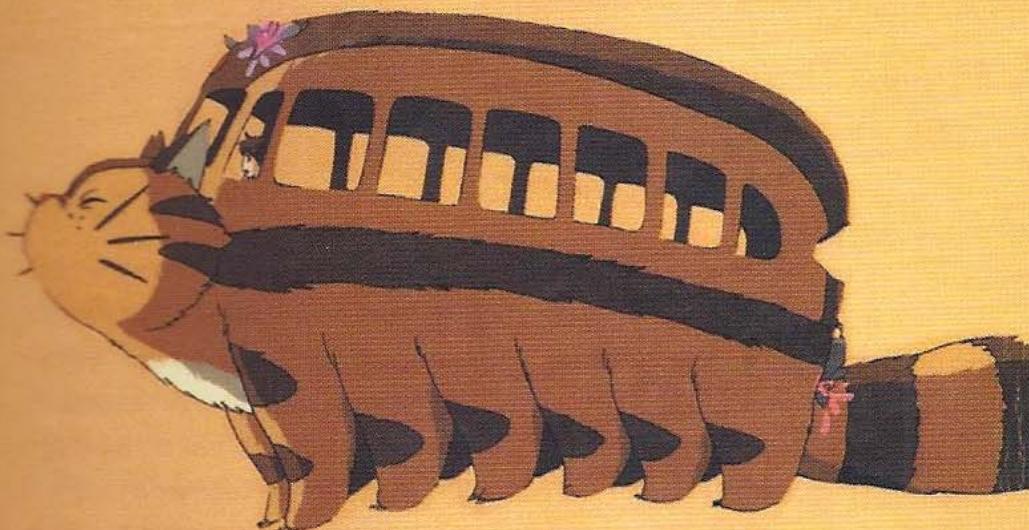


Mi piaccion le sbarbine



more now i dunno...
ciao guido

intervista
hayao miyazaki



testo introduttivo Igort
intervista raccolta da
Francesco Conversano
Nene Grignaffini





Quando incontrai Hayao Miyazaki, nel maggio del 1997, il mondo dell'animazione in Giappone godeva di notevole fortuna. Cartoni animati dell'ultima generazione come *Evangelion* stabilivano nuovi record di incassi. I giovani autori, pur dichiarando di ispirarsi alle opere dei maestri classici del cartoon – tra i quali lo stesso Miyazaki – di fatto presentavano un universo narrativo ben più violento. In questo scenario il lavoro Miyazaki rischiava di essere considerato dal pubblico come qualcosa di irrimediabilmente legato al passato. Miyazaki vantava un'esperienza di oltre trent'anni ed era stato l'artefice di titoli passati alla storia dell'animazione giapponese. Nelle sue storie la natura è osservata con uno sguardo ingenuo. I misteri che nasconde sono pacifici, fonte di meraviglia più che di spavento.

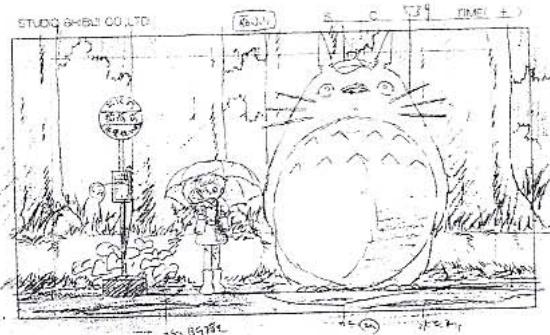
Da *Nausicaa* a *Laputa* a *Kiki* a *Totoro* per poi arrivare a *Porco Rosso*, in tutti i suoi titoli più noti Miyazaki riesce a raccontare storie credibili, i cui personaggi, quale che sia la loro stazza, riescono a superare i limiti della forza di gravità. *La principessa Mononoke*, che Miyazaki stava ultimando all'epoca dell'intervista, rappresenta una svolta.



Quando arrivai a Higashi Koganei, alla periferia est di Tokyo, pioveva. Mi aspettavo di trovare un imponente gruppo di edifici come quelli degli studi hollywoodiani e invece gli Studi Ghibli, la casa di produzione di Miyazaki, altro non era che una palazzina a tre piani. Lo spazio sembrava quasi disabitato, solo in un secondo momento mi resi conto che c'erano molti animatori che lavoravano immersi nel silenzio. Ci condussero in un ufficio dalle pareti interamente ricoperte di libri. Su un grande tavolo in legno erano ammucchiati pupazzi in peluche di varia dimensione. C'era un maialone con il casco in pelle da aviatore, era Porco Rosso, e altri pupazzi di tutte le dimensioni. Quando comparve, in quell'uomo minuto e dai capelli bianchi cui si appannavano gli occhiali per il caldo, feci fatica a riconoscere il gigante dell'animazione che tutti noi disegnatori ammiravamo. Ci fu subito un equivoco, che lì per lì non mancò di creare una certa tensione: "leggerezza" in giapponese ha una connotazione più negativa che in italiano, e per la sbadataggine della traduttrice in pratica stavamo dando a Miyazaki del superficiale. I lineamenti del maestro



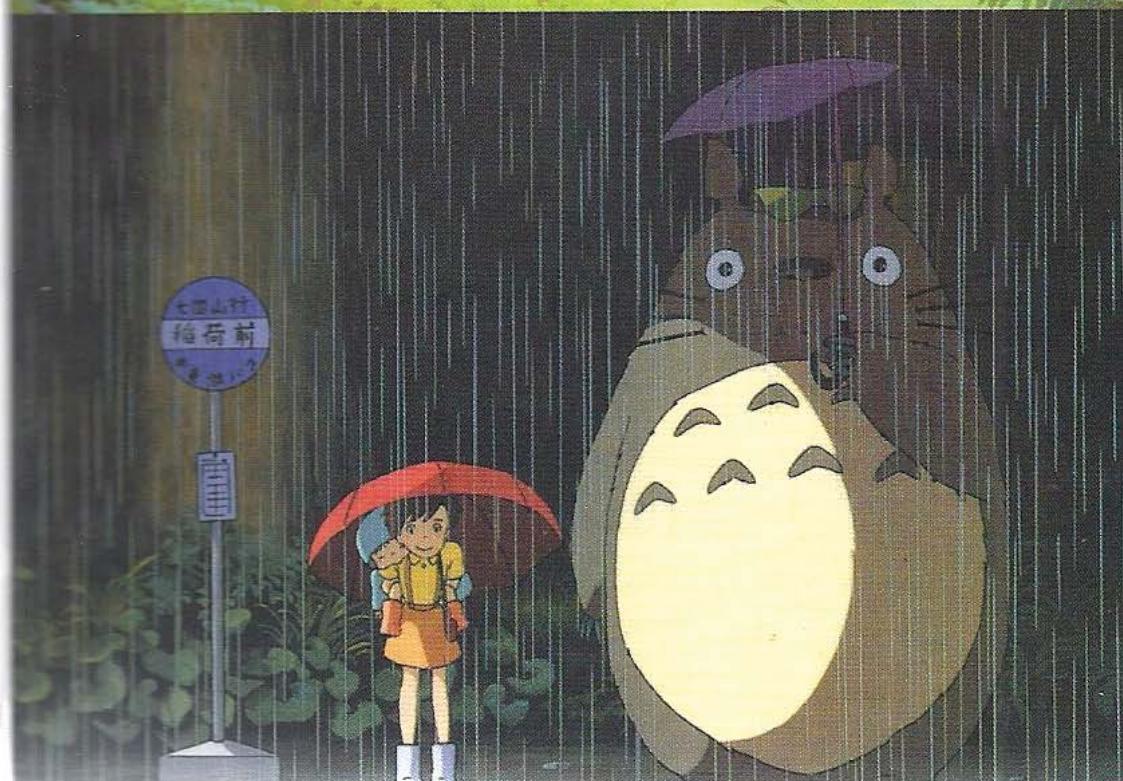
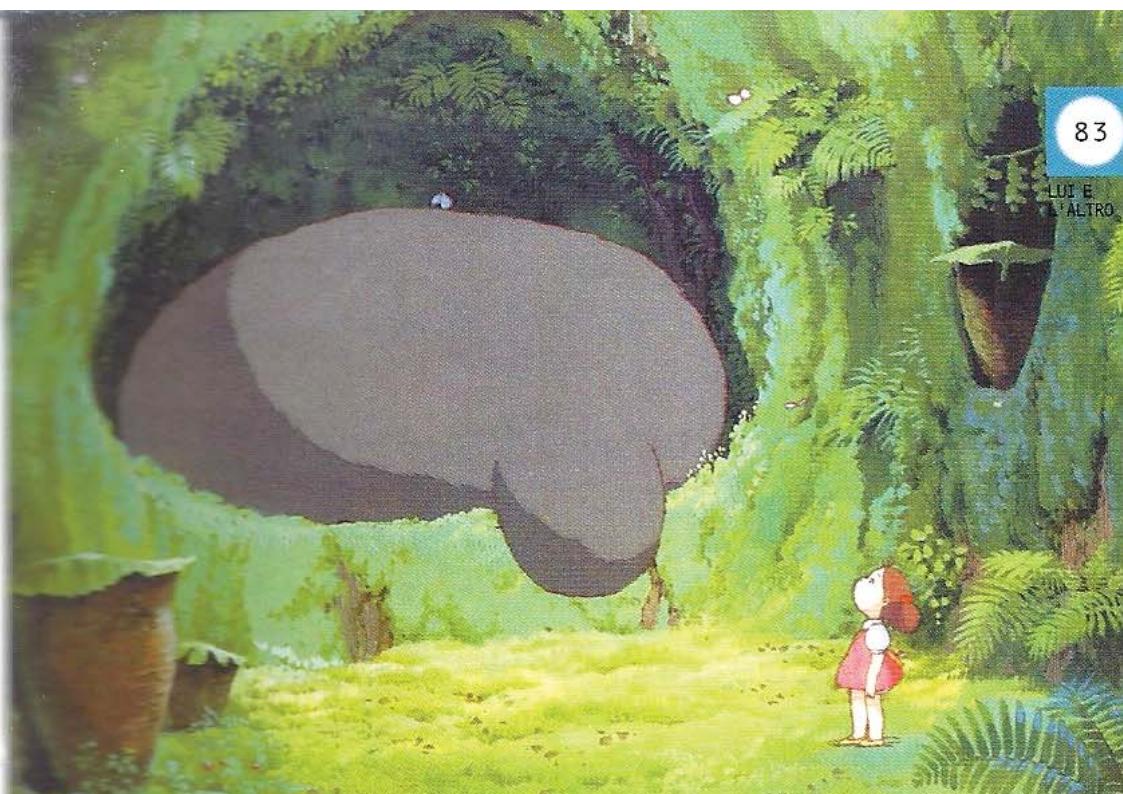


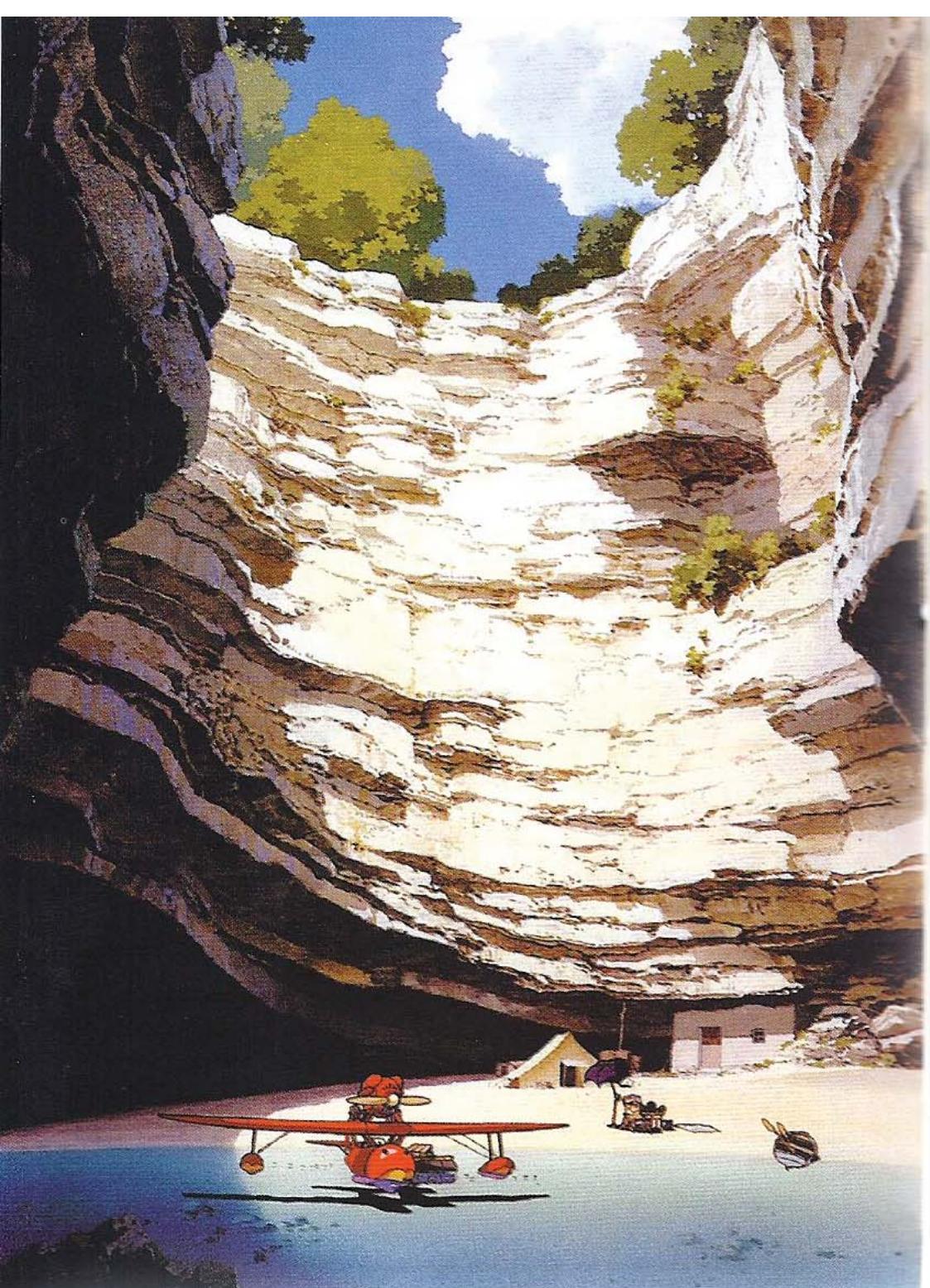


83

LUI E
L'ALTRO

si indurirono. Dico questo perché in Giappone, nonostante la cortesia, sembra sempre che una certa dose di violenza sia lì, pronta a esplodere quando se ne presenti l'occasione. Erano i giorni di una scommessa cruciale per Miyazaki: dimostrare al pubblico giapponese che la maniera di raccontare per la quale era diventato celebre non si era appannata, anzi aveva saputo rinnovarsi. Si trattava di dare un vero e proprio colpo di reni, di creare una visione nuova, totalmente differente da quelli che erano stati i motivi del successo, per esempio di *Totoro*. Niente più delicatezza o tenerezza. Il nuovo pubblico apprezzava un linguaggio diretto, fatto di metallo, sangue, catastrofi nucleari e violenza. Era possibile interessare questo pubblico con una storia del 1400? Era possibile inserire la violenza nel mondo di Miyazaki senza tradirne le premesse che lo avevano reso celebre e amato dalle generazioni precedenti? Oggi sappiamo che *La principessa Mononoke* ha vinto la sfida. È stato il film più visto della storia del cinema giapponese. In tutte le categorie, superando anche i film con attori in carne e ossa. Ma all'epoca su tutto questo gravava un gigantesco punto interrogativo. I.





All'interno delle sue opere, che importanza ha il fatto di volare o di restare sospesi nell'aria?

Nel film a cui sto lavorando ora (n.d.t.: si sta riferendo a *Mononoke Hime*, uscito in Giappone nell'ormai lontano 1997!) non si vola per niente... (Miyazaki ride) ...eppure, ho l'impressione che questo film diventerà l'opera più importante di tutta la mia produzione. Perciò, si vola solo quando è necessario.

Nelle sue opere precedenti che importanza ha il fluttuare nell'aria?

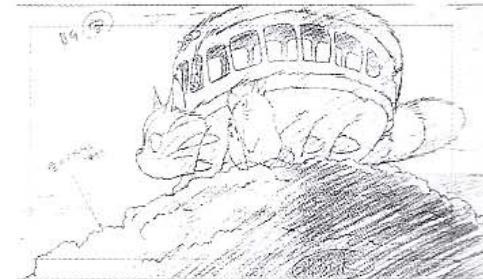
Be'... sì, ovviamente è un aspetto importante. Penso che rappresenti per me una specie di liberazione. Liberarsi dalla forza di gravità credo comporti anche una liberazione mentale.

La leggerezza, per esempio il movimento delle penne e delle piume degli uccelli, il "volare lieve come un uccello" se vogliamo dirlo con le parole di Paul Valery, per lei, che significato ha?

Più che la leggerezza a me preme riuscire a descrivere l'aria, cioè l'esistenza di un qualcosa che non si può percepire con la semplice vista.

Qual è la sua definizione di "leggerezza"?

Con "leggerezza" intendo l'essere sballottati. È per



questo motivo che la parola, almeno dal mio punto di vista, non ha una connotazione particolarmente positiva.

In Europa la leggerezza, le piume sono viste in modo positivo...

Per me la parola "leggerezza" è insufficiente, da sola, a esprimere tutto questo.

E allora, il senso di liberazione a cui si riferiva prima?

In giapponese non sempre la "leggerezza" corrisponde a una liberazione. Tutte le parole non sono mai del tutto positive o del tutto negative e ciò vale anche per concetti come il volare e la leggerezza.

Nelle sue opere precedenti perché ha sempre fatto sì che i suoi personaggi volassero?

In giapponese abbiamo anche l'espressione "gli scemi e il fumo amano andare in alto". E io, non essendo fumo... (Miyazaki ride). Per me il mondo non è soltanto la terra, il luogo in cui vivono gli esseri umani. Nel creare le mie opere ho voluto sfruttare tutti i mondi esistenti e liberare gli esseri umani dalla forza di gravità è stata una delle tecniche che ho adottato per raggiungere questo

scopo. Il film a cui sto lavorando ora è ambientato in Giappone nel XV secolo, per cui non presenta scene di volo. Usando la magia forse i miei personaggi sarebbero riusciti a volare ma non l'hanno usata così... L'azione si sviluppa con la protagonista e gli altri personaggi che girovagano nella foresta.

Le riformulo la domanda di prima. Che significato ha la leggerezza all'interno di un programma di difesa della natura?

Nel pensiero umano, la leggerezza ha significato anche libertà. Con questa accezione, val la pena di diventare leggeri. Penso che se gli esseri umani insisteranno a portare avanti il concetto di civiltà materialista creata su questa terra, essi non arriveranno a vedere la nuova era.

La maggior parte dei cartoni animati giapponesi presenta una forte componente di violenza. Le sue opere invece presentano un'atmosfera sognante, "soft". Sarà così anche per il futuro? La mia prossima opera (n.d.t: si riferisce sempre a *Mononoke Hime*) sarà infarcita di violenza.

Davvero?

Sì. Penso che il mondo sia fatto di violenza e di



gentilezza, e quando ne vale la pena è bene saper esprimere anche entrambe le cose nella stessa opera senza farsi troppi problemi.

Questa violenza è fisica o mentale?

Quest'opera parla di un'antica foresta del Giappone, degli antichi dèi che la abitavano (un gigantesco cinghiale e un enorme lupo) e della loro lotta contro gli esseri umani. La lotta è tra la foresta e gli esseri umani che vorrebbero appropriarsi di essa ed è una lotta inevitabile. Prima di riflettere sul loro rapporto con la natura e raggiungere la conclusione che dovrebbero rispettarla, gli uomini la sfruttano totalmente. Si è verificato in passato e deve essere ammesso oggi affinché gli uomini ritornino a dialogare con la natura. Ho deciso di fare quest'ultimo film con questo intento. Ecco perché le parti violente sono inevitabili: violenze da parte degli esseri umani e violenze da parte della foresta.

Parliamo ora di ricordi. Che importanza hanno nella sua vita e nelle sue opere?

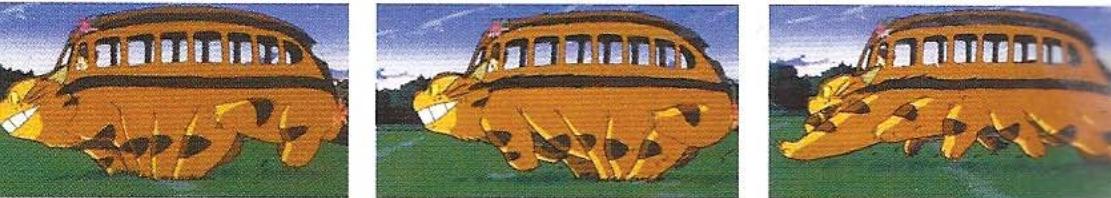
Non do molta importanza al passato. Ho dimenticato quasi tutto della mia infanzia. I miei vent'anni sono stati orribili. Nello sforzo di cancellarli dalla mia



memoria ho finito per dimenticare quasi tutto. (Miyazaki ride). Anche se me ne ricordassi, più che provare nostalgia di quel periodo, ne risentirei l'amarezza e la sofferenza. So che ci sono ricordi che non si devono dimenticare, ma io non amo dare loro molto spazio. Non do nemmeno importanza ai miei oggetti e alle mie foto, alle cose che ho disegnato. Sono un uomo senza ricordi. Mi sono già dimenticato di ciò che ho fatto e non guardo mai una mia creazione dopo averla terminata. (Miyazaki ride).

Come determina gli scenari dei suoi film?

Un tempo pensavo che avrei dovuto ambientare le mie opere solo in Giappone ma dopo averne create alcune sono arrivato alla conclusione che l'ambientazione non era così importante, che le persone, gli esseri umani vivevano ovunque e che avrei fatto meglio ad ambientare le mie storie dove ritenevo fosse più necessario. E anche dal punto di vista temporale, e cioè presente, passato e futuro non mi sono parsi più così importanti. L'opera fantastica a cui sto lavorando ora è ambientata in Giappone nel XV secolo ma la prossima opera vorrei che fosse legata all'oggi. Per andare avanti qualche volta bisogna liberarsi del passato. (Miyazaki ride.) Ho



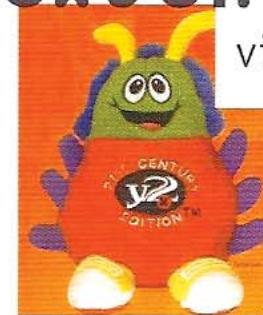
l'impressione di non essere riuscito a soddisfare appieno la vostra curiosità. Avrò risposto in modo adeguato alle vostre domande? Ho voluto creare questo film senza scene di volo perché tutti ormai continuavano a dire che mi piaceva far volare le cose e per mettere un freno a tutte le domande che mi fanno sulla leggerezza. Ma a metà del film mi era venuta una gran voglia di far volare qualcuno o qualcosa... be', alla fine ho visto che non era possibile e mi sono arreso.

Allora, alla fin fine le piace volare, eh?!

Sì, è logico! Dal punto di vista degli esseri umani, il mondo è piccolo. Dal punto di vista delle creature minuscole però, il mondo appare enorme. Gli uomini pensano che il mondo sia piccolo ma in realtà questo mondo è molto grande, profondo, vario, gigantesco. Per gli uomini un'altezza di 100 metri è notevole eppure ci sono anche esseri viventi per cui 1 solo metro è un'altezza impressionante. Queste creature condividono il mondo. Quando ne avrò l'occasione mi piacerebbe riuscire a mostrare questi mondi diversi. Per esempio, quando piove, una goccia d'acqua è tutto o niente: vorrei riuscire a rendere questa differenza di punti di vista in un nuovo film.

Un peluche

vi seppellirà



di Daniele Brolli

Dall'orsacchiotto al Furby,
l'evoluzione di una nuova razza di pacifici invasori.

ear
Own
naire

wn

vs

or

S

book
ar Wars



quando perdi il senso della distanza, quando vedi più cose di quante tu ne possa toccare, quando il tuo orologio ha una crisi d'identità e confonde le coordinate e la direzione del tempo, le cose vicine si sovrappongono a quelle lontane. Avresti voglia di afferrare le mucche pezzate che attendono immobili in un pascolo come pupazzi sullo scaffale del tirassegno di un luna-park e di ripopolare l'orizzonte di peluche pescati dalle mensole di un emporio. Dopo aver schivato turisti giapponesi, italiani e spagnoli che fotografano barboni e senzatetto e omosessuali al quartiere Castro per la loro collezione di souvenir d'America, ti risvegli nella stanza d'albergo con il televisore acceso. Anche le sabbie mobili devono essere così, o il ventre della balena. Cadi addormentato e ti riprendi all'improvviso. Non sai neppure quante volte accada nella notte spossante. Senti la voce arrotata dell'imbonitore che a notte fonda ti appare arcana ed estranea quanto una stella distante anni luce. Ma l'ossessione, l'incubo, l'irrealtà,





si rivelano sotto forma del succedersi di piccoli orsi di stoffa, variazioni minime e incongrue dello stesso esemplare. Cambiano di colore, hanno piccoli ricami sul petto e sulla schiena come giocatori di una squadra di football americano ma ci sono anche quelli con i nomi delle star del fuoricampo, quelle del baseball di oggi come Mark McGuire e Sammy Sosa, ma anche Babe Ruth. Babe Ruth! Poi ci sono quelli con le ali da angelo, con la pelle ricamata come la bandiera di una nazione. E gli orsetti con i vestitini, quelli con i pigiamini addosso, quelli con i cuoricini ricamati. Mai uno solo, intere serie. Poi arrivano i coniglietti, i paperi, le scimmiette, i cagnolini, i tigrotti, i pinguini, gli elefantini, le ranocchie... Tutto viene venduto all'asta. Microscopici pezzi d'arte, investimenti a lungo termine che non hanno bisogno di molto spazio per essere conservati. Centinaia di migliaia di minuscoli feticci di pezza che promettono un plusvalore a lunga scadenza.

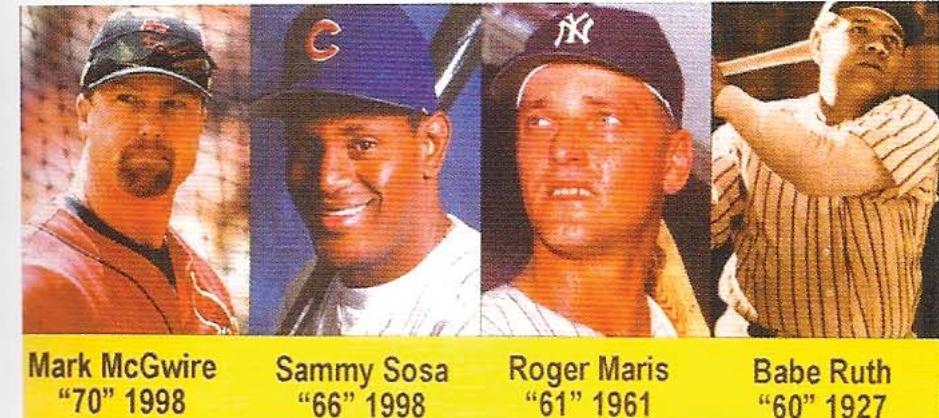
È una notte terribile, in cui la moquette della stanza d'albergo rossa e pelosa e soffice sghignazza ogni volta che scendi per pisciare come quando fai il solletico al Furby: "Mei Tei". Nien-

 PC484	 PC409	 PC104 Slip-On PC201 Soft Shell Loc PC302 Hard Shell Loc
DIM: 4"x8"x4" As Low As 79¢ <small>Orders Below 50pcs.</small>	DIM: 4" R x 9" As Low As 89¢ <small>No Orders Below 50pcs.</small>	<small>PC104 PC201 PC302</small> As Low As 2¢ 4¢ 6¢ <small>No Orders Below 100p.</small>
Seamless Box™  PC480	Teenie Box™  PC406	Order Now ! (626) 444-3111 FAX: (626) 444-6377 <u>SAME LOW PRICES</u> Visit our on-line distributor WWW.PRODUCTZOO.COM
DIM: 4"x4"x8" As Low As 89¢	DIM: 2.5"x2.5"x6.5" As Low As 65¢	Sales Reps & Distributors Inquire about Exclusive Territories.



te è più agghiacciante del furbish. E se invece di una stanza d'albergo fosse una cavità ventricolare, uno spazio interstiziale, le interiora irrorate da vasi sanguigni di fibra artificiale di un gigantesco Tirannosauro Rex di pezza. Il sonno agitato nel ventre del dinosauro che esala una polvere tossica e paranoide che sbalza. L'oppio polveroso e soffice del peluche ti penetra nelle mucose e ti irretisce. Uno dopo l'altro, costretti in scatole protettive anguste e trasparenti come le bare di cristallo delle fia-be, i pupazzi vengono banditi al mercato televisivo degli schiavi di peluche. Poi arriva il mattino e il televisore finge di essere spento, o magari lo è veramente perché anche questo è un organo, una funzione del dinosauro di pezza. Anche gli altri palazzi sono caldi e teneri pupazzi ben cuciti e gli esseri umani, sballati dalla polvere di peluche, li credono fatti di mattoni, ferro, cemento e vetro.

Nei negozi di San Francisco le etichette dei prezzi hanno una spiegazione in inglese, spagnolo, italiano e giapponese. È uno di quei posti che hanno fatto fortuna facendoti credere di



Hot, New, Limited Releases!



Home Run Kings Available Now!



stare in un punto speciale dell'universo. Con la sua sequela di luoghi comuni: le strade che vanno su e giù, il Golden Gate, Alcatraz, la faglia di Sant'Andrea (che potrebbe essere anche la quaglia di Stanlio e Ollio), sembra di vedere tutto da un elicottero. È una di quelle sensazioni da telefilm (o da film, bene che ti vada) che puoi avere in qualsiasi altro punto degli Stati Uniti. Non c'è prospettiva che non somigli a un'inquadratura, non c'è architettura che non sembri un set, non c'è faccia che non sia calata nella parte. Ma i pupazzi, loro sono la razza nuova, coloro destinati all'avvento. Quanti sono gli orsacchiotti di pezza che aspettano seduti in vetrina, che incrociano il tuo sguardo con una luce remota e maligna negli occhi assenti? La varietà è tale da simulare l'idea che ne esista uno fatto apposta per ogni essere umano: angeli custodi che si fanno custodire. Un utile pellegrinaggio tra sconfinati negozi di giocattoli multilivello alla ricerca dei pupazzetti dei Simpson, per scoprire che sono passati di moda qualche anno fa. Una volta c'era anche il gelato che sapeva di calzino ciucciato e la ciambella nuclearizzata, ora dai cartoni ani-





mati sono emersi altri feticci. È il turno di Pokémon: gialli o verdi; gattoidi, topoidi, a forma di tartaruga, di rosso e di scoiattolo. Sono come il T1000 di *Terminator 2*, prendono forma uscendo dai televisori trasformati in materia fusa, semiliquida, che si solidifica in un rassicurante pupazzo levigato. Anche loro appaiono ovunque. C'è posto in ogni casa per una collezione di peluche anche se gli Stati Uniti non trovano casa a tutti gli esseri umani. A San Francisco, grazie alla Silicon Valley, si è insediata una classe di giovani ricchi che maneggiano il computer. Gli affitti sono saliti alle stelle e molti dei cittadini di un tempo sono finiti in strada. C'è chi, pur avendo un lavoro, alla sera non può permettersi altro che un barbecue sotto la sopraelevata e un sacco a pelo da marine rivestito in gore-tex. E alcuni di loro nascondono la loro quota di peluche, di maialini soffici come guanciali da boudoir. Ma sbirciando le vetrine pacchiane, in cui gli orsetti siedono sovrani, cresce il timore che si tratti di emanazioni tridimensionali di entità che provengono da una dimensione parallela. Ci spiano prima di invaderci e fanno leva su una particolare forma





di debolezza degli esseri umani per i peluche. Il senso della tenerezza è la scorciatoia di un'umanità che sa pensare con malinconia solo alla prima persona singolare. La tenerezza è tirchia, è ambigua, fa finta di essere benevolenza mentre è un sentimento riflessivo. Si esalta al tatto per qualcosa di vellutato e morbido, magari meno impegnativo e pericoloso della superficie del corpo di un altro essere umano. È autoreferenziale ma simula ecumenismo. Il peluche, a differenza di qualsiasi altro animale domestico, non sporca, tiene compagnia senza nessun obbligo di essere ricambiato. Ma se con una lente d'ingrandimento di discreta potenza scendessimo nella trama soffice del peluche, ecco apparire i buchi neri. E da quei buchini, che in apparenza sono la trama di un tessuto, potremmo sbirciare nell'altra dimensione, quella degli invasori.

Il primo è sul lampione all'angolo di una strada, tenuto attaccato con il nastro adesivo. Poi sono una successione saltellante, sui muri di un ristorante vietnamita, e proseguono oltre. Sono volantini fotocopiati con una convocazione per la successiva domenica mattina in un caffé dei

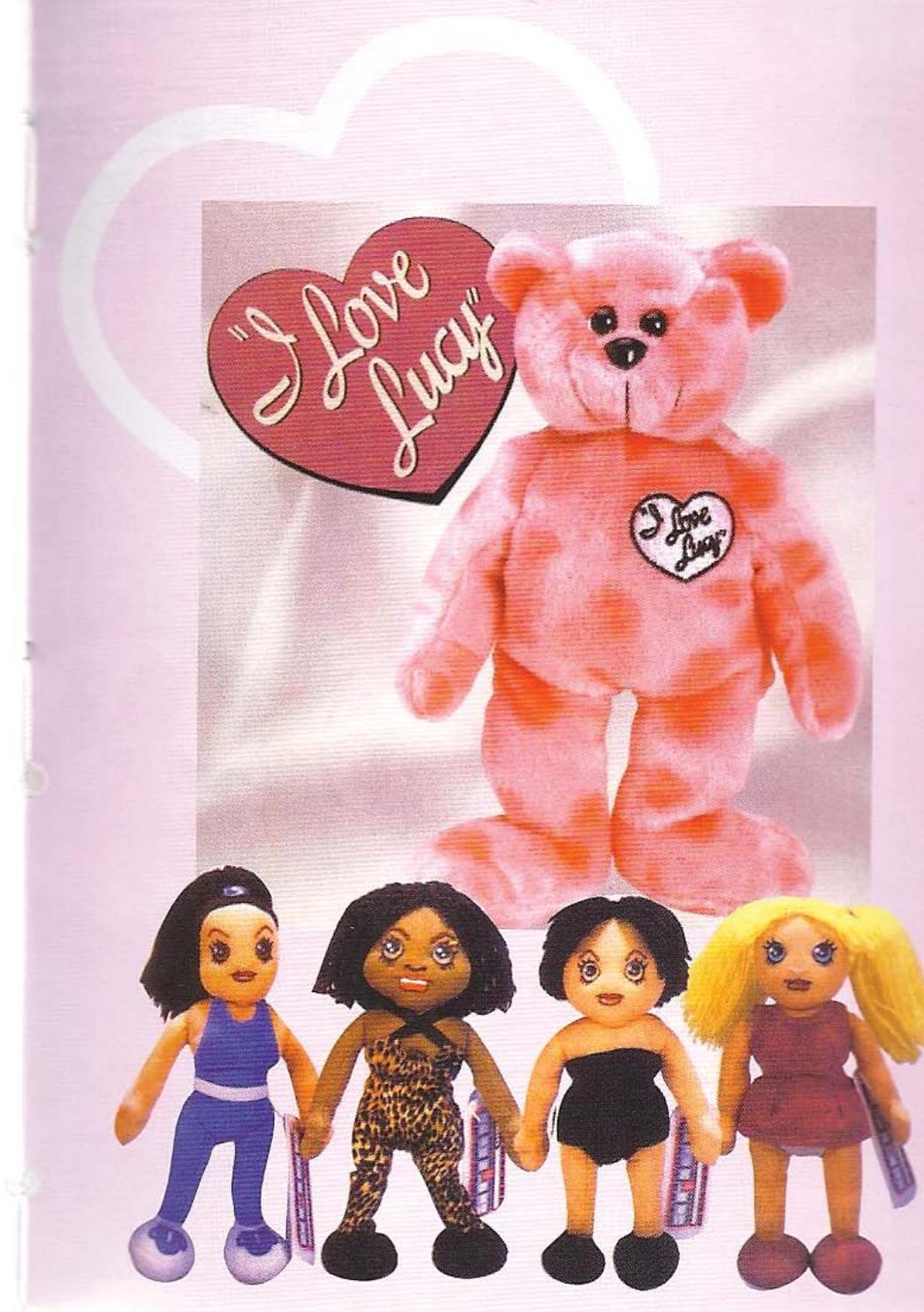


dintorni. L'immagine richiamo della fotocopia è sgranata come quella di una persona scomparsa. È un Beanie Baby, cioè l'onnipresente orsacchiottino marchiato Ty, e ha il simbolo del dollaro ricamato sul cuore. Cosa succederà all'incontro dei collezionisti? In teoria dovrebbero scambiarsi i doppioni, discutere degli esemplari più interessanti e soprattutto cercare di rivedere i pezzi più rari: "Se anche tu sei un collezionista di Beanie Babies e possiedi dei pezzi pregiati, ci vediamo domenica al..." Ma di cosa discute un collezionista di peluche, quali sono gli argomenti? Le cuciture, la stoffa, i ricami, le rifiniture?... Una volta avevo il volantino di convocazione di una fiera di appassionati di animali impagliati, dev'essere una cosa simile. Ma non scorderò mai Dan Pussey, il collezionista di fumetti disegnato da Daniel Clowes, che mostra i suoi pezzi rari a un neofita. Il neofita sbalordisce ipnotizzato dalla costellazione di brufoli di Dan Pussey. E dice: "questi fumetti valgono un sacco di dollari. Diventerai davvero ricco vendendoli tutti. Ma Dan Pussey risponde stizzito: "E chi ci pensa a venderli?" E proprio questo il succo del collezionismo, il





feticismo di un valore ipotetico. Inconsuete e bizzarre sono le usanze dei collezionisti di pupazzi. Questa è la patria della fantascienza: il figlio di Sam, un serial killer di Brooklyn, credeva che il suo vicino di casa fosse un marziano e ricevesse messaggi dallo spazio attraverso il suo cane. Non è poi così folle l'idea che questi pupazzi emanino un magnetismo che fa leva su quanto di più sordido contengono gli esseri umani e li rincretinisce. Una volta in overdose di melassa, dopo avergli svuotato il cranio con un cucchiaino fatto di tenerezza, li mantengono sotto controllo per preparare lo sbarco definitivo da un'altra dimensione. Sullo scaffale di una libreria, in cui riposano riviste di ogni genere, ecco una quantità di scintillanti mensili dedicati interamente ai pupazzi. *Collecting Figures* sembra la più seria, quella che ospita peluche e riproduzioni in ceramica, statuine in schiuma plastica e bambolotti, ogni genere di creatura ridotta alle dimensioni di un omuncolo. In copertina si chiedono se i Beanie Babies riusciranno a difendersi dall'assalto del Furby. Non è paranoia chiedersi se è in atto una lotta tra esseri di diverse dimensioni che vogliono





60 West Ethel Rd. #5
Piscataway, N.J. 08854

WALLOS

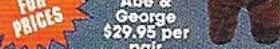
BRIAN WALLOS & CO., INC

For up-to-the-minute price list: pricelist@wallos.com

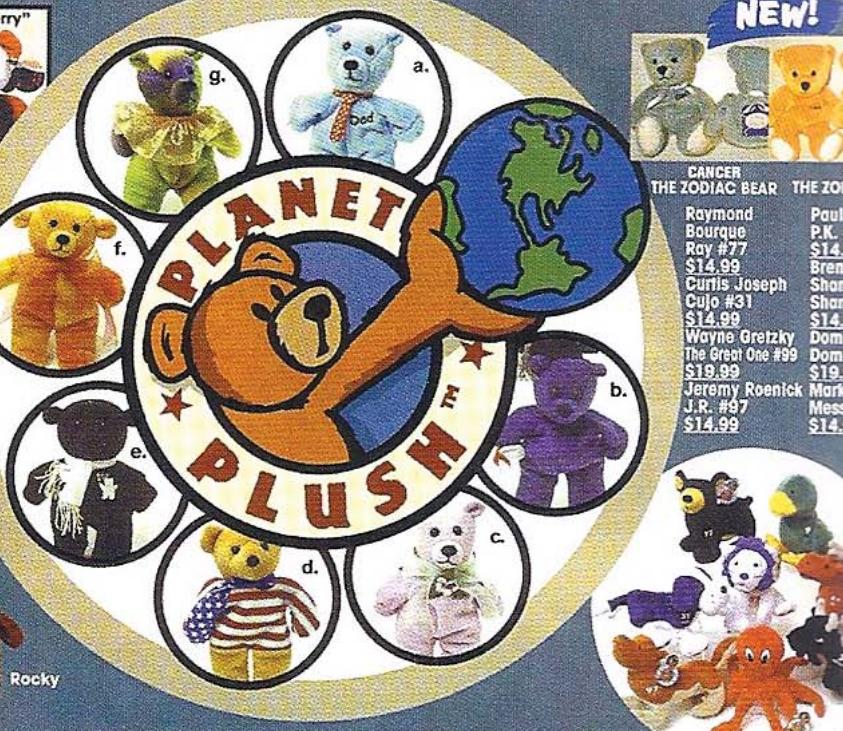
VISA
(732) 287-544
(FAX) (732) 287-635

HIGHEST QUALITY BEARS EVER

All Pieces Are Hand Numbered And Come With A Hologram Hang-Tag To Guarantee Authentic



CALL FOR UP-TO-THE-MINUTE PRICES
ON ALL PLANET PLUSH ITEMS
LIMITED QUANTITIES AVAILABLE!

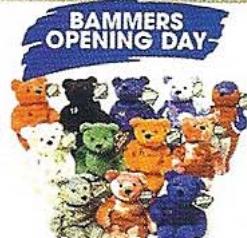
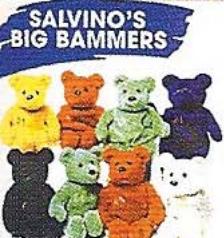


NEW!



CANCER THE ZODIAC BEAR	LEE THE ZODIA
Raymond Bourque	Paul K. P.K. #9
Ray #77	\$14.99
\$14.99	Brenda Shanch
Curtis Joseph Cujo #31	Shamy \$14.99
Cujo #31	Wayne Gretzky \$14.99
\$14.99	The Great One #99 \$19.99
Wayne Gretzky	Jeremy Roenick \$19.99
The Great One #99	J.R. #97 \$14.99
\$19.99	Mess # \$14.99
Jeremy Roenick	Mark M.
J.R. #97	
\$14.99	

HOT OFF THE LINE
Complete Set (all 8 pieces) \$99.95



D. DREW, MARK McGWIRE, SAMMY SOSA, DEREK JETER, KEN GRIFFEY JR., CHIPPER JONES, ALEX RODRIGUEZ, MIKE PIAZZA \$69.95 set of 8

6 piece set 49.95
Singles-Call for prices
CALL FOR PRICES

12 piece set \$69.95 set of 5

500 HOMERUN CLUB

Complete sets \$9.95

Summer '98 Release Series 2:

Complete sets \$9.95

The 1998 Holiday Set

Complete sets \$9.95

NHL HOCKEY SET • TUXEDO AWARDS SET • MUHAMMAD ALI • BAMMER BUNNIES

Thank you for your business. Please call to reserve. Phone reservations held 7 days. All products carry a 7-day full money back return privilege as long as all items are returned to us in the same condition they were when they left our facility. After 7 days sales are final! No refunds! No cancellations! All returns are subject to a 15% restocking fee. Thank you. Due to rapidly changing market conditions and ad lead times prices are subject to change up and down. Please call for up-to-the-minute rock-bottom prices on all items. We are not responsible for fluctuating market conditions or typographical errors. No fees for credit card use. No minimum order requirements.

Limited
Edition
Treasures

NFL PREMIUM PRO BEARS SERIES
★ NFL PRO BEARS ★ ELVIS ★ SA
★ GORDON ★ SHERLOCK ★ HEAVEN
★ HOLY ★ BEAR CLAUS '98 ★ CELEBRATIO



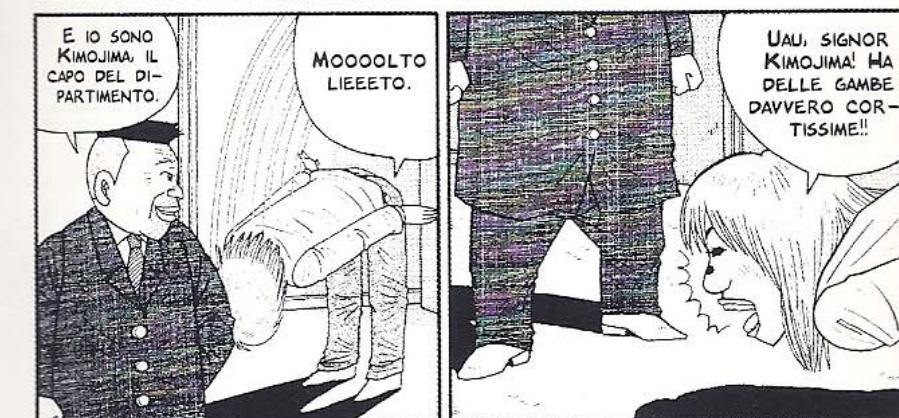
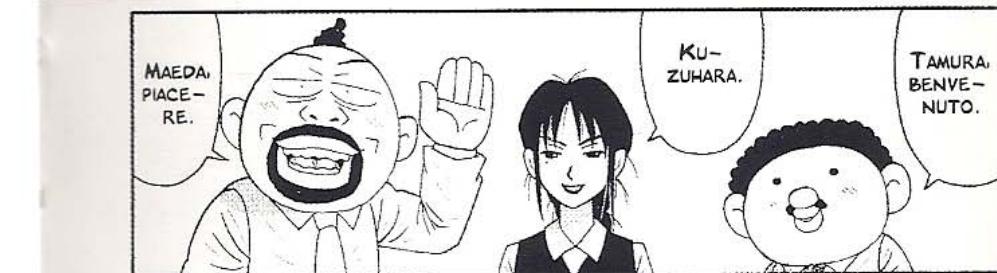
97



impadronirsi della nostra. All'interno un centinaio di pagine dedicate a elenchi fitti e minuziosi con marca dei prodotti, genere e nome dei pupazzi, anno di messa in vendita e, soprattutto, statuto ufficiale delle quotazioni.

La serie degli orsacchiotti è infinita, armate buffe e malinconiche di un avvento immobile. Oltre alle scatoline trasparenti per conservarli vendono anche proteggi-etichette in plastica trasparente. Sembra solo una follia tiepida e casalinga e la speranza di trovare qualche prova dei loro progetti di invasione nelle foto pubblicitarie o negli articoli è vana. Certo la bambola di Lady Diana o le bambole di pezza delle Spice Girls hanno qualcosa di macabro, sembrano le prove generali di un funerale rituale dell'immaginario popolare.

Ma ci vorrebbe uno scienziato enigmista, una spia poeta o un decodificatore della Nasa per decifrare il loro reale significato. Forse non esiste nessun linguaggio segreto, nessun codice oscuro. Le riviste sono l'equivalente dei bollettini di guerra. Di una guerra che l'umanità, in nome dell'ipocrisia beota della tenerezza, è destinata a perdere.

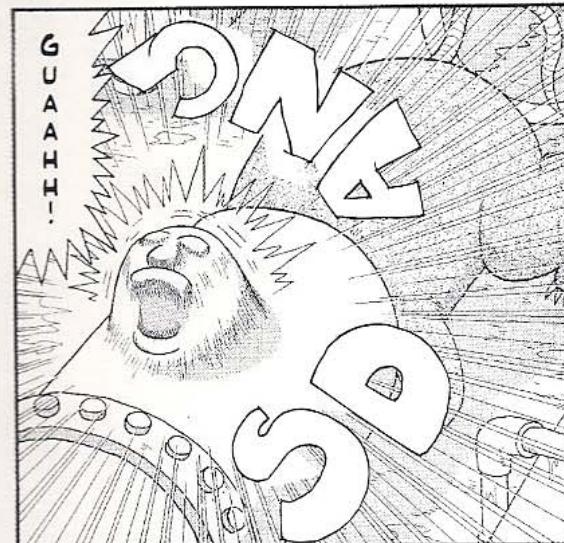
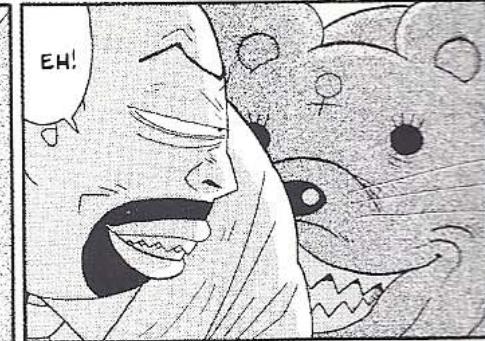
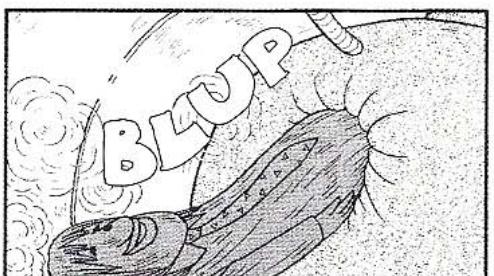
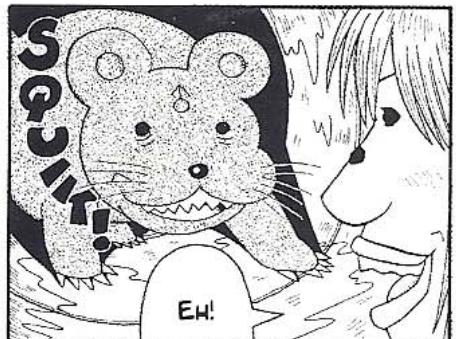


ENOMOTO: I nuovi elementi che scuotono il mondo.
di Enomoto Shunji



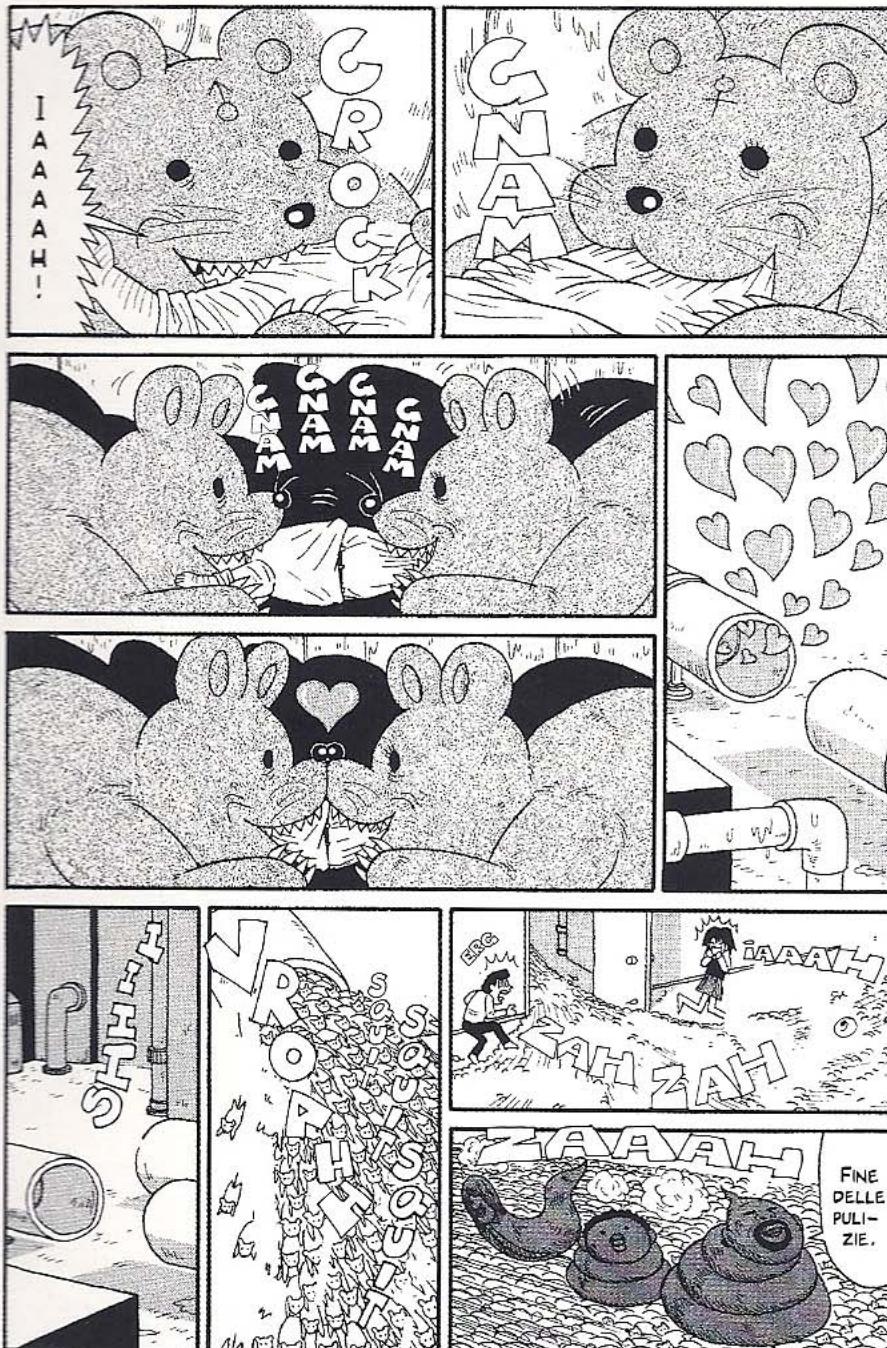
Al momento del mio esordio ho affermato che non avrei fatto eroguro (fumetti erotico-grotteschi). Ora penso a queste mie

ripetute dichiarazioni come appartenenti a un lontano passato! Noi esseri umani riusciamo a vivere anche con qualche



bugia alle spalle, no? Se fossi un grande uomo che non rinnega le proprie convinzioni, ENOMOTO non sarebbe mai nato.

Miei cari fan della merda di tutto il Paese, ovvero fan del culo! Fate un applauso a questo mio carattere superficiale!



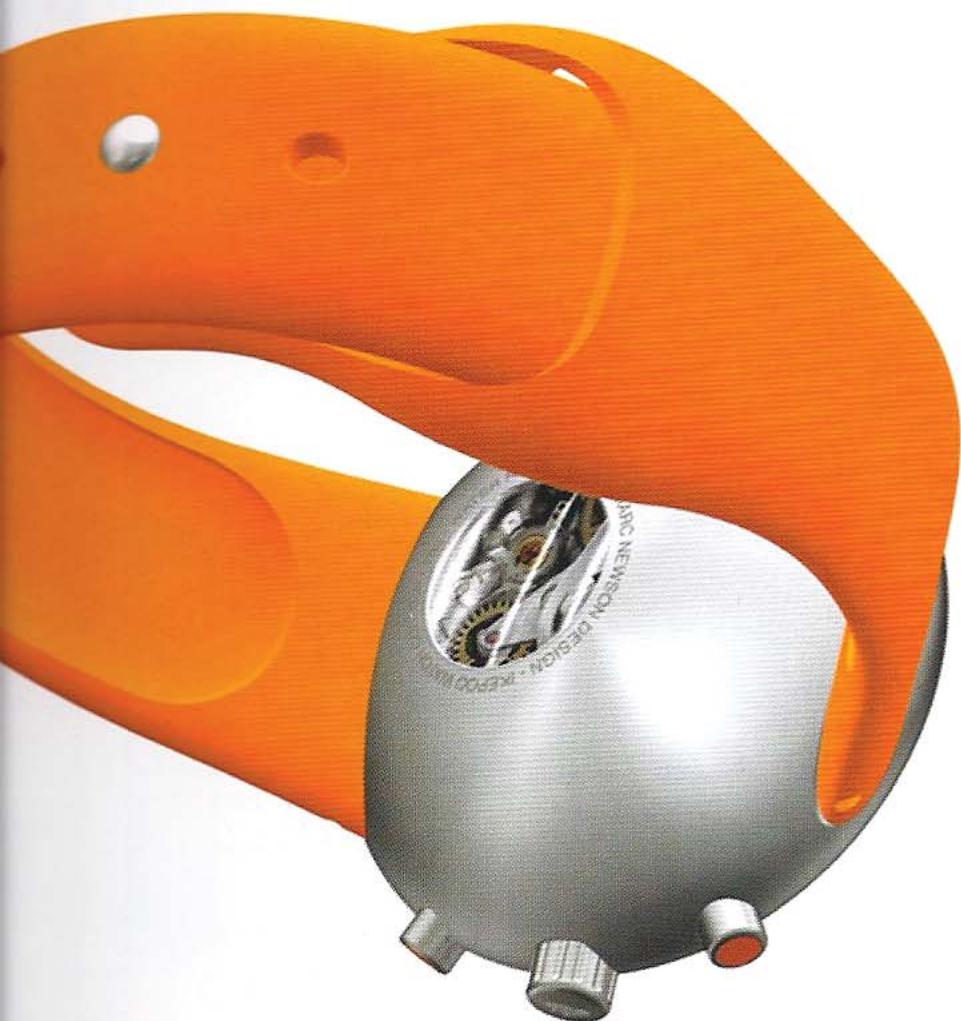
E abbiate clemenza per Kyosuke, questo eroe scatologico di fine ventesimo secolo!

la nuova onda di
Marc Newson



di Cristina Morozzi

Attraverso l'intuizione del surfer ha liberato il design dalle impalcature teoriche per riportarlo alla felicità di materiali che raggiungono la forma dell'estasi.



Se ci fosse un "partito di liberazione" del design, una corrente che si adoperasse per affrancarlo dalle impalcature teoriche, dalle eredità storiche e dai dogmi di un'estetica etica, Marc Newson dovrebbe esserne il leader. Se ci fosse un movimento capace di forzare i confini della riserva in cui il design è prigioniero, Marc Newson lo dovrebbe capeggiare.

Senza avere in mente programmi teorici, guidato da un istinto ancora genuino, Newson ha liberato il design dalla dittatura dell'ortogonalità, dall'obbligo della pertinenza, dal dovere della moderazione, dalla schiavitù della forma adeguata alla funzione. Dopo tante regie in bianco e nero, l'ha proiettato in technicolor su schermi panoramici.

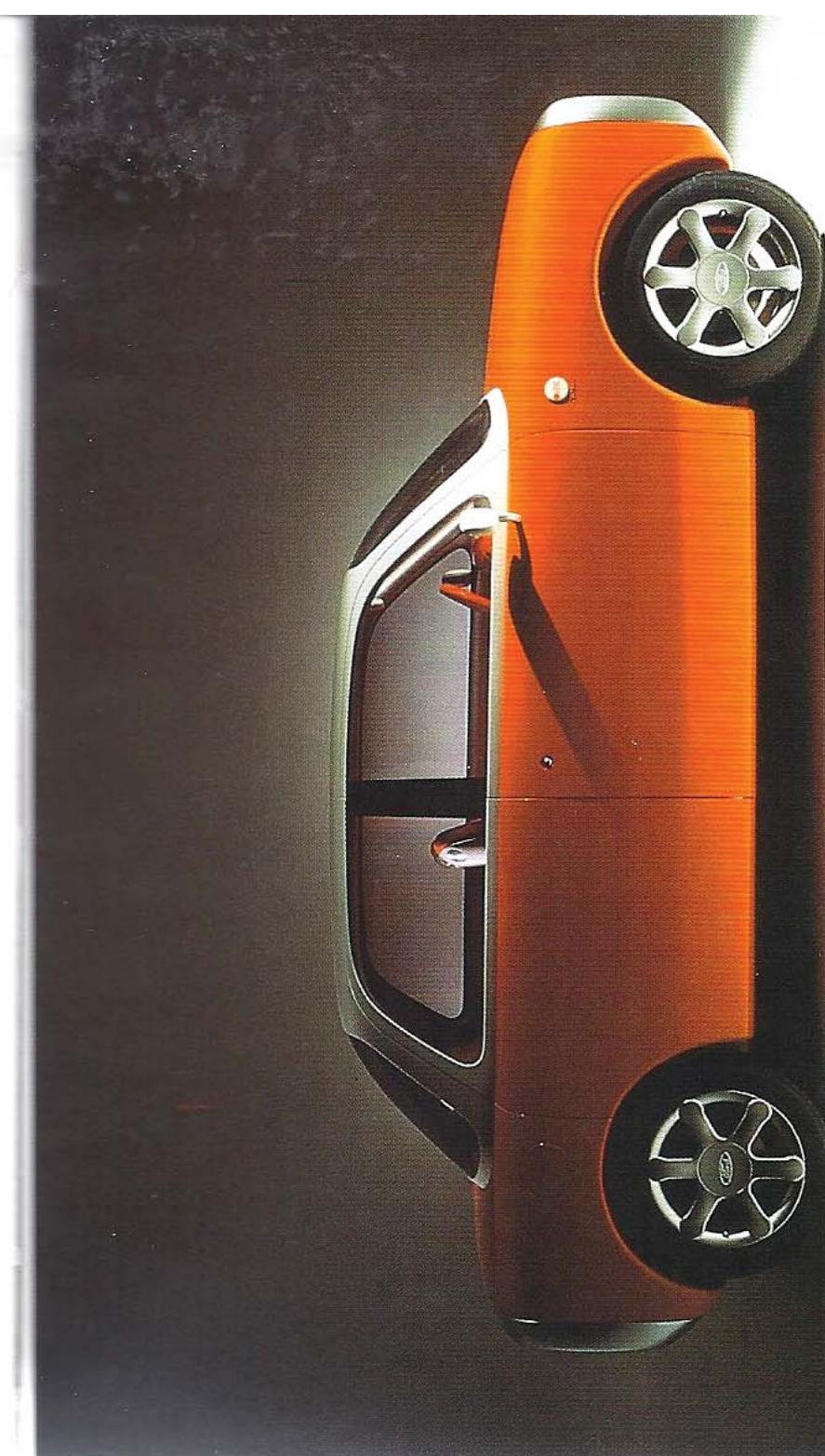
Nato a Sydney trentacinque anni fa, Newson appartiene alla generazione che non si mette a considerare criticamente ciò che accade, ma fa in modo che, spontaneamente, le cose accadano. Un tempo andava con la tavola nella baia di Sydney, e adesso continua a essere un surfer nel pensiero. Ha la sensibilità istintiva e la saggezza improvvisa di chi riconosce tra tante onde quella da cavalcare. La sua, come quella del surfer, è una conoscenza inno-

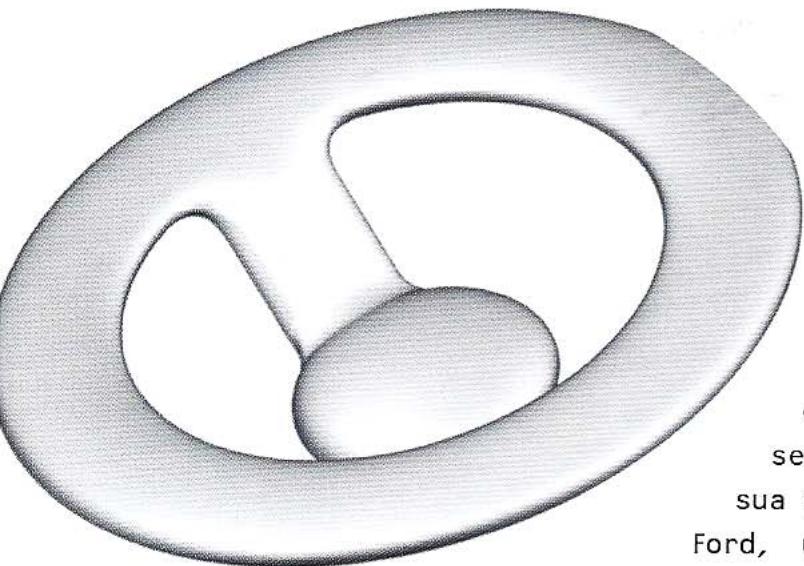




cente che riconosce ciò che ancora non conosce. Viene dall'altra parte del mondo, da una cultura lontana e diversa, e non ha quel risentimento occidentale contro la vita, né la vocazione penitenziale di molti designer europei, eroi perdenti per vocazione o per attitudine. Nomade per scelta, con una grande nostalgia per gli spazi aperti e per l'oceano del suo paese, evoca con la sua "insostenibile", talvolta irritante, leggerezza, il mito di Peter Pan, per il quale la fuga non è fuggire, ma produrre vita. A differenza di Icaro, che con il suo volo oltre il limite rappresenta l'ascesi necessaria ma impossibile, Peter Pan non infrange nessun limite, non cerca di redimere il mondo, ma vola per raggiungere uno spazio autonomo da abitare felicemente.

Marc Newson è mondano e appare superficiale: è spudoratamente in contatto con la propria felicità e con il proprio successo. La rivista britannica *Arena* definisce il suo design postmoderno e retro-futurista e propone tra gli oggetti di culto la sua *Locked Lounge*, una sinuosa dormeuse rivestita di fogli di lucente alluminio, creata nel 1986. E *Wall Paper*, bibbia dello snobismo internazionale, dedi-

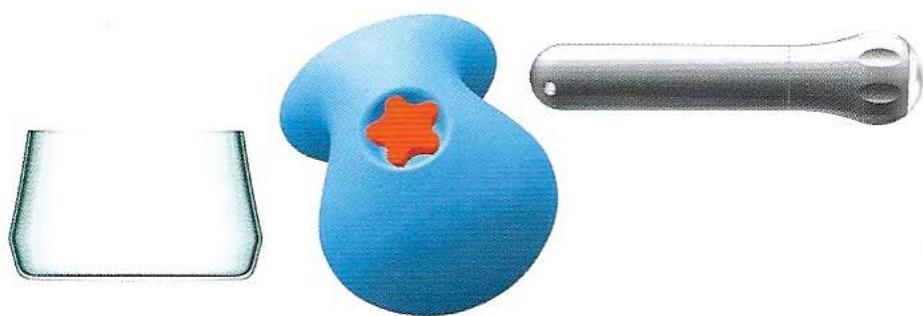


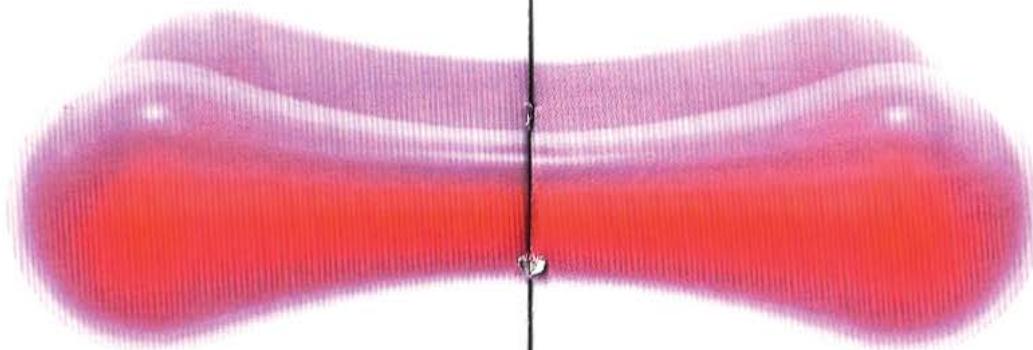


ca un ampio servizio alla sua auto 021C per Ford, una concept car arancione dalle linee marcate che pare uscita da un fumetto anni Ottanta. Gli oggetti di Newson non appartengono al design ortodosso (che forse si porta sulle spalle sin dalle origini il peso teorico delle utopie), rimasto una categoria a parte che non ama mescolarsi con l'universo tumultuoso delle merci di massa.

Facendo salire il design, "abituato a far da tappezzeria", sul palco delle danze, Marc Newson ne ha rinnovato lo statuto, lo ha trasformato da elitario in popolare, da necessario in desiderabile, da moderato in smodato, da punitivo in compensativo, da razionale in sensuale. Rendendolo "mondano", gli ha dato un risalto che non aveva mai avuto, una giocosità di cui si era sempre privato per timore di risultare troppo facile. Il design è contro il mondo, fuori dal mondo, al di sopra delle umane pulsioni, e Marc l'ha riportato dentro il mondo, nella vita emotiva. Anche se vive da integrato, accompagnan-

dosi a modelle dallo sguardo assente, anche se preferisce essere futile, evitando impegni intellettuali, è sovversivo perché ha introdotto il glamour nel design, contrastando il minimalismo che ha prodotto vere e proprie stragi di vita con il suo culto delle piccole cose, il cattivo odore della rassegnazione, l'estenuante letteratura delle descrizioni e l'avarizia emotiva. Newson con le sue forme rotonde, fluide, organiche, che paiono nascere dai boomerang e dalle tavole da surf, ha reso accessibile il design ai semplici, agli ingenui, ai superficiali, ai modaioli, ai tipi da discoteca e da bar, ai nomadi di lusso, ai feticisiti... L'ha reso popolare senza adeguarsi alla pochezza rettilinea della tendenza dominante, ma sempre seguendo la sua disposizione a generare forme morbide che paiono plasmate con le mani, quasi fossero sculture o vasi lavorati al tornio. Newson è rimasto artigiano. Anche se non lavora più con le mani, dell'artigiano ha l'attitudine. Asseconda il suo dono modellando forme, senza darsi limiti teorici, morali e politici. "Più lavoro", dichiara, "e più sono felice". Si realizza facendo ciò che intuisce. Non vuole redimere l'industria, né educare il pubblico. Con le aziende collabora per





creare oggetti "plastici" che la gente possa amare d'istinto.

Il primo prototipo di quella Locked Lounge segnalata da Arena tra gli oggetti da portare nel nuovo millennio, l'ha realizzato quando ancora viveva a Sydney, nel suo studio/laboratorio, rivettando con le sue mani ogni lastra di alluminio, con una cura quasi da gioielliere. In Australia i designer sono tutti un po' artigiani e un po' gioiellieri, nel senso che amano affinare manualmente le forme. La Locked Lounge, simile a un corpo imprigionato in una corazza medievale, è emblematica di un approccio che combina forme aerodinamiche con finiture arcaiche, che abbina la sicurezza e la fluidità del segno alla minuzia del lavoro manuale.

Forse proprio perché è un artigiano la Ford, per dare smalto al marchio, l'ha chiamato a disegnare una concept car, un'auto di immagine, dedicata a quella generazione X che pare affascinata dai progetti di Newson.

Le auto generalmente le disegnano i carrozziere, anche loro degli artigiani, che con i designer hanno poco a che fare. Giorgetto Giugiaro, autore di alcune auto simbolo come la Panda e la Golf, per

essere considerato un designer e non solo un car stylist ha firmato di tutto, dalla pasta Voiello alle fibbie per le scarpe. E da artigiano Newson ha lavorato trascorrendo alla carrozzeria Ghia in Piemonte la primavera e l'estate del 1999. Non con l'occhio smaliziato del carrozziere di mestiere, ma con lo stupore e l'entusiasmo di chi vuole disegnare un oggetto di culto, un giocattolo perfetto e semplice. "La mia auto l'ho voluta totalmente naif," dice Marc, "come un uovo nel portauovo. È talmente semplice da essere inesorabile."

La 021C è affine ai suoi oggetti, assomiglia al suo orologio Pod e al suo appendiabiti per Alessi. Tra una suppellettile e un'auto non vede differenze, si tratta sempre di design. E il suo design lo definisce "semplice/simmetrico/fuori scala/ludico".

E ludica era l'installazione Bucky che atterrò alla Triennale (al centro della sala d'ingresso) nell'aprile del 1995. Arrivava da Parigi, dalla fondazione Cartier, e pareva fosse giunta per via d'aria, data la sua somiglianza con le strutture molecolari o con le costellazioni che ruotano inesorabili nel cielo. "Bucky dalla chimica al design" era una cupola di oltre sei metri di diametro, costituita da tanti



moduli colorati, collegati in rete l'uno all'altro. Ciascun modulo era una confortevole poltroncina di forma triangolare. Tutte insieme parevano molecole danzanti e la dimensione funzionale si perdeva nell'immagine di una meteora policroma. La Triennale, tempio austero del design che fa la morale, apparve, per una volta, giocosa come un luna park. Sia un'auto, o un orologio, una dormeuse, una poltroncina, o una installazione... il design di Marc Newson non ha misteri. I suoi oggetti sono empatici, amichevoli e ammiccanti. Parlano una lingua universale, quella con cui si esprimono le nuove generazioni. Si fanno subito riconoscere e diventano irrinunciabili.

Gli oggetti di Newson sono immanenti, moderni feticci, anche se lui sembra lontano e assente. Le sue risposte sono sempre concise e precise, senza sfumature, tanto da sembrare fasulle. Dice di non essere feticista, anche se colleziona coltelli e lame. Legge *Scientific American*, ma per i libri non ha abbastanza tempo. Non ama i fumetti e i videogiochi, ma adora i giocattoli e i documentari geografici e sulla natura. Gli piace il cinema, ma gli pare che ci sia troppa merda in giro. Il suo can-

tante preferito, incredibile a dirsi, è Adriano Celentano. Tra i designer della sua generazione predilige Jasper Morrison, James Irvine e Stefano Giovannoni e ammira l'opera di Bruno Munari. Vive a Londra, perché dopo Parigi voleva cambiare città. Viaggia molto e si ritiene un designer professionale, ma non di quelli tipici.

Forse le forme rotonde e smussate che produce raccontano di un'impronta genetica. Come gli aborigeni, che dipingendo a puntini rappresentano sempre la configurazione della loro terra, dove ogni pianta cresce isolata chiudendosi a cerchio per raccogliere quella poca acqua che la stagione delle piogge destina loro, Marc disegna sempre Uluru, la roccia sacra degli aborigeni che sorge nel centro del deserto arso, dove i colori non hanno sfumature: una forma smussata e rotonda, sola e perfetta contro l'orizzonte, la "cosa" più "cosa" che esista, l'icona più sorprendente che la natura abbia prodotto. Il suo design è coincidente con il gusto del pubblico, perché Marc è rimasto "primitivo" e non ha dimenticato lo stupore, la sacralità e la magia, sensazioni che la natura senza cultura dell'Australia offre con generosità.



Il cervello
virtuale

di Stefano Giovannoni

In una società moltiplicata gli oggetti vivono in serie. Nella trasparente somma dei segni trionfa la quantità. Due è sempre meglio di uno...



Spesso mi chiedo se veramente abbiamo bisogno di disegnare e produrre nuovi oggetti.

Il mondo è saturo di prodotti. In una società evoluta chiunque possiede molteplici oggetti per assolvere a ogni bisogno funzionale.

Ognuno di noi ha un Rolex che custodisce gelosamente dall'infanzia, tre o quattro Swatch, alcuni digitali raccattati qua e là e qualche orologio più fashion che amiamo indossare per eventi particolari. Se il problema è la precisione, nei fustini del Dixan si possono trovare orologi che spaccano il secondo. Nella nostra cucina ci sono almeno quattro spremiagrumi: uno in alluminio anni Trenta in bella mostra sopra il bancone, uno elettrico, uno Alessi e uno in plastica, comprato per pochi soldi al supermercato, che di solito usiamo.

Perché dunque avremmo bisogno di un nuovo spremiagrumi? Molti hanno teorizzato la fine della società dei consumi a favore di una più ecologica e umanistica visione del mondo.

Ma come può evolversi una società avanzata se il motore del consumo rallenta o si ferma?





Per creare ricchezza le aziende devono produrre in quantità sempre maggiore. Se da un lato non abbiamo bisogno di nuovi prodotti, dall'altro dobbiamo creare un nuovo sistema virtuale per anticipare nuovi desideri. Ogni cultura è comunque un sistema virtuale. Se prendiamo una persona dal Centro Africa e la portiamo qui non viviamo una realtà per lui completamente virtuale? Oppure ha bisogno di sedie, vestiti alla moda e di quattro spremiagrumi? Dobbiamo così costruire scenari sempre più avanzati per il nostro immaginario, fiction sempre più sofisticate per i nostri desideri.

Questa architettura virtuale produce sistemi di

oggetti che non possono più limitarsi a soddisfare quelle che erano le funzioni primarie per le quali erano stati concepiti ma che devono comunicarci un proprio appeal emozionale e sensoriale.

Andiamo così costruendo il nostro paesaggio reale annettendo passo dopo passo nuovi territori virtuali ed estendendo i confini del nostro immaginario/reale.





il domani di
Mendini



di Marcello Jori

Designer raffinato o provocatore in guanti chirurgici? Alessandro Mendini fugge da ogni definizione spostandosi sempre verso un altrove brillante e irraggiungibile.



Caro Alessandro, frequentavo l'università quando ho avuto la prima informazione su di te. Riguardava la tua generosità verso i collaboratori. In qualche anno li conobbi quasi tutti e Mendini diventò per me una costellazione di collaboratori luminosi. Ti portavano sempre in tasca. Spesso aprivano il portafoglio e mostravano la tua fotografia. Parlavano di te con stima venata di affetto. Vorticava buon umore su quelle persone, fiducia nel maestro, amore di stampo ateniese. Così per me la generosità divenne una delle forme del tuo stile. Si può considerare la generosità fra gli ingredienti di un progetto d'artista?

La generosità mi sembra segua le mosse di un pendolo: ogni volta che dai, ti torna indietro altra generosità, altra energia. Le chiusure non fanno passare le idee da uno all'altro, e non mescolano i respiri delle persone. Fare arte oggi è anche un gioco di specchi. E forse la generosità è una delle forme del narcisismo dell'artista: uno dà perché è ansioso di ricevere. A me è sempre piaciuto più ascoltare che parlare.

Rispetto all'inizio del secolo, la durata media della vita di un uomo contemporaneo si è alzata di almeno trent'anni. Di conseguenza la giovinezza di un artista si protrae più a lungo, invadendo la fase della maturità. Si può parlare oggi di "giovane maturità"? Pensi che questa definizione sia adatta a rappresentare la tua condizione attuale?

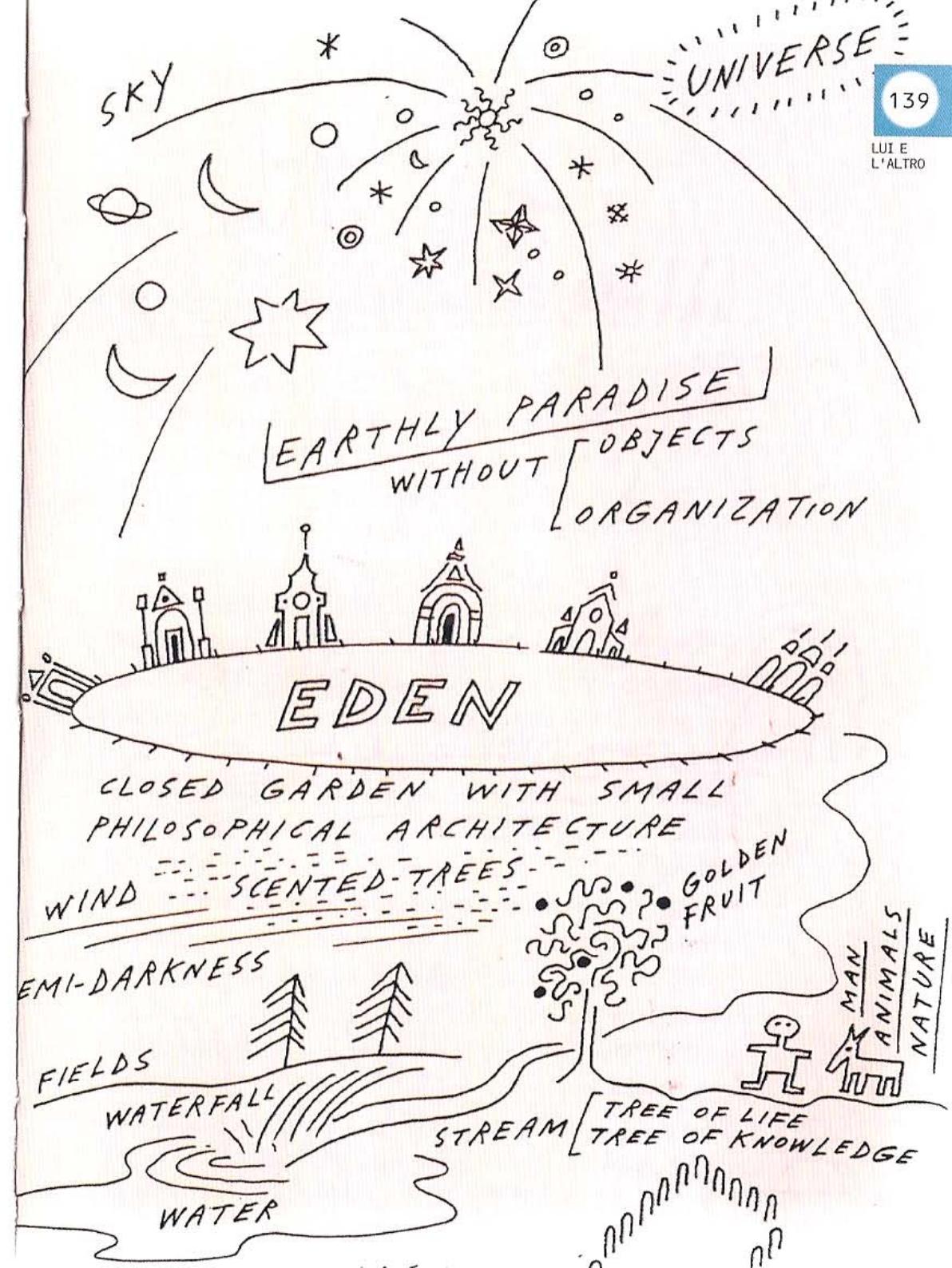
Da tanti anni il mio lavoro è impostato su questa base: da un lato il riferimento "statico" ai sentimenti primordiali dell'umanità, dall'altro il metodo "dinamico" nell'accettare le novità visuali del mondo. Non so se questa è una formula, ma è il mio modo di condurre l'attività ideativa indipendentemente dall'età.

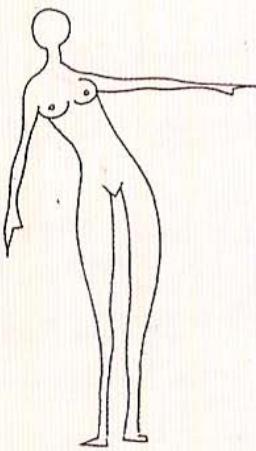
Non credi sia venuta l'ora di ricantare le lodi della vecchiaia, senza paura di togliere spazio alle giovani promesse? Non trovi estremamente primitivo l'atteggiamento di una società umana che privilegia il giovane perché l'anziano ha già consumato la sua fetta di vita? Non sarebbe il caso di offrire a tutte le età la stessa dose di

privilegi, attenzione e rispetto? Infanzia compresa? I tempi dell'arte non sono forse quelli di Cezanne, che è morto a più di ottant'anni, al culmine della sua fase creativa migliore, e con il cubismo che cominciava a prender forma tra le sue dita?

Qualche volta spero di aver bevuto un elisir di giovinezza. Il corpo e la mente risentono invece del tempo. Quando si arriva a una certa età si vede la linea della propria vita sotto forma di parabola discendente, si allenta l'interesse eccitante per le cose pratiche e subentra il lungo pensiero della morte, la pacata bellezza dell'invecchiare. A un certo punto la vita è già riempita, diventa poco a poco un contenitore troppo stretto. Giovani e vecchi devono avere entrambi spazio. È giusto che il vecchio esprima la sua saggezza, purché non risulti un ostacolo ingombrante alla freschezza e all'ingenuità del giovane.

Per buona parte del Novecento l'eclettismo è stato sinonimo di superficialità e, di conseguenza, gli artisti che hanno deciso di percor-





rerlo hanno pagato a caro prezzo la loro scelta. Valga per tutti l'esempio di Alberto Savinio. Con gli anni Settanta si rompono gli argini dello specialismo, e con la libertà, l'orgoglio e l'inconscienza degli esploratori dilettanti, i pittori si mettono a cantare, suonare, recitare, gli architetti a dipingere, gli scultori a lavorare di ruspa nei deserti... Oggi l'eclettismo ha assunto invece carattere di grande professionalità. Sconfinare dal proprio specifico richiede una profonda conoscenza del territorio in cui ci si addentra. Diventa impossibile fare cinema, musica, disegnare oggetti o scrivere libri senza pagare un pedaggio alle regole del mezzo in questione, pena l'emarginazione nel limbo della non-comunicazione. E la non-comunicazione oggi non ha più carattere di rivoluzione originale. Produce soltanto silenzio e indifferenza. Cos'è l'eclettismo per Mendini?

Non sono tanto abituato a usare la parola eclettismo. Preferisco semmai usare la parola "barocco", che indica in maniera più figurata l'atteg-

giamento combinatorio tipico di chi fa una certa arte anche nell'epoca contemporanea, organizzando degli spezzoni scenografici significanti nel caos del mondo di oggi.

Tu citi Savinio, e devi sapere che è uno dei miei artisti preferiti in assoluto, e per diversi motivi: per il suo modo "letterario" di affrontare l'arte, per il suo linguaggio, per i suoi miraggi di mondi incantati e irraggiungibili, e anche per le sue diverse specializzazioni.

Se dovessi curare un dizionario "Mendini", come compileresti alle voci "artista", "architetto", "designer", "scrittore"? E alle voci "sentimento", "commozione", "emozione", "dolore", "gioia", "serenità"?

Non sarei in grado di compilare un dizionario di me stesso. Certo, tu citi termini che per me sono tutti importanti, alcune legate al mio lavoro quotidiano, altre che definiscono i miei miraggi più lontani. Hai dimenticato però un'altra parola per me importante: la parola "operaio". Io mi sento anche un lavoratore, un operaio.



Nel nostro ultimo incontro ti ho trovato intento a un'operazione di "pulizia estetica". Con la responsabile malinconia di un uomo che deve abbandonare il secolo più stipato di invenzioni con una valigia soltanto, stavi selezionando quegli oggetti dotati di tale dignità da meritare di essere traghettati nel terzo millennio. Sei riuscito a concludere la difficile missione?

Quando uno ha lavorato e generato tanto, tantissimo, muovendosi su innumerevoli strade belle e brutte, aride, fangose o assolate, certamente trova la sua purezza incrostanta e logorata da stanchezza e da infinite e troppo opposte esperienze... Mantenere limpida la nostra umanità e fresco il nostro progetto è così difficile, è un compito non solo mio, ma proprio di tutti... Il millennio favorisce l'esercizio di questa ginnastica liberatoria, ma tenere lento e ossigenato il pensiero non è cosa facile.

Atlante **Teratomorfico**

di Igort & Jori

Mentre la razza umana occupa cervelli e risorse ingenti alla ricerca di creature aliene nello spazio infinito, noi le abbiamo trovate su questa terra, in un'isola del Pacifico chiamata Giappone. Sono prodotte da un popolo caratterizzato da una singolare tendenza: quella di non accettarsi fisicamente com'è. Perché proprio loro, che hanno gli occhi più piccoli del mondo, si rappresentano con pupille grandi quanto palloni da calcio? Perché quando si disegnano amano tanto storpiarsi nell'anima e nel corpo facendo il più delle volte sospettare provenienze aliene?

Il nostro atteggiamento sarà quello degli umili classificatori di specie rare, estasiati e rispettosì davanti alla scoperta di farfalle sconosciute, capaci dello stesso stupore di un soldato romano alla vista degli elefanti di Annibale.

Ad altri scienziati il compito di capire il perché dei fenomeni.





Akira Toriyama



Makoto Tanaka



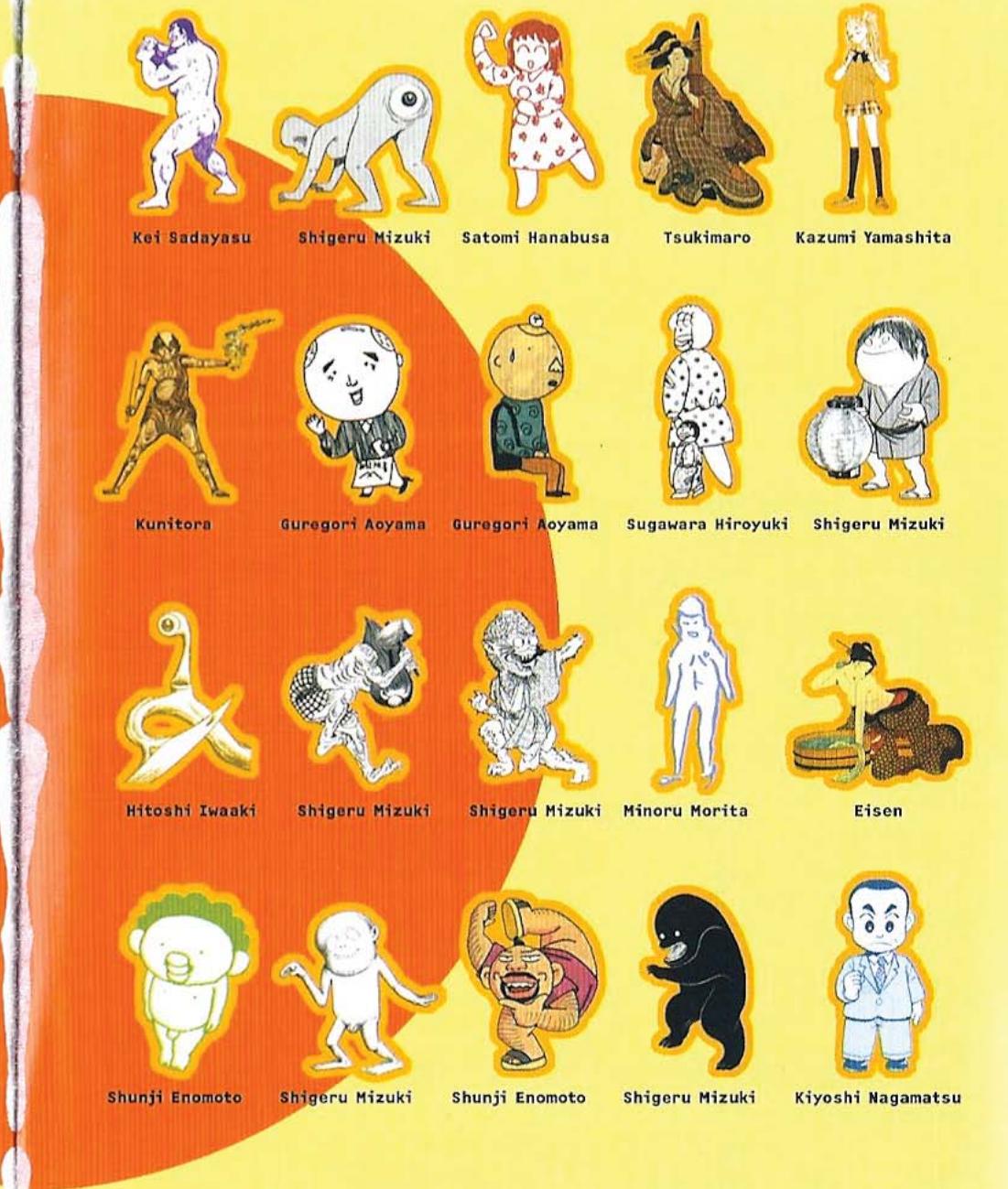
Guregori Aoyama



Tsukioka Yoshitoshi



Shigeru Mizuki



Tsukioka Yoshitoshi



Shigeru Mizuki



Yasuhiro Yamamoto



Shigeru Mizuki



Shigeru Mizuki



Mikio Igarashi



Shunsho



Shunji Enomoto



Yasuhiro Yamamoto



Seizo Watase



Yoshiharu Tsuge



Tamakichi Sakura



Kosuke Fujishima

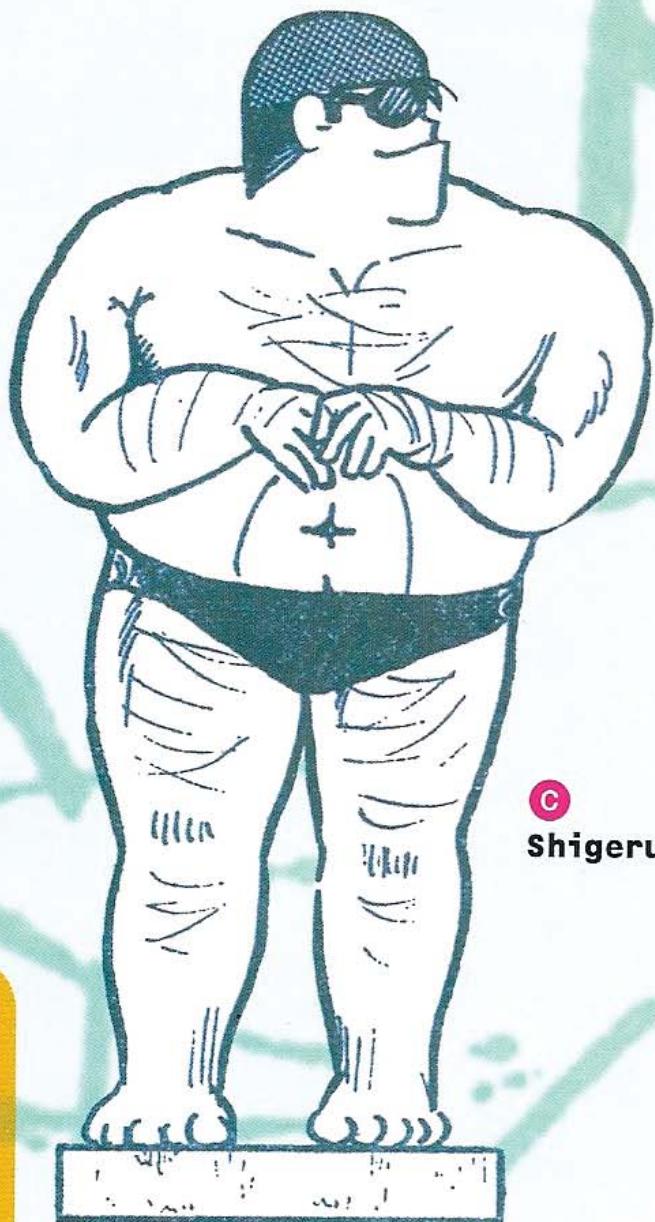


Shigeru Mizuki



Sharaku





C
Shigeru Mizuki



Makoto Tanaka
Shunji Enomoto

C
Kiyoshi
Nagamatsu



Igort & Jori
Atlante Teratomorfico

Makoto Tanaka



Shigeru Mizuki
Kiyoshi Nagamatsu



Satomi Hanabusa
Tsukioka Yoshitoshi



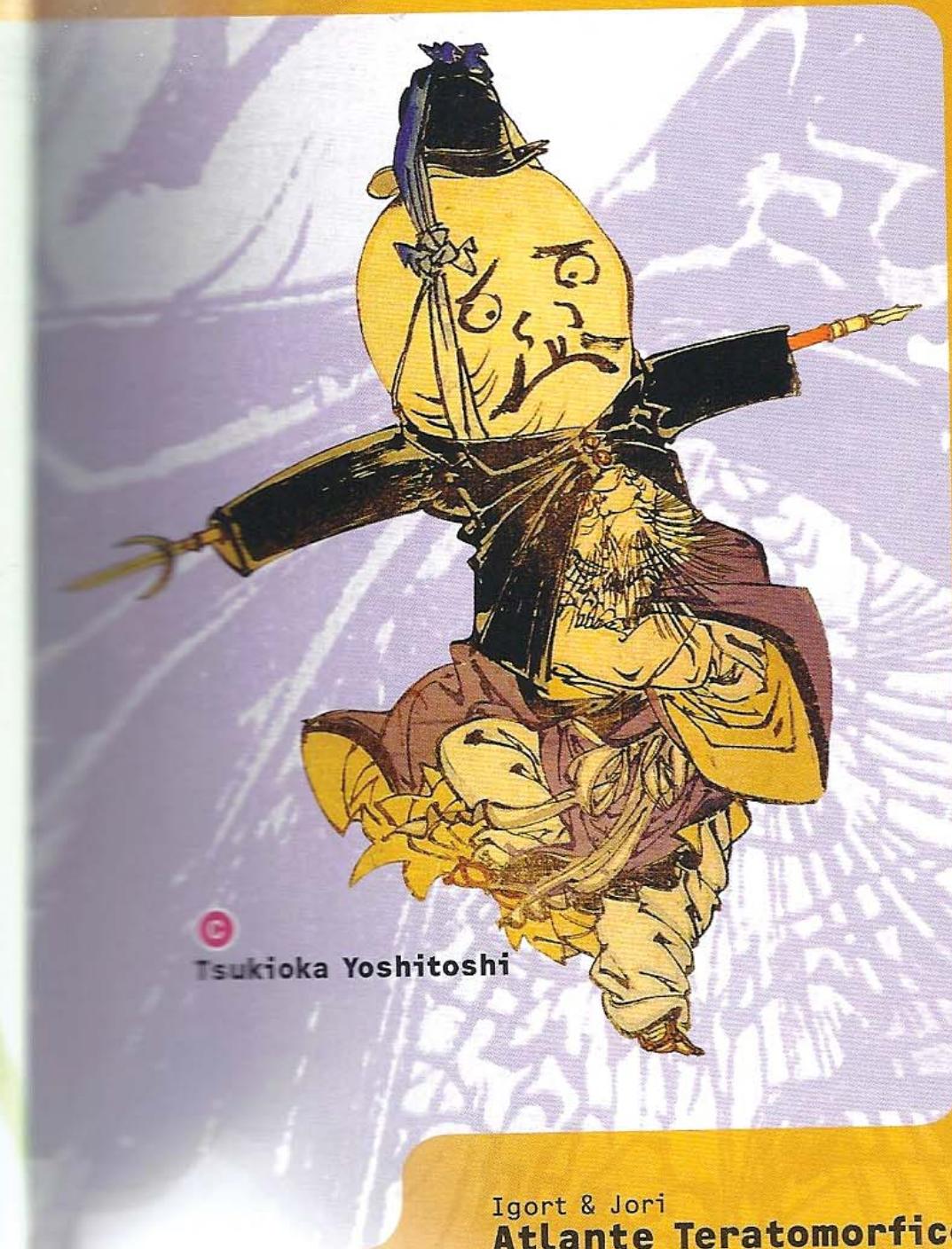
Shunji Enomoto

Igort & Jori
Atlante Teratomorfico



C

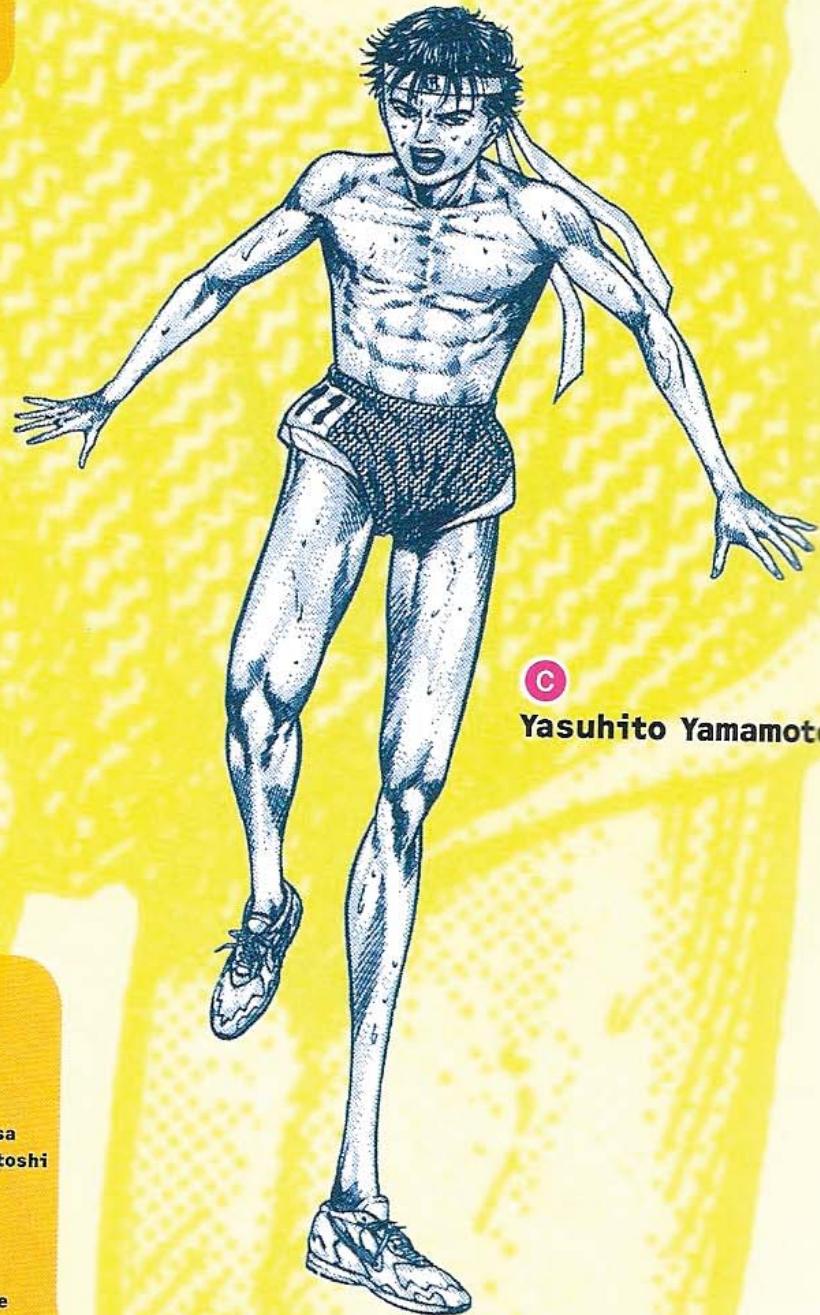
Satomi Hanabusa

Makoto Tanaka
Shunji EnomotoYasuhiro Yamamoto
Mikio Igarashi

C

Tsukioka Yoshitoshi

Igort & Jori
Atlante Teratomorfico



Satomi Hanabusa
Tsukioka Yoshitoshi

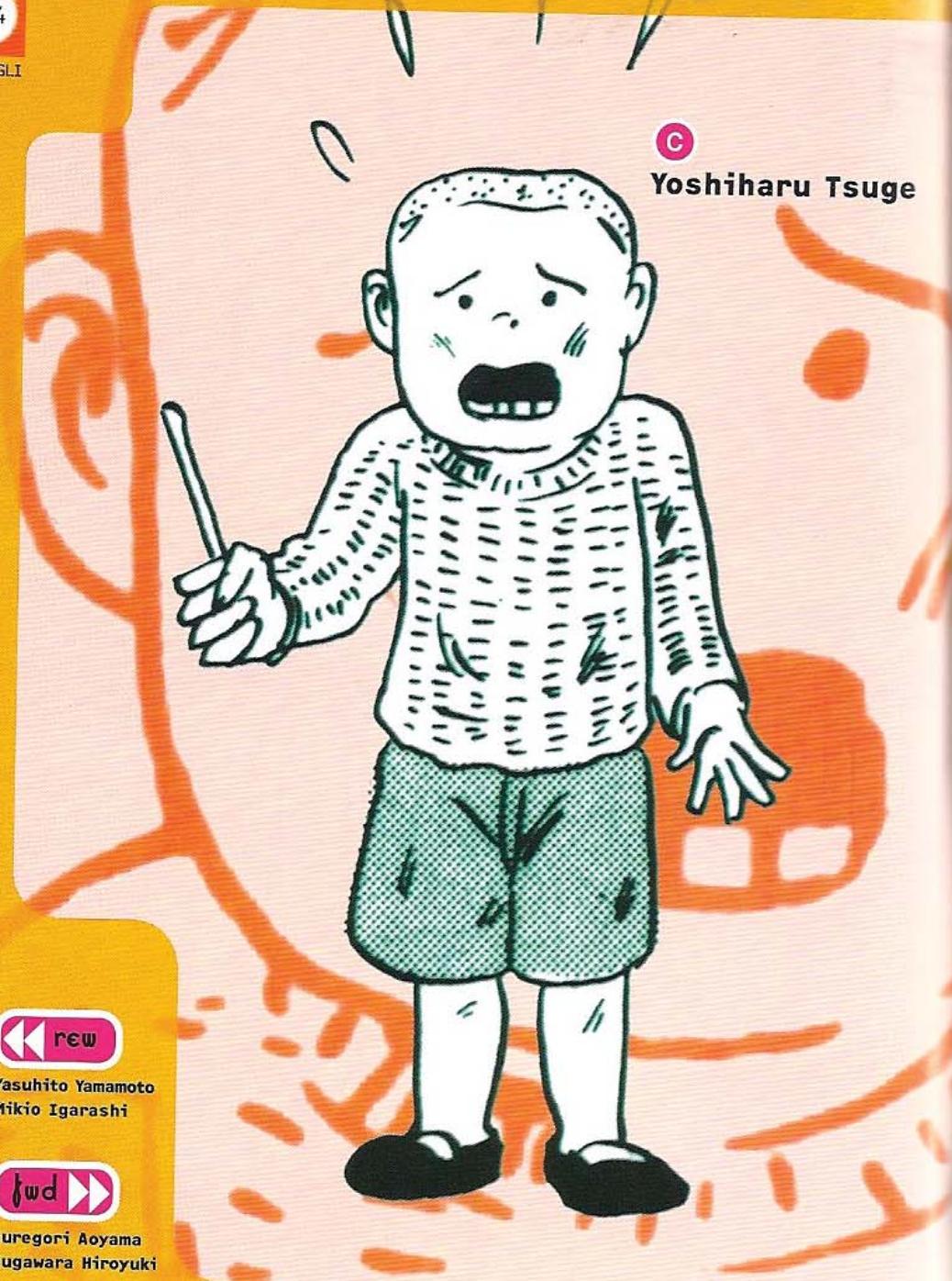


Yoshiharu Tsuge
Hitoshi Iwaaki

C
Mikio Igarashi



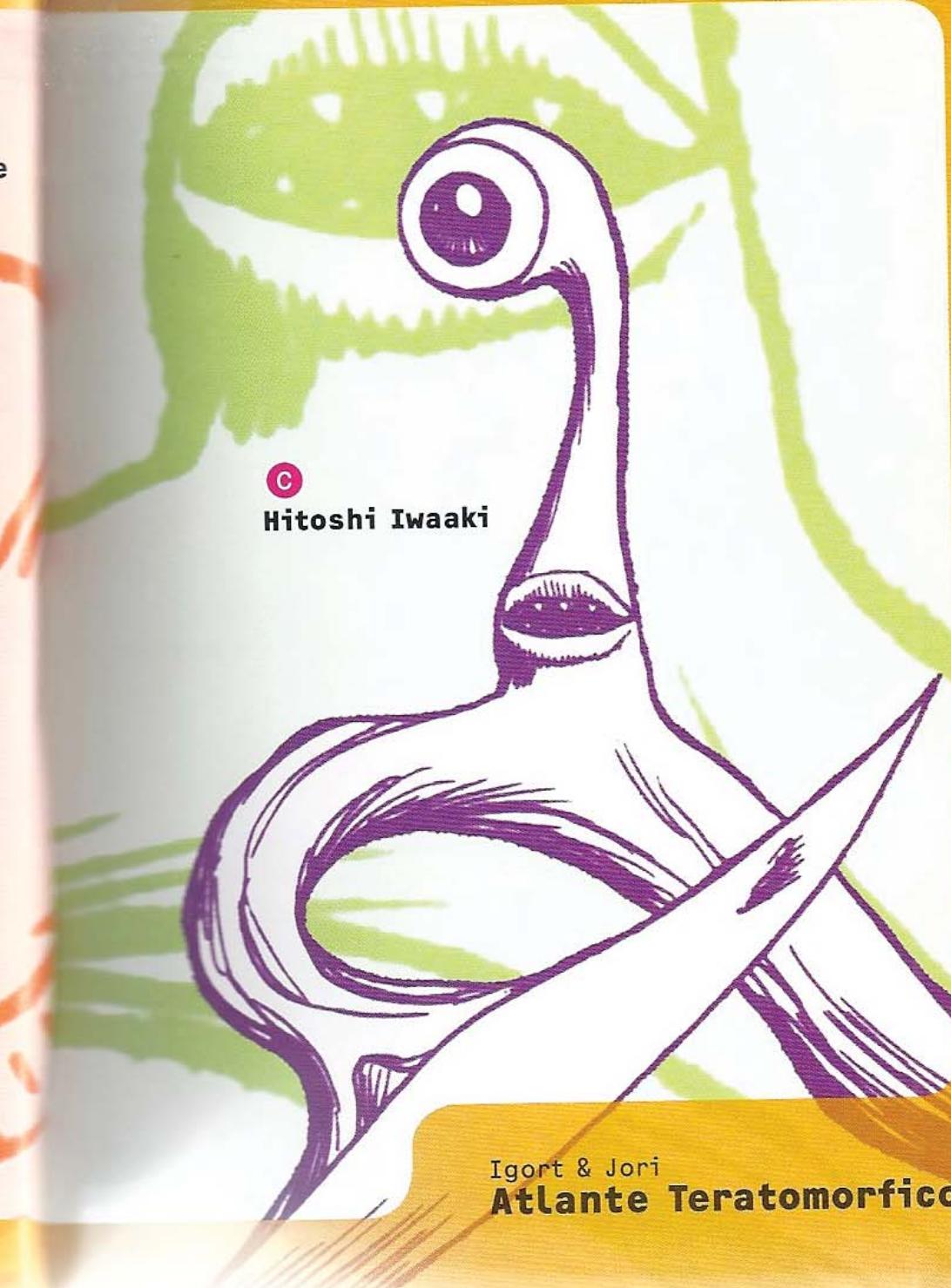
Igort & Jori
Atlante Teratomorfico



Yasuhito Yamamoto
Mikio Igarashi



Guregori Aoyama
Sugawara Hiroyuki



Igort & Jori
Atlante Teratomorfico



C
Guregori Aoyama

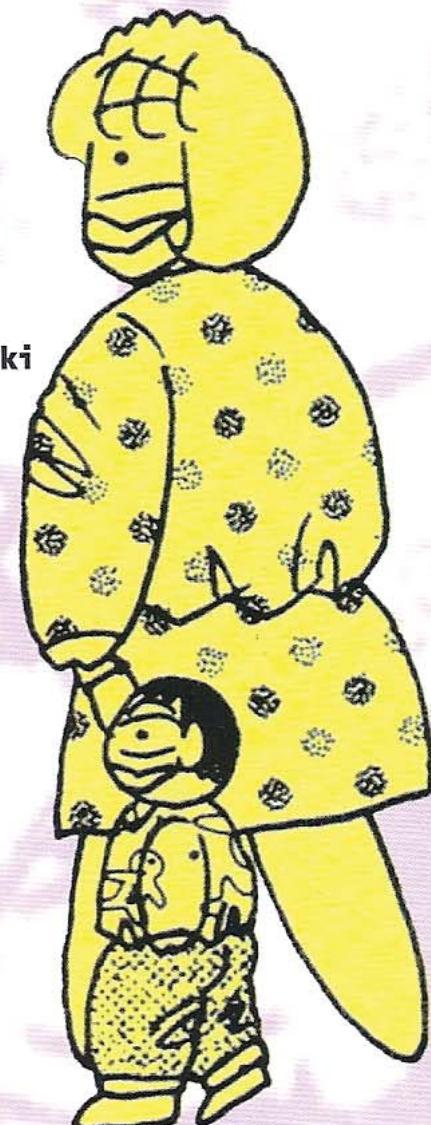


Yoshiharu Tsuge
Hitoshi Iwaaki



Kazumi Yamashita
Tsukioka Yoshitoshi

C
Sugawara Hiroyuki



Igort & Jori
Atlante Teratomorfico



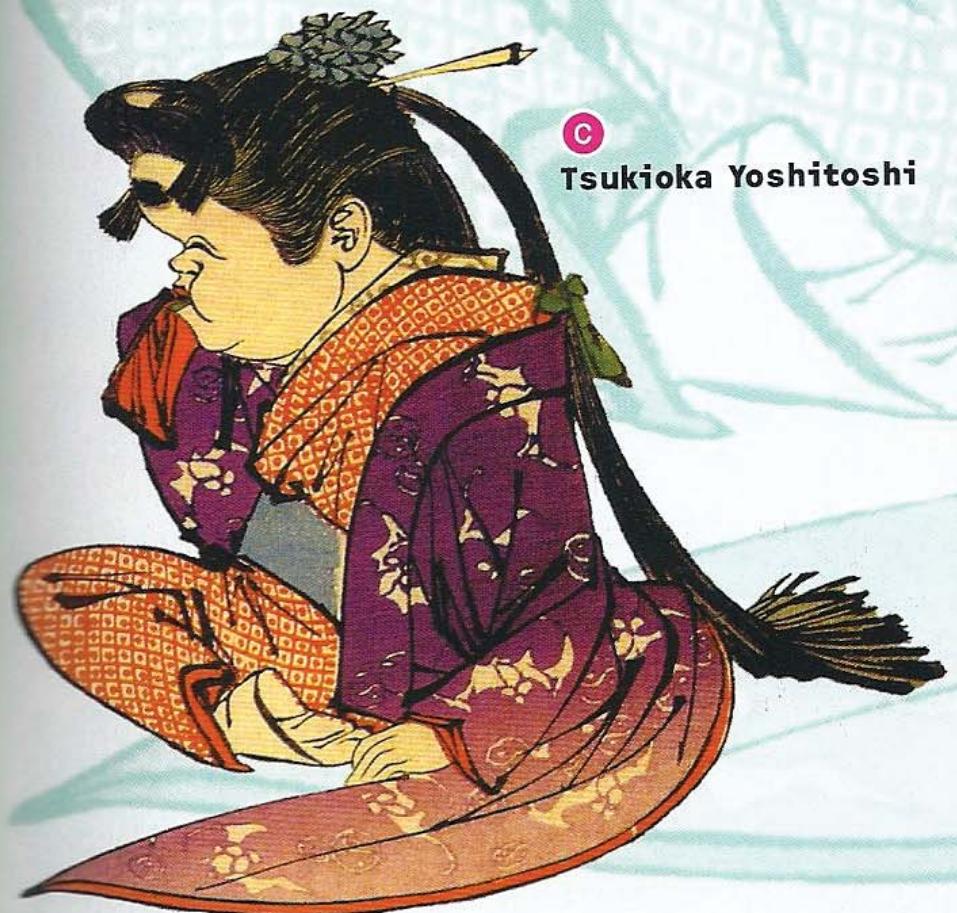
C
Kazumi Yamashita



Guregori Aoyama
Sugawara Hiroyuki



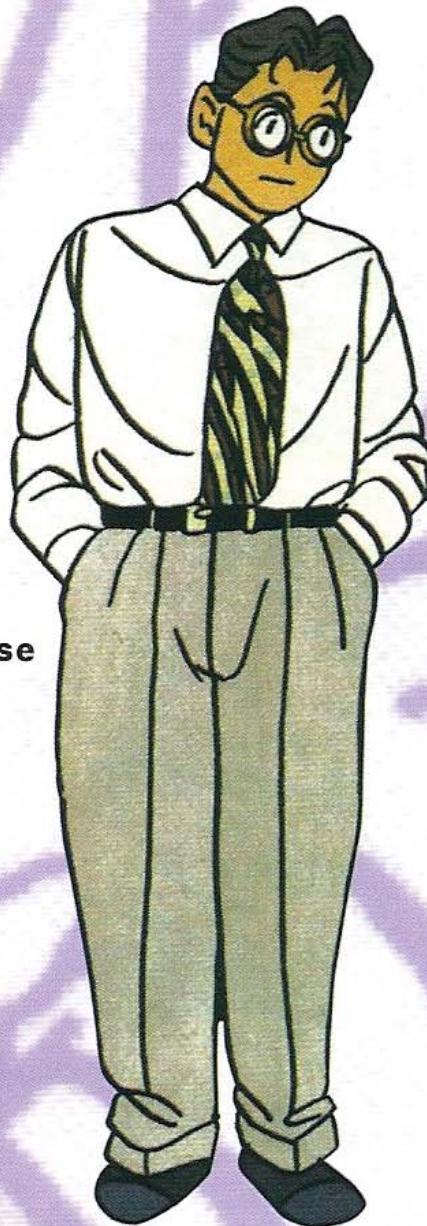
Seizo Watase
Tamakichi Sakura



C
Tsukioka Yoshitoshi

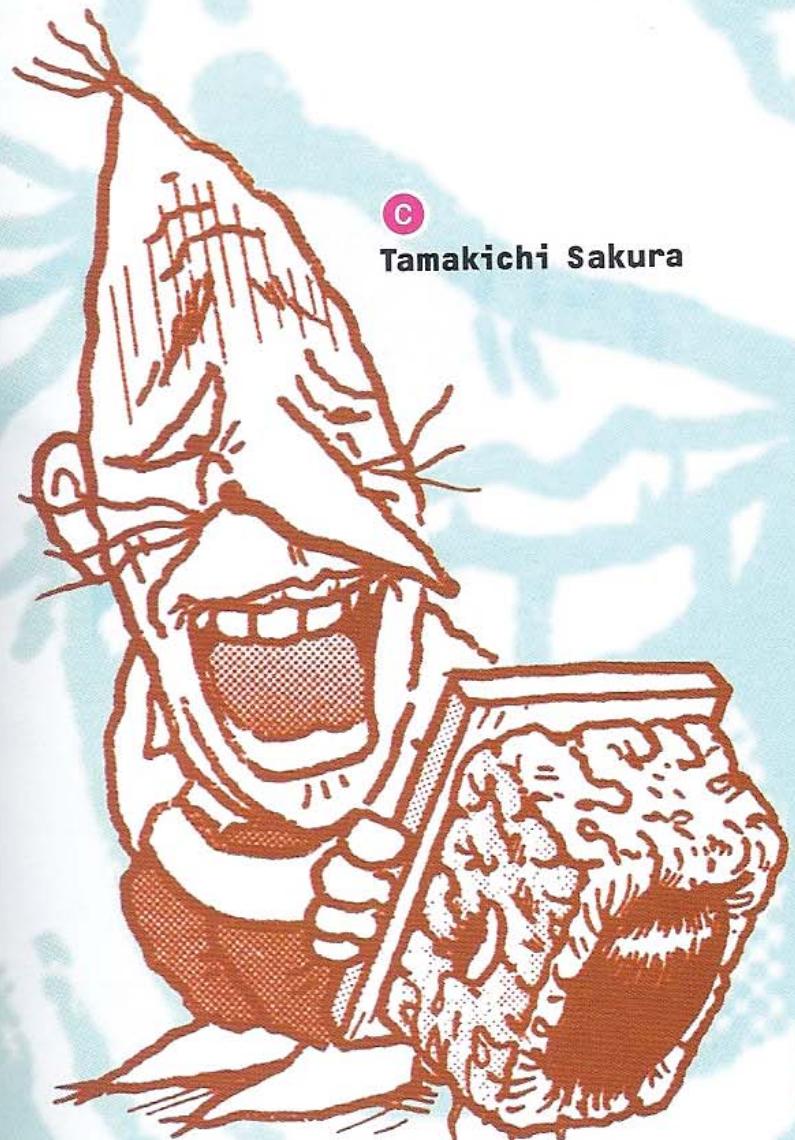
Igort & Jori
Atlante Teratomorfico

C
Seizo Watase



Kazumi Yamashita
Tsukioka Yoshitoshi

C
Tamakichi Sakura



Igort & Jori
Atlante Teratomorfico

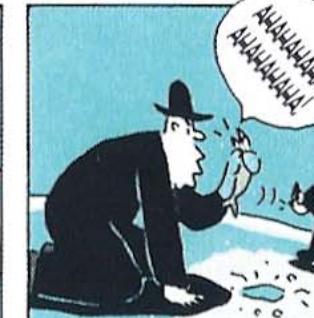
Shigeru Tamura

small planet

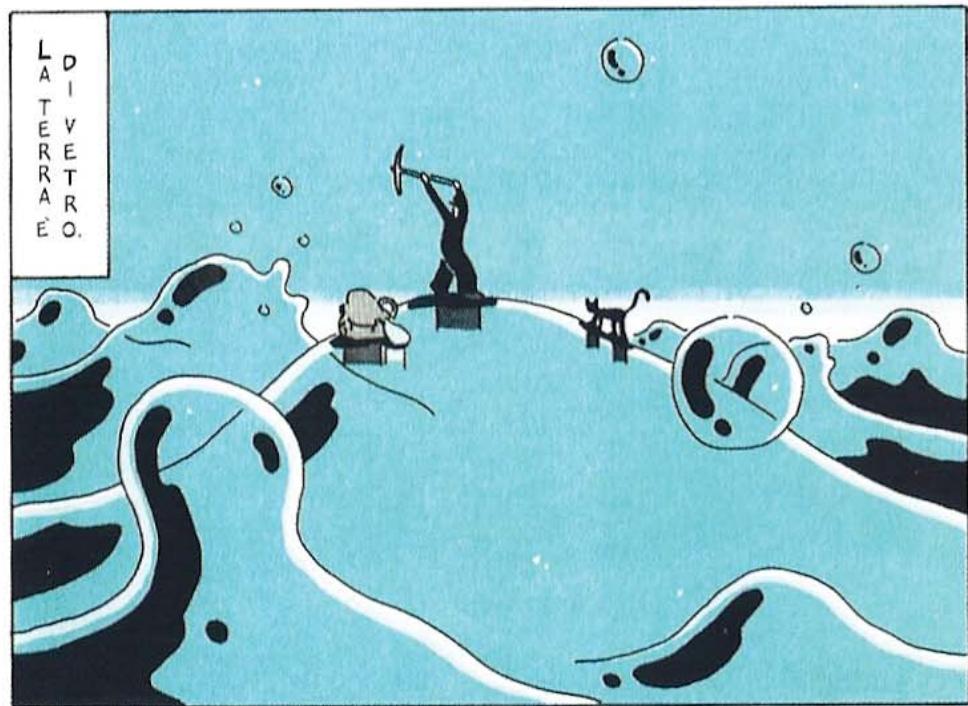


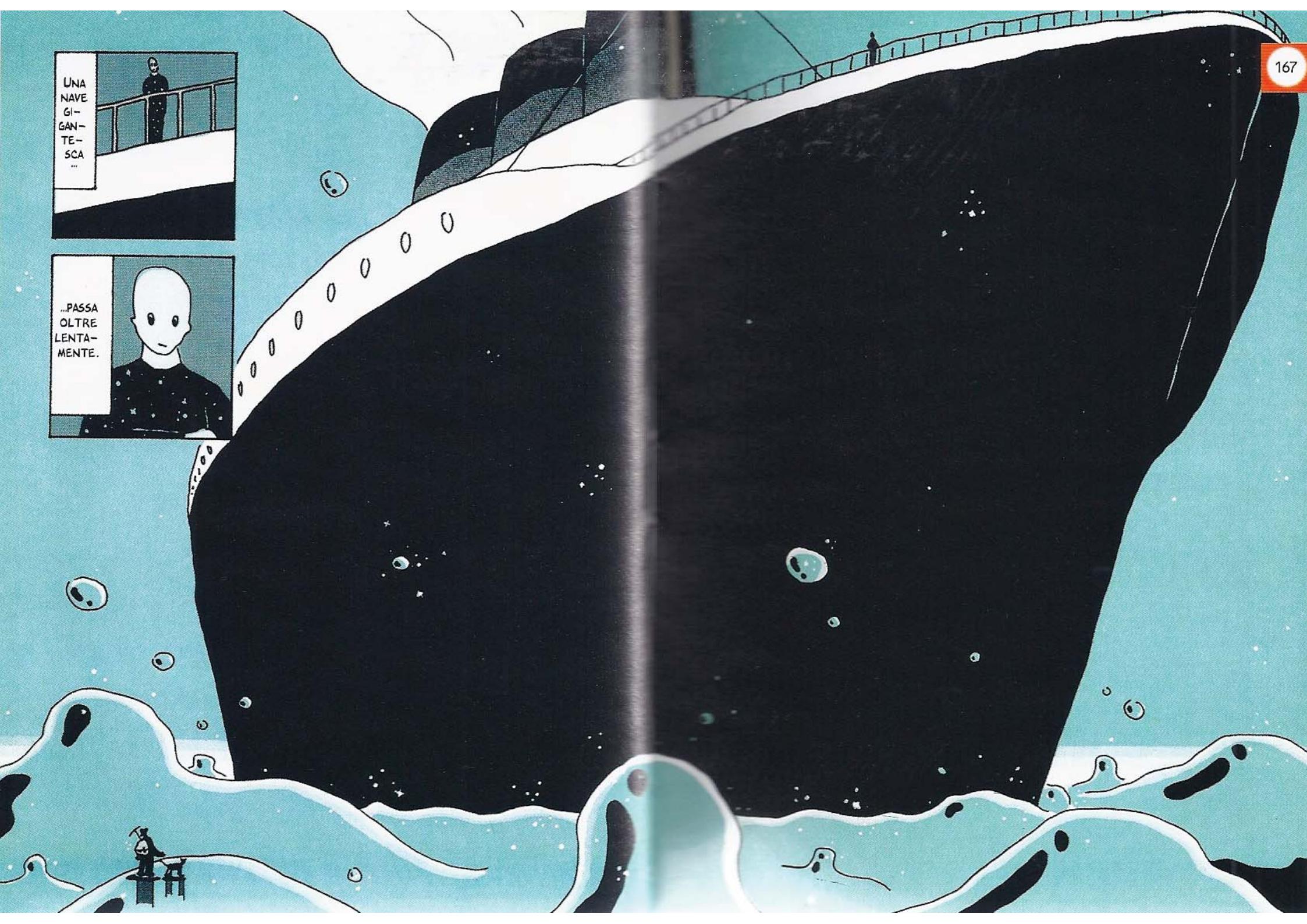
IL MARE DI VETRO

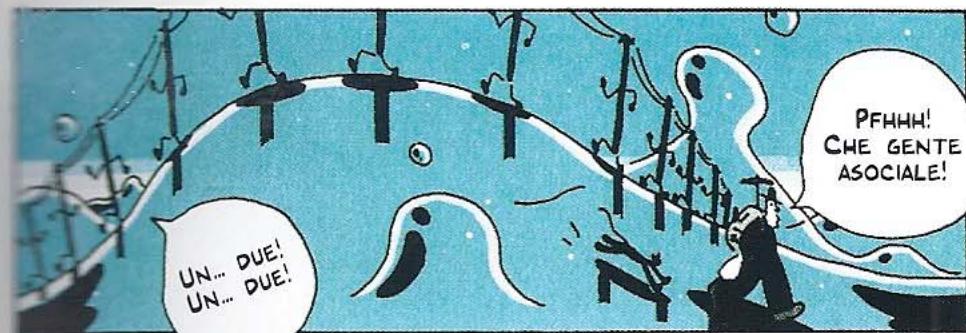
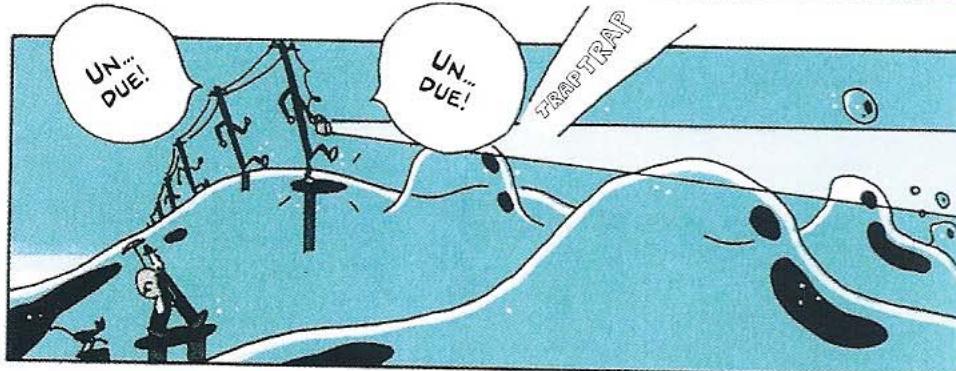
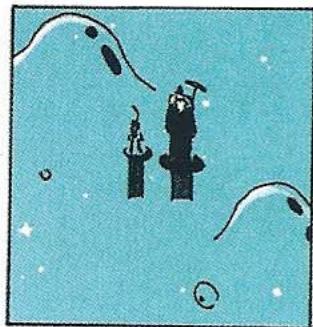




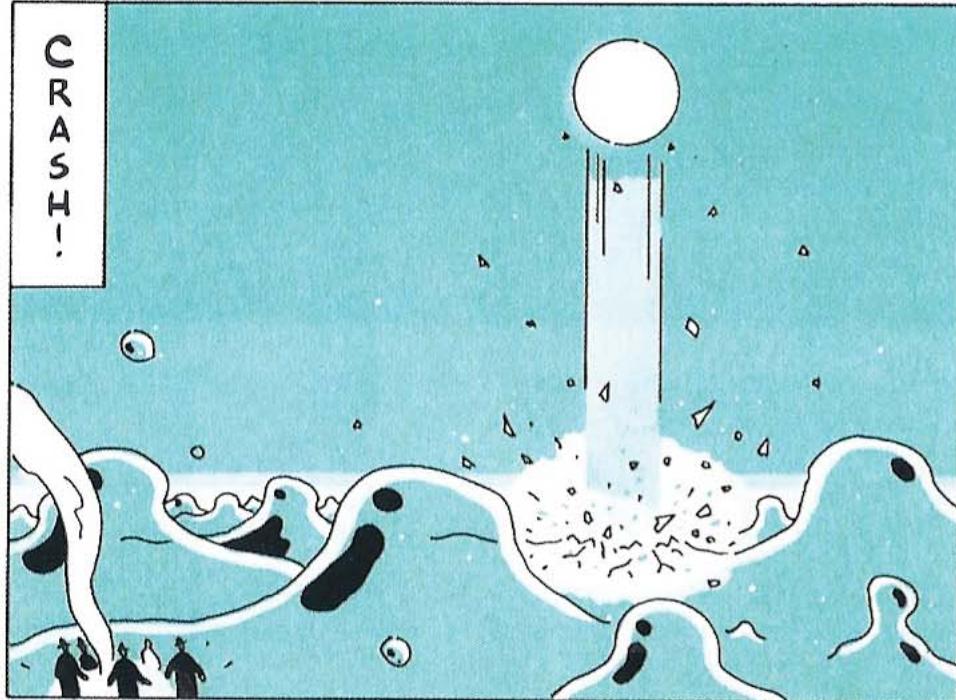
165
EGLI





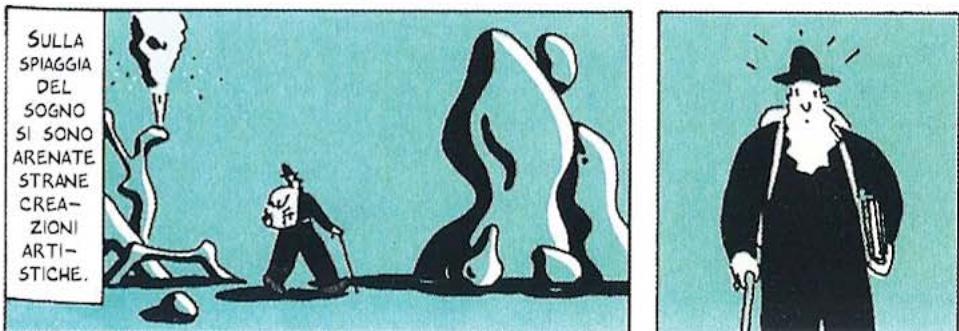


**C
R
A
S
H!**

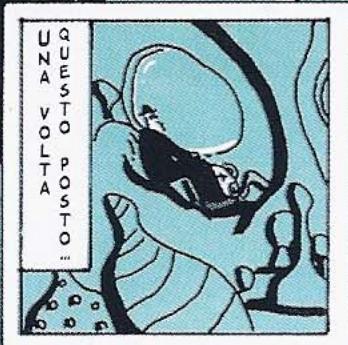


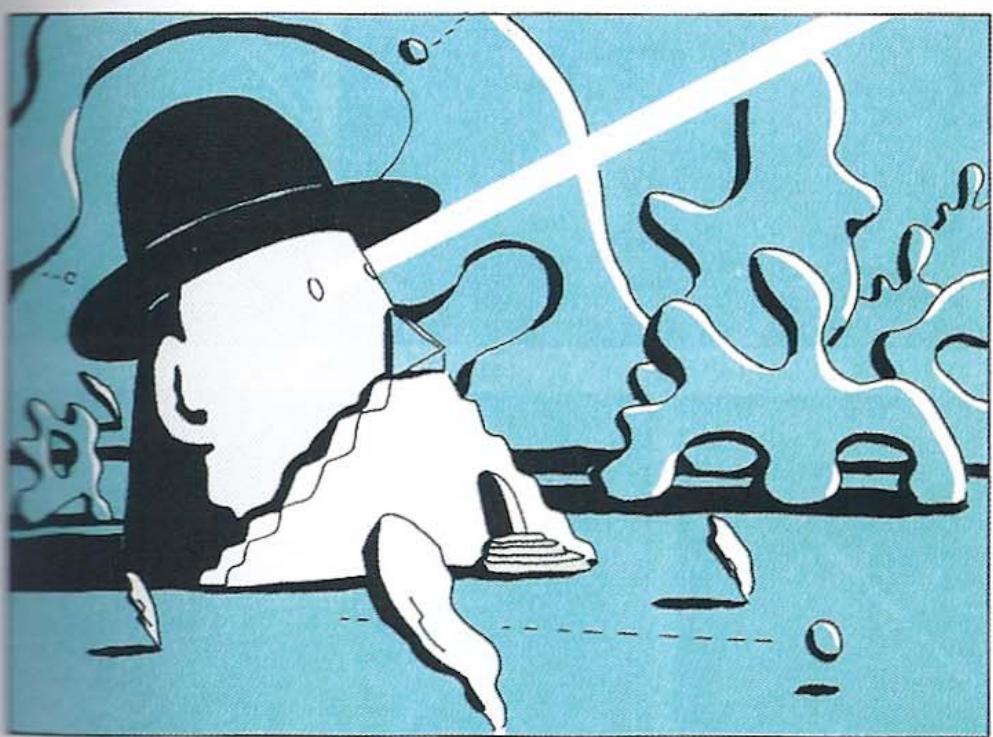
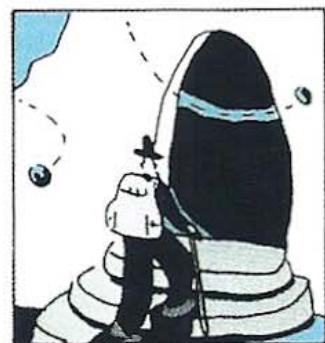
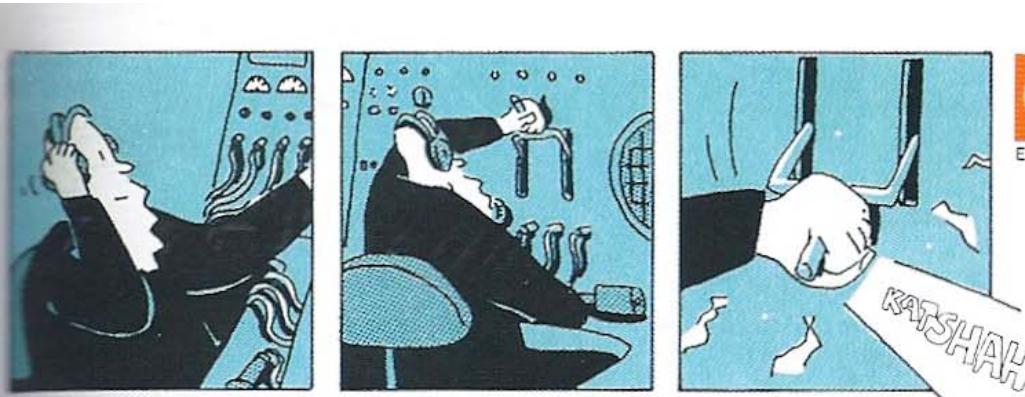
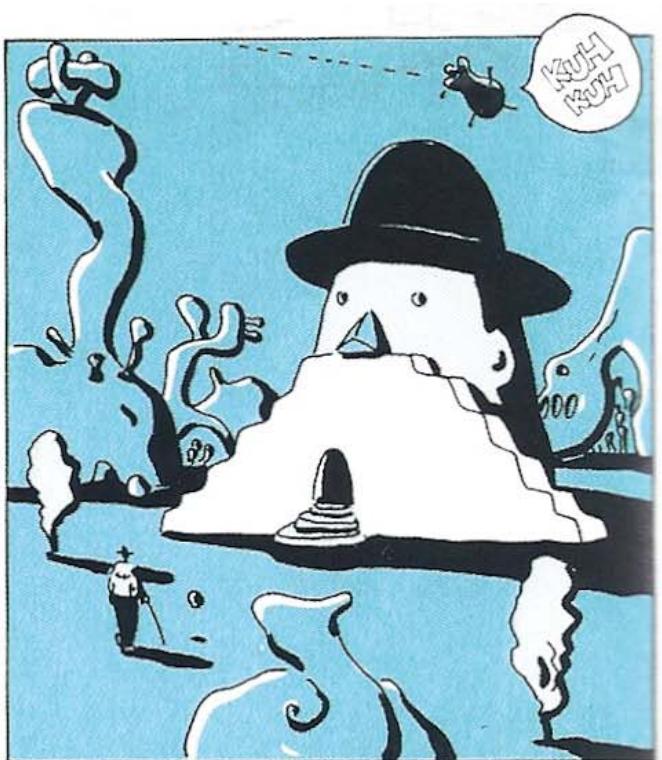
FINE

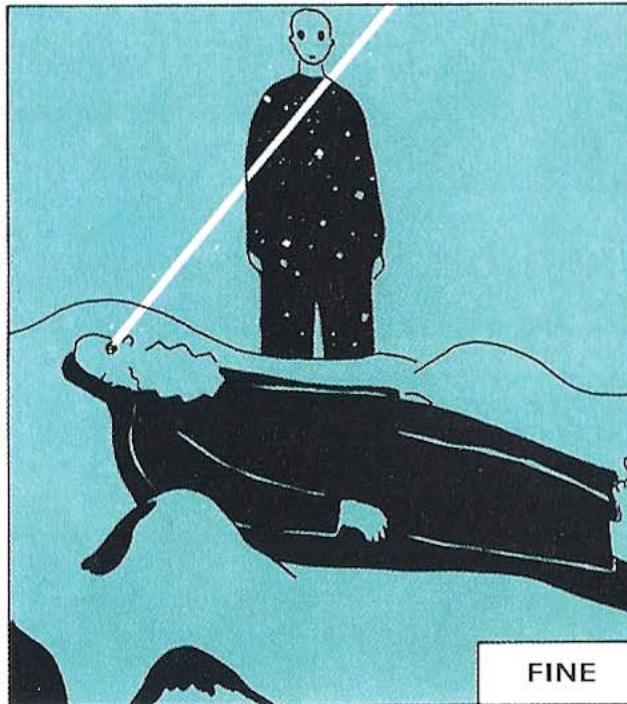
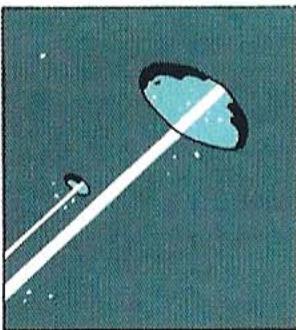
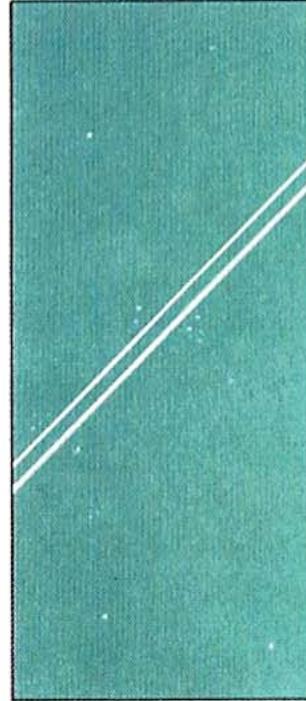
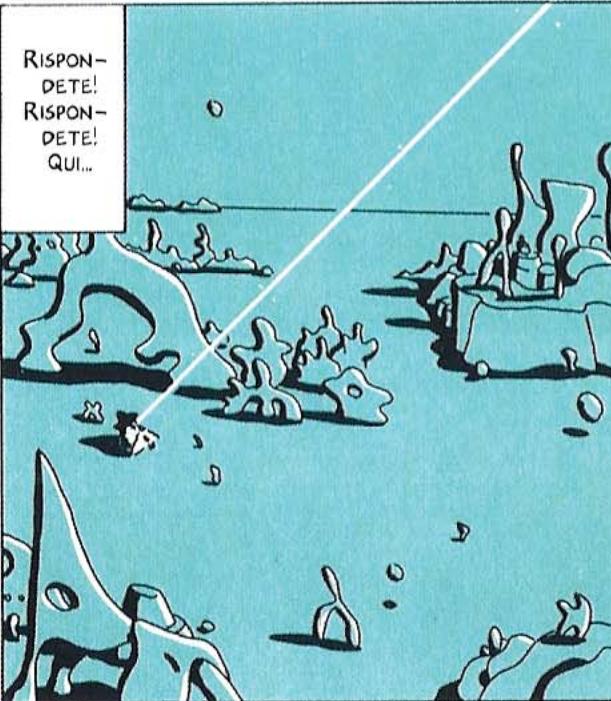
LA SPIAGGIA DEL SOGNO







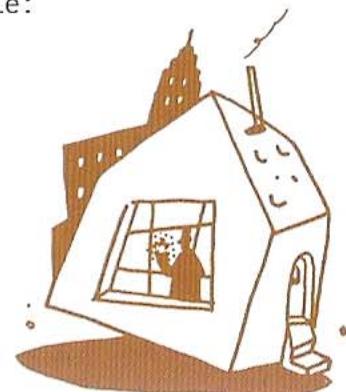


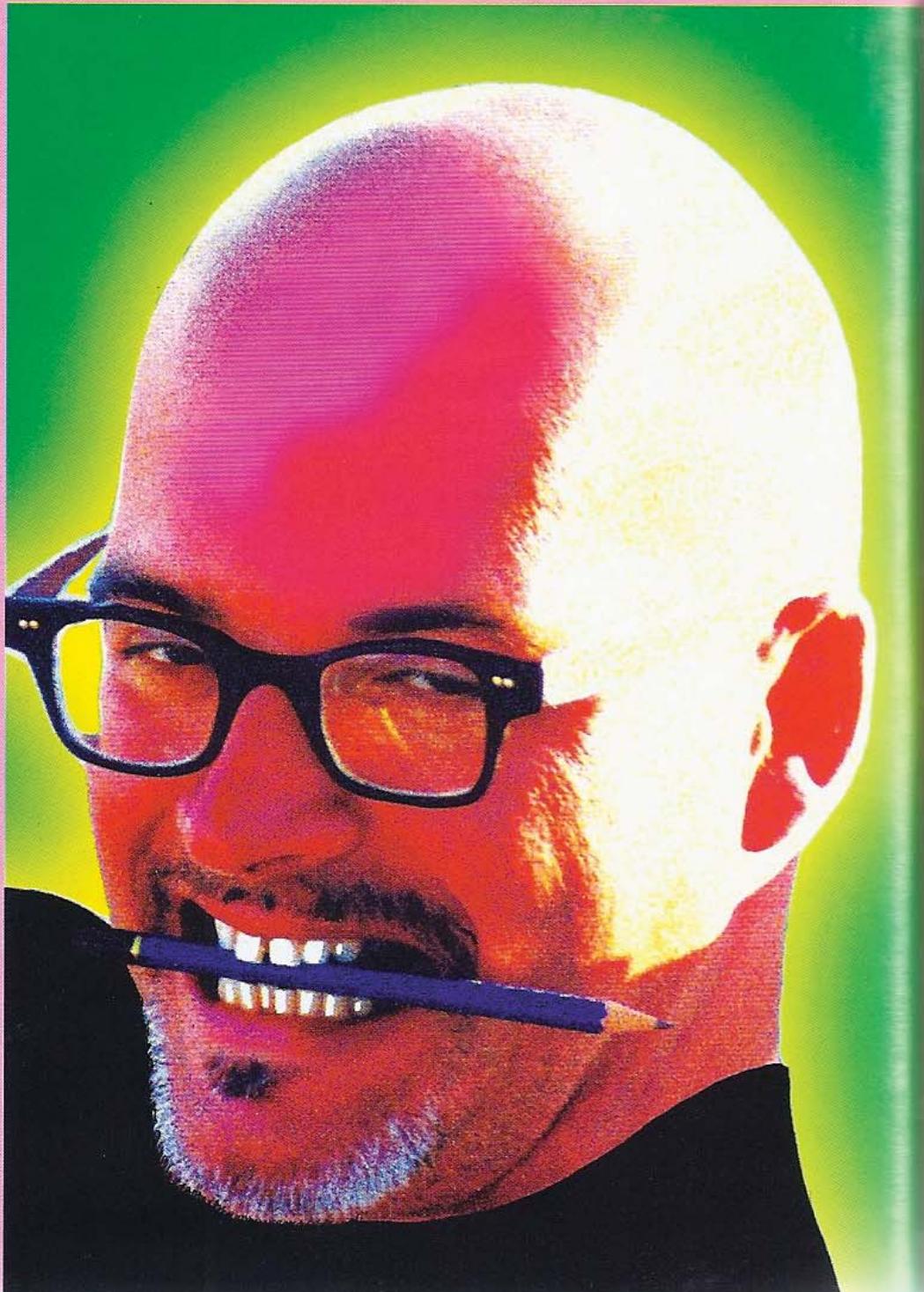


Shigeru Tamura è nato a Tokyo nel 1949, sotto il segno del Sagittario. Il suo gruppo sanguigno è A. Da anni la sua attività principale è quella di mangaka, autore di fumetti. È anche illustratore e autore di libri per l'infanzia. Da giovane ha lavorato come tipografo, alla Toppan Idea Center. Prima aveva studiato al prestigioso Istituto Kuwazawa di design. Si interessa di racconto interattivo, così alcuni suoi fumetti sono diventati dei CD-rom.

Ecco qualche titolo che già da solo ci dà un'idea del suo stile bizzarro e surreale:
Formiche e angurie
Pattinare nel cosmo
Viaggio sulla luna del dottor Foop
Small Planet
Milky Way
Phantasmagoria

small planet





Massimo Giacon

uccidetemi pure,
ma non fatemi morire di noia!



di Massimo Jacon

*Torturati e offesi nella giostra
dell'inumano troppo umano.*



Le cose che voglio vedere le cose che voglio sentire: James Bond in tenuta sado-maso che partecipa a un rodeo di tori.

Godzilla che dà il benvenuto ai primi astronauti su Marte suonando "Fascination" con la fisarmonica.

Batman che bestemmia sulla tomba dei genitori e poi carica sulla bat-mobile una valanga di trans brasiliani.

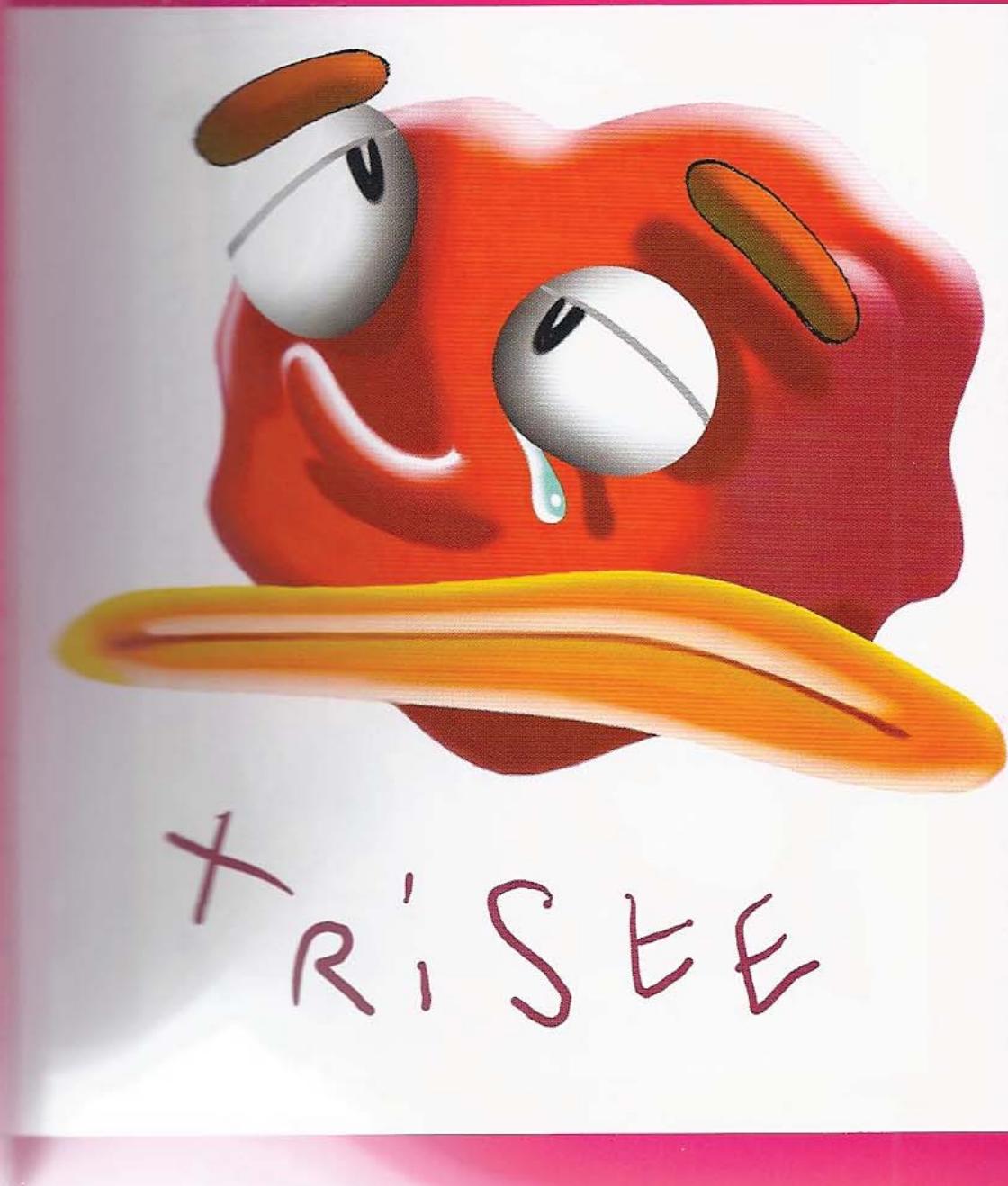
Lo spettacolo dei California Dream Men interpretato da una compagnia di gnomi.

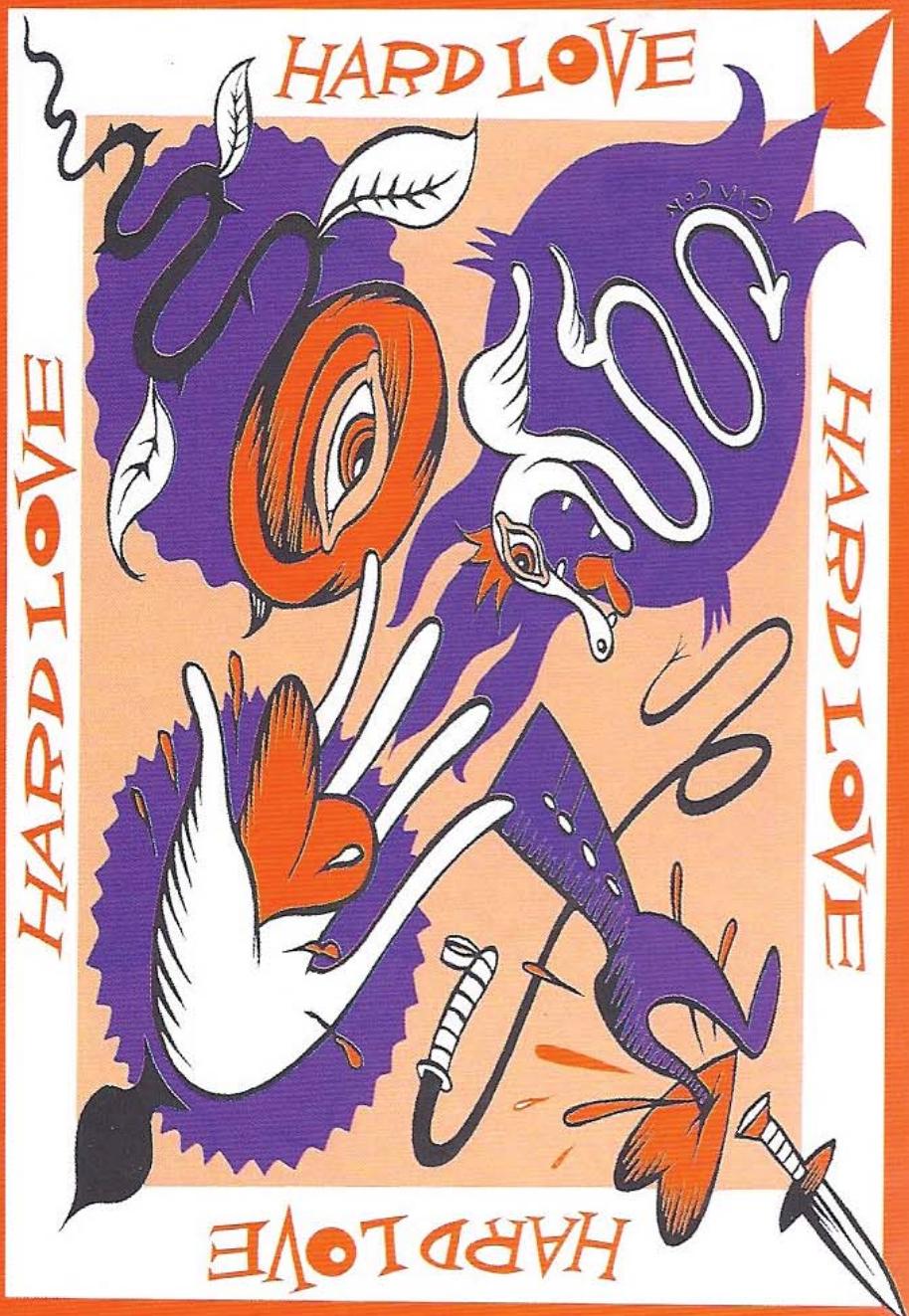
Il coro dello Zecchino d'Oro che interpreta "Torture Garden" dei Naked City.
Sesso tra dinosauri.

Mr. Bean calpestato da centinaia di piedi femminili mentre fischietta "Fatale femme" dei Velvet Underground.

Un milione di cinesi che suonano un accordo di heavy metal all'interno di una cabina telefonica.

Il suono della neve televisiva.
And so long... The torture will never stop...





Jake & Dinos Chapman in Giappone!

diario di viaggio

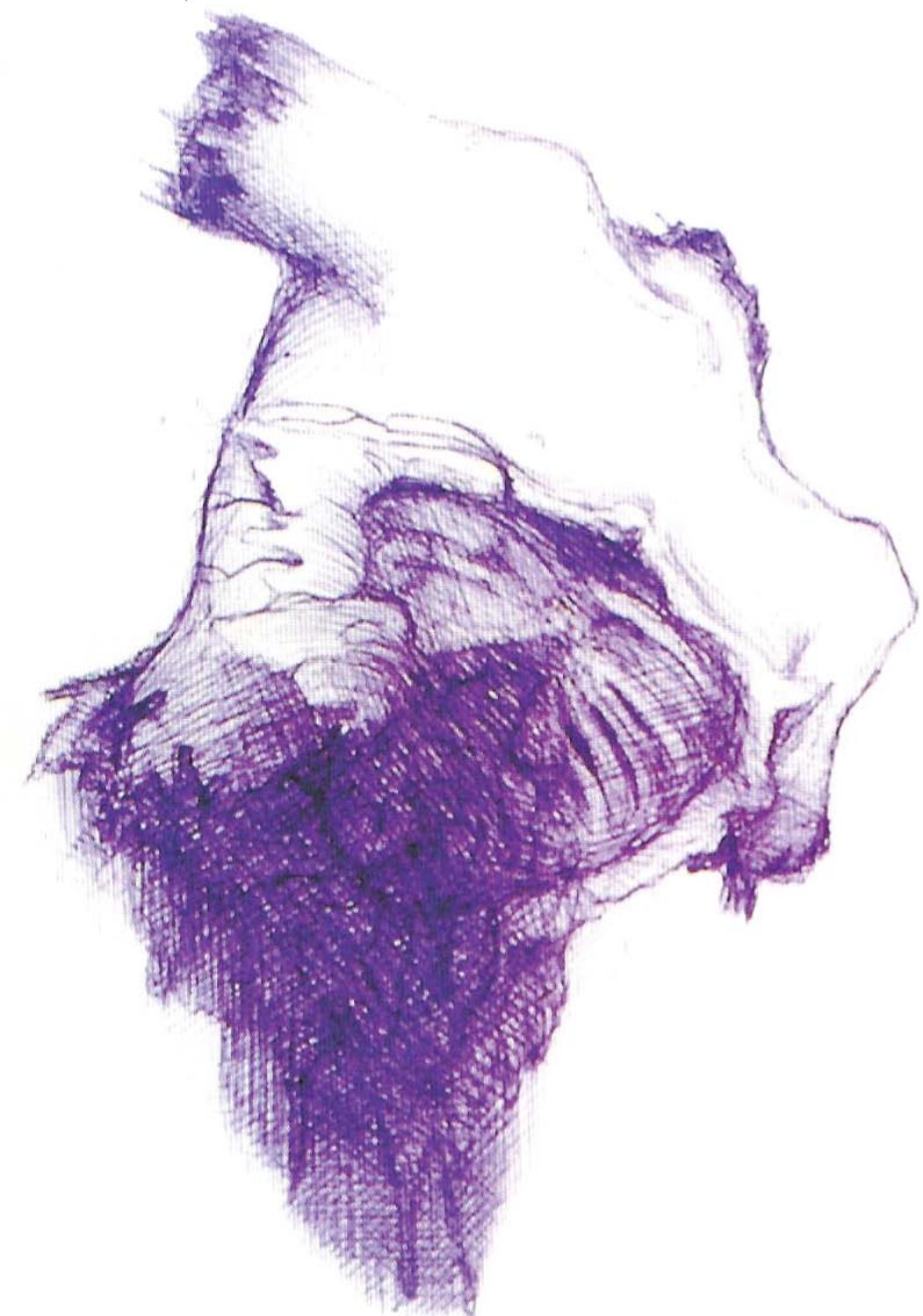


di Mark Sanders

Secondo giorno, 15 ottobre 1999:

Sono in Giappone da poco meno di due giorni, nove ore in più o in meno, non so. Ho un lieve jet lag, e mi si incrociano gli occhi per tutti i videogiochi che ho fatto durante il viaggio da Londra. È la quinta volta che vengo a Tokyo, ma questa sarà un'esperienza diversa dalle altre, sarà la più strabiliante. Lo scopo di questa visita? Far conoscere ai nostri amici giapponesi le gioie dell'arte britannica, e in particolare le opere di Jake e Dinos Chapman, la loro arte fatta di idiosincrasie e manichini mostruosi e volti a forma di organi sessuali di freudiana memoria. A prima vista si potrebbe pensare che i Chapman, protagonisti della scena artistica inglese in fatto di provocazione, siano gli artisti meno indicati per la sensibilità giapponese. Del resto, i Chapman sono due artisti dell'infame masnada di "Sensation", quelli che lo scorso settembre hanno fatto andare di traverso la colazione al sindaco Giuliani. Inoltre, i Chapman sono due artisti le cui opere vengono bloccate in massa alla dogana giapponese in quanto ritenute pornografiche dalle autorità locali. Questa volta, invece, pare che le sue opere siano sfuggite al controllo serrato del-

l'aeroporto di Narita e abbiano preso indisturbate la strada di Ginza, quartiere benestante e modaio di Tokyo. Le opere in questione sono una serie di disegni e dipinti che compongono la mostra "GCSE". Si tratta del risultato di innumerevoli notti di ubriachezza passate con Jake e Dinos lo scorso anno, quando ci venne in mente l'idea che loro due sarebbero dovuti tornare tra i banchi di scuola e rifare l'esame di disegno per il diploma d'istruzione superiore (il General Certificate Secondary Education, che si prende a 16 anni). Due mesi dopo i fratelli tornarono a frequentare il David Game College, armati di videocamere nascoste, l'ultimo grido in fatto di spionaggio, incastrate nel nodo della cravatta da studente modello. Premesso che la quotazione media di un disegno dei Chapman si aggira attorno ai 34.000 dollari, ci chiedevamo che voto finale avrebbero preso per il loro talento artistico, secondo la commissione del London Board of Art. Personalmente speravo che li bocciassero, ma purtroppo se la cavarono, sia pure con un voto medio. Non c'è da stupirsi più di tanto, se si pensa che gran parte delle loro opere consta di disegni, dipinti, corpi mutilati, maschere mortuarie di Pol



Pot o sordidi sogni di funzionari di banca decrepiti. Esporre tali prelibatezze alle pareti bianche della galleria d'arte Shiseido questo pomeriggio è stata una strana esperienza: è difficile capire esattamente cosa pensino del lavoro dei Chapman. Tutti sono così cordiali e gentili qui, a volte questo può confondere le idee.

Quinto giorno, 17 ottobre 1999:

Sono le 4.30 del mattino e noi siamo appena rientrati in albergo per fare un'ultima razzia al minibar. Il Giappone diventa sempre più strano. Ieri sera c'è stata l'inaugurazione della mostra alla galleria Shiseido. Tutti parlavano di quanto fosse importante esporre Jake e Dinos a Tokyo, soprattutto se si considerava che la volta precedente nessuna delle loro opere aveva passato la dogana, tanto che fu necessario smontare e spezzettare tutto per introdurre le opere di straforo, suddivise in vari bagagli. Sembra strano, per un paese che ha autorizzato l'edificazione di un tempio dedicato al pene, con tante riproduzioni all'interno, tutte a immagine e somiglianza dell'organo, compresa una formazione rocciosa naturale che era l'immagine

sputata di voi sapete cosa. Pare che una volta all'anno i monaci del tempio portino in processione questo sacro pene fino alla roccia-vagina che si trova a qualche chilometro di distanza. Un rito propiziatorio per la fertilità, mi hanno spiegato.

Sono cinque giorni che beviamo come spugne. Siamo anche riusciti a coinvolgere l'intero staff della galleria in una sessione di karaoke. Forse credevano che avremmo voluto conoscere la vita notturna di Tokyo, ma invece si arresero al fatto che ci interessava più cantare le canzoni famose, soprattutto dopo che io mi ero esibito in una strepitosa cover di "Born to be Wild". Passeggiare senza meta per le strade di Tokyo è come rivivere dentro *Blade-runner*, o meglio, dentro un romanzo di William Gibson. Dovunque guardi, vedi segnali e simboli di cose che appaiono familiari e allo stesso tempo fuori luogo. È un po' come richiamare alla mente le proprie radici culturali attraverso gli occhi di qualcun altro. Ieri sera a Shibuya-ku ho incontrato il gruppo di adolescenti più allucinante che avessi mai visto. Jake e io non potevamo crederci. Un gruppo di ragazze con gli stivali più grandi che si siano mai visti in natura, e con la pelle talmente





abbronzata da sembrare quasi carbonizzata. Il particolare più inquietante erano i capelli biondo platino, messi ancora più in risalto da un rossetto a tinte sgargianti. Dopo l'inaugurazione della nostra mostra, andammo a quella della nuova Ford di Marc Newson. È di un arancione pazzesco. Fin troppo arancione, se proprio devo dirlo. Secondo Jake era un incrocio tra il nuovo computer della Apple e l'auto di Mr Magoo. Forse ha ragione. C'è un eccesso di design, per i miei gusti. Troppa attenzione alla forma, non abbastanza curata la funzionalità. A proposito di design, nella mostra "GCSE" c'è un pezzo che sarebbe stato perfetto per Alessi: un tappetino di raffia trasformato in topolino della

mafia... [il gioco di parole è tra "raffia mat" e "Mafia rat", che presentano un'assonanza quasi perfetta, ndt]. L'idea è di Dinos, e io credo se ne possa tirar fuori qualcosa. Dovrò occuparmi dei contatti quando rientro a Londra. Adesso è ora di schiantarsi a dormire. Zzzzzzzz...

Settimo giorno, 19 ottobre 1999:

Oggi Jake e io abbiamo capito una cosa che spiega benissimo le differenze tra la sensibilità europea e quella giapponese: nella lingua giapponese non c'è un equivalente terminologico del pronome "io". Ovvero, in giapponese non è possibile parlare di se stessi usando semplicemente la prima persona perché bisogna fare riferimento all'interlocutore secondo un principio gerarchico. Se stai parlando con una persona di grado inferiore, devi far riferimento a te stesso secondo una modalità che riflette il tipo di relazione che intercorre tra te e l'altro, e lo stesso vale se parli con una persona più importante di te. Dire "io", ci hanno spiegato, significa opporre un rifiuto nei confronti della società e delle sue scale gerarchiche. A pensarci bene, il Giappone prescrive attraverso la lingua



una totale negazione dell'ego. Una totale negazione dell'intero pensiero occidentale! "Penso dunque sono"... Anche quando i giovani si ribellano, sembra sempre lo facciano in gruppo. E a quel punto, io, Jake e Dinos siamo giunti alla conclusione che i giapponesi siano alieni giunti su questo pianeta qualche migliaio di anni fa e vi siano rimasti appiccicati. Secondo lo stesso principio, abbiamo ipotizzato che invece noi fossimo scimmie. Credo che queste considerazioni non siano prive di un tocco di poesia, in fondo..

Nono giorno, 21 ottobre 1999:

Il nostro ultimo giorno nel paese del Sol Levante. C'è tempo per qualche altra riflessione. Amo questo paese e tutte le sue meravigliose contraddizioni. Qui sembrano non esserci regole ferree sui meccanismi di funzionamento della cultura. In occidente siamo ossessionati dal problema dell'autenticità, e crediamo che il valore risieda innanzi tutto nell'antichità. Se una cosa è vecchia, allora vale. Qui funziona tutto al contrario: non è tanto l'età di un oggetto a dargli significato, quanto invece l'idea stessa che lo ha generato. Per esempio, un tempio



può essere definito "antico" anche se si tratta solo di una ricostruzione dell'edificio originale esistito mille anni prima. Il senso di un luogo non è mai racchiuso nella sua forma ma nel suo concetto. È questa, forse, la ragione che rende i giapponesi così intelligenti nell'uso della tecnologia: non ne hanno paura. Ci si chiede a questo punto come mai investano in modo così massiccio nella cultura occidentale. Voglio parlarne con Jake durante il viaggio di ritorno. Vi farò sapere se riusciremo a trovare qualche possibile risposta. Una cosa è certa: torneremo presto in Giappone. La nostra esplorazione è solo all'inizio. Per adesso, vi saluto.

Mark S.



Transmission

CONCEPT: stilista

MATERIALI: acciaio e ricerca su nuovi materiali

KNOW-HOW: produttivo e progettuale Alessi

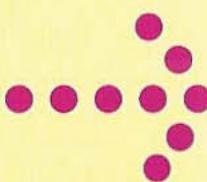
COMUNICAZIONE: Alessi + stilista

DISTRIBUZIONE: Alessi + stilista

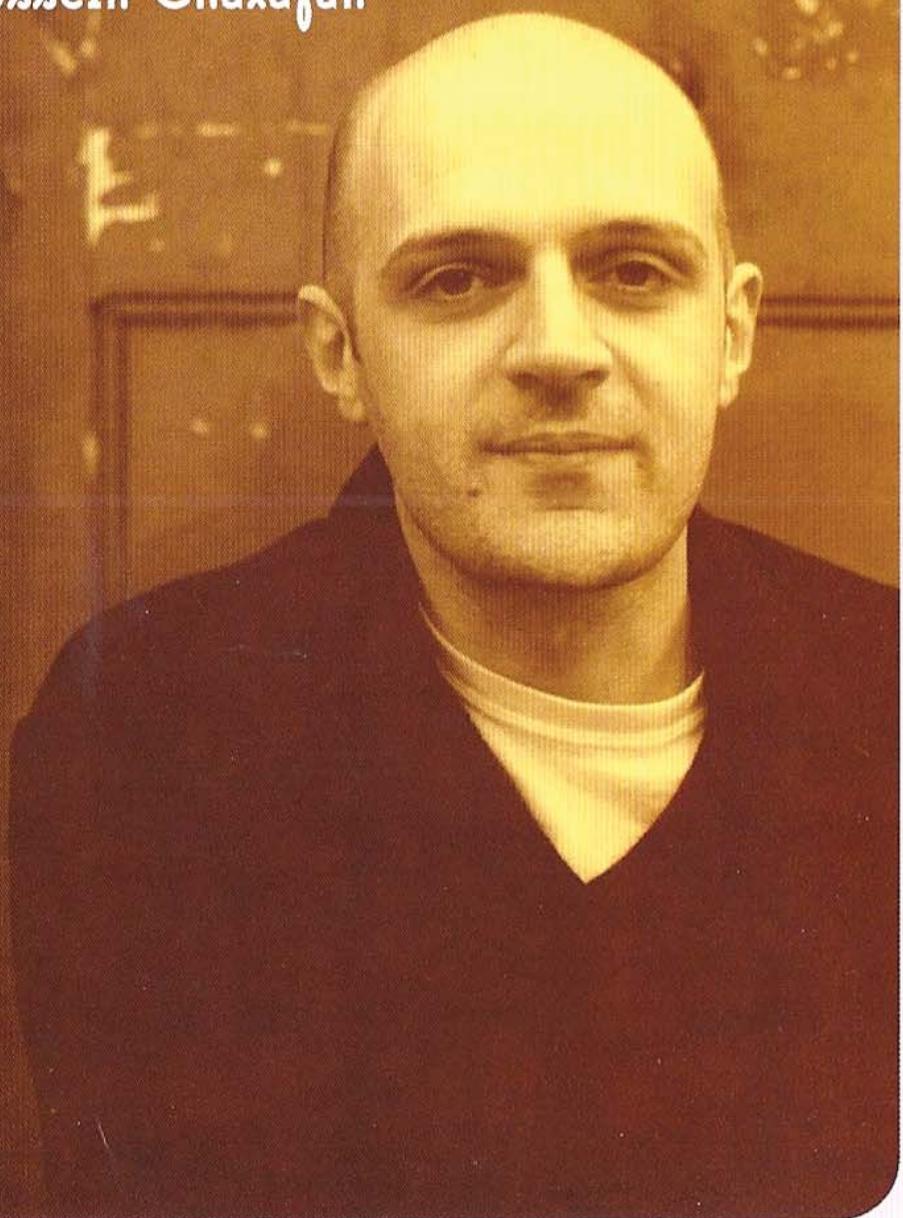
Alessi invita alcuni stilisti e designer tra i più creativi e rappresentativi del panorama internazionale a sviluppare un progetto di design. La creatività e la cultura aziendale di Alessi sono il contesto in cui il progetto crescerà: perché non si tratta di abbinare un nome o una griffe più o meno nota a un oggetto, ma la scommessa è mettere a punto un modo di progettare e produrre, capace di creare una corrente di comunicazione trasversale anche tra mondi che a volte stanno su poli opposti.

TRANSMISSION è il nome del progetto, perché della missione ha la spinta ideale. La concretezza, e cioè il know-how, viene da Alessi, ovvero da una realtà imprenditoriale che conosce il valore della ricerca e delle visioni – chiamateli pure sogni – che ne costituiscono il punto di partenza. Gli interlocutori sono gli stilisti, ovvero i "creatori" di stili: di vita, di comunicazione, di gusto, di frontiere estetiche.

A loro viene chiesto di attivare l'idea che sta alla radice del loro lavoro creativo, il "concept", su un oggetto anziché su un abito o un accessorio; il progetto e la tecnologia sono il compito di Alessi. E poiché il futuro, per essere immaginato, ha bisogno di proiezioni, i riferimenti di TRANSMISSION sono gli oggetti del vivere quotidiano, che si situano nella sfera del Dormire (mascherina per gli occhi, orsacchiotto, abat-jour, sveglia...), del Prendersi Cura (spazzolino da denti, trousses, telo-spugna, portasapone, vibratore...), del Mangiare (vassoio, ciotola, apribottiglie, homewear...) e così via. Niente di quello che qui non è elencato è escluso: una volta messo a fuoco, il progetto di nuovo design può infatti coinvolgere tutto: il lavoro, la vacanza, il viaggio, il piacere...



Hussein Chalayan



Qual è l'idea generale su cui si fondano le tue opere? Tenta una sintesi del tuo pensiero.

Il mio lavoro è il risultato di una combinazione di fattori culturali, antropologici e tecnologici.

Puoi darci qualche anticipazione sui nuovi progetti che intendi proporre alla Alessi?

La mia intenzione è quella di progettare oggetti che abbiano un uso. Quello che mi attrae del lavoro con la Alessi è la qualità del design e la loro eccezionale abilità nella realizzazione degli oggetti.

È tua abitudine interagire con altri universi creativi? Che problemi ti capita di affrontare? Quale complessità si genera dall'incontro di mondi differenti?

Ho lavorato con persone provenienti da svariate discipline: architetti, musicisti, scultori, animatori, danzatori e progettisti industriali. A volte è proprio attraverso una collaborazione che emerge la parte migliore del nostro lavoro.

In questa fase della tua vita, hai un sogno particolare che vorresti realizzare?

Avere più tempo per me stesso.

Che rapporto c'è tra la tua vita privata e il tuo lavoro?

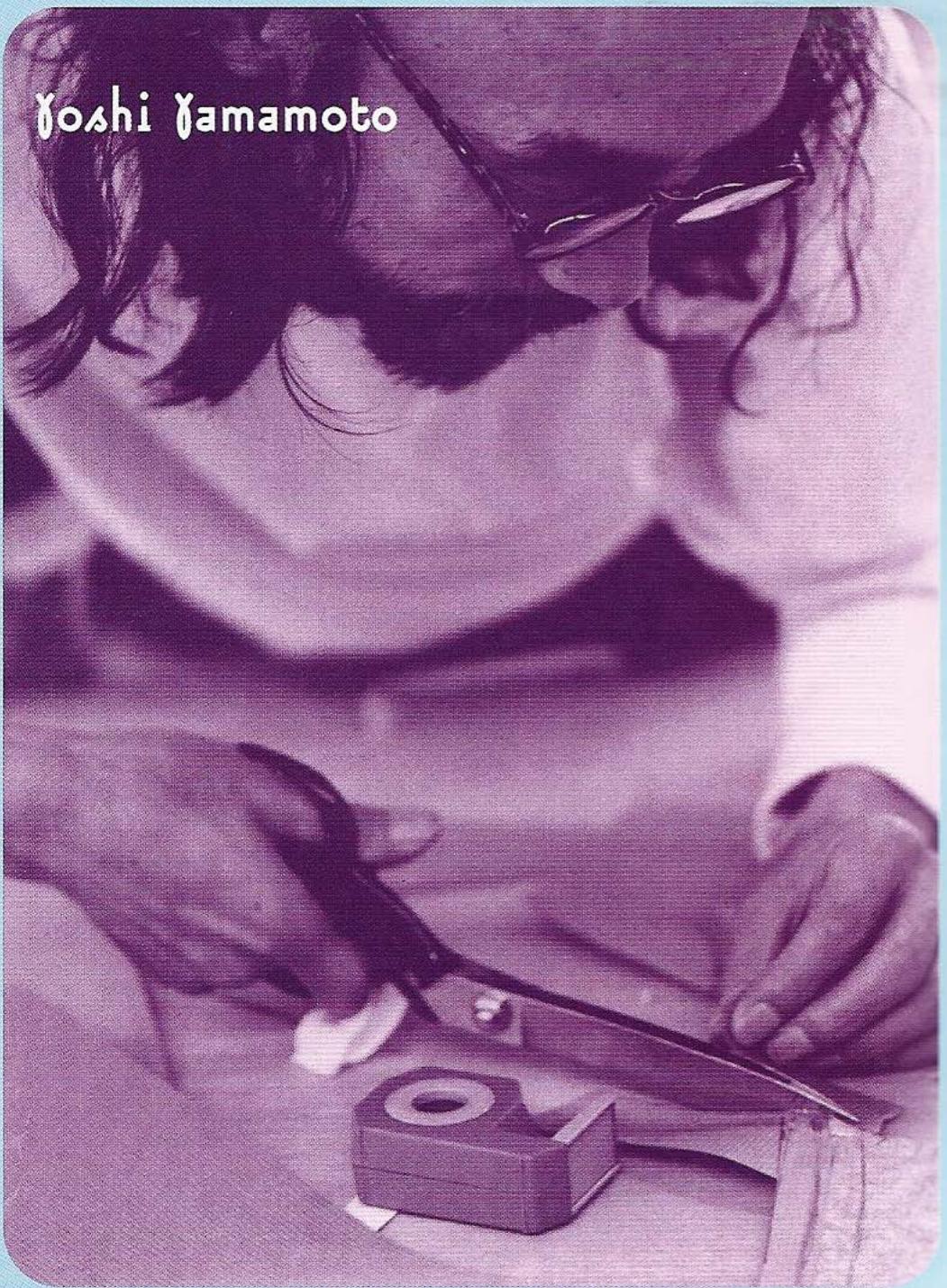
Non c'è alcuna linea di demarcazione tra le due sfere.

Qual è il tuo artista preferito?

Donald Judd.



Yoshi Yamamoto



TRANSMISSION

Hussein Chalayan

Yoshi Yamamoto

Naoki Takizawa

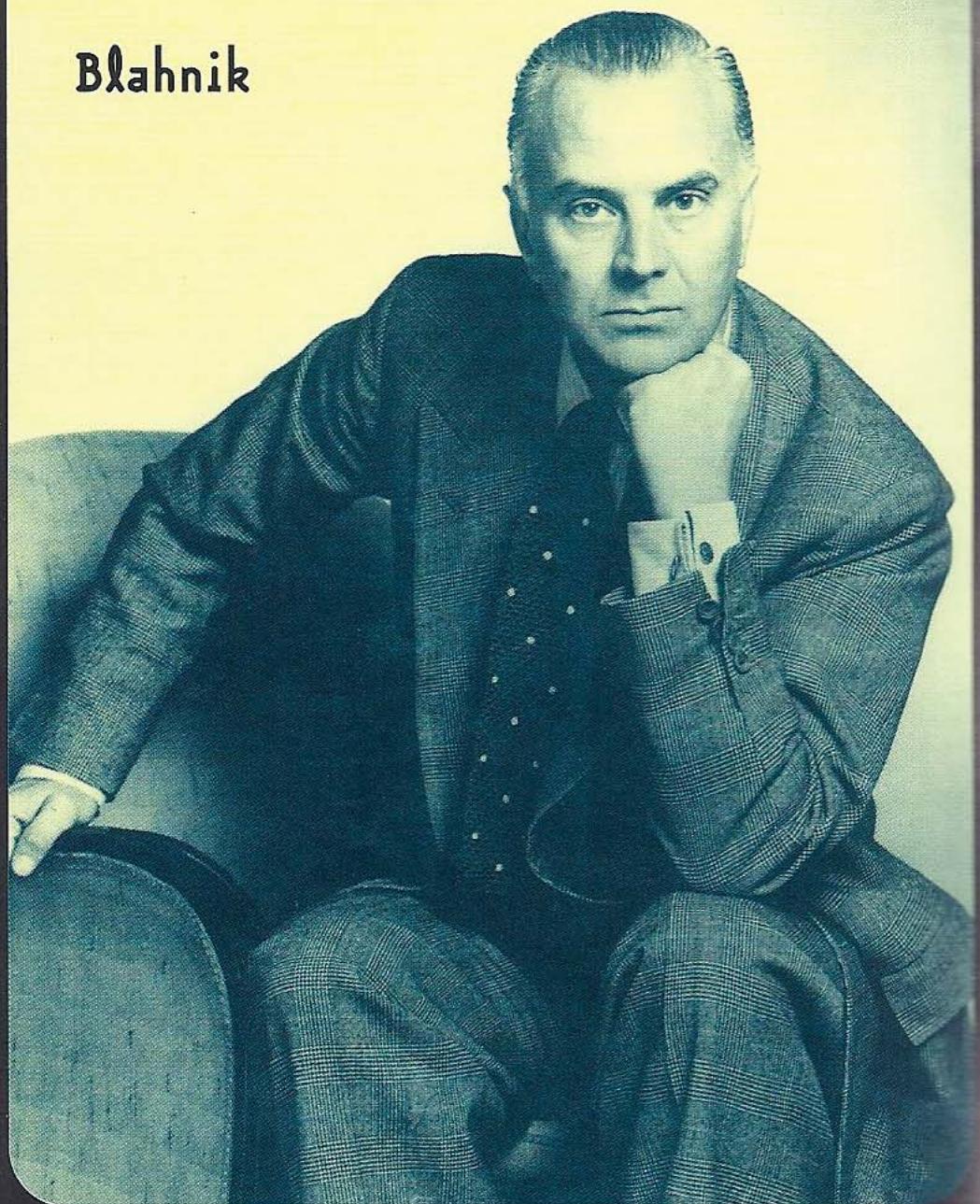
Paco Rabanne

Blahnik



X

Blahnik



TRANSMISSION

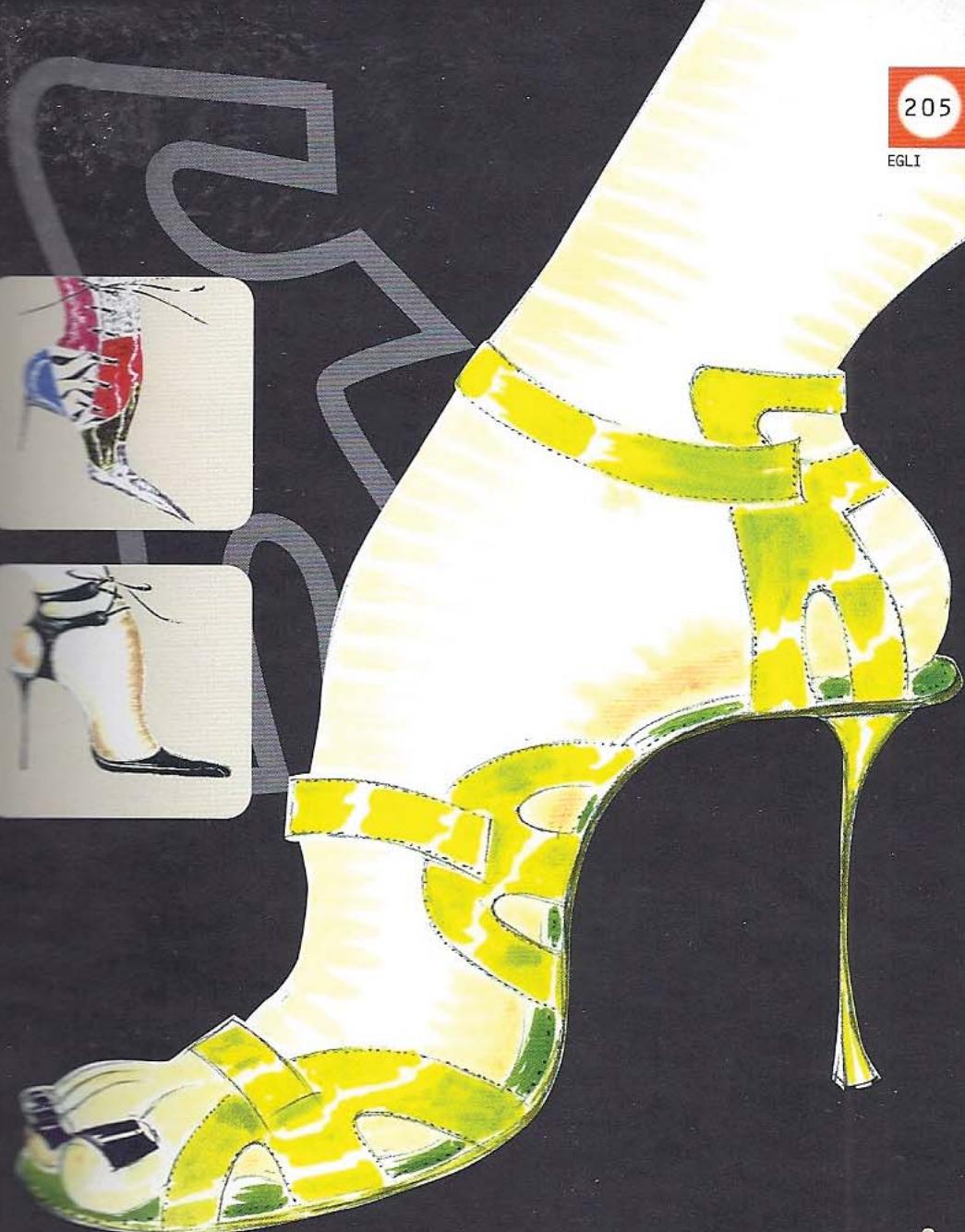
Hussein Chalayan

Yoshi Yamamoto

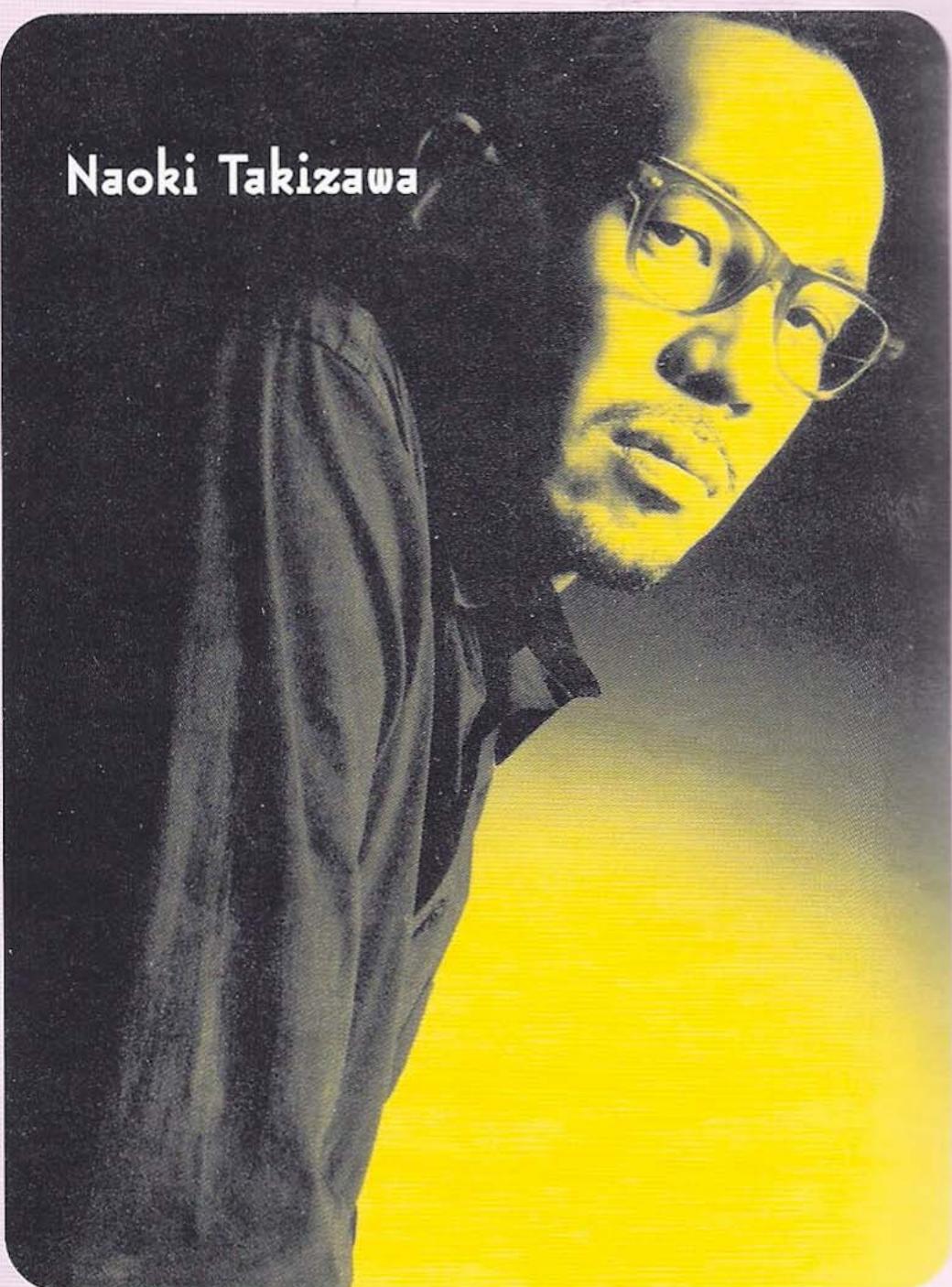
Naoki Takizawa

Paco Rabanne

Blahnik

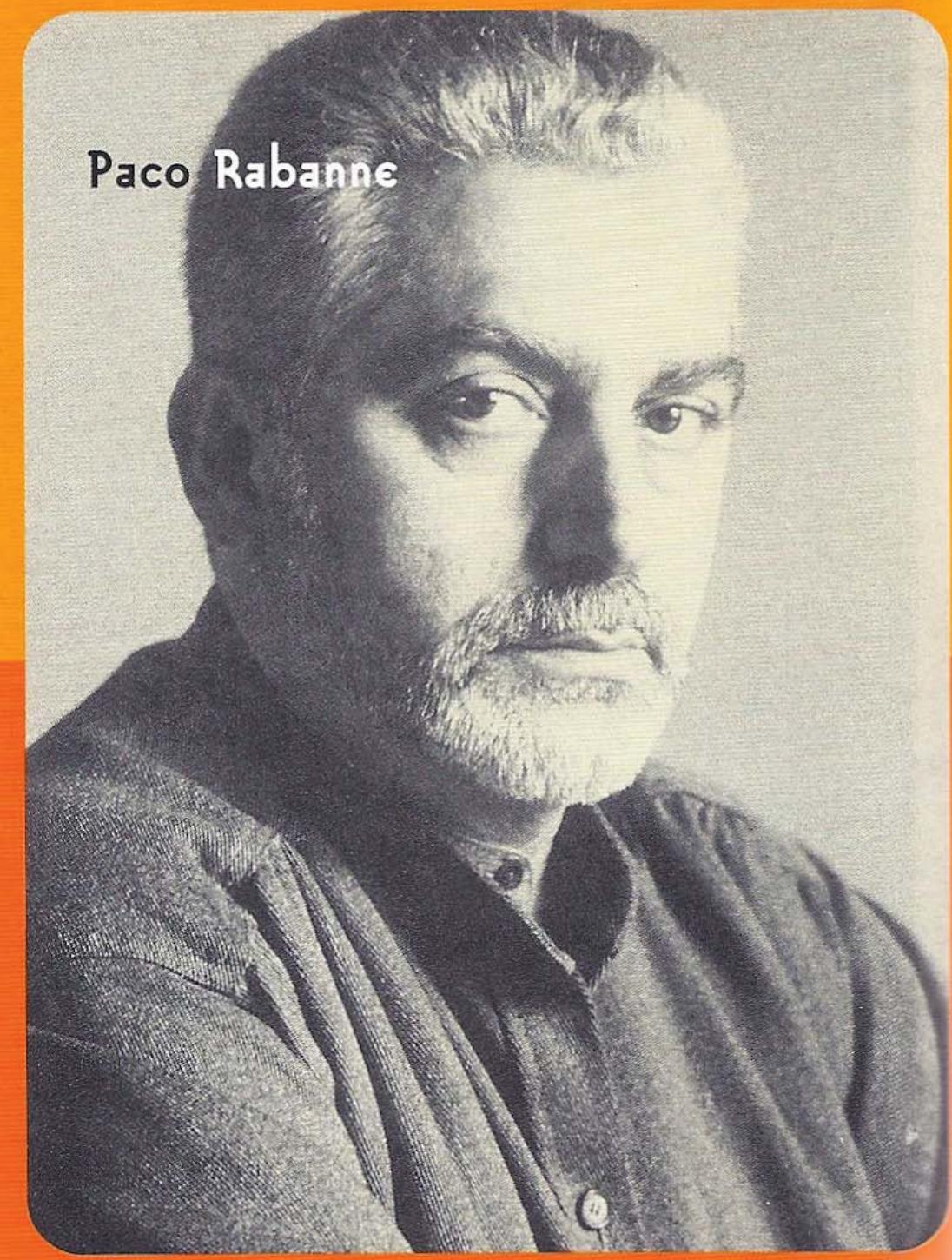


Naoki Takizawa



Per me il design è uno strumento di comunicazione che deve dare gioia alla vita. Vorrei che la gente godesse della sua presenza tanto quanto della sua funzione. La mia proposta è un dispenser di gomme da masticare, che in Giappone è comunemente noto come "Gachapon". I concept di base sono: "Strumento per uso quotidiano", "Facile e divertente da acquistare", "Facile e divertente da usare", "Insolite modalità di vendita", "Metodi di vendita adattabili a vari ambienti". Quest'idea deriva dal mio forte coinvolgimento nei confronti della Alessi, sia per il loro nuovo modo di rapportarsi al pubblico, sia per la qualità che sta alla base della loro energia creativa. Sì, perché questo offre molte più possibilità di realizzare qualcosa di nuovo. Tuttavia bisogna imparare non solo ad accettare l'idea proveniente dal partner nella collaborazione, ma anche a guardare alle cose con un'ottica diversa. La collaborazione deve poter rafforzare il concept. Mi interessa l'idea di creare nuovi sistemi di merchandising. Nella mia vita non c'è una separazione netta tra la sfera del lavoro e quella del privato. Voler tracciare a tutti costi una linea di demarcazione sarebbe un'impresa innaturale. Rispetto tutti coloro che si infiltrano in territori inesplorati al fine di operare un cambiamento nel proprio campo.

Paco Rabanne



TRANSMISSION

Hussein Thalayan

Yoshi Yamamoto

Naoki Takizawa

Paco Rabanne

Blahnik



Francesca Amfitheatrof



La mia passione non consiste nel realizzare piccoli pezzi di gioielleria, ma nell'ideare un nuovo modo di guardare agli oggetti di uso pratico. Non mi considero una designer di gioielli. Mi interessano i materiali e l'idea di realizzazione. Mescolo i metalli personalmente. Il tutto avviene in modo indefinibile, velato.

Ho appena finito di lavorare al design di una fruttiera in acciaio di grandi dimensioni, un



oggetto molto elegante. Sto lavorando anche a un progetto di gioielleria, dove approfondirò la mia idea di intervento sul corpo. Mi piace lavorare per la Alessi, perché il design viene analizzato e compreso in ogni suo aspetto. Gli oggetti vengono realizzati in modo eccellente, con un profondo rispetto per le idee e il modo di pensare del designer.

Interagisco con molti universi creativi. La differenza principale è il tempo, che modifica anche il modo di lavorare. Un progetto di design di oggetti richiede due anni di lavoro, uno per una casa di moda due settimane.

Lavorare ossessivamente può far perdere il controllo sulla propria vita. Si corre il rischio di allontanarsi dalla creatività, attraverso un processo di evoluzione e involuzione. Il lavoro e la vita rappresentano una forma di simbiosi, e il linguaggio alchemico che la connota mi consente di individuare le direzioni del mio destino.

Non ho un artista preferito. Tuttavia nutro di opinioni forti e dispongo di uno spicciato spirito critico, ma questo è importante solo ai fini del mio modo di pensare.



Stefano Pirovano

come all'asilo

di Stefano Pirovano

Bambini per sempre nella casa dei balocchi.

WOOOW!!!

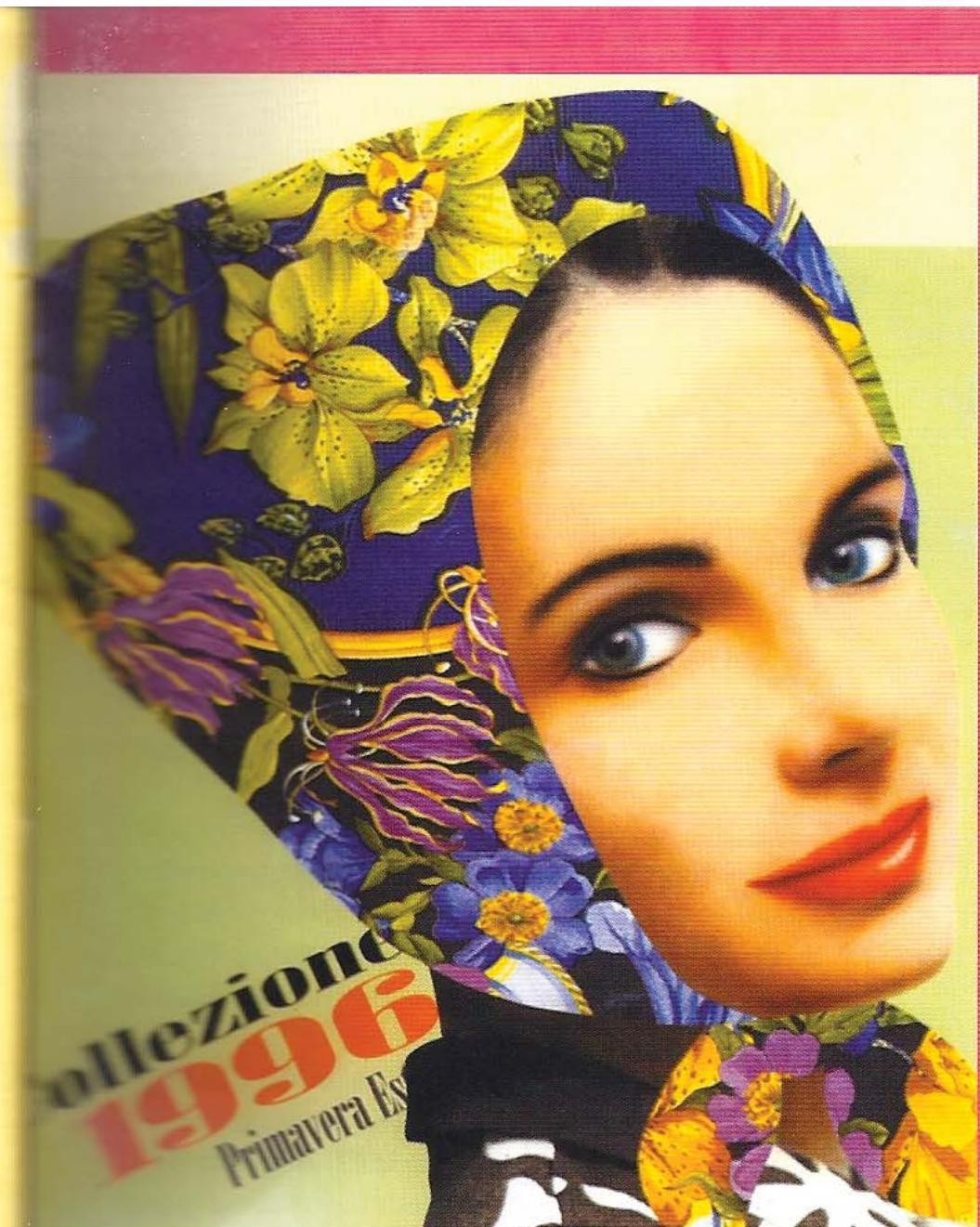


Quando ti regalano una scatola da trenta pezzi di mattoncini Lego riesci a mettere insieme forme elementari di veicoli o casette più o meno fantasiose. Intorno al 1970 avevo accumulato svariate migliaia di pezzi e credo di aver cominciato a intravedere in cosa consistesse il concetto di *progettazione dell'idea*. Non perdo in effetti occasione di riassemblare quelli della mia prole.

Sto pensando a un oggetto Alessi da mangiare. Ho già tentato e poi non se n'è fatto nulla ma l'idea mi diverte e credo che insisterò.

La mia relazione con l'azienda è di ludica conversazione. Mi sembra siano incuriositi dal concetto delle *invenzioni* che considero tema permeabile a quello del design. Mi piace lavorare su piccole metafore e sul fondamentale vincolo di parentela che intercorre nell'oggetto tra *funzione* e *rappresentazione*.

Mi occupo di scenografia, di illustrazione, di grafica e di interior design e nel millenovecentonovantasei insieme a una compagnia di danza



Pirovano's mom



contemporanea ho mischiato tutti i colori che avevo assimilato ideando e dirigendo uno spettacolo teatrale che aveva come soggetto narrativo il concetto esteso di asimmetria. Gli sforzi si sono ben amalgamati, abbiamo lavorato molto e litigato altrettanto ma ne è sortito un buon risultato e il pubblico a ogni replica ci ha dimostrato il piacere di aver colto la logica di un linguaggio narrato, con alfabeti espressivi distanti, da menti e muscoli sviluppati in palestre diverse.

Il mio primogenito non si capita di come uno nella vita possa continuare a disegnare come ti fanno fare all'asilo e guadagnarci pure dei soldi. Non è ancora al corrente della gamma di rogne annesse.

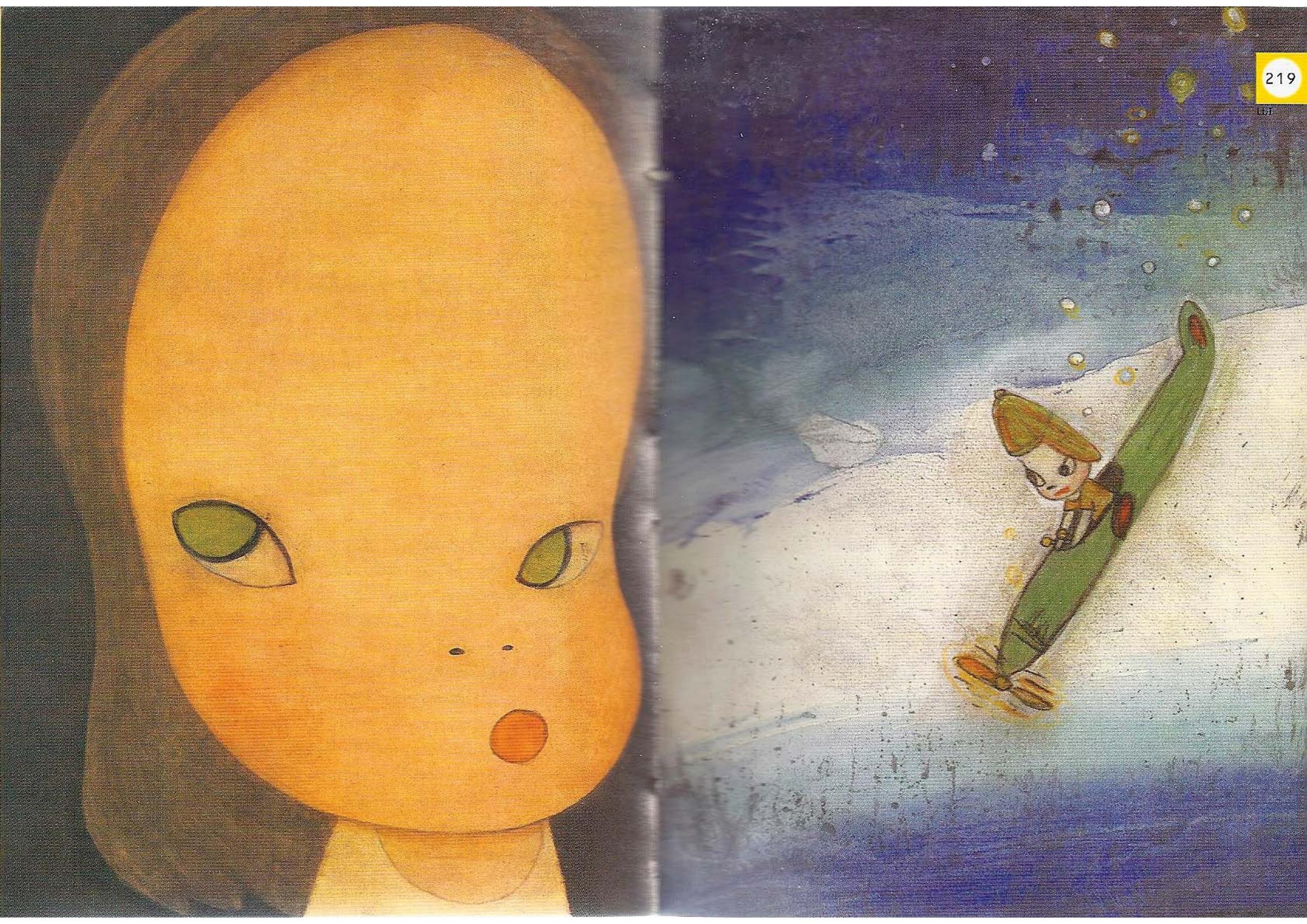
Difficile fare un solo nome dei miei numi ispiratori... Bjork per la bellezza; Aki Kaurismaki per il sentimento; Tim Robbins non so perché; René Daumal per il congegno narrativo; Fabrizio Bentivoglio perché era mio amico ma non lo vedo da vent'anni; Pee Wee Herman per la visionarietà...



yoshitomo Nara

visioni dello straniamento

Nato a Hirosaki nel 1959, ma diviso tra Giappone e Stati Uniti, Nara racconta attraverso la sua opera di artista una Disneyland priva di ipocrisia: "Tutti coloro che hanno la passione dei soldatini giocattolo e dei peluche non possono più rubare i sogni dei bambini del passato. E i miei quadri non sembrano offrire loro alcuna risposta, né pongono domande. La realtà in cui viviamo è il luogo dell'alienazione e dell'indifferenza, dove anche i nostri problemi perdono la forza di gravità e fluttuano via lontano. In questo campo magnetico negativo non si può muovere un dito, ma a me tocca fare un passo, seppure in diagonale".





Walter Van Beirendonk

nella stanza dei giochi

Era notte, e stavo lavorando nel mio studio.

Era notte, e stavo lavorando nel mio studio.

Come sempre, più di 2000 occhi

Buonissime seguivano le mie mosse.

appartenenti Duemila occhi... *giocattoli sparzi attorno*
appartenenti a mille giocattoli sparsi attorno
a me, che mi guardavano fisso...

D'un tratto provai un senso di disagio,
come se qualcuno mi osservasse alle spalle.

Mi voltai di scatto e, mentre cercavo
di non far sentire il respiro, di mettere a fuoco uno dei pupazzi,
sentii una vocina sottile che esclamò:

"Salve!"

Cosa stava succedendo?
Restai impietrito per la sorpresa, ma poi risposi:

"Salve a te!"

Eravamo entrambi stupefatti per quest'incontro,
e restammo a fissarci l'un l'altro
per qualche istante.

"Che stai facendo?"

"Che stai facendo" chiese il pupazzo.
Presi delicatamente il giocattolo dallo scaffale

e lo appoggiai sulla mia scrivania.
Gli mostrai alcuni schizzi dicendogli che erano

per la mia nuova collezione,
la linea "Gender?"





"Perché 'Gender'?

Come mai ti interessano i generi?"

"Perché 'Gender'?"

Come mai ti interessano i generi?"

*Io spiegai che presso gli esseri umani molto
del futuro chiese il pupazzo Ndebele.*

*Io spiegai che presso gli esseri umani molto
del futuro di un individuo dipendeva dal suo
maschio genere sessuale, dal fatto che nascesse
Nella mia maschio o femmina.*

*Nella mia nuova linea avrei voluto mettere
in discussione questo fattore, dimostrando
che certe regole non sono affatto naturali bensì
vengono imposte tramite l'educazione.*

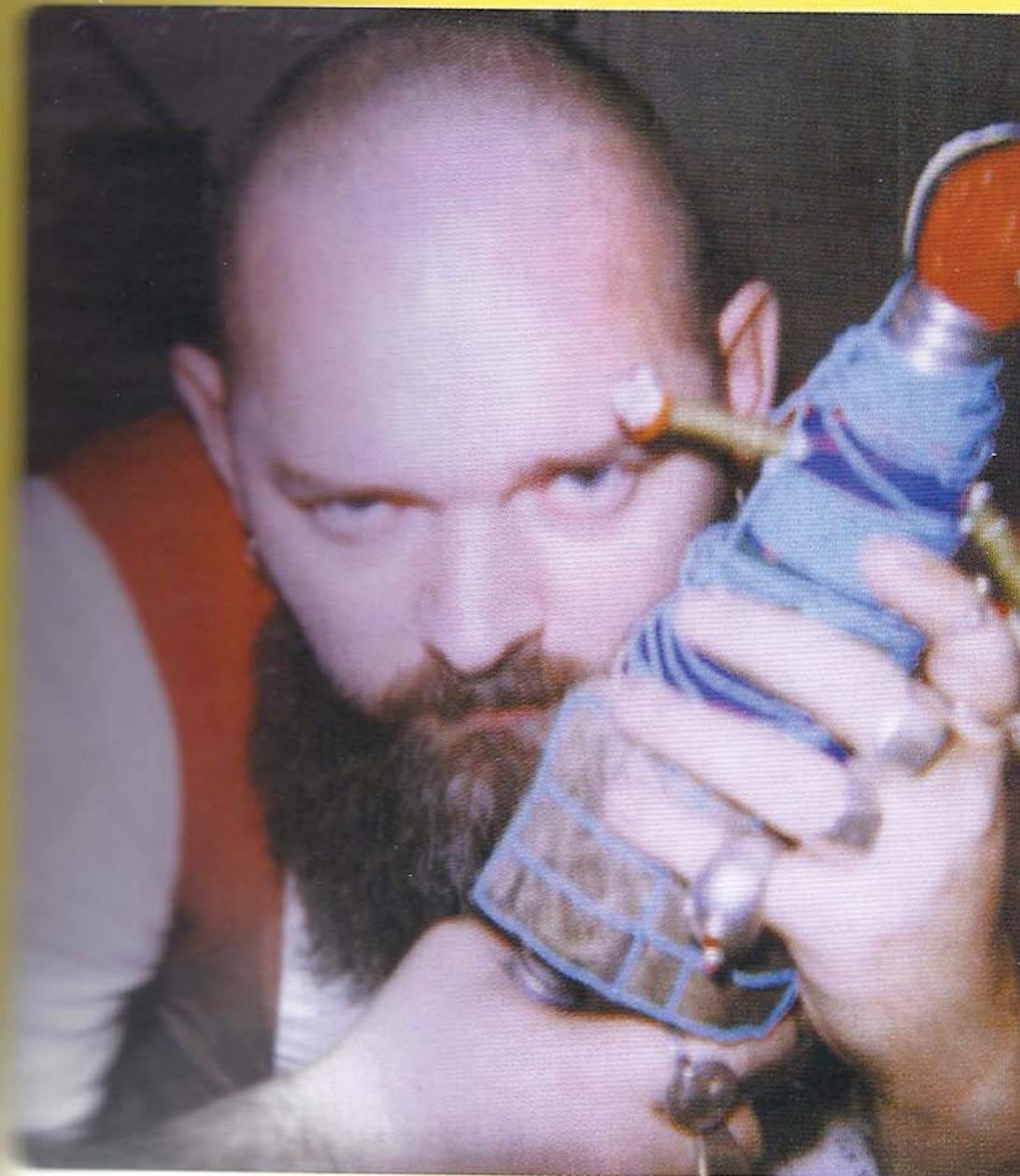
Affascinato dalla mia spiegazione,
il pupazzo replicò:

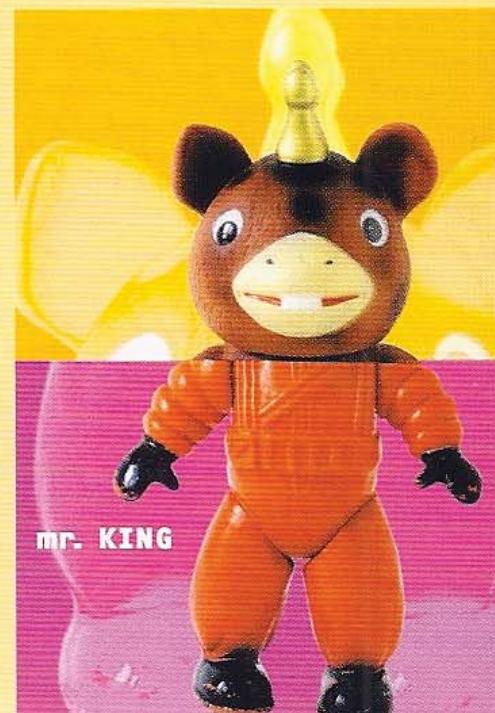
*"Fortuna che noi non abbiamo
questo problema. Noi giocattoli siamo tutti
uguali, non ci dividiamo in maschi e femmine.
Siamo tutti balocchi felici."*

"Come mai mi hai rivolto la parola?"

"Perché tu volevi che io parlassi,"
replicò.

"Se ci credi davvero, le cose poi succedono."
Qualche minuto dopo, stavo chiacchierando
allegramente con tutti gli altri pupazzi.





Frankie Morello

to laugh, to dream...



La facoltà di scoppiare a ridere è prova di un'anima eccellente. Difidiamo di coloro che evitano il riso e rifiutano di abbandonarvisi. Come il cuore e come il sesso, il riso procede per erezioni: niente lo gonfia che non lo ecciti, non si distende a piacere.

Il lusso per noi è un nuovo "modus vivendi" cioè la capacità di rallentare i ritmi godendo il fluire della nostra vita e di chi ci sta vicino. Vorrei progettare un apriscatole, un cestino per il cucito

"unisex" perché è così che si comincia a fare gli stilisti, e poi una borsa-necessaire, con tutte quelle cose che servono quando si viaggia. E Frankie Morello viaggia molto...

Alessi ha i mezzi per realizzare progetti-metaprogetti, work in progress...

C'è un propulsore, un'idea, embrioni... raccogliamo informazioni, cerchiamo i tecnici che possano realizzare le nostre idee. Basiamo sempre la scelta dei collaboratori sul feeling, e sullo stupore che riescono a creare in noi. Ho lavorato con fotografi, musicisti, videomaker, decoratori, ricamatori grafici, modellisti... Problemi di interattività non ce ne sono quasi mai in quanto ognuno mette a disposizione la propria conoscenza raggiunta fino al nostro incontro e da quel punto comincia un nuovo esperimento-viaggio che non si sa mai come e dove finirà...

Comunque ho un sogno particolare... relax. Facciamo vestiti fondamentalmente per noi, per i nostri sogni, per la gente come noi, che ascolta la musica che ci piace, viviamo a contatto con giovani artisti, con chi ci dà emozioni e stimoli a ogni livello. Amiamo.

I miei riferimenti? Brancusi, Pina Bausch, Goldie... le pornostar e i go go dancers.

legno, penserete voi, magari un tavolo, una sedia, un orologio a cucù...

Nossignori! Fece un altro burattino e lo chiamò Pinocchietto.

Subito dopo scomodò di nuovo la fata turchina e la pregò di farlo diventare vivo.

"È ora di finirla con voi falegnami!" Si arrabbiò di nuovo. "Se volete dei bambini, fateli con le donne come tutti gli altri!" Concluse e volò via.

Pinocchio pianse un paio d'ore davanti al suo povero figliolo di legno, ma poi lo guardò e sorrise perché gli era venuto proprio carino.

Non sarà vivo, pensò, ma è talmente simpatico che dà vita a me!

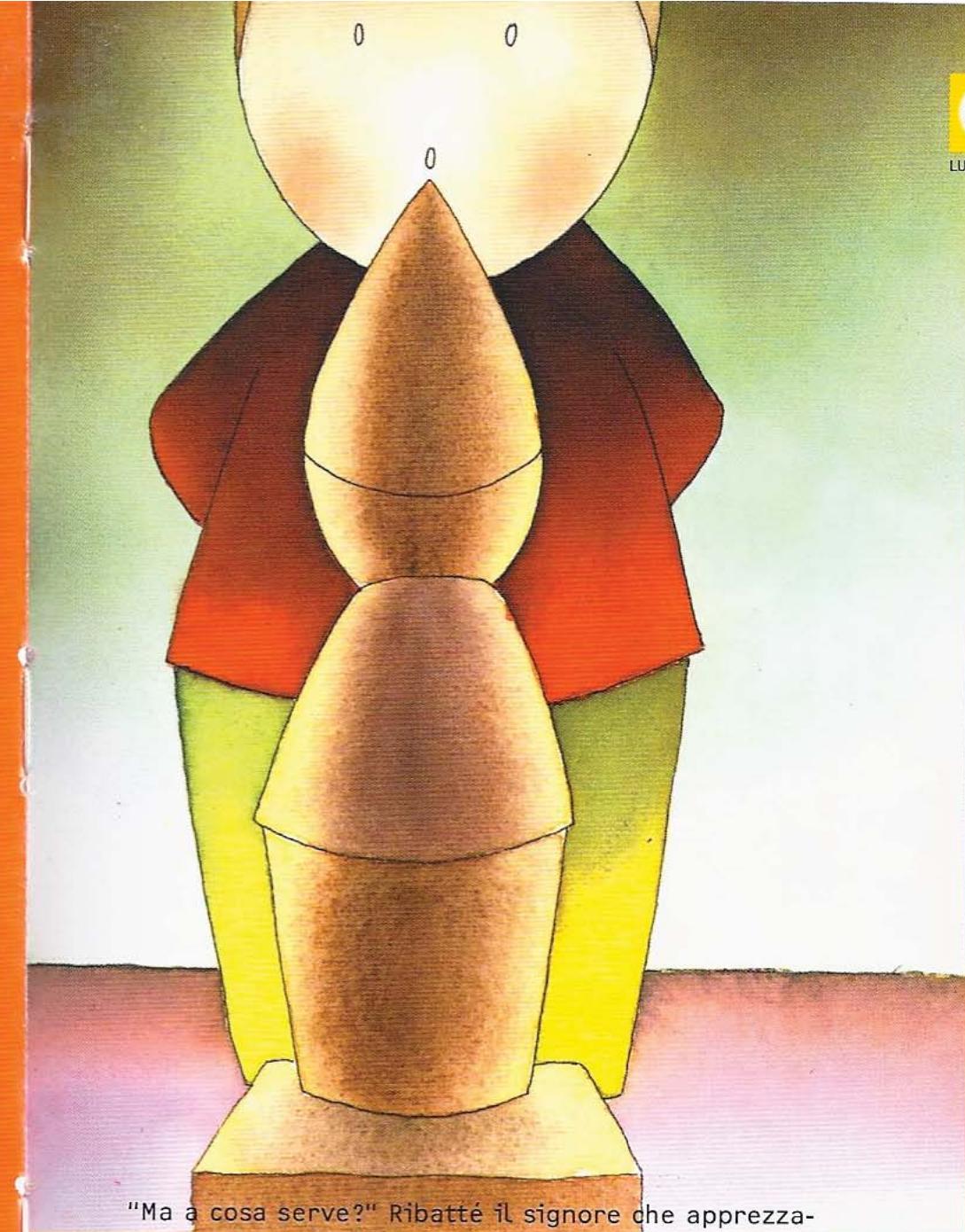
All'improvviso si aprì la porta della bottega ed entrò un distinto signore con gli occhi celesti.

"Buongiorno, sono Mastro Alessi. Mi dicono che Lei è un falegname..."

"Certo!" esclamò orgoglioso.

"E dove sono le cose di legno?" Aggiunse quell'uomo.

"Ho fatto questo." Esclamò Pinocchio mostrando orgoglioso il figliolo senza vita.



"Ma a cosa serve?" Ribatté il signore che apprezzava solamente le cose utili.

"A fare contenti." se ne uscì Pinocchio.



Mastro Alessi guardò meglio l'oggettino e gli venne da sorridere.

"Lo compro!" disse. "Me ne faccia tanti, anzi tantissimi, così farò contenta un sacco di gente.

la vita sola

di Oreste Del Buono
disegni Igort

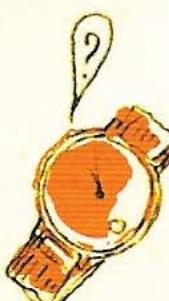
La visita

Ho premuto con maggiore insistenza l'indice, il ronzio è stato quasi violento, ha resistito un poco prima di polverizzarsi. Ma non c'era nulla oltre quella porta? Se avessi aperto con una di quelle chiavi non avrei trovato il vuoto totale, non solo non più persone ma neppure cose? Coraggio: o te ne vai subito o vai avanti. Era quella la chiave?, era di piazza Tricolore o di via Lomellina? Erano tutte uguali, ma doveva essere quella più gialla e schiacciata. Allora tentiamo. Era proprio la chiave giusta, girava docilmente nella serratura, ora sarebbe bastata una lieve pressione a quello schermo di legno, come sarà il vuoto totale? C'è qualcuno? Un passo, due. C'è qualcuno? Tre, quattro passi. C'è qualcuno? La porta abbandonata a se stessa ha soffocato la mia voce esitante in un gran tonfo, l'ombra mi ha avviluppato, ma perché sono venuto a cacciare?

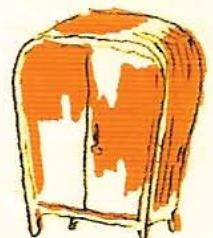
mi qui?, e se fosse una trappola? A poco a poco ho cominciato a intuire, a ricordare, anche se nascosti, cancellati dal buio, i vari particolari: lì l'attaccapanni, lì il portaombrelli, poi la soglia della sala da pranzo. Mi sono tolto di dosso l'impermeabile bagnato, l'ho attaccato, che smania è questa?, potrei sempre tornare un'altra volta. Ho tirato fuori il pacchetto delle sigarette, me ne sono ficcata una in bocca. Avevo voglia di vederla, lei, ecco tutto: è fuori, sono fuori, ho voglia di vedere anche lei, le aspetterò. Il breve, subito soffocato avventarsi del fiammifero si è riflesso in sala da pranzo in qualche vetro, un quadro, la finestra?, il buio è tornato a inghiottire pareti, tavolo, poltrone, divano. Le mie dita sono strusciate sul muro ruvido, finalmente hanno trovato l'interruttore, lo hanno fatto scattare, sbattevo le palpebre: il divano rosso, con i cuscini giallo e blu, su cui mi ero seduto l'altra volta, quando lei era stata talmente brava...

A che ora tornerà lei, e anche lei, a che ora torneranno?, non riuscivo a distinguere nulla sul mio orologio, mentre avanzavo nel corridoio, solo il pulsino approssimativamente chiaro si differenziava dall'ombra, e, del resto, il mio orologio era fermo, mi pareva, ogni tanto va avanti,

ogni tanto va indietro, fa le bizze, dovrei continuare a portarlo ad aggiustare, ha mai funzionato bene da quando l'ho? Una sveglia ticchettava da qualche parte della casa, mi sono mosso alla sua ricerca: era una traccia fragorosa e labile insieme. Avanzavo nel corridoio, sapevo che era corto, una dozzina di passi in tutto, ma l'ombra capricciosamente lo prolungava, lo rendeva sinuoso di meandri come un labirinto. Ticchettava lì la sveglia? Le mie dita sono strusciate sul



muro ruvido, hanno fatto scattare quell'altro interruttore, quella stanza era sempre la stessa o qualcosa era cambiato? Sbattevo le palpebre, riconoscevo l'assurdo letto matrimoniale, tutto il resto, i mobili inabilmente sbozzati in legno chiaro, un poco il simbolo del nostro matrimonio, belle intenzioni, tanta buona volontà e risultati scarsi, ecco, un minimo di brutalità nel tirar le conclusioni, più semplicemente sincerità, ma poi, naturalmente, ci sarebbe da chiedersi cosa s'intenda per sincerità e scoprire che, in pratica, non s'intende nulla, almeno nulla di preciso. Qualcosa era cambiato lì dentro, doveva essere cambiato, anche se non sapevo decifrarlo bene si trattava magari d'un solo, trascurabile particolare, trascurabile?, ecco, non l'avrei definito trascurabile se bastava a scombussolarmi la prospettiva, l'ordine della stanza, l'immagine depositata nella memoria. Torniamo a osservare tutto con attenzione, procediamo con metodo: il calorifero no, non era cambiato, non era cambiato l'armadio, non era cambiata la finestra, non era cambiato il cassettone, non era cambiato il lume sul letto, non era cambiato il letto, non era cambiato nulla, insomma? Occorreva ricominciare l'esame con maggiore scrupolo: la sensazione di squilibrio, l'avvertivo, di questo ne ero sicuro, era talmente chiara, un'unghiata, un graffio, una trafittura. Ma come localizzarla?, forse c'ero, forse era la fotografia incorniciata sul cassettone. Sono arrivato sino al cassettone, l'ho tirata su, una vecchia fotografia: ci siamo lei e io, lei e io di allora, appena sposati, giorno prima giorno dopo, ma perché l'ha riesumata lei? Le dita mi tremolavano come sempre: guardiamo l'obiettivo lei e io, lei si appoggia a me, io sono seduto sul parapetto della terrazza, la casa di mia

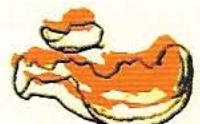


zia, dietro si spalanca la spiaggia, l'Elba di tanti anni fa, ancora quasi intatta, innocente di volgarità, ancora abbastanza natura più che artificio, guardiamo l'obiettivo lei e io con una specie di dolente coraggio o di affascinata ripulsa, tremolava la fotografia tra le mie dita, il bianco della sua camicetta palpitava contro il nero della mia maglietta, l'intera immagine si animava in quel palpito bianco su nero, non solo il suo sorriso forzato, la mia irriducibile ostilità, ma tutti gli altri colori, tutte le altre emozioni, il rosa, il verde, il giallo, il blu, il rosso delle poche cabine, di quel pezzo di pineta laggiù, del mare, della sabbia, del cielo, il suono delle voci intrecciantisi, sovrapponentesi, festose, la gran violenza del sole e insieme la promessa di una possibilità di ristoro dell'ombra, la densa, compatta sazietà dell'estate. Ma perché

l'hai riesumata?, cosa significa?, un qualche significato dovrà pure averlo, no?, possibile, possibile che tu tenga ancora a me?, non diciamo stupidaggini, quando mai ci hai tenuto? Ho rimesso giù la fotografia, dovevo buttar via quel mozzicone agonizzante, dov'era un portacenere? Non ce n'era uno lì intorno. Quando mai ci hai tenuto?, non diciamo stupidaggini, quando mai?, ti ricordi, ti ricordi quello che è successo la prima volta che, sei sicura di ricordartelo bene?, io sì, non me ne dimenticherò mai: non è stato il vero, trionfale inizio del nostro matrimonio, della nostra unione, della nostra comprensione, della nostra intimità?

I panni appesi al filo oscillavano appena, la sottoveste bianca, il reggipetto bianco, le mutandine bianche, le mie dita li hanno sfiorati, lievi fantasmi ritrosi, si sono sottratti alle mie dita come se avessero assorbito, a contatto con la sua pelle,

il distacco del suo corpo dal mio, questa, in fondo, è stata l'unica, eterna barriera tra noi, si sono sottratti mentre le mie dita insistevano, li inseguivano, li raggiungevano, vi affondavano, affondavano nella loro dolce, violata carezza, uno sterile trionfo come quello ottenuto a volte dal mio corpo sul suo, trionfo di un attimo, neppure di un attimo, così ho lasciato ricadere le mie dita, i panni appesi al filo hanno continuato a oscillare appena, la sottoveste bianca, il reggipetto bianco, le mutandine bianche, quegli emblemi del suo corpo, il suo corpo che non si è mai voluto piegare al mio, che, anche quando si è piegato, non ha mai veramente ceduto, non si è mai veramente abbandonato, arreso...



La cifra esatta

Con un frammento di cocci in mano, sto tentando qualche conto. Questo vaso, quante ore di lavoro mi è costato? Quanta parte della mia vita si è preso? E tutto il resto che il cane ha distrutto forse in appena un attimo della sua solitudine, queste cose non si sono prese tutto il resto della mia vita? All'impatto iniziale, una merce si direbbe una cosa ovvia. Dall'analisi risulta imbrogliatissima, piena di sottigliezze metafisiche e di capricci teologici. Sicché è valore d'uso, non c'è nulla di misterioso, sia che la si consideri dal punto di vista che soddisfa le qualità possedute, sia che la si giudichi ricevere le qualità in discussione esclusivamente come prodotto del lavoro umano. È lampante che l'uomo, con la sua attività, cambia in modo utile al suo interesse la forma del materiale naturale. A esempio, se fa un vaso, la forma del



materiale naturale viene trasformata. Eppure il vaso è sempre cocci, ordinario. Ma appena si presenta come merce il vaso diventa un mistero. L'arcano della forma di merce consiste nel fatto che, alla pari di uno specchio, restituisce all'uomo l'immagine dei caratteri sociali del suo lavoro, facendoli risultare caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, proprietà sociali naturali delle cose, e, quindi, restituisce anche l'immagine del rapporto sociale tra produttori e lavoro complessivo, che appare un rapporto sociale tra oggetti esistente al di fuori dei produttori.

Ad assumere la forma fantasmagorica di un rapporto tra cose è, insomma, il rapporto sociale determinato che esiste tra gli uomini stessi.

Per trovare un'analogia, occorre involarci nella nebulosa del mondo religioso. Amen... Ammetto che ne *Il capitale* il ragionamento suona meglio. Sarà per via dell'esempio che cita Marx. Un tavolo è più convincente di un vaso. E,

quando lui dice che il tavolo resta legno, nonostante la trasformazione della forma del legno operata dall'uomo, si capisce bene cosa sia il materiale naturale legno. Il materiale naturale cocci, invece, non immagino neppure che forma possa avere prima che l'uomo ne operi la trasformazione in vaso. Sono cosciente di aver bevuto abbastanza, di aver bevuto troppo, a ogni modo il cocci sarà davvero un materiale naturale, all'origine? I conti non tornano. Debbo proprio affrontare l'approfondimento del discorso. Non è ammissibile che continui a rinviarlo. Pochi convenevoli. Magari nessuno. Immediatamente in argomento, gli affari sono affari. Grand'uomo, mi dispiace importunarti, ma ho deciso, straccio la tessera del partito, salto il fosso, mi arruo-



lo con chi paga di più, comunque voglio essere sicuro che mi pagherai di più, voglio ascoltare l'offerta, la cifra esatta, dalla tua bocca, al netto di tutte le trattenute, devi ammetterlo, non è molto, non ti sprechi davvero, non sono io a sopravvalutarmi, sei tu a sottovalutarmi, potresti anche salire, mi accontenterei di un ritocco, un ritocco da nulla, cosa sono diecimila lire per te, Grand'uomo?

Cos'è più serio

Inutile che continui ad alzare gli occhi, a guardare l'angelo. È pur sempre un angelo di Coppedé. Le intemperie hanno corroso la doratura, lo hanno maculato di azzurro, senza riuscire a nobilitarlo, neppure con la decadenza. Il marchio della futilità di Coppedé è indelebile.

Ha i riccioletti da checca, la facciotta bofficina, il gesto da marchetta, sta lì perché ci è stato messo. Domina il cimitero perché è stato messo in una determinata posizione di favore, ma non possiede la minima autorevolezza.

Uno che propone un affare losco, ed è certo che lui lo propone, un commercio illecito, non può anche esigere la stima altrui. Se l'esige, si squalifica ulteriormente, e ulteriormente si squalifica se rinuncia a esigerla. Pretenzioso e melenso insieme, diffonde dall'alto incredulità a proposito della morte stessa. Del resto, è una perplessità che ho addosso da quando è morta mia madre.

Ma, forse, era cominciata prima, l'avevo già in dotazione in teoria. La pratica non ha fatto che confermare la perplessità in certezza.

Non ci credo, alla morte, ecco, non è una cosa seria in assoluto. È più seria, la vita, in confronto.

Non c'è proprio paragone.

Morte di un frigorifero



Si chiamano elettrodomestici come le bestiole in cattività si chiamano animali domestici. Ho scoperto che quando un elettrodomestico muore, è come e peggio di quando muore un animale domestico. Non ci avrei mai creduto, e, infatti, non l'ho creduto finché non l'ho provato. Peggio senz'altro, anzi, perché in un animale come in un umano, che, del resto, sempre un animale è, sappiamo insita una forza, una dose irrimediabile di mortalità. È più difficile, invece, considerare mortale un prodotto della tecnica, lo si pensa naturalmente immortale, destinato a sopravviverci. Il mio vecchio frigorifero se n'è andato a tredici anni. È un'età pericolosa e piuttosto definitiva per un cane o un gatto. Dapprima il frigorifero si è rifiutato di rispettare qualsiasi gradazione. Faceva solo il massimo di freddo sempre, in qualsiasi circostanza, la temperatura più bassa. Poi ha attaccato a brontolare e ad ansare. Ho chiamato lo specialista. Per fortuna, gli elettrodomestici non dipendono dalle Usl. Mi è arrivato in casa un competente che, dopo aver auscultato e visitato compiutamente il malato, mi ha parlato chiaro: "Non c'è da farsi illusioni. Le potrei far spendere duecentocinquantamila lire o più, senza la minima sicurezza di rimetterlo in carreggiata. E poi non garantirei sulla durata". Così mi sono rassegnato, ma, ad andare a cercarne un altro, ho aspettato la fine dell'agonia. È stata lunga. Quando di notte si lamentava di più lo carezzavo e gli parlavo. Se n'è andato mentre dormivo su una sedia della cucina accanto a lui. Quando mi son svegliato, l'ho sentito troppo zitto. L'ho aperto e mi è ruscellata addosso l'acqua in cui si era sciolta la sua anima, algida, ma non indifferente.

La fotografia: arte e rivoluzione

di Denis Curti

foto di Giovanni Peloso

Magia o rivelazione? Rappresentazione o illusione? Fin dalle origini la fotografia è stata oggetto di dibattito, di critica. La bipolarità della fotografia, mezzo di riproduzione e mezzo di espressione, si manifesta e si riconosce nella compresenza di una funzione referenziale, denotativa, d'identificabilità tra immagine fotografica e immagine reale e una funzione connotativa, d'intenzionalità comunicativa del fotografo.



La fotografia si rivelò fondamentale strumento di documentazione, inaugurando una nuova epoca del reportage di attualità e di informazione sulla "realità sociale". La guerra di Crimea fu il primo evento bellico fotografato. Era il 1855. Nel 1859 la campagna italiana di Napoleone III fu ripresa dai fratelli Ferrier e Charles Soulier Bérardy. Nello stesso periodo il fotografo Felice Beato intraprese un viaggio in Cina al seguito di militari britannici con l'intenzione di documentare la fase conclusiva della "guerra dell'oppio". Ma fu la guerra civile americana a essere maggiormente descritta dai fotografi dell'Ottocento. Se immediatamente si pose in evidenza la straordinaria opportunità offerta dall'utilizzo del mezzo fotografico, dato il suo valore nella documentazione degli eventi storici, ben presto se ne comprese anche l'importanza dal punto di vista propagandistico; proprio per il riconosciuto potere di rappresentazione-persuasione, la fotografia risultava lo strumento più adatto ad alimentare sentimenti, a instillare idee, a incoraggiare giudizi, a infondere certezze. Gli eventi e gli episodi del primo conflitto mondiale ebbero grande eco e diffusione in tutto il mondo, grazie alle riviste illustrate e ai supplementi speciali pubblicati dalle maggiori testate giornalistiche. Nel XIX secolo, inoltre, con la "foto-



grafia sociale", si diede inizio a un nuovo, importante, filone d'indagine. Si riconobbe al fotografo una matura sensibilità e partecipazione alle vicende della storia quotidiana, all'immagine un implacabile ruolo di denuncia nei confronti dell'opinione pubblica - nel tentativo di risvegliarne le coscienze - mostrando, della realtà sociale, l'umana condizione. La fotografia raccoglieva in immagine frammenti di vita vissuta. L'uomo e il quotidiano, il lavoro, lo sfruttamento, la povertà, furono le tematiche investigative della fotografia sociologica. Comparso nel 1877, *Street Life in London* di John Thomson è considerato il primo reportage sociale. Più tardi, Jacob Riis pubblicò *How the Other Half Lives*. Con *Life*, la fotografia si scollerà definitivamente di dosso il semplice ruolo illustrativo per assumere chiare valenze giornalistiche. Henry Luce, fondatore di *Life*, nell'introduzione al primo numero della rivista, il 23 novembre del 1936, scrisse: "Per vedere la vita, per vedere il mondo, essere testimoni dei grandi avvenimenti, osservare il viso dei poveri e i gesti dei superbi; per vedere cose strane: macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla; per vedere cose lontane migliaia di chilometri; nascoste dentro muri e all'interno delle stanze, cose che diventeranno pericolose, donne amate dagli uomini, e



tanti bambini; per vedere e avere il piacere di vedere, vedere e stupirsi, vedere e istruirsi". Nel 1947, Robert Capa, David Seymour, George Rodger e Henri Cartier-Bresson fondarono l'Agenzia Magnum, la prima agenzia fotogiornalistica: nasce un mito, ma nasce soprattutto un nuovo modo di lavorare - la proprietà dei negativi, la gestione di un archivio comune, il controllo sull'informazione e sulla circolazione del prodotto - e di pensare la fotografia di reportage. Il Novecento consacrerà definitivamente l'immagine visiva a simbolo di un'epoca, la nostra. La fotografia è comunicazione, capace di proporre e produrre nuovi modelli, di orientare, guidare e alimentare desideri, di formare ambizioni. La fotografia, in quanto innovazione tecnologica, conclude e corona l'epoca moderna, un'età di sviluppo e di progresso; l'immagine, rappresentazione del mondo (conoscenza), forma di possesso, di acquisizione, di partecipazione, di consumo, continua ad alimentare la contraddizione del moderno. Filtrare il mondo per trasformarlo in forma di osservazione, di spettacolo e fornire una sembianza di partecipazione è, nell'analisi di Susan Sontag, ciò che compone l'atto di non intervento della fotografia. Ogni comportamento, ogni atteggiamento può essere interessante se ripreso dall'obbiettivo dell'apparecchio fotografico

(estetizzazione della realtà): "La fotografia rafforza una visione nominalistica della realtà sociale, quale assieme di piccole unità in numero apparentemente infinito, nello stesso modo in cui è illimitato il numero delle fotografie che si possono fare di qualsiasi cosa". E nella frantumazione del mondo in tanti piccoli ritagli e particelle, duplicati e alterazioni, "le macchine fotografiche miniaturizzano l'esperienza, trasformano la storia in spettacolo". Educati a un nuovo codice visivo, "le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare". Per Roland Barthes, nella fotografia risiede il "congelamento solenne di una posa". Dunque, nell'arresto del movimento, nello scatto che "gela" l'immagine, si fonda il carattere della fotografia. Barthes considera la congiunzione illogica del qui e dell'allora ciò che compone l'"irrealtà reale" della fotografia. In essa si offre nel tempo il "ciò è stato", in quanto registrazione e testimonianza a livello temporale di un evento (anteriorità temporale) e il "ciò era" ma ora non lo è più attraverso una "ponderazione temporale". "Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale condizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza



stessa, il noema della Fotografia". La fotografia, nella concezione barthesiana, ha legami profondi con la nostalgia e con la morte. Guardare una fotografia, per il critico francese, significa percepire l'istante passato in cui essa stessa è stata scattata; non si può fare a meno di pensare a ciò che, essendo stato, non è più; in essa si sottolinea solo una distanza irreparabile, il punctum, che non è forma, ma intensità (Tempo). Come mezzo di espressione, capace di contenere e trasmettere una individualità, come importante elemento di ricerca espressiva che include e integra il valore interpretativo della visione, la fotografia è atto di conoscenza e di connotazione, manifestazione di una sensibilità e di un atteggiamento. Nell'immagine si rende visibile - al di là dell'apparente superficie fenomenica - l'invisibile mondo della visione, nei suoi momenti d'interpretazione e di costruzione, nei suoi elementi di fantasia, d'immaginazione e d'invenzione. L'idea di un'oggettività del metodo e delle immagini fotografiche decade quando la fotografia, nell'interruzione della continuità e della complessità del mondo reale, blocca il processo vitale presente in ogni componente e lo ricompone, facendolo rivivere in condizioni diverse, offrendo una visione trasformata, trasfigurata, sempre particolare. Il grande "salto" che la fotografia



ha compiuto, da pura tecnica della rappresentazione, ancora legata alla realtà esterna, in quanto testimonianza diretta degli accadimenti, ad arte contemporanea non fu immediato; dapprima accettata come un'arte a sé, separata (con propri "curators") e isolata in luoghi a essa dedicati, poi definitivamente acclamata dalla critica e accolta nelle gallerie e negli spazi museali. Con la Foto-Secessione (1902) la fotografia si "scopre" in una nuova dimensione. La fotografia "artistica", rifiutando l'idea di riproduzione meccanica (registrazione) della realtà riconosce all'autore una forza interpretativa e stilistica, al mezzo fotografico il valore di uno strumento espressivo. L'avanguardia storica, nella ricerca di un superamento dei confini tracciati dalle singole arti e nell'apertura alle esperienze culturali, individuò nella fotografia un ideale strumento per riaffermare la rottura con il passato. Nell'attivazione di nuovi codici linguistici, la fotografia risultò efficace, per la sua posizione privilegiata dovuta a una nascita così recente, nel compito di dare voce ai problemi, alle emozioni, alla realtà dell'uomo moderno, un uomo profondamente radicato nel suo tempo. In Francia, nel 1925, André Breton affermava in *Le Surrealisme et la peinture* il primato assoluto della vista sugli altri sensi; un inno all'immagine.

L'immediatezza della visione, col suo lato selvaggio, naturale, si opponeva all'aspetto premeditato del pensiero, ai calcoli della "ragione borghese". Erano gli anni delle notti urbane nella Parigi dei viali illuminati e dei caffè, delle passeggiate notturne nei quartieri popolari e lungo le rive della Senna. Nel *Voyage au bout de la nuit* di Brassaï, le ombre allungate di figure misteriose, le immagini di incontri clandestini nei passages, le vedute della torre di Sain-Jacques sotto il pallido velo di impalcature, si accompagnavano alle luci delle sale da ballo e dei locali, al gioco di specchi che trasformano momenti privati in proclami pubblici. Se l'arte è espressione e comunicazione di stati d'animo, di situazioni e sentimenti, se l'arte è un processo di esplorazione e d'indagine, allora anche la fotografia non può che appartenere a tale mondo. Dell'arte, la fotografia è una sua forma d'espressione. Dunque: "immagine del mondo", visione interiore, comunicazione di un'esperienza, gesto affettivo e di conservazione. Intuizione e interpretazione diventano tracce per una lettura. Con le avanguardie artistiche degli anni sessanta-settanta si assiste al completamento di un progetto già abbozzato. Come osservano Alinovi e Marra, "il salto verso l'estetico si fa deciso e sicuro, favorito, in ciò, anche da un andamento che, rispet-

to a tale meta, pare generale per tutta la ricerca delle arti visive e non esclusivamente limitato alla pratica del medium fotografico"; strumento per rappresentare l'incontro, per "visualizzare il pensiero", per veicolare significati, atto di rivelazione, la fotografia manifesta il personale rapporto dell'artista col mondo. È un "andare verso", un'apertura, accettando e cogliendo del mondo ogni diversità. È un "procedere oltre", dal noto verso l'ignoto, in un processo conoscitivo, di relazione tra l'uomo e l'ambiente. Nel rifiuto della fotografia come costruzione dell'opera, produzione di un'immagine da fruirsi a posteriori, si riafferma la forza dell'azione, nei suoi meccanismi di relazione tra fotografo e soggetto fotografato, e il valore della costruzione, come "ispezione del possibile", del "guardare attraverso" per poter essere. La fotografia raccoglie l'esperienza del viaggio, il "gesto visivo", l'esplorazione della contemporaneità. È un porsi di fronte alle cose, alla realtà del mondo, senza preconcetti, senza pregiudizi, fuori dai rigori, dalle convenzioni, dalle rigide determinatezze; la scoperta di sé e dell'altro da sé è data come incontro, avventura, confronto, mediazione, esplorazione. Rilke, nel 1907, di fronte ai quadri di Cezanne, riconosceva all'uomo questo suo compito: mettersi di fronte alle cose, a

tutte le cose del mondo e dirle. Come scrive Rella, "l'immagine che noi daremo delle cose denuncerà quale sia stato il nostro amore per esse, o la nostra indifferenza. Permetterà di capire il nostro rapporto con il mondo".

BIBLIOGRAFIA

- FRANCESCA ALINovi E CLAUDIO MARRA, *LA FOTOGRAFIA. Illusione o rivelazione?* BOLOGNA, IL MULINO, 1981.
- ANTONIO ARCARI, *LA FOTOGRAFIA. Le forme gli oggetti L'uomo*, MILANO, IL CASTELLO, 1980.
- ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, TORINO, EINAUDI, 1974.
- RENÉ BERGER, *Il nuovo GOLEM*, MILANO, RAFFAELLO CORTINA EDITORE.
- GIANFRANCO BETTETINI, *IL SEGNO DELL'INFORMATICA*, MILANO, BOMPIANI, 1987.
- MARIO COSTA, *Della fotografia senza soggetto*, GENOVA, COSTA & NOLAN, 1997.
- VITTORIA COEN, "LE PRATICHE DELLA RIFLESSIONE", IN *L'Occidente Imperfetto*, VIII BIENNALE INTERNAZIONALE DI FOTOGRAFIA, TORINO, 1999, FONDAZIONE ITALIANA PER LA FOTOGRAFIA, pp. 21-28.
- DENIS CURTI, "CLEGG & GUTTMANN", IN VITTORIA COEN (a cura di), *Clegg & Gutmann. Portraits, Still Lives and Landscapes 1985-1999*, TRENTO, GALLERIA CIVICA DI ARTE CONTEMPORANEA, 1999, pp. 16-21.
- ROMÁN GUBERN, *Immagine e messaggio nella cultura di massa*, NAPOLI, LIGUORI, 1992.
- EDWARD TWITCHELL HALL, *La dimensione nascosta*, MILANO, VALENTINO BOMPIANI, 1999.
- CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, MILANO, BRUNO MONDADORI, 1999.
- Diego MORMORIO, *Una invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, PALERMO, SELLERIO, 1985.
- UGO MULAS, *La Fotografia*, a cura di PAOLO FOSSATI, IV ED., TORINO, GIULIO EINAUDI EDITORE, 1986.
- VOLKER KAHMEN, *Fotografia come arte*, MILANO, GÖRLICH, 1974.
- Franco Rella, *Confini*, BOLOGNA, PENDRAGON, 1996.
- SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, TORINO EINAUDI, 1978.
- MICHELA VANON, (a cura di), *Camera Work*, TORINO, EINAUDI, 1984.

CRE.O.LA.

CREATIVE ORIENTATION LABORATORY

è un laboratorio per la ricerca / creativa / scientifica / terapeutica / spirituale / ecologica / nella musica / nell'abbigliamento / nel decoro / nella grafica / nella nutrizione / nell'estetica / nell'insegnamento

CRE.O.LA è tutto ciò che è la cura di sé / con gli altri / nella casa / nella vita

CRE.O.LA / un canale / dove la ricerca è aperta / dove il lavoro è aperto
CRE.O.LA è il luogo del lavoro corale / del paradosso come soluzione / al problema / dell'imprevisto / dell'attesa e / della soluzione immediata / dove le cose sono se stesse / senza generare nozioni dell'assoluto / è il ritorno al biologismo, alla forma e alla struttura / organica

CRE.O.LA è un ideifizio per il mescolamento di diverse provenienze / è un laboratorio di / contaminazione / dove il contatto tra diverse culture aumenta / attraverso il contagio / per tradurre ciò che in realtà sono nuovi linguaggi

CRE.O.LA produce stereotipi per l'ibridazione / oggetti esotici che falsano le culture di provenienza

CRE.O.LA è l'oggetto che si libera a ogni costo/ dalla morsa dell'autenticità / e si offre come ponte per la tolleranza / non è l'oggetto etnico / è l'etnicità che si fa vetrina e provocazione

CRE.O.LA è musica / che con velocità si propaga / si contamina con le cose che incontra
torna indietro, irriconoscibile

CRE.O.LA è un laboratorio / dove si studia la comunicazione tra culture / tramite fraintendimenti / l'opportunità di creatività offerta dall'esilio / e dall'emigrazione / l'incontro come arte / attraverso i media / il consumo / il mercato

CRE.O.LA è imparare ad essere bilingue, trilingue / nel linguaggio degli oggetti / nelle pratiche sociali e comunicative

CRE.O.LA è l'Internet di Babele

CRE.O.LA è la creatività comparativa tra la gente della città che parla linguaggi diversi e irriconoscibili

CRE.O.LA è l'universalità dello sradicamento e la nostalgia del punto di partenza

CRE.O.LA. è il laboratorio virtuale Alessi, un workshop on line, all'interno del quale è possibile mandare progetti su temi e gruppi tipologici di oggetti.

A questo proposito proponiamo

IL PRIMO BANDO DI CONCORSO VIRTUALE ALESSI.

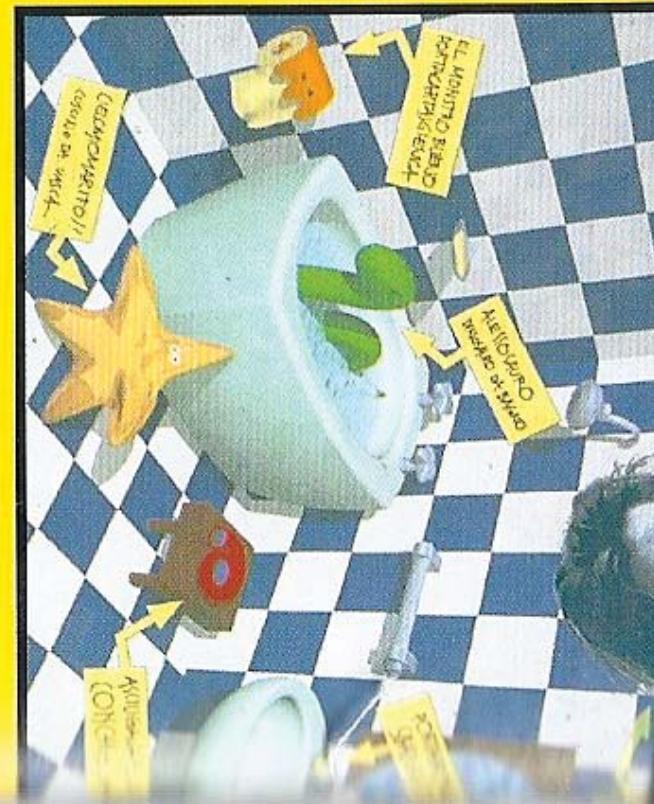
IL TEMA È L'OGGETTO PER IL "NOMADE", per il comportamento nomadico".

OGGETTI DA INVENTARE PER IL VIAGGIO IN AUTO, IN AEREO,
per mangiare, per dormire in viaggio,
PER IL TREKKING, PER VIVERE O RENDERE ABITABILE
un "luogo provvisorio", all'aperto o nella casa.



CRE.O.LA.

WWW.ALESSI.COM



Il progetto Creola propone il 1° concorso virtuale Alessi per la progettazione di oggetti sul tema "il nomade, per il comportamento nomadico" promosso dal Centro Studi Alessi.

Obiettivo del Concorso è la creazione di oggetti per la vita in viaggio. Progetti minimi per aiutarci a rendere vivibile "il luogo provvisorio" del passaggio. Per mangiare, per dormire, per il trekking come la villeggiatura... oggetti per gli ambienti della mutazione dell'Io.

La giuria è costruita da operatori del settore con diritto di voto. Il concorso prevede un montempremi per i primi tre progetti classificati sui quali la Alessi Spa si riserva sei mesi di opzione per decidere un'eventuale messa in produzione sti- pulando un contratto specifico. I progetti più meritevoli tra i restanti avranno 3 mesi di esposizione virtuale nel sito online della Alessi nel resoconto virtuale del concorso.

La partecipazione è aperta a tutti. E' ammessa la partecipa- zione di gruppi di progettisti.



TROVERETE TUTTI I DETTAGLI OPERATIVI NEL SITO ALESSI (WWW.ALESSI.COM)

nella pagina riservata al concorso a partire dal 1 marzo