

Laura Polinoro

L'officina Alessi

Alberto Alessi e Alessandro Mendini:
dieci anni di progetto, 1980 - 1990

L'atelier Alessi

Alberto Alessi et Alessandro Mendini:
dix ans de design, 1980 - 1990



Laura Polinoro

L'officina Alessi

Alberto Alessi e Alessandro Mendini:
dieci anni di progetto, 1980 - 1990

Con interventi di:

Alberto Alessi
Andrea Branzi
François Burkhardt
Achille Castiglioni
Riccardo Dalisi
Michael Graves
Giampaolo Guerini
Alessandro Mendini
Massimo Morozzi
Bruno Pasini
Aldo Rossi
Richard Sapper
Ettore Sottsass
Philippe Starck
Robert Venturi

L'atelier Alessi

Alberto Alessi et Alessandro Mendini:
dix ans de design, 1980 - 1990

Textes de:

Alberto Alessi
Andrea Branzi
François Burkhardt
Achille Castiglioni
Riccardo Dalisi
Michael Graves
Giampaolo Guerini
Alessandro Mendini
Massimo Morozzi
Bruno Pasini
Aldo Rossi
Richard Sapper
Ettore Sottsass
Philippe Starck
Robert Venturi

Questo libro funge da catalogo della mostra «L'officina Alessi. Alberto Alessi e Alessandro Mendini: dieci anni di progetto, 1980-1990», organizzata al Centre Georges Pompidou di Parigi (12 dicembre 1989 - 20 gennaio 1990). La redazione del libro è stata curata dall'autrice, Laura Polinoro, con la collaborazione per le scelte iconografiche di Anna Pellegrini e dello studio Alchimia, che hanno anche realizzato le decorazioni laterali delle pagine. La grafica è di Raffaele Castiglioni e di Milena Cazzaniga, che ne hanno curato la stampa.

Le traduzioni in francese sono di Sandra Calzà, Monique Lepage, Anne Claire Cerasi e Letizia Frailich. La foto di copertina è di Gianni Berengo Gardin. Le altre foto sono di Aldo Ballo, Santi Caleca, Occhiomagico, Domenico D'Erasmo, Studio Azzurro, Mauro Masera, Enzo Franzia, Emilio Tremolada, Luigi Brenna. I disegni sono di Tiger Tateishi e di Lorenzo Mattotti. Il progetto dell'allestimento della mostra è di Alessandro Mendini con Christina Hamel. Si ringraziano inoltre: Danilo Alliata, Sandra Calzà, Ausilia Fortis, Bruno Pasini, Renato Sartori, lo Studio Quadrifoglio, Carla Spezia, Eduard Valy e i progettisti Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Riccardo Dalisi, Michael Graves, Enzo Mari, Massimo Morozzi, Aldo Rossi, Richard Sapper, Ettore Sottsass, Philippe Starck, Robert Venturi.

Ce livre sert de catalogue à l'exposition «L'atelier Alessi. Alberto Alessi et Alessandro Mendini: dix ans de design, 1980-1990», organisée au Centre Georges Pompidou de Paris (12 décembre 1989 - 20 janvier 1990). Le texte en a été rédigé par Laura Polinoro, avec la collaboration, pour le choix des illustrations, d'Anna Pellegrini et du Studio Alchimia qui ont également réalisé la décoration latérale des pages.

Raffaele Castiglioni et Milena Cazzaniga, dessinateurs maquettistes, se sont également occupés de l'impression. Les traductions en français sont de Sandra Calzà, Monique Lepage, Anne-Claire Cerasi et Letizia Frailich.

La photo de couverture est de Gianni Berengo Gardin. Les autres photos sont d'Aldo Ballo, Santi Caleca, Occhiomagico, Domenico D'Erasmo, Studio Azzurro, Mauro Masera, Enzo Franzia, Emilio Tremolada, Luigi Brenna. Les dessins sont signés Tiger Tateishi et Lorenzo Mattotti.

Le décor de l'exposition a été créé par Alessandro Mendini assisté de Christina Hamel.

Nous remercions: Danilo Alliata, Sandra Calzà, Ausilia Fortis, Bruno Pasini, Renato Sartori, le Studio Quadrifoglio, Carla Spezia, Eduard Valy et les designers Andrea Branzi, Achille Castiglioni, Riccardo Dalisi, Michael Graves, Enzo Mari, Massimo Morozzi, Aldo Rossi, Richard Sapper, Ettore Sottsass, Philippe Starck, Robert Venturi.



Alessandro Mendini, Alberto Alessi, Laura Polinoro.

Prima parte

- 7 *François Burkhardt*
 La casa non è mai un punto di partenza, ma un punto di arrivo
21 *Alberto Alessi*
 La centralità dell'officina meccanica
27 *Alessandro Mendini*
 La filosofia di un progetto
41 *Laura Polinoro*
 L'Officina

Seconda parte

- 47 *Capitolo I*
 Il metaprogetto
61 *Capitolo II*
 L'oggetto sensuale
69 *Capitolo III*
 La geografia dell'oggetto
75 *Bruno Pasini*
 Marcel
83 La creolizzazione

Terza parte

- 89 Le operazioni: 1979-1990

Quarta parte

- 257 Sintesi storica
261 Esposizioni monografiche
263 Musei e collezioni pubbliche
 riconoscimenti industrial design
269 Bibliografia/
 Cataloghi mostre
275 Bibliografia/
 Libri
279 Designers

Première partie

- 7 *François Burkhardt*
 La maison n'est jamais un point de départ, mais un point d'arrivée
21 *Alberto Alessi*
 La centralité de l'atelier de mécanique
27 *Alessandro Mendini*
 La philosophie d'un projet
41 *Laura Polinoro*
 L'Officina

Deuxième partie

- 47 *Chapitre I*
 Le métaprojet
61 *Chapitre II*
 L'objet sensuel
69 *Chapitre III*
 La géographie de l'objet
75 *Bruno Pasini*
 Marcel
83 La créolisation

Troisième partie

- 89 Les opérations: 1979-1990

Quatrième partie

- 257 Aperçu historique
261 Expositions monographiques
263 Musées et collections publiques
 sélections industrial design
269 Bibliographie/
 Catalogues d'expositions
275 Bibliographie/
 Livres
279 Designers

La casa non è mai un punto di partenza, ma un punto di arrivo

Dieci anni di sodalizio tra Alessandro Mendini, designer, e Alberto Alessi, industriale.

Nato dieci anni fa, il sodalizio Alessi-Mendini è un buon esempio di come il lavoro di un designer si valorizzi quando è associato ad un industriale. Potremmo dire che esso sia il caso conosciuto più significativo nella storia del design di questi ultimi anni, fondato su un processo insolito nella tradizione professionale, normalmente condizionata dal dogma dell'adeguamento della forma alla funzione e dalla legge della domanda e dell'offerta: il metodo d'approccio al prodotto tramite un processo che per entrambi si basa sul rapporto tra progetto e cultura.

Il tema è fondamentale per il mondo del design come per quello imprenditoriale perché passa prima attraverso la parte riservata alla sperimentazione per allargarsi poi progressivamente a tutta la produzione dell'azienda.

Dopo dieci anni, si può dire che la collaborazione tra Alessandro Mendini e Alberto Alessi è un successo su tutti i fronti: quello della creazione (grazie alla proliferazione di idee nuove), quello del marketing aziendale (grazie alle strategie di sfruttamento dei media attraverso le strutture culturali), quello dell'azienda nel suo insieme (grazie ai risultati economici che si raggiungono). Tale risultato si è potuto avvalere di una solida tradizione artistica e di una produzione già largamente conosciuta prima di questo sodalizio, anche se a questa industria mancava ancora una concezione unitaria e

La maison n'est jamais un point de départ, mais un point d'arrivée

Dix années de collaboration entre Alessandro Mendini, créateur, et Alberto Alessi, industriel.

Née il y a dix ans, l'association Alessi-Mendini est un bon exemple de la valorisation du travail d'un créateur associé à un industriel. C'est peut être le modèle le plus significatif que connaisse l'histoire du design de ces dernières années et basé sur un processus peu habituel dans la tradition professionnelle, figée par le dogme de l'adaptation de la forme à la fonction et par les lois de l'achat et de la demande. La méthode d'approche du produit passant par un processus commun basé sur le rapport entre projet et culture.

Le sujet est capital, pour le monde du design comme pour celui de l'entreprise car il touche dans un premier temps une partie réservée à l'expérimentation pour s'étendre peu à peu à l'ensemble de la production de l'entreprise.

Au bout de dix années, on peut dire que la collaboration entre Alessandro Mendini et Alberto Alessi est une réussite pour toutes les parties impliquées: pour la création par le foisonnement d'idées nouvelles, pour le marketing d'entreprise grâce aux stratégies de médiatisation par l'intermédiaire de structures culturelles, pour l'entreprise toute entière par le succès économique qu'elle rencontre. Il faut tenir compte du fait que ce succès peut s'appuyer sur une tradition artistique solide et sur une production remarquée bien avant cette association mais manquant auparavant d'un concept unitaire et d'une impulsion

una spinta nell'uso dei media che fosse in grado di portarla al successo.

Oggi oserei dire che la produzione Alessi è per gli anni '80 quello che furono i "Rosenthal Studio" per il design degli anni '60. Il successo dell'accoppiata disegno di Alessandro Mendini e disponibilità dell'azienda Alessi nasce dalla comune e costante volontà di ricerca e sperimentazione nello spirito di verificare, sul piano culturale e storico, le possibilità di introduzione del metodo e dei prodotti nella storia del design.

Gli inizi di una rifondazione del design sulla base di valori regionali appaiono evidenti dopo lo sconquasso provocato dal terremoto del postmoderno e le prese di posizioni tra "cultura europea" umanistica, scientifica e industriale, "cultura giapponese" in via di definizione, che nasce dal confronto dello sviluppo tecnologico con le tradizioni shintoiste e buddiste e, infine, "cultura americana" dove il successo del design si misura soprattutto dal fatturato.

Di fronte al venir meno dell'interesse per il movimento internazionalista rappresentato tra l'altro anche dal "good design", Alessandro Mendini e Alberto Alessi propongono un metodo esemplare per valorizzare un modello "europeo" a fronte delle alternative americane e giapponesi. Il loro metodo di creare il prodotto e di diffonderlo corrisponde infatti a una cultura umanista di riconciliazione tra lo sviluppo di una produzione in serie e il know-how artigianale regionale. Questo processo intende ridare vita alle capacità regionali in un mercato che integri le specifiche tecniche artigianali e quelle industriali mettendole così in contatto con il mondo dell'arte tramite l'industrializzazione. Il primo fattore di successo Mendini-Alessi dipende dalla struttura industriale della regione lombarda, caratterizzata da alcune grosse imprese che sono all'avanguardia

médiaque pour la mener au succès. Je me risquerai à dire qu'aujourd'hui la production Alessi est aux années '80 ce que furent les "Rosenthal Studio" pour le design des années '60. La réussite du rapprochement entre le projet d'Alessandro Mendini et la disponibilité de l'entreprise Alessi vient de la volonté constante de recherches communes expérimentales, se voulant conscientes, culturellement et historiquement, des possibilités d'introduction de la méthode et des produits dans l'histoire du design. Les débuts d'une restructuration du design autour de critères régionaux apparaissent avec évidence, après les ravages laissés par le séisme de l'aprèsmodernité et les positionnements entre "culture européenne" humaniste, scientifique et industrielle; "culture japonaise", en voie de définition, portée par l'essor technologique confronté aux traditions shintoiste et bouddhiste; «culture américaine» où le succès du design se mesure avant tout à son chiffre d'affaires. Face au déclin de l'intérêt pour le mouvement internationaliste, représenté entre autres par le "good design", Alessandro Mendini et Alberto Alessi proposent des techniques exemplaires pour souligner un modèle "européen" – malgré les participations américaines et japonaises –. La manière de concevoir le produit et de le propager correspond à une culture humaniste de réconciliation entre le développement d'une production sérieuse et le savoir faire artisanal régional allant jusqu'à réanimer les régions dans un marché intégrant les techniques artisanales et industrielles, les mettant ainsi en relation avec le monde de l'art par l'intermédiaire de l'industrialisation. La première composante du succès Mendini-Alessi repose sur la structure industrielle de la région lombarde, caractérisée par quelques grosses entreprises de pointe sur le plan

sotto il profilo tecnologico e della ricerca sui nuovi materiali. Questa regione può anche contare su un gran numero di piccole e medie aziende che forniscono componenti ma anche prodotti finiti di alta qualità nel campo del design e dell'architettura d'interni. Grazie alla loro densità, esse rappresentano una vera e propria forza industriale ed economica. Ciò che contraddistingue tra queste aziende quelle che hanno avuto un ruolo determinante in fatto di design è la disponibilità ai programmi aperti, quindi innovativi. Fra queste figura appunto la società Alessi Spa.

Il secondo fattore è il marketing. Dato il tipo di prodotti che propone, l'industria Alessi è destinata a rinnovare la produzione di fronte a una forte concorrenza. Essa dovrà procedere quindi differenziando non solo i prodotti, ma anche la propria strategia di immagine e i canali di pubblicizzazione utilizzati. Inoltre, essa dovrà darsi una struttura produttiva molto avanzata e razionale per poter mantenere i prezzi del mercato oppure differenziarsi con prodotti sofisticati e attraenti venduti a prezzi più alti della concorrenza. L'industria Alessi ha saputo abilmente evitare di darsi una immagine di lusso, alternando i due metodi e aggiungendo un plusvalore culturale, che costituisce la base stessa dell'immagine, la quale verrà diffusa sul piano culturale attraverso istituzioni quali la Triennale di Milano, l'Internationales Design Zentrum di Berlino o il Centre Georges Pompidou di Parigi.

Il terzo fattore riguarda la preparazione alle professioni creative in Italia: la quasi totalità dei designers hanno avuto una formazione da architetti, derivandone una visione culturale e critica della situazione in cui operano e gli ha consentito di meglio integrarsi per poi impegnarsi a superarla. I metodi di lavoro, l'approccio al prodotto industriale derivano da una

technologique et la recherche sur les nouveaux matériaux. Cette région peut compter sur un grand nombre de petites et moyennes industries fournissant des pièces détachées mais aussi des produits finis de haute qualité dans les domaines du design et de l'architecture d'intérieur, qui représentent, par leur densité, une véritable force industrielle et économique. Ce qui caractérise avant tout celles d'entre elles qui ont marqué la création, c'est leur disponibilité aux programmes d'ouverture, donc de renouvellement. Parmi celles-ci se trouve précisément la société Alessi Spa.

La deuxième composante est celle de son marketing. Par le type de produits qu'elle propose, la firme Alessi est appelée à renouveler les marchés face à une forte concurrence. C'est donc par la différence – de produits, de stratégie d'image et de canaux médiatiques – qu'elle va procéder. Il lui faudra, de plus, être équipée d'une structure de production à la fois évoluée et rationalisée, pour pouvoir tenir les prix sur le marché, ou bien se différencier par l'attraction de produits vendus à des prix plus élevés que la concurrence. La firme Alessi a su habilement éviter de se donner une image de luxe, en mélangeant les deux méthodes et en y ajoutant une plus value culturelle, qui est la base même de l'image propagée et qui sera médiatisée par des actions culturelles, avec des institutions telles que la Triennale de Milan, l'Internationales Design Zentrum de Berlin ou le Centre Georges Pompidou à Paris.

La troisième composante touche à l'organisation professionnelle des métiers de la création en Italie: la presque totalité des créateurs sont passés par une formation d'architecte, qui leur a donné une vision culturelle et critique de la situation dans laquelle ils opèrent et leur permet de s'y insérer pour mieux travailler à son dépassement.

concezione secondo la quale il design è la componente specifica di un insieme comprendente anche l'ambiente, l'architettura e l'architettura d'interni. Quindi i designers operano senza difficoltà in un contesto multidisciplinare pur mantenendo un approccio specifico per ogni campo. Il designer è accolto con simpatia e stima a ogni livello dell'azienda perché svolge un ruolo riconosciuto di leader, ha uno status professionale che lo designa per vocazione al coordinamento e alla regia. Grazie alla molteplicità dei tipi di intervento, il designer libero professionista acquista maggiore esperienza che non i suoi omologhi all'interno delle aziende, i quali sono condizionati dalla specializzazione raggiunta nell'industria da cui dipendono. Infatti la sovrapposizione dei campi e dei diversi know-how costituisce una miniera di stimoli per il rinnovamento delle idee, il che fa del designer esterno una fonte di ricchezza per l'azienda. Ma come ogni collaborazione, anche questa richiede comprensione reciproca, soprattutto quando si tratta del rinnovo formale dei linguaggi. Soltanto un'intesa su un terreno comune – culturale e tecnologico – può oggi garantire una innovazione, o addirittura una sperimentazione di prodotti che si inseriscono nell'evoluzione della civiltà del postmoderno. È proprio ciò che il sodalizio Mendini-Alessi ha saputo mettere in atto.

Il quarto fattore è il clima culturale. La strategia prospettica che consiste nell'integrare al prodotto il plusvalore culturale che gli conferirà significato e competitività deve saper precorrere sul mercato ciò che verrà più tardi chiamato il pezzo forte da collezione, l'esemplare da collezionare. L'azienda e il designer debbono fare una analisi delle linee di tendenza o addirittura, come ha fatto Alberto Alessi, partecipare alle loro

Les méthodes de travail, l'approche du produit industriel, découlent d'un concept où le design est la composante spécifique d'un ensemble qui comprend aussi l'environnement, l'architecture et l'architecture d'intérieur. Ils sont ainsi pluridisciplinaires sans difficulté tout en gardant une approche spécifique pour chaque domaine. Le créateur est accueilli avec sympathie et estimé à tous les niveaux de l'entreprise, car il joue un rôle reconnu de leader, qui lui confère un status professionnel avantageux pour la direction des opérations. Il est mieux préparé par la multiplicité de ses types d'interventions, que ses homologues, continuellement bloqués par leur spécialisation dans l'entreprise où ils sont employés. Car le croisement des domaines et des savoir-faire étant un capital pour, le renouveau des idées, le designer apparaît comme une source de richesse dans l'entreprise. Mais, comme toute collaboration, celle-ci demande une compréhension réciproque, surtout lorsqu'il s'agit du renouveau formel des langages. Seule une entente sur un terrain commun – culturel et technologique – peut assurer aujourd'hui une innovation, voire une expérimentation de produits s'insérant dans l'évolution de la civilisation de l'après modernité. C'est ce qu'a su formuler l'association Mendini-Alessi. La quatrième composante est le climat culturel. La stratégie prospective qui consiste à ajouter au produit la plusvalue culturelle qui lui donnera signification et compétitivité doit devancer sur le marché ce qui sera appelé plus tard le produit de collection – le classique à collectionner. L'entreprise et le créateur doivent procéder à une analyse des tendances, voire, comme l'a fait Alberto Alessi, participer à leurs définitions par leur propre production. La seule stratégie professionnelle n'y suffit pas, il faut y ajouter la conscience



Johannes Vermeer, (1632-1675) «L'atelier»
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

definizioni attraverso i propri prodotti. La sola strategia professionale non basta più, occorre aggiungere la coscienza storica di operare in un contesto culturale in continua evoluzione. Questo è un aspetto difficile da comprendere che richiede una analisi culturale che tocca l'ambito filosofico, sociale e tecnologico e anche una mentalità di sintesi che consenta di inserirsi in un progetto globale di evoluzione. Ed è anche questo il ruolo di consulente culturale che Alessandro Mendini si è attribuito, nell'accettare la collaborazione con la Alessi.

Consapevoli del fatto che il design rappresenti oggi una delle possibilità di misurare l'evoluzione della società industriale attraverso gli oggetti che provengono dai suoi luoghi di produzione, Mendini e Alessi contribuiranno a elevare con il design il livello del mercato e quindi anche il livello della qualità di quest'ultimo, grazie alla innovazione tipologica dei manufatti.

Ciò spiega il crescente interesse per il design e l'importanza che l'esperienza di Mendini e Alessi assume nella storia della cultura e della civiltà. Se la cultura è qualcosa che "viene fatto" e viene poi consumato, vale la pena di frequentare coloro che la definiscono e la producono. Per quanto riguarda l'Italia, bisogna aggiungere che questo è un paese che gode di un clima culturale di alto livello, il che spiega la sua leadership nel campo del design in questi ultimi vent'anni.

Grazie alla loro apertura culturale e grazie al loro impegno, le aziende italiane favoriscono la diffusione della cultura e contribuiscono ad elevare la qualità della vita.

Sarà sufficiente risalire alle origini della storia del "design radicale" italiano, e successivamente al gruppo Alchimia guidato da Alessandro Mendini, per capire che le proposte di quest'ultimo hanno sintetizzato quindici anni di

historique d'opérer dans un contexte culturel en mutation. Cet aspect, difficile à déterminer, demande une pratique culturelle touchant à la philosophie, au social et au technologique, ainsi qu'un esprit de synthèse permettant de s'insérer dans un projet global d'évolution. C'est ce rôle de conseiller culturel que s'est aussi donné Alessandro Mendini, en acceptant la collaboration avec Alberto Alessi.

Conscients que le design représente aujourd'hui l'une des possibilités de mesurer l'évolution de la société industrielle par les objets qui émanent de ses lieux de production, Mendini et Alessi vont contribuer à rehausser par le design le standard sur le marché et par là le niveau de sa qualité tout en innovant la typologie des objets traités. De là, l'augmentation de l'intérêt pour le design et l'importance que prend dans l'histoire de la culture et des civilisations, leur expérience.

Si la culture est une chose qui «se fait» et se consomme, il vaut mieux être du côté de ceux qui la définissent et la produisent. Il faut ajouter, pour ce qui concerne l'Italie, que ce pays jouit d'un climat culturel de bonne qualité, ce qui explique sa place de leader en matière de design ces vingt dernières années. Par une bonne préparation culturelle et par leur propre contribution, les entreprises favorisent la propagation de la culture et contribuent à éléver la qualité de la vie. Il suffira de remonter le filon de l'histoire du «design-radical» italien, puis de celui du groupe Alchimia sous la conduite d'Alessandro Mendini, pour comprendre que les propositions de ce dernier allaient résumer quinze ans de recherches regroupées autour des thèses suivantes, qui sont aussi les clés d'accès de la collaboration Alessi-Mendini:

1. Le design à venir sera post-moderne comme le sera l'attitude des

ricerche basate sui seguenti stilemi che costituiscono anche le chiavi di volta della collaborazione Alessi-Mendini:

1. Il futuro design sarà postmoderno così come l'atteggiamento dei consumatori. Ciò significa che il design avrà perso il carattere universalizzante legato all'affermazione di una "verità unica" per essere sostituito da una visione pluralista. Si riconoscerà che esistono altri orientamenti, altri linguaggi che possono essere considerati altrettanto validi e legittimi: l'"altro" ha il diritto di essere diverso. Non si tratta di una tesi semplicemente pluralista bensì di una battaglia contro l'uniformità, per mettere in luce forme di vita diverse per prodotti diversi e – soprattutto – differenziati. Tale criterio si basa sul raffinamento della struttura del sistema culturale e sulla differenziazione sociale, che implica il riconoscimento degli elementi marginali. Secondo questa impostazione, il design dovrà – prima di essere funzionale – permettere una lettura su diversi livelli: metaforico, allegorico e simbolico. Questa riforma del codice estetico colloca la percezione in primo piano. Essa risponde a un mondo immaginifico tramite una nuova forma di cosmesi di rappresentazione diffusa attraverso i mass-media. Da qui l'importanza della "messa in scena" del quotidiano. Si può quindi affermare a questo punto che l'importanza del postmoderno deriva dalla sua filosofia a proposito dell'applicazione dell'estetica come strumento per la comprensione della realtà. Queste tesi sono pienamente condivise da Alessandro Mendini.

2. Questo tipo di design conferisce al prodotto innanzitutto una impronta in superficie. È un principio che Alessandro Mendini mette in atto quando predilige la decorazione a scapito dell'ergonomia

consummateurs. Cela signifie qu'il aura perdu sa tendance globalisante attachée à l'affirmation d'une "vérité unique", pour faire place à un design pluraliste.

On reconnaîtra qu'il existe d'autres orientations, d'autres langages qui peuvent avoir la même légitimité: l'"autre" a le droit d'être différent. Ce n'est pas une simple thèse pluraliste mais une lutte contre l'uniformité, mettant en évidence des formes de vies différentes pour des produits différents et, surtout, différenciés. Les bases en seront le raffinement de la structure culturelle et la différenciation sociale, ce qui entraînera la reconnaissance des parties les plus marginales.

Le design approprié devra donner lieu à une lecture à plusieurs niveaux: métaphorique, allégorique et symbolique avant d'être fonctionnel. Cette réforme du code esthétique accorde une importance majeure à la perception. Elle répond à un monde d'images par une nouvelle forme de cosmétique de la représentation qui se répand par les mass-media. D'où l'importance de la "mise en scène" du quotidien. On peut alors dire que l'importance de la postmodernité vient de sa réflexion sur la pratique de l'esthétique comme instrument de compréhension de la réalité. Ces thèses sont pleinement acceptées par Alessandro Mendini.

2. Ce genre de design marque d'abord le produit en surface. C'est un principe que pratique Alessandro Mendini lorsqu'il surévalue le décor aux dépens de l'ergonomie et de la fonction pratique du produit. Il voit dans le décor la consécration de l'éphémère. En tant qu'anti-fonctionnaliste et anti-rationaliste, et contre les valeurs et les déclarations éternelles, il rappelle que «le décor est un besoin primaire» qui «permet de déchiffrer l'irrationnel», et disparaît au même rythme qu'il apparaît: «le moment

e della funzionalità del prodotto. Egli vede nella decorazione la consacrazione dell'effimero. Quale antifunzionalista e antirazionalista e contrario ai valori e ai pronunciamenti definitivi, egli ricorda che «la decorazione è un bisogno primario» che «consente di decifrare l'irrazionale» e che svanisce con la stessa rapidità con cui si fa percepire: «il momento di transizione della presenza della decorazione ci conquista in ragione della sua esasperazione». Per lui lo stile conferito al prodotto è un valore precario.

3. La rivalutazione dell'artigianato è un obiettivo che Alessandro Mendini persegue attraverso quello che egli chiama «l'avventura del connubio tra maestria artigianale e produzione industriale». Occorre «ridare dignità esistenziale alle arti applicate» e quindi «misurarsi direttamente con l'arte».

4. Il design dev'essere popolare senza soddisfare il gusto "kitsch" della piccola borghesia.

Le direttive esposte non erano facili da accettare per un'industria la cui produzione doveva per forza essere razionale, sulla base della logica e della produzione. Ma ad ogni proposta mendiniana corrisponde una risposta accettabile in termini di produzione e di marketing. Alessi raccoglie i suggerimenti di Alessandro Mendini e, più che una politica aziendale, farà di essi una strategia a vantaggio di un'area divenuta una periferia industriale: egli coglierà l'occasione per rilanciare gli artigiani delle valli vicine, associandoli alla produzione. Egli integra il know-how di questi artigiani nei propri programmi di produzione introducendo la lavorazione del legno, della ceramica, della pelle, ecc. La forza di Alberto Alessi sta nell'atteggiamento aperto all'innovazione

de transition de sa présence nous plait par sa morbidité». Pour lui le style donnée au produit est passagé.

3. La révalorisation de l'artisanat est un objectif que poursuit Alessandro Mendini pour ce qu'il appelle «l'aventure de la combinaison entre maîtrise artisanale» et fabrication industrielle. Il est nécessaire de «redonner la dignité existentielle aux arts appliqués» et, par là, de «se mesurer directement à l'art».

4. Le design doit être populaire sans satisfaire pour celà le goût "kitsch" des petits bourgeois.

Ces axes n'étaient pas facilement acceptables pour une entreprise dont la production se doit d'être rationnelle, portée par la raison et la science. Mais à chaque proposition mendinienne correspond une réponse abordable en termes de production et de marketing. Alessi reprend les suggestions d'Alessandro Mendini et en fera plus qu'une politique d'entreprise une stratégie pour une région devenue une friche industrielle: il saisira cette occasion pour relancer les artisans des vallées voisines en les associant à la production. Il intègre leur savoir-faire dans ses propres programmes de production en y introduisant le travail sur le bois, la céramique, le cuir, etc. La force d'Alberto Alessi réside dans l'attitude à la disponibilité au nouveau et dans la capacité de transformer les idées de son conseiller en terme de produit et de stratégie de marché tout en gardant la préoccupation de l'évolution sociale et économique de la région dans laquelle il produit. Quant à l'art, rappelons que la maison d'Alberto Alessi avait depuis plus de trente ans un programme de diffusion de pièces d'artistes en tôle d'acier, en petite série, et que ce n'est pas un hasard

e nella sua capacità di trasformare le idee del consulente in termini di prodotto e di strategia di mercato, senza perdere di vista la preoccupazione dell'evoluzione sociale e economica della regione in cui opera. Per quanto riguarda l'arte, ricordiamo che l'industria da oltre trent'anni vantava una linea di diffusione di pezzi di artisti eseguiti in lamiera di acciaio e in piccola serie, e che non è un caso se artisti come Aldo Rossi abbiano trovato in Alberto Alessi un uomo disposto a vedere in un prodotto industriale una proposta sia poetica che funzionale e a fare entrare l'opera d'arte nel circuito di oggetti di uso corrente. Mendini ha una concezione diversa da quella proposta finora all'industriale.

Cosa risponderebbe un industriale tradizionale alle argomentazioni di un consulente che gli proponesse di considerare il mondo degli oggetti quali sono realmente, con la sua buona parte di estetica ordinaria e artificiale ma popolare, che rispetta, per un industriale, ciò che un designer professionale invece considera banale?

L'equazione che Alessandro Mendini richiede all'azienda è innanzitutto difficile dal punto di vista culturale poiché un'estetica popolare può facilmente manifestarsi come quella della piccola borghesia, la quale non è l'acquirente degli oggetti prodotti dalla ditta. L'interesse che Alessandro Mendini dimostra nei confronti di una riflessione sull'originalità dell'oggetto popolare è di per sé interessante, «chi vuole essere originale» dice «non può che rassegnarsi di fronte all'evidenza della sua assenza di originalità» perché tutto il repertorio sembra esaurito come se tutto il possibile in materia di forma fosse già stato inventato. Con tali premesse, cosa ne è dell'innovazione e della ricerca sperimentale? La risposta, per Alessandro Mendini, sta nella

si des créateurs comme expérimentale? La réponse, pour Alessandro Mendini, est dans la revalorisation de l'anonyme et du populaire soutenu par une touche décorative en surimpression, qui exclut la référence "petit bourgeois". De là naissent ces objets à "fantaisie limitée" et la théorie du redesign.

Ce procédé peut être intéressant pour une entreprise par la stabilité du modèle, qui permet l'investissement et la production à long terme, comme pour le "good design", mais mieux adaptés à une plus large couche de la population, plus proche de ses goûts sans toutefois toucher au côté vernaculaire. En somme Aldo Rossi ont trouvé en Alberto Alessi un homme disposé à voir dans un produit industriel une proposition aussi poétique que fonctionnelle, et à faire entrer l'œuvre d'art dans le circuit d'objets d'usage courant. Mendini a une autre conception de l'œuvre d'art que celle proposée jusqu'alors à l'industriel. Que répondrait un industriel traditionnel aux arguments d'un conseiller qui lui proposerait de considérer le monde des objets tels qu'il est réellement, avec sa part moyenne d'esthétique ordinaire et artificielle mais populaire en prenant en considération ce que la profession de designer considère comme banal?

L'équation que demande Alessandro Mendini à l'entreprise est avant tout difficile culturellement du fait qu'une esthétique populaire peut facilement se manifester comme celle de la petite bourgeoisie qui n'est pas l'acheteur des objets produits par la firme. L'intérêt que porte Alessandro Mendini à une réflexion sur l'originalité de l'objet populaire est en somme intéressante «Celui qui voudra être original», dit-il «ne peut que céder devant l'évidence de son absence d'originalité» car tout le répertoire semble épuisé comme si tout avait été inventé en matière de forme.

rivalutazione dell'anonimo e del popolare sottolineato da un tocco decorativo in sovraimpressione, che escluda il riferimento "piccolo borghese". Da qui nascono gli oggetti a "fantasia limitata" e la teoria del redesign. Tale procedimento può essere interessante per un'azienda in ragione della stabilità del modello, che consente investimenti e produzione a lungo termine, come per il "good design", ma meglio adatto a un più ampio strato della popolazione, più vicino ai gusti di tale fascia di pubblico, senza tuttavia ricorrere a elementi vernacolari. Insomma, Alessandro Mendini fa delle considerazioni su una estetica intermedia tra "good design" e "kitsch" interessante anche dal punto di vista economico. La formula adottata da Mendini e Alessi sarà poi alla fine ancora un'altra, ossia quella di una linea di prodotti eclettica e differenziata, firmata dai "grandi maestri". L'accentuazione della metafora costituirà la ricchezza interpretativa della diversità come vuole il pensiero postmoderno.

Ecco come nasce il "*Programma 6*" della ditta Alessi.

Il titolo "*Tea & coffee piazza*" sottolinea l'approccio comune al design e all'architettura. Il programma tenterà di recuperare gli autori di linguaggi diversi associandoli su oggetti analoghi – servizi da the o da caffè – per mostrare come il rapporto tra estetica e funzione vada ben al di là della scorciatoia funzionalista. Attraverso una lettura attenta di questo programma, si ritrovano molti aspetti delle idee di Mendini sulla funzione dell'estetica industriale.

Paolo Portoghesi applicherà la sua teoria delle valenze libere memorizzando e unificando barocco e moderno.

Robert Venturi rivolgerà la propria ricerca manierista alla combinazione Chippendale e Pop-art, facendo del vassoio il simbolo della piazza del Campidoglio a Roma. In tal modo egli dà all'oggetto un'estetica

Dans ces conditions, qu'en est-il de l'innovation et de la recherche Alessandro Mendini réfléchit sur une esthétique intermédiaire entre "good design" et "kitsch", également intéressante comme facteur économique. La formule adoptée par Mendini et Alessi sera finalement une autre celle d'une ligne de produits éclectique et différenciée, signée par des "grands maîtres". L'accentuation de la métaphore fera la richesse interprétative de la différence, comme le veut la pensée post-moderne. Ce sera la naissance du "*Programma 6*" de la maison Alessi. Son titre, "*Tea & coffee piazza*" souligne l'approche commune du design et de l'architecture. Le programme lui-même tentera de récupérer des auteurs de langages différents en les associant sur des objets analogues – services à thé ou à café – pour montrer que le rapport entre l'esthétique et la fonction va bien au-delà du raccourci fonctionnaliste. Par une lecture attentive de ce programme on retrouvera plusieurs aspects des idées de Mendini sur la fonction de l'esthétique industrielle. Paolo Portoghesi appliquera sa théorie des valences libres en mémorisant et unissant le baroque et le moderne. Robert Venturi fera porter sa recherche manieriste sur la combinaison entre Chippendale et Pop-art, en utilisant le plateau comme symbole de la Place du Campidoglio à Rome. Il assure ainsi à l'objet une esthétique particulière, à la fois noble et populaire. Hans Hollein jouant sur l'allégorie du porte-avion, démontrera la valeur de sa thèse «tout est architecture» et donnera une lecture de l'objet à plusieurs niveaux, par une combinaison d'axes disposés librement les uns par rapport aux autres. Aldo Rossi restera fidèle à son approche métaphysique qui transforme l'objet en architecture miniaturisée où la cathédrale devient cafetière et où la ville est mise en vitrine. Mendini lui-

particolare, al tempo stesso nobile e popolare.

Hans Hollein, giocando sull'allegoria della porta-aerei, dimostrerà il valore della propria tesi secondo cui «tutto è architettura» e darà una lettura dell'oggetto a vari livelli con l'associazione di assi disposti liberamente gli uni rispetto agli altri.

Aldo Rossi rimarrà fedele all'approccio metafisico che trasforma l'oggetto in architettura miniaturizzata dove la cattedrale diventa caffettiera e dove la città è messa in vetrina.

Mendini stesso propone la sua tesi del recupero di forme anonime alle quali aggiunge alcuni motivi decorativi in rilievo, mettendo la funzionalità con le spalle al muro.

Soltanto Oscar Tusquets propone un approccio di "design industriale" senz'altro più vicino alla tipologia produttiva.

Queste collaborazioni testimoniano l'intento di Alberto Alessi di «recuperare all'interno dell'azienda un luogo libero di ricerca dei linguaggi dove architetti e designers possano elaborare e proporre metodologie e tipologie sperimentali».

La metodologia che riunisce l'imprenditore Alberto Alessi e il creatore consulente Alessandro Mendini può essere definita come la ricerca continua di un discorso sul tema dell'innovazione del prodotto. Tale ricerca non nasce necessariamente da una analisi sistematica né da un compromesso tra le idee del designer e i metodi di applicazione con le macchine, o da una domanda di mercato. Prima di tutto si tratta di un atteggiamento, frutto di scambi culturali, di entusiasmi comuni e di rapporti con consulenti creativi sotto contratto. Per Alessandro Mendini, tale metodologia corrisponde alla propria idea che il design e l'architettura – uniti attorno al progetto di controcultura radicale e

même propose sa thèse de récupération de formes anonymes auxquelles il ajoute quelques motifs décoratifs en relief, repoussant la fonctionnalité dans ses derniers retranchements. Seul Oscar Tusquets propose une approche de "design industriel" la plus proche, certainement de la typologie industrielle. Ces collaborations illustrent l'intention d'Alberto Alessi de «récupérer à l'intérieur de l'agence un lieu libre de recherche de langages où architectes et designers puissent élaborer et proposer des méthodes et typologies expérimentales.

La méthode qui réunit l'entrepreneur Alberto Alessi et le créateur conseiller Alessandro Mendini peut être définie comme la recherche continue d'un discours autour de l'innovation du produit. Elle naît pas forcément d'une analyse systématique ni d'un compromis entre les vues du créateur et les méthodes d'application machinelles, voire d'une demande des marchés. C'est avant tout une attitude résultant d'échanges culturels, d'enthousiasmes ponctuels et de rapports avec des créateurs sous contrat. Pour Alessandro Mendini, elle répond à son idée que le design et l'architecture – réunis autour du projet de contre culture radicale et conceptuelle – forment «une myriade d'objets comme un flux ininterrompu se déplaçant anarchiquement et sauvagement». L'incertitude devient une condition de vie, et le dépaysement quotidien est le tribut à payer pour la perte de références unitaires. Provisoire, le projet ne peut donc qu'être expérimental. Il est inutile de chercher à saisir normativement ou méthodologiquement le processus d'une telle création, qui ne peut se concevoir que comme une libération. Tout en conservant le vocabulaire de l'analyse quantitative de la production, tels que standard, marchandise, produit, marché et conservation, il l'associe aux

concettuale – formano «una miriade di oggetti come un flusso ininterrotto che si sposta in modo anarchico e selvaggio». L'incertezza diventa una condizione di vita e il disorientamento quotidiano è il prezzo da pagare per la soppressione di riferimenti unitari. Il progetto provvisorio non può che essere sperimentale. È inutile cercare di vincolare normativamente o metodologicamente questo tipo di processo creativo, che può essere concepito soltanto come una liberazione. Pur mantenendo il vocabolario della valutazione quantitativa della produzione, con parole quali standard, merce, prodotto, mercato e stoccaggio, egli associa il progetto alle componenti di una estetica in cui regna l'indifferenza verso lo stile e che sollecita ad “applicare la curiosità” e a “distruggere le certezze”. La difficoltà, per Alessandro Mendini, deriva dal fatto che ciò che egli deve proporre è il mutamento a scapito della stabilità, l'indeterminazione a scapito della certezza e che la produzione debba rimanere un avvenimento provvisorio, caduco e artificiale, mentre, per Alberto Alessi, il prodotto deve rispondere a una certa logica di produzione, a una tipologia dettata dal materiale scelto, dallo spirito di ricerca di una équipe in cui il creatore è solo uno dei membri, dalla valutazione concreta della distribuzione e del mercato, del trasporto e dello stoccaggio. Il grande merito di Alberto Alessi sta nella sua apertura alle innovazioni, nell'adeguare il funzionamento dell'azienda a tale evoluzione, nella sua capacità di fare di prodotti “eterni” dei prodotti “attuali” nell'accezione postmoderna. Altro suo merito è il significato che egli attribuisce alla sperimentazione, il che fa della sua impresa un modello ad alto rischio. Dopo il modello “Rosenthal Studio”, il modello Alessi sembra quello più icastico che il design europeo abbia conosciuto sui mercati internazionali.

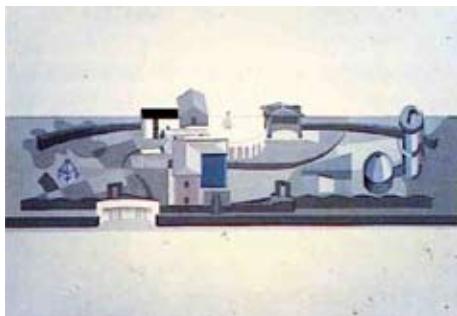
composantes d'une esthétique où règne l'indifférence envers le style, et qui incite à “appliquer sa curiosité” et à “détruire ses certitudes”. La difficulté, pour Alessandro Mendini, vient de ce qu'il doit proposer la mutation aux dépens de la stabilité, l'indétermination aux dépens de la certitude, et de ce que la production doit rester un événement provisoire, caduc et artificiel, alors que pour Alberto Alessi le produit doit répondre à une certaine logique de production, à une typologie dictée par le matériel investi, à l'esprit de recherche d'une équipe dont le créateur n'est qu'un membre, à des réalités de distribution et de marché, de transport et de stockage. Le grand mérite d'Alberto Alessi vient de sa disponibilité aux changements, de l'adaptation du fonctionnement de son entreprise à ces changements, de sa capacité à faire de produits “éternels” des produits “actuels” dans l'acceptation post-moderne, et de son sens de l'expérimentation qui font de son entreprise un modèle à hauts risques. Après le modèle “Rosenthal Studio”, le modèle Alessi semble le plus pereutant que connaisse le design européen sur les marchés internationaux. La curiosité d'Alberto Alessi ira jusqu'à l'expérimentation environnementale globale. Il demandera à Alessandro Mendini de concevoir sa maison selon un concept éclectique et pluraliste où seront démontrés la revalorisation du banal et la recherche de l'unité sauvage du design et de l'architecture. Cette expérience, qui vient d'être terminée, permet d'affirmer que «la maison n'est jamais un point de départ, mais un point d'arrivée», selon les paroles – qui se révéleront une heureuse intuition – prononcées par Alessandro Mendini, il y a dix ans, aux débuts de leur collaboration.

Octobre, 1989

La curiosità di Alberto Alessi andrà fino alla sperimentazione ambientale globale. Egli chiederà a Alessandro Mendini di creare la sua casa secondo una concezione eclettica e pluralista con cui verranno collaudate la rivalutazione del banale e la ricerca di una unificazione primordiale del design e dell'architettura.

Questo esperimento, appena completato, permette di affermare che «la casa non è mai un punto di partenza, ma un punto di arrivo» secondo le parole – rivelatesi una felice intuizione – pronunciate da Alessandro Mendini, dieci anni fa, agli inizi della loro collaborazione.

Ottobre, 1989



Alberto Alessi

La centralità dell'officina meccanica

Alberto Alessi

La centralité de l'atelier de mécanique

Se c'è una cosa che mi ha sempre incuriosito della Alessi è l'apparente contrasto tra il grigiore metallico e la serietà dell'officina meccanica, che ha rappresentato la nostra origine e che continua a essere il centro della nostra attività, e la intensità del risultato poetico che essa produce.

Mi chiedo spesso: come mai la gente acquista le caffettiere, i bollitori, le pentole, le oliere, le posate, i vassoi che escono da Crusinallo non tanto perché essi assolvono esigenze funzionali come fare il caffè, bollire l'acqua o condire

S'il y a une chose qui m'a toujours intrigué dans notre Société Alessi c'est le contraste apparent entre, d'une part, la grisaille métallique, l'austérité de l'atelier mécanique qui a constitué notre point de départ et demeure le centre de notre activité et, d'autre part, l'éclat du résultat poétique qu'elle produit. Je me demande fréquemment: comment se fait-il que les gens achètent les cafetières, les



La fabbrica Alessi (anni '30) - L'usine Alessi (années '30).

l'insalata ma per soddisfare un altro genere di bisogni più indiretti e forse oggi più importanti, come la semplice voglia di toccarli o di contemplarli, la ricerca di un'emozione, il desiderio di felicità? Perché la fruizione che il pubblico ha di questi oggetti si avvicina sempre di più ad una fruizione di tipo artistico? Perché gli oggetti stessi, alcuni di essi, prendendo atto di questo fenomeno e quasi anticipandolo, tendono spesso a defunzionalizzarsi e ad offrirsi più apertamente come una risposta a questo nuovo genere di bisogni?

È vero che questo atteggiamento è sempre esistito nella storia delle Arti Decorative, ma mai come in questi anni è venuto a galla in modo così evidente. Certo fa parte di un fenomeno socio-antropologico più ampio del quale la mia produzione è solo un esempio. Altrettanto certamente, per la Alessi, i motivi vanno ricercati nel suo metodo complessivo di lavoro, in quella che l'autrice di questo libro definisce la nostra «pratica». E in questa nostra pratica è parte integrante l'esperienza dell'officina meccanica.

Questo è uno dei temi che Laura Polinoro affronta nelle pagine che seguono, cercando di spiegare in una chiave più antropologica e semiotica di quanto sia mai stato fatto finora l'attività dell'industria Alessi negli anni '80, con qualche indicazione sul prossimo decennio.

Per quanto mi riguarda io ho scoperto recentemente, al termine di una ricerca sulle origini della mia famiglia, che gli Alessi sono da almeno quindici generazioni originari di Luzzogno, un piccolo paese della valle Strona nelle prealpi novaresi dove il primo discendente in linea diretta, Giovanni Maria nato nel 1638, e poi tutti i suoi discendenti con appena una o due eccezioni, esercitava il mestiere di contadino e di tornitore in legno e in metallo.

bouilloires, les casseroles, les huiliers, les couverts, les plateaux qui sortent de Crusinallo moins parce que ces objets sont nécessaires à des exigences quotidiennes comme faire le café, bouillir de l'eau ou assaisonner la salade que pour satisfaire un autre genre de besoins moins impératifs mais peut-être aujourd'hui plus importants comme la simple envie de les toucher ou de les contempler, la recherche d'une émotion, le désir d'un bonheur? Pourquoi la jouissance que le public retire de tels objets ressemble-t-elle de plus en plus à une jouissance artistique? Pourquoi ces objets ou quelques-uns d'entre eux tendent-ils de plus en plus, en acceptant ce phénomène et parfois en le devançant, à s'offrir ouvertement comme réponse à ces nouveaux besoins?

Il est vrai que cette attitude a toujours existé dans l'histoire des Arts Décoratifs, mais jamais comme ces dernières années elle ne s'est montrée d'une manière si évidente. Certes, elle fait partie d'une manifestation socio-anthropologique plus vaste de laquelle ma production n'est qu'un exemple. Mais il est aussi certain, dans le cas d'Alessi, qu'il faut en chercher les motifs dans sa méthode générale de travail, dans ce que l'auteur de ce livre définit comme sa «pratique». Or, l'expérience de l'atelier mécanique fait partie intégrante de cette pratique. C'est un des sujets que Laura Polinoro affronte dans les pages qui suivent, en essayant d'expliquer dans une clé plus anthropologique et sémiotique qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, l'activité de l'industrie Alessi pendant les Années 80, et en donnant aussi quelques indications sur la prochaine décennie.

En ce qui me concerne, j'ai récemment découvert, à la suite d'une recherche sur les origines de ma famille, que les Alessi sont depuis au moins 15 générations originaires de Luzzogno, petit village de la vallée Strona, dans les Préalpes de

Ho appreso così che mio nonno Giovanni, il fondatore nel 1921 dell'attuale industria Alessi, aveva istituzionalizzato in termini legali e organizzativi un'attività che in realtà era già stata quella dei suoi antenati, e questa scoperta mi è servita per spiegarmi meglio l'ossessione e anche l'orgoglio che il nonno provava per il suo lavoro.

Questa scoperta mi è anche servita per inquadrare una situazione della mia infanzia che non avevo mai capito bene. Infatti per due anni, tra i quattordici e i quindici, mio padre mi ha costretto a lavorare, durante le vacanze estive e per quasi tutti i pomeriggi, come apprendista nell'officina meccanica. In verità non era un lavoro normale, credo neppure per un apprendista, perché mi avevano dato un blocco di acciaio e una lima e il mio compito consisteva nell'imparare a limare. Quel blocco di acciaio, sempre lo stesso, me lo sono ritrovato anche il secondo anno, solo un po' consumato e risigato dal momento che, come ben sanno tutti quelli che ci hanno provato, lavorare l'acciaio è un'impresa molto dura.

A distanza di tempo devo però dire che



da: «Le sceptre d'Ottokar» di Hergé, Casterman, 1947

Novare. C'est là que le premier ancêtre en ligne directe. Giovanni Maria, né en 1638, et après lui tous ses descendants, à une ou deux exceptions près, exerçaient les métiers d'agriculteur et de tourneur de bois et de métal. J'ai appris ainsi que mon grand-père Giovanni, qui a fondé en 1921 l'actuelle entreprise Alessi, avait institutionnalisé et organisé une activité qui, en réalité, était celle de ses ancêtres; cela m'a permis de mieux comprendre pourquoi mon grand-père aimait tant son travail, presque jusq'à l'obsession, et en était si fier. Cela m'a aussi révélé la raison d'une situation de mon enfance que je n'avais jamais très bien comprise. En effet, deux années de suite, lorsque j'avais 14 et 15 ans, mon père m'a obligé à travailler comme apprenti dans l'atelier mécanique durant les vacances scolaires et presque tous les après-midi. En vérité ce n'était pas un vrai travail d'apprenti: on m'avait mis dans les mains un bloc d'acier et une lime et ma tâche consistait à apprendre à limer. Ce bloc d'acier, toujours le même, je l'ai retrouvé la deuxième année, à peine un peu usé et un peu dégrossi car, comme le savent bien tous ceux qui ont essayé de le faire, ce n'est pas rien que de limer l'acier.

Avec le recul du temps, je dois reconnaître que ce travail a eu au moins un avantage: il m'a permis d'observer et, peu à peu, de connaître les mécaniciens de me familiariser avec l'atmosphère de l'atelier. Aux côtés de ces hommes simples mais qui possédaient à fond leur métier, j'ai en effet acquis le goût de la tentative et celui de la «belle ouvrage». Plus encore: je suis resté à jamais émerveillé de la conscience qu'ils avaient de la «valeur de l'expérimentation». Je m'explique: quand un mécanicien a devant lui un projet ou un prototype et il doit construire la série de moules destinées à sa fabrication en série, il commence par prendre un bloc d'acier et

quel lavoro almeno un aspetto positivo l'ha avuto, perché mi ha permesso di osservare e a poco a poco di conoscere l'ambiente dell'officina. In mezzo a quegli uomini semplici ma con molta abilità e sapienza del fare ho assorbito infatti il gusto per la sperimentazione e per il lavoro preciso e ben fatto. Ancora di più: sono rimasto affascinato per sempre dalla loro consapevolezza della "certezza dello sperimentare".

Mi spiego meglio: quando un meccanico ha di fronte un progetto, un prototipo, e deve costruire la serie di stampi che dovranno servire a realizzare la produzione di serie, incomincia prendendo un blocco di acciaio e lavorandolo per fare il primo della serie di stampi, secondo una *ipotesi costruttiva studiata sulla carta ma che può essere dimostrata solo empiricamente*. Da una parte dunque egli è estremamente sicuro del lavoro che sta facendo, del quale possiede tutte le conoscenze e le capacità

à le travailler pour faire la première moule suivant une *hypothèse de construction étudiée sur le papier mais qui ne peut être démontrée qu'empiriquement*. Il est donc, d'une part, tout à fait sûr du travail qu'il exécute et pour lequel il possède toutes les connaissances et les capacités techniques requises (nul n'est plus sûr de son travail qu'un mécanicien car il sait avec précision à quelle forme de moule il veut arriver et comment y arriver) mais, d'autre part il sait aussi et avec la même précision que la phase suivante, c'est-à-dire la deuxième moule, dépendra du résultat empirique de l'opération de moulage exécutée avec la première...

Ce contraste entre la certitude de la méthode de travail et l'incertitude du résultat final (ou global) est resté comme l'une des principales caractéristiques de ma pratique personnelle, et je m'en rends compte en lisant ce livre.

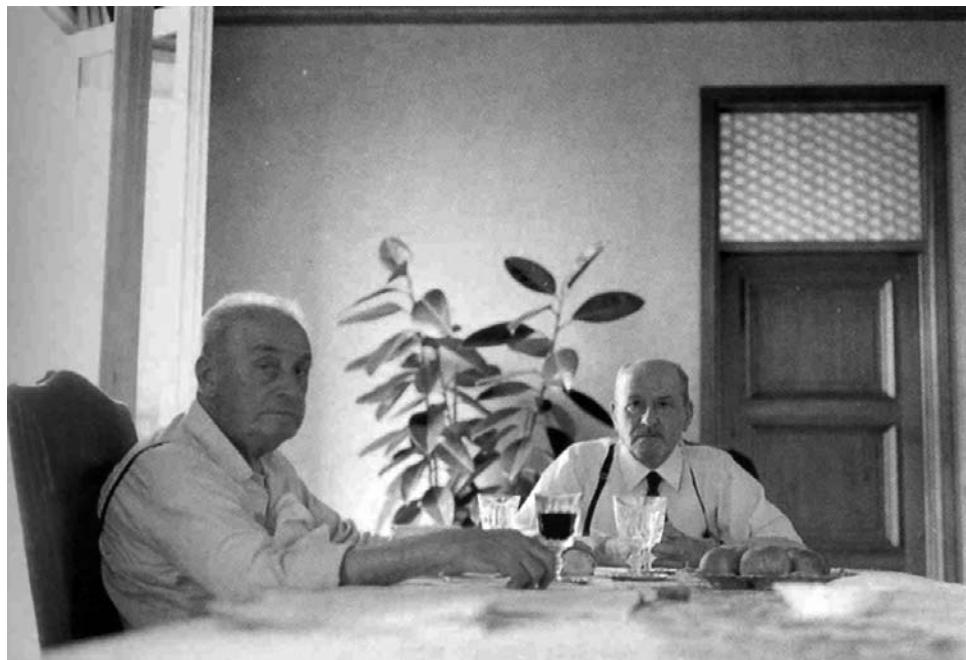
C'est une pratique de la progression pas à pas, peut-être un peu lente, mais qui nous



Vista panoramica del lago d'Orta - Vue panoramique du lac d'Orta.

tecniche (nessuno è più sicuro di un meccanico nel suo lavoro, perché egli sa esattamente a quale forma dello stampo vuole arrivare, e come arrivarcì), ma dall'altra parte sa anche, con la stessa precisione, che il passaggio successivo, e cioè il secondo stampo, dipenderà dal risultato empirico dell'operazione di stampaggio eseguita con il primo... Questo contrasto tra la certezza del modo di lavorare e la incertezza del risultato finale (o globale) è rimasto come una delle principali caratteristiche anche della mia pratica personale, me ne rendo conto leggendo questo libro. È una pratica del passo dopo passo, forse un po' lenta e dispersiva, ma che ci ha consentito fino a questo momento di affrontare senza paura anche i progetti (e i progettisti) più difficili, di interpretare con serenità il nostro ruolo di mediatori tra le istanze più avanzate della creazione internazionale e le aspettative del pubblico.

a permis jusqu'à présent d'affronter sans crainte les projets (et les auteurs) même les plus difficiles, d'interpréter avec sérénité notre rôle de médiateurs entre les plus grandes autorités de la création internationale et les attentes du public. Voilà pourquoi aujourd'hui, juste au moment où nous allons des métaux vers le bois et la céramique, les instruments de musique et les cuisines et vers Dieu sait quoi encore, au moment où, pour répéter les paroles de Laura, nous affrontons en toute connaissance de cause le risque de nous perdre en suivant jusqu'au bout les indications de notre pratique et les sollicitations du monde qui nous entoure, je tiens à affirmer l'importance de l'expérience de l'atelier mécanique pour la construction de notre utopie positive dans la prochaine décennie: «mon» atelier tel que je l'ai toujours rêvé, qui pratique la modération mais connaît aussi la transgression, qui a le sens de la



I due nonni: Alfonso Bialetti e Giovanni Alessi (ca. 1967).
Les grands-pères: Alfonso Bialetti et Giovanni Alessi.

Ecco perché proprio ora, nel momento in cui dai metalli stiamo andando verso il legno e la ceramica, verso gli strumenti di musica e le cucine e chissà cos'altro ancora, nel momento in cui per usare le parole di Laura affrontiamo coscienti il rischio di perderci inseguendo fino in fondo le indicazioni della nostra pratica e le sollecitazioni del mondo che ci circonda, ci tengo a riaffermare la centralità dell'esperienza dell'officina meccanica per la costruzione della nostra utopia positiva nel prossimo decennio: la "mia" officina come l'ho sempre sognata, che pratica la moderazione ma conosce la trasgressione, che ha misura, sa accettare il rischio ed è sempre disponibile a provare, che ama la precisione ma non si pone un punto d'arrivo, e soprattutto che non rifiuta nessuna sfida. L'ago della bussola che indica sempre il nord. È così che abbiamo affascinato i grandi progettisti di tutto il mondo e che, se Dio ci aiuta, negli anni '90 ne faremo vedere delle belle!

mesure mais sait accepter les risques, qui est toujuors disposé à essayer, qui aime la précision mais ne se fixe pas un point d'arrivée, et surtout qui relève tous les défis. C'est ainsi que nous avons gagné l'estime et la confiance des plus grands dessinateurs du monde entier et que, avec l'aide de Dieu, nous vous en ferons voir de belles pendant les Années 90!



"La sora comare Menga du bourg d'Omègne",
incisione acquarellata, sec. XIX.
Gravure acquarellée, XIX siècle.

La filosofia di un progetto

Questo libro espone alcuni momenti nodali della storia dell'industria Alessi durante gli anni '80, attraverso i metodi con i quali si sono articolate certe operazioni frutto anche della mia collaborazione. E pure delinea le vocazioni e i molti vettori con cui l'azienda si presenta alle problematiche del design per gli anni '90, nel complessissimo magma elaborato e soggetto a continui aggiustamenti, variazioni e novità. La mia collaborazione si è svolta e si svolge tuttora in stretto contatto con Alberto Alessi, ideale interlocutore e provocatore. Il risultato è frutto della sintesi strutturata di tre anime: primo, l'esigenza di oggettività e di tradizione intrinseche all'impresa, così forti da amalgamare tutto; secondo, le intuizioni di Alberto, che nella dialettica interna della Alessi rappresenta il polo soggettivo, il "Passero Solitario" sognatore di stagioni felici e scrittore di romanzi gialli sul design; terzo, il mio personale immaginario – elaborato in maniera diversa con Alchimia, per via teorica con le mie riviste e in maniera più aspra nella mia isolata attività di "designer errante" – che trovano nell'Alessi un eccezionale "luogo" di applicazione reale a vasta scala industriale.

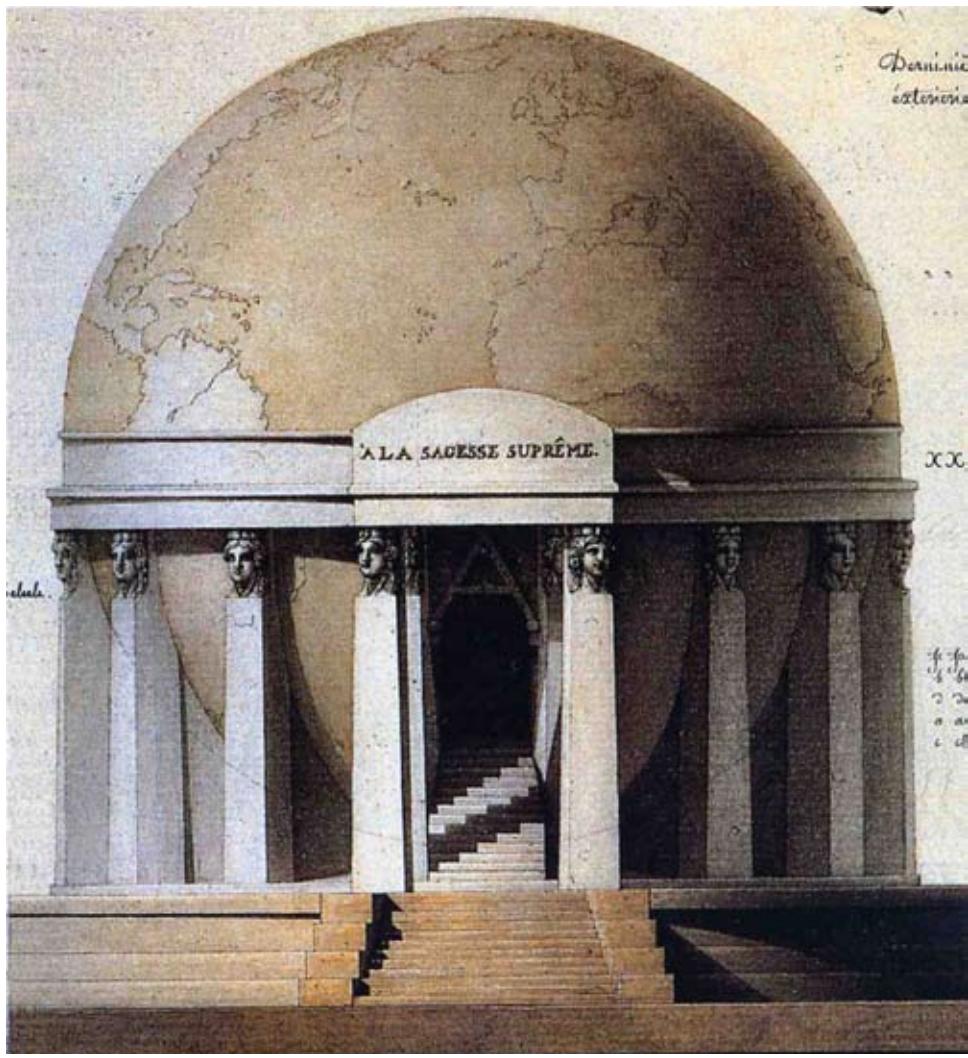
Le operazioni esposte in questo libro sono le seguenti.

Il mio primo studio dal titolo "*Paesaggio Casalingo*" svolgeva dieci anni fa la

La philosophie d'un projet

Ce livre expose quelques moments clés de l'histoire de l'industrie Alessi pendant les années 80, à travers les méthodes par lesquelles certaines opérations se sont déroulées aussi grâce à ma collaboration. Il se propose également d'exposer à grands traits les vocations et les nombreux vecteurs par lesquels l'entreprise fait face aux problèmes du design pour les années 90, dans ce magma complexe qui est constamment élaboré et sujet à des ajustements, variations et nouveautés. Ma collaboration s'est déroulée et se déroule encore en strict contact avec Alberto Alessi, interlocuteur et créateur. Le résultat est le fruit de la synthèse structurée de trois âmes: en premier lieu, l'exigence d'objectivité et de traditions intrinsèques de l'entreprise, assez fortes pour tout amalgamer; de deuxièmement, les intuitions d'Alberto qui, dans la dialectique interne de la Maison Alessi représente le pôle subjectif, le "Moineau Solitaire" rêveur de saisons heureuses et écrivain de romans policiers sur le design; troisièmement, mon imaginaire personnel - Élaboré de manière différente avec Alchimia, par voie théorique avec mes revues et de manière plus amère dans mon activité isolée de "designer errant" - qui trouvent en Alessi un "lieu" exceptionnel d'application réelle sur une grande échelle industrielle. Les opérations exposées en ce livre sont les suivantes.

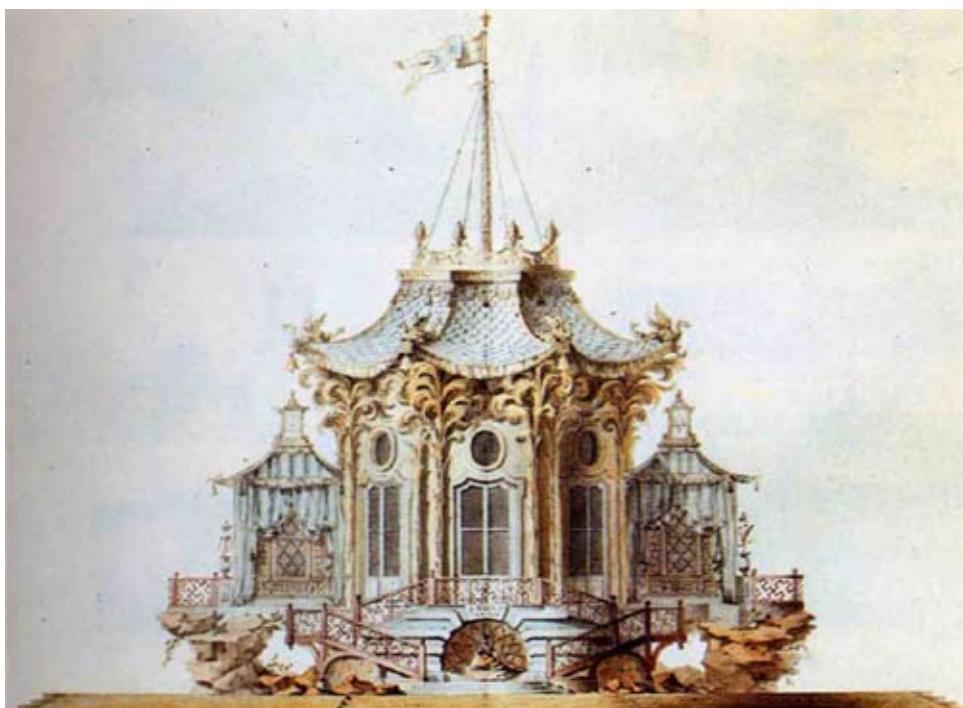
Ma première étude, qui avait pour titre



Verly,
Progetto di una piazza del Ringraziamento,
Projet pour une place du Remerciement,
Lille, 1792.

prima autocoscienza della azienda, che con una crescita inizialmente non sistematica aveva accumulato più che altro un enorme ed eterogeneo numero di oggetti, alcuni dei quali ottimi e fortunatissimi. Già quello studio poneva le basi per una radicale trasformazione dell'immagine dell'azienda. Il suo contenuto aggiornava l'organigramma dei marchi e del catalogo, schematizzava le principali politiche di espansione anche nei settori delle posate e del pentolame non ancora affrontati, prevedeva una attività editoriale, impostava le prime operazioni che si aprivano a una vasta selezione di nuovi collaboratori, inquadrava il "modulo" Alessi nella mappa culturale che partiva da Arts &

"Paesaggio Casalingo", traitait, il y a dix ans, de la première auto-conscience de l'entreprise qui, par une croissance au début non systématique, avait surtout accumulé un nombre énorme et hétérogène d'objets, dont certains étaient excellents et d'heureuses créations. Cette étude posait déjà les bases d'une transformation radicale de l'image de l'entreprise. Son contenu mettait à jour l'organigramme des marques et du catalogue, schématisait les principales politiques d'expansion aussi dans les secteurs des couverts et des casseroles qui n'avaient pas encore été affrontés, prévoyait une activité d'édition, établissait les premières opérations qui impliquaient une vaste sélection de nouveaux



M.B, Hazon,
Vista di un belvedere cinese, sec. XVIII - Vue d'un belvédère chinois, XVIII siècle.

Craft, attraverso il Werkbund conduce alla Seconda Modernità. Gli anni '70 avevano visto l'azienda collocarsi in maniera impeccabile, ma non di punta, sulla scena istituzionale del Bel Design italiano, con notevole prestigio ma senza essere scossa dalle esperienze più sottili del design radicale. Quando fui interpellato però l'Alessi era pronta e matura per prove del tutto originali, per candidarsi a leader, a radar della giovane generazione industriale portatrice delle istanze del Nuovo Design. Alla base della mia collaborazione stanno tre motivazioni. Prima, un inserimento di guida nella storia del casalingo, non solo nella sua accezione di oggetto di design ma nella più dilatata parabola della cultura materiale. Seconda, una formulazione sperimentale del modello aziendale Alessi nella cultura produttiva post industriale, con l'obiettivo di perseguire tanto esiti estetici quanto economici. Terza, la creazione di uno "stile Alessi" che attraverso un globale fenomeno di linguaggio dia luogo a famiglie compatte e riconoscibili di oggetti "esemplari". L'ipotesi di fondo è quella di non puntare direttamente alla progettazione di nuovi oggetti, ma di progettare invece degli "ambiti tematici" indiretti, delle nebulose di vasto respiro culturale, che nella progressiva messa a fuoco delle loro parti e sotto-parti possano restituire, come possibile ma non sicuro esito terminale, anche degli oggetti da catalogo (se non si fosse usato questo metodo non esisterebbero ora i principali best-sellers). È così che a tutt'oggi sono socchiuse varie strade anche rischiose: quali quella dell'istituzione di un centro studi per dilatare sistematicamente la ricerca, i prototipi e le prove produttive tanto arcaiche quanto elettroniche; oppure il salto verso il gioiello, verso un museo del casalingo, verso una scuola di ristorazione. O anche, almeno sul piano

collaborateurs, situait le "module" Alessi dans la carte culturelle qui, à partir de Arts & Craft, à travers le Werkbund, mènera à la Deuxième Modernité. Les années 70 avaient vu l'entreprise se placer de manière impeccable, mais pas encore de pointe, sur la scène institutionnelle du good design italien, avec un prestige remarquable mais sans qu'elle ait été secouée par les expériences les plus subtiles du design radical. Toutefois, lorsque j'ai été consulté, Alessi était prête et mûre pour des épreuves absolument originales, pour se porter candidat au leadership, à devenir le radar de la jeune génération industrielle porteuse des instances du nouveau Design. A la base de ma collaboration il y a trois motivations. Premièrement, s'insérer comme guide dans l'histoire du ménager, non seulement dans l'acception d'objet de design, mais aussi dans la plus vaste parabole de la culture matérielle. Deuxièmement, une formulation expérimentale du modèle de l'entreprise Alessi dans la culture productive post-industrielle, avec tant l'objectif de poursuivre des résultats esthétiques qu'économiques. Troisièmement, la création d'un "style Alessi" qui, par un phénomène global de langage, donne lieu à des familles compactes et reconnaissables d'objets "exemplaires". L'hypothèse de fond est de ne pas viser directement au projet d'objets nouveaux, mais de créer par contre des "cadres thématiques" indirects, des nébuleuses de vaste portée culturelle qui, dans la mise à feu progressive de leurs parties et sous-parties, puissent restituer, comme résultat final possible mais pas sûr, aussi des objets à catalogue (si cette méthode n'avait jamais été utilisée, les principaux best-sellers n'existeraient pas). C'est comme ceci que jusqu'ici plusieurs chemins, même risqués, se sont entrouverts: celui de la réalisation d'un centre d'études pour développer

teorico, verso l'esperienza dell'architettura. Essendo infatti partita dal particolare dell'oggetto casalingo, l'Alessi ha espresso l'esigenza di ribaltare l'ottica: la problematica va estesa al generale, a tutto lo scenario abitativo. L'inversione del punto di vista è iniziata col progetto della "Casa della Felicità" che ora funge da teatro di posa, da camera di decompressione dei nuovi prodotti. È così che l'industria basa la sua ideologia portante sull'assoluto combaciare fra l'oggetto inteso nella sua natura di strumento funzionante, e lo stesso oggetto nella sua qualità di trasmettitore di messaggi, di contenitore spirituale di racconti. Se assumiamo i decenni come suddivisione di comodo dei principali caratteri dei nostri tempi, avremo fatto centro se la nostra opera si sarà sollevata dai loro caratteri particolari e contingenti, e si sarà sublimata in una dimensione temporale e problematica maggiore, collocandosi dentro a situazioni più dilatate, ed acquisendone la fisionomia: i segni della moda in parallelo con i segni epocali. Il decennio degli anni '80 è stato di grandissimo interesse.

I problemi su cui si è concentrata l'attenzione sono stati il post-moderno (che lascia una traccia profonda nelle

systématiquement la recherche, les prototypes et les essais produits tant archaïques qu'électroniques; ou autrement le saut vers le bijou, vers un musée du ménager, vers une école hôtelière. Ou encore, au moins sur le plan théorique, vers l'expérience de l'architecture. En fait, étant partie du détail de l'objet ménager, la Maison Alessi a exprimé l'exigence de renverser l'optique: la problématique doit être étendue au général, à tout le décor intérieur. L'inversion du point de vue a commencé par le projet de la "Casa della Felicità" qui, à l'heure actuelle, sert de théâtre de pose, de chambre de décompression des nouveaux produits. C'est de cette manière que l'industrie base son idéologie portante sur la coïncidence absolue entre l'objet entendu dans sa nature d'instrument fonctionnant, et le même objet dans sa qualité de transmetteur de messages, de récipient spirituel d'histoires. Si nous prenons les décennies comme subdivision de facilité des principaux caractères de notre temps, nous aurons atteint notre but si notre oeuvre s'est élevée au-dessus des caractères particuliers et contingents, et s'est sublimée dans une dimension temporelle et problématique supérieure, en se plaçant à l'intérieur des situations plus avancées tout en acquérant la phisyonomie: les signes de la mode en parallèle avec les signes de l'époque. La décennie des années 80 a été de grand intérêt. Les problèmes sur lesquels l'attention s'est concentrée ont été le post-moderne (qui laisse une trace profonde dans les méthodologies), la pensée faible, l'explosion définitive de l'information électronique, la perte de sens des valeurs et la conséquente superficialisation et la pulvérisation des comportements sociaux. Le design est plongé dans cette réalité désagrégeante et violente, et c'est à l'intérieur de sa dimension qu'il faut élaborer les



metodologie), il pensiero debole, l'esplosione definitiva dell'informazione elettronica, la perdita di senso dei valori e la conseguente superficializzazione e polverizzazione dei comportamenti sociali.

Il design è immerso in questa realtà disgregatrice e violenta, e all'interno della sua dimensione vanno elaborati gli ingredienti per la formulazione di qualsiasi sbocco. Se guardo alle operazioni Alessi sotto questa chiave di lettura segnata dalla indeterminatezza, ritengo che la risposta sia stata lungimirante, abbia raggiunto la transitorietà dei tempi trattenendo gli elementi più validi, evitando quel decadentismo che ha spesso segnato il decennio.

Infatti, per esempio, l'operazione "*Tea & coffee piazza*" è certo il più diretto esempio di architettura post-moderna sub-specie di design: ne indica con chiarezza limiti e possibilità. Ma questa è solo una delle sue tesi, perché il suo obiettivo non si trattiene entro alla mera esteriorità scenografica dei segni. Un'altra tesi è stata che questa collezione si riferisce concettualmente all'oggetto degli anni quaranta che avevamo identificato come simbolo delle intenzioni sociali degli Alessi: il *servizio per the e caffè* disegnato da Carlo Alessi Anghini, riedito oggi col nome "*Bombé*". Ecco allora una sorta di sovr-funzionalismo di notevole spessore, coinvolgente simboli, desideri e costumi ancestrali, l'appiattita crudezza del vivere moderno virata verso la formulazione di una mitologia contemporanea. L'oggetto Alessi degli anni '80 in questo vuole essere esemplare: essere a modo suo un monumento, estrarre dagli elementi frantumati della filosofia contemporanea certe ipotesi di vita vissuta come epopea, elaborare le trame nascoste nel rinascimento informatico. E pensare che

ingrédients pour la formulation de n'importe quel aboutissement. Or, si je regarde les opérations Alessi sous cette clef de lecture marquée par l'indétermination, je crois que la réponse a été clairvoyante, a esquivé la fugacité des temps en retenant les éléments les plus valables, en évitant ce décadentisme qui a souvent caractérisé la décennie. En fait, par exemple, l'opération «*Tea and Coffee Piazza*» est sans doute l'exemple le plus direct d'architecture post-moderne sub-espèce de design: elle en indique clairement les limites et les possibilités. Mais celle-ci n'est qu'une de ses thèses, parce que son objectif ne reste pas dans la simple extériorité scénographique des signes. Une autre thèse a été que cette collection se rapporte d'une façon conceptuelle à l'objet des années quarante qu'on avait identifié en tant que symbole des intentions sociales des Alessi; le service pour thé et café dessiné par Carlo Alessi, aujourd'hui réédité sous le nom "*Bombé*". Voilà alors une sorte de surfonctionnalisme d'épaisseur remarquable, qui implique des symboles, des désirs et des moeurs ancestrales, la dureté affadié de la vie moderne tournée vers la formulation d'une mythologie contemporaine. L'objet Alessi des années quatre-vingt en cela veut être exemplaire: être à sa façon un monument, extraire des éléments brisés de la philosophie contemporaine certaines hypothèses de vie vécue comme épopeée, élaborer les trames cachées dans la renaissance informatique. Et dire qu'aujourd'hui il peut y avoir pour la maison des "objets d'art" sub-espèce industrielle qui sont en train de devenir des formes fortes, typiques, nécessaires et représentatives de l'art visuel contemporain, en même temps que d'autres modes et genres déclinent. L'art visuel, formé aujourd'hui d'outils scéniques de matrice discontinue, ne donne pas lieu à des synthèses mais à une



Famiglia Linares, "Leone-farfalla", 1989,
cartapesta.
Famille Linares, "Lion-papillon", 1989,
papier-mâché
("Magicien de la terre", Centre Georges Pompidou, 1989).

oggi possano esistere per la casa degli “oggetti d’arte” subspecie industriale, che stiano diventando le forme forti, tipiche, necessarie e rappresentative dell’arte visiva contemporanea, nel momento in cui declinano altri suoi modi e generi. L’arte visiva oggi è costituita da attrezzi scenici di matrice discontinua, non dà luogo a sintesi ma a dilatazione, non percorre la vecchia idea dell’arte riproducibile in serie. Non sta nella serialità l’essenza dell’oggetto d’arte subspecie industriale; sta invece nell’applicazione di un approccio progettuale e produttivo alla fenomenologia dell’arte stessa. Non importa che l’oggetto considerato sia utile o inutile. È così che l’oggetto Alessi si definisce pienamente come interlocutore estetico e affettivo, come un totem duraturo e scultoreo che si trova a suo agio anche se usato solo in quanto presenza e ornamento. Non è recente l’idea di liberare l’Alessi dal condizionamento del “solo casalingo” e del “solo acciaio”. Altri materiali e altri prodotti sono progressivamente comparsi (orologi, legno, forse un ombrello, una bicicletta, una penna stilografica, una lampada e ancora...). La diversificazione è divenuta praticabile dal momento che la parola Alessi non coincide più, ormai, con i suoi prodotti iniziali, ma significa un’immagine legata a oggetti di qualsiasi tipo sicuri, garantiti e culturalmente progrediti. Mentre all’inizio degli anni ’80 uno dei problemi principali su cui operare era quello delle nuove stilematiche da raggiungere con ogni paradosso (Alchimia e Memphis lo dimostrano), all’inizio degli anni ’90 l’inversione linguistica è decantata e il problema pare più quello di definire nuovi metodi nelle strutture produttive, e nuovi rapporti di queste con i progettisti, con il mercato e con l’utenza. Alessi elabora questa problematica in una visione galattica del suo insieme: mentre controlla e ottimizza la dimensione

dilatation; il ne parcourt pas la vieille idée de l’art reproductible en série. Ce n’est pas dans la production en série que réside l’essence de l’objet d’art sub-espèce industrielle; elle est par contre dans l’application d’une approche de projet et de production à la phénoménologie de l’art même. Que l’objet en question soit utile ou non n’a pas d’importance. C’est ainsi que l’objet Alessi se définit pleinement comme interlocuteur esthétique et affectif, comme un totem durable et sculptural qui se trouve à l’aise même s’il est utilisé seulement comme présence et décoration. L’idée de libérer Alessi du conditionnement du “seulement ménager” et du “seulement acier” ne date pas d’aujourd’hui. D’autres matériels et d’autres produits sont parus de plus en plus (montres, bois, peut-être un parapluie, une bicyclette, un stylo, une lampe et encore). La diversification est devenue réalisable du moment que le mot Alessi ne coïncide plus, à l’heure actuelle, avec ses produits initiaux, mais qu’il signifie par contre une image liée à des objets de n’importe quel type sûrs, garantis et culturellement avancés. Alors qu’au début des années 80 un des problèmes principaux était celui des nouveaux stylèmes à atteindre par tout paradoxe (Alchimia et Memphis en sont la preuve), au début des années 90 l’inversion linguistique s’est décantée et le problème semble être de définir de nouvelles méthodes dans les structures productives, et de nouveaux rapports de celles-ci avec les designers, avec le marché et les usagers. Alessi développe cette problématique dans une vision galactique de son ensemble: pendant qu’elle contrôle et optimise la dimension de l’entreprise mère (les récentes marmites “Falstaff”), elle crée un ensemble de marques et de petites entreprises indépendantes; chacune correspondant à sa propre logique intérieure dans le cadre de la loi générale

dell’azienda madre (le recenti pentole “*Falstaff*”) crea un insieme di marchi e di piccole aziende indipendenti; ciascuna rispondente a una sua propria logica interna nel contesto della legge generale (*Twergi, Alessofono, Tendentse...*). Ciò è ben diverso dall’innestare la retromarcia dell’artigianato. Significa invece predisporre dei campioni produttivi senza zavorra né preconcetti, in grado di elaborare tanto l’automazione quanto i mestieri antichi, in quanto mezzi compatibili e integrabili, al di là della retorica corrente. Significa anche creare il massimo di occasioni combinatorie fra le parti in causa. Questo ora Alessi sta perseguido: l’idea di svilupparsi nell’infinito della molteplicità. Un’idea coerente alla sinusoide della storia, che passa dall’eclettismo al bisogno di nuove sintesi: per comporre quegli sconosciuti criteri di certezza che – alle soglie del duemila – ogni persona richiede.

(*Twergi, Alessofono, Tendentse...*). Cela est bien différent du faire marche-arrière vers l’artisanat. Par contre, cela veut dire préparer des échantillons productifs sans poids inutiles ni préjugés, qui soient capables de développer tant l’automation que les vieux métiers, en étant des moyens compatibles et intégrables, au delà de la rhétorique courante. Cela veut dire aussi créer le maximum d’occasions de combinaisons entre les parties en cause. Voilà ce qu’Alessi est en train de poursuivre: l’idée de se développer dans l’infini de la multiplicité. Une idée cohérente avec la sinusoïde de l’histoire qui passe de l’éclectisme au besoin de nouvelles synthèses: pour composer ces critères inconnus de certitude que - au seuil de l’an deux mille - chaque personne demande.



Vittore Carpaccio, (1486-1525), “Nascita della Vergine”,
“Naissance de la Vierge”,
Bergamo, Accademia Carrara.

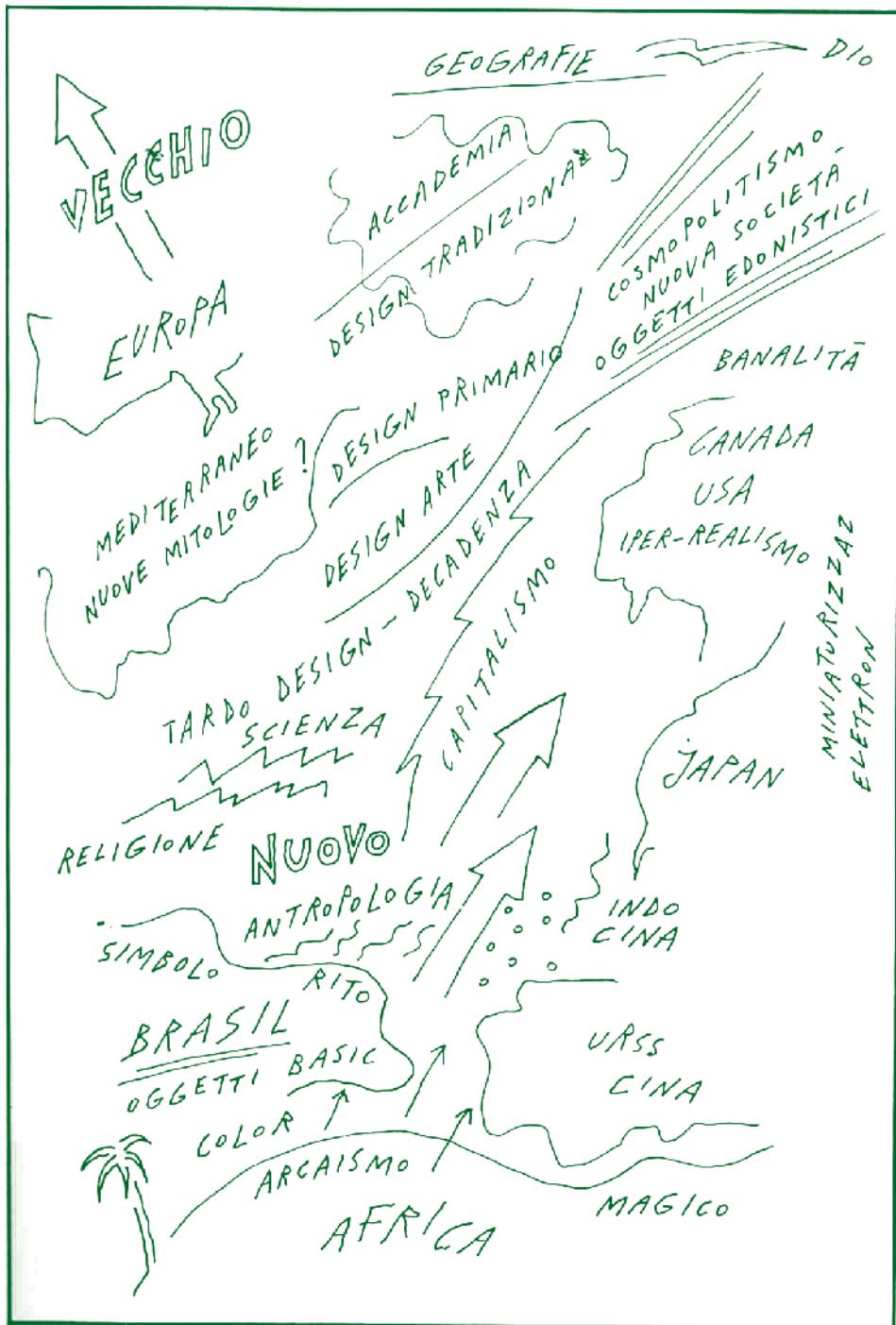


Organigrammi di Alessandro Mendini:

"Nuovo pensiero", 1989.

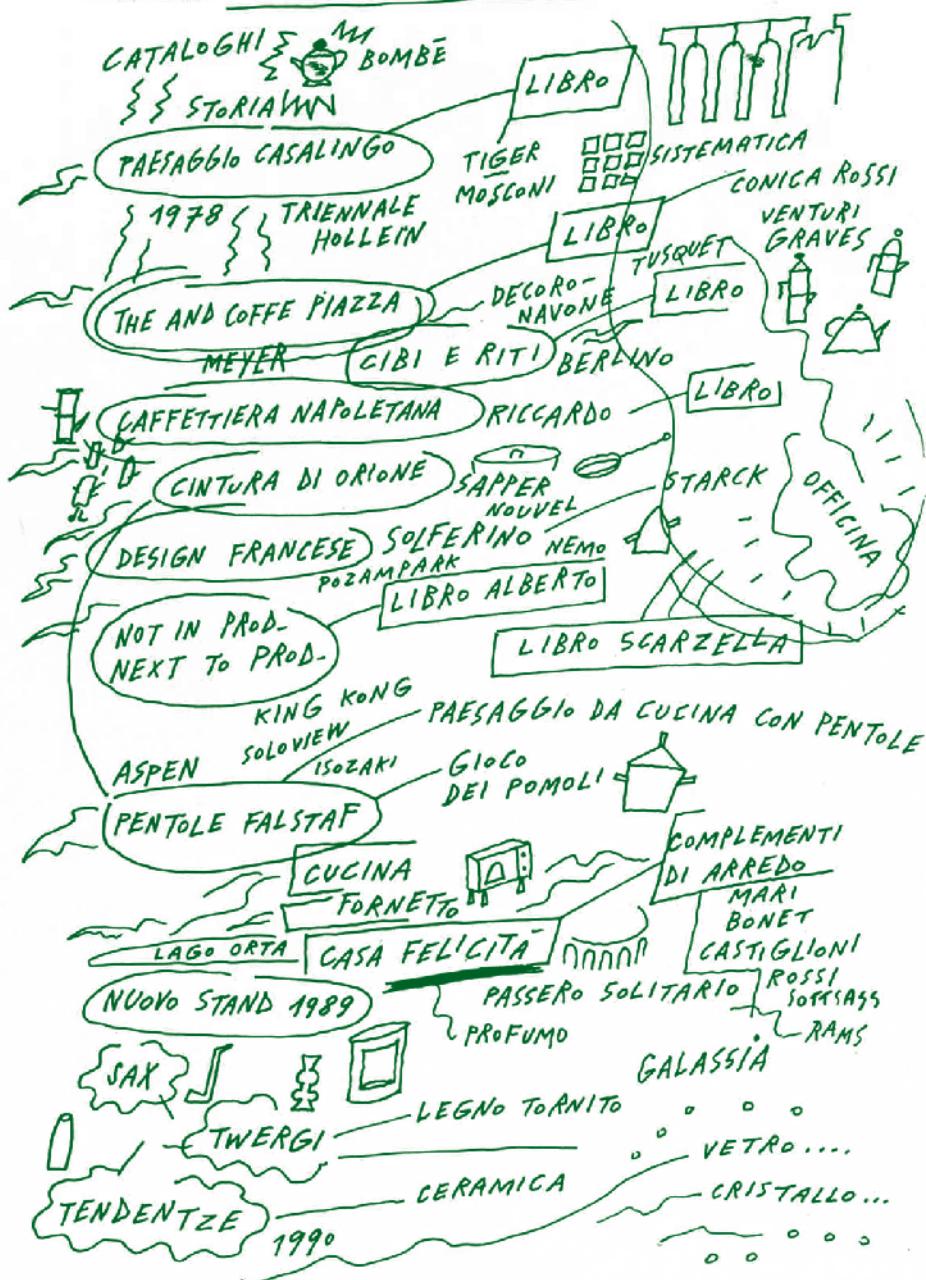
Organigrammes de Alessandro Mendini:

"Nouvelle pensée"



"Geografia del design", 1989.
"Géographie du design".

GALASSIA ALESSI - MENDINI



"Galassia Alessi", 1989.
"Galaxie Alessi".



"Scopo dell'opera", 1989.
"But de l'oeuvre".

Per “Officina” s'intende il luogo ideale dove realizzare l'incontro tra diverse esperienze progettuali nella verifica e nella definizione di un complessivo e multiplo metaprogetto.

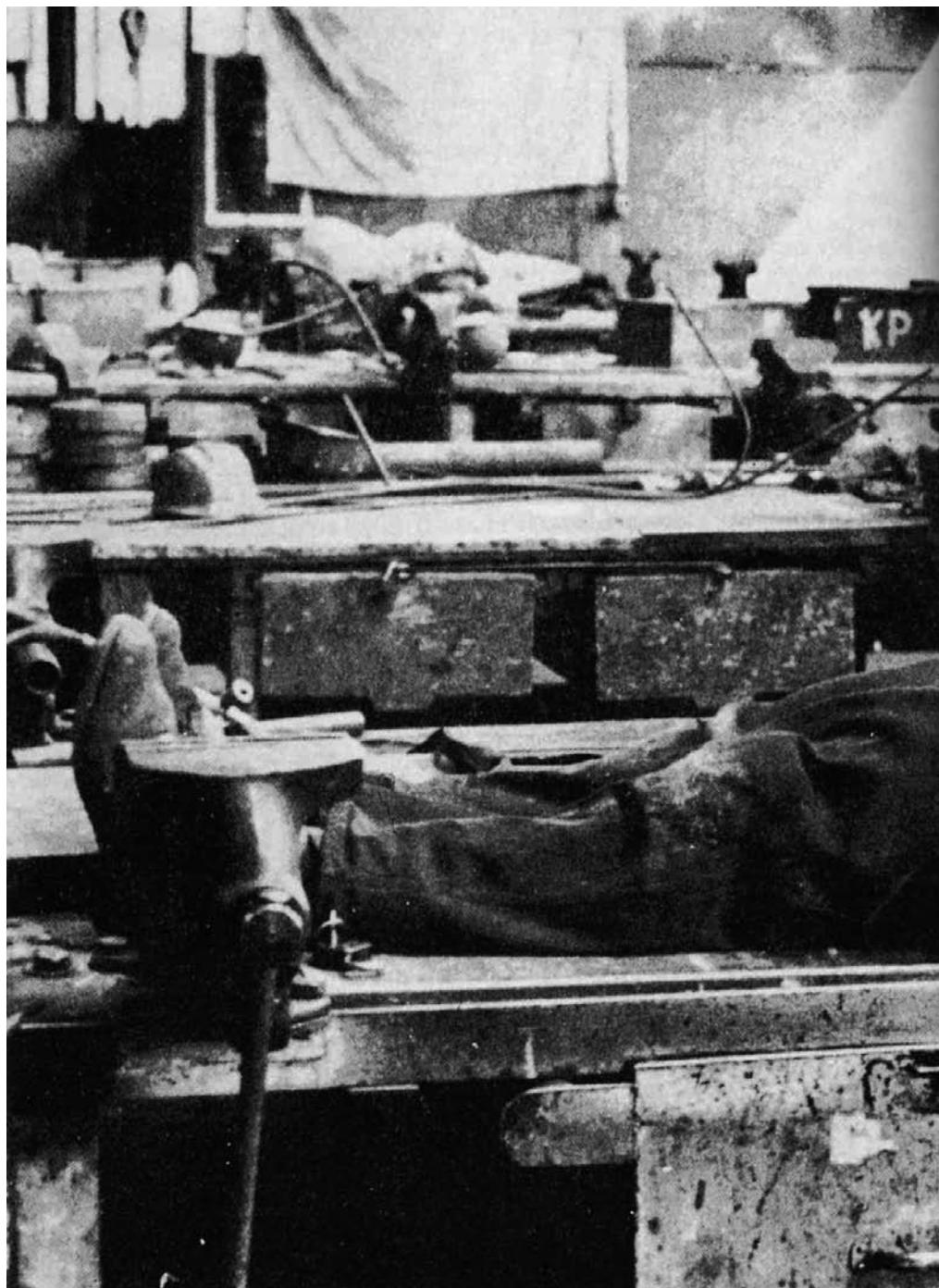
Lì, sentimento, esperienza, desiderio, umorismo, si incontrano lavorando intorno a un’ “urgenza”, che poi probabilmente sarà un oggetto, oppure soltanto un’ipotesi, un tentativo, ma sicuramente una parte di quel momento magico, desiderante che si chiama creazione.

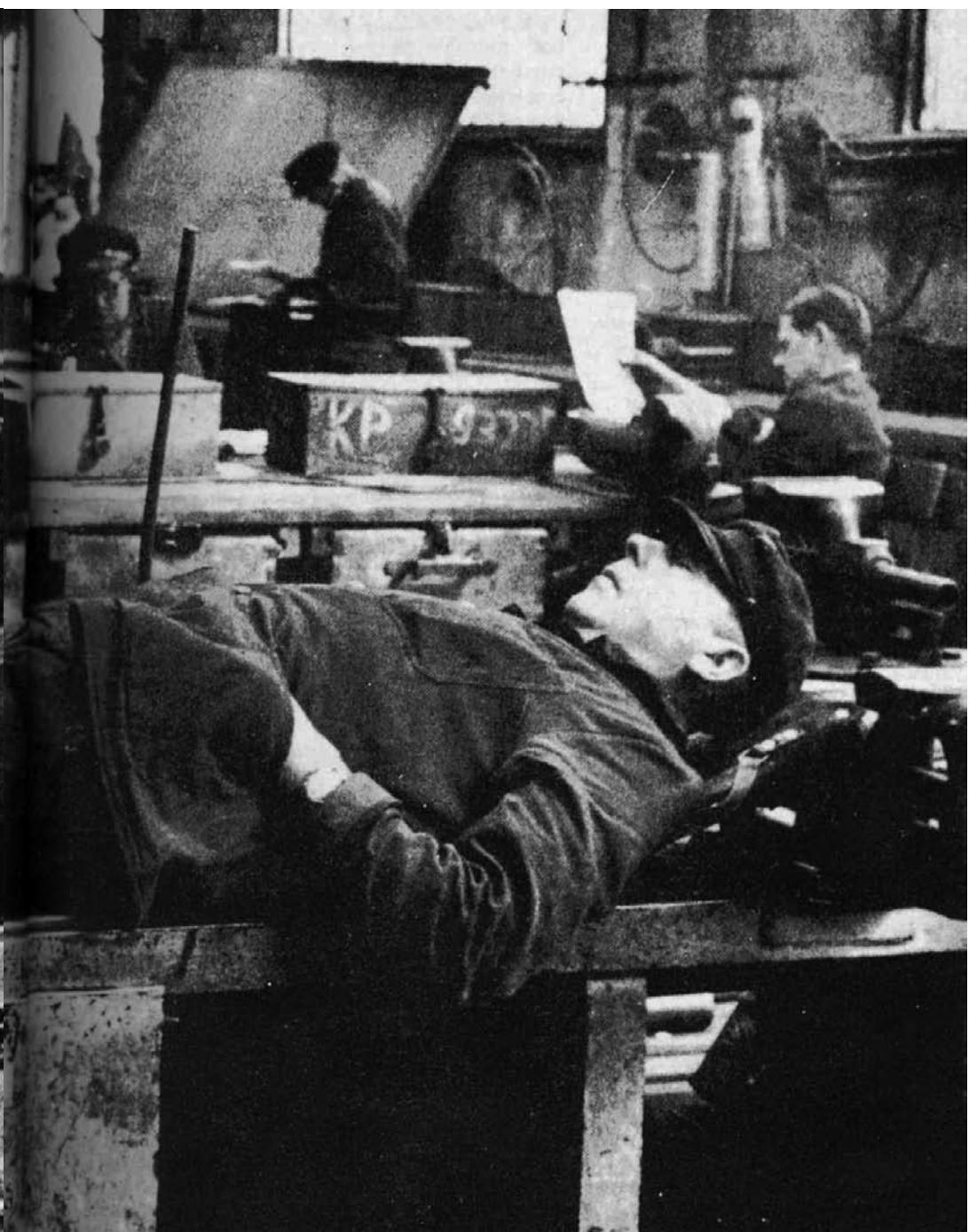
Insieme si comincia ad immaginare e a desiderare qualcosa che si vorrebbe veder esistere, che si vorrebbe usare o raccontare. Può diventare un’esperienza lunga e forse anche un po’ dolorosa, perché ci sono momenti nei quali non succede nulla, ma sicuramente, alla fine, quando si incontra ciò che si desiderava, diventa liberatoria.

La ricerca ripaga sempre, ma allo stesso tempo deve essere disinteressata, per esprimere, quando “si trova” o quando “si crea”, la parte migliore di noi stessi. Definire questa “Officina” non è stato facile perché il tempo a disposizione per l’indagine non era molto, ma l’energia e la sensibilità di Alberto Alessi e la presenza complice e delicata di Alessandro

Mendini mi hanno permesso di entrare in contatto con questo affascinante “Mondo Alessi”: fertile, sottile, dove, come in una fiaba, tutto ti sembra possibile, ma dove non riesci a vedere un inizio e nemmeno a

Par “Officina”, on entend le lieu idéal où l'on peut réaliser la rencontre de différentes expériences de projet pour la vérification et pour la définition d'un métaprojet global et multiple. Ici, sentiment, expérience, désir, humour se rencontrent au cours d'un travail autour d'une “urgence” qui probablement sera par la suite un objet, ou seulement une hypothèse, une tentative, mais sûrement une partie de ce moment magique qui s'appelle création. On commence ensemble à imaginer et à désirer quelque chose qu'on voudrait voir exister, qu'on voudrait utiliser ou raconter. Cela peut devenir une expérience longue et peut-être même un peu douloureuse, parce qu'il y a des moments où rien ne se passe, mais sûrement, à la fin, lorsqu'on rencontre ce qu'on désirait, cela peut devenir libérateur. La recherche récompense toujours, mais en même temps, elle doit être désintéressée pour exprimer, lorsqu’ “on trouve” ou lorsqu’ “on crée”, la meilleure partie de nous-mêmes. Définir cette “Officina” n'a pas été facile, car on disposait de peu de temps pour l'enquête mais l'énergie, la sensibilité d'Alberto Alessi de même que la présence complice et délicate d'Alessandro Mendini m'ont permis d'entrer en contact avec ce fascinant “Monde Alessi”: fertile, subtil où, comme dans un conte de fées, tout semble possible, mais où l'on n'arrive pas à voir un début et même pas à prévoir une fin. Cet incroyable lieu du





Henry Cartier-Bresson, "Germania, riposo in officina" - "Allemagne, repos dans l'usine"

prevedere una fine.

Questo incredibile luogo del “possibile” dove poter proiettare il personale orizzonte delle possibilità mi ha profondamente emozionato.

Mi è stato chiesto di parlare di questi dieci anni di lavoro. Di riportare l’esperienza progettuale e l’incontro con le diverse pratiche dei progettisti, e tutto questo ha costituito il materiale delle schede.

C’era, inoltre, il desiderio di provare ad analizzare la progettazione e descriverne la significazione (partendo dal presupposto che la significazione è soggetta a continue trasformazioni) nell’ipotesi di creare delle categorie semantiche perché, in un futuro prossimo, potessero aprire una strada nell’affrontare la ricerca e nel codificarne i risultati.

Si è così tracciata una possibilità che maturerà successivamente in un programma, nell’intenzione di aprire, all’interno di Alessi, un Centro Studi dove riuscire ad integrare competenze diverse (umanistiche, antropologiche, artistiche) nello sviluppo del metaprogetto.

È così, che dopo questa fatica mi sento di voler ringraziare soprattutto quelli che sono stati i miei interlocutori e compagni di lavoro più vicini: Alberto Alessi che ha anche curato personalmente la stesura delle schede delle operazioni, Alessandro Mendini e Bruno Pasini, che mi è stato vicino durante la stesura in un confronto continuo, dandomi preziosissimi consigli e che ha dimostrato di aver compreso fino in fondo lo spirito del libro e della ricerca nella composizione del delizioso racconto che ha scritto per l’occasione.

Non sarei mai arrivata a realizzare questa esperienza se non avessi avuto alle spalle la stimolante esperienza universitaria al DAMS di Bologna che mi ha permesso di incontrare personaggi quali Umberto Eco e Paolo Fabbri, e senza l’esperienza di lavoro con Franco La Cecla, antropologo, sempre a Bologna, e con Antonio Petrillo,

“possible”, où il est possible de faire une projection de l’horizon personnel des possibilités, m’a profondément émotionnée. On m’a demandé de parler de ces dix années de travail. De faire un rapport sur l’expérience de projet et la rencontre avec les pratiques différentes des designers, et tout cela a constitué le matériel de fiches. Il y avait en plus le désir d’essayer d’analyser le projet et, d’en décrire la signification (en partant du fondement selon lequel la signification est sujette à des transformations continues), dans l’hypothèse de créer des catégories sémantiques, pour qu’elles puissent, dans un proche avenir, tracer une voie en affrontant la recherche et en codifiant les résultats. On a ainsi tracé une possibilité qui se développera par la suite dans un programme, dans l’intention d’ouvrir, dans le cadre de l’industrie Alessi, un Centre d’Etudes où l’on parviendrait à intégrer des compétences différentes (humanistes, anthropologiques, artistiques) dans le développement du métaprojet. C’est ainsi qu’après ce labeur, j’éprouve le besoin de remercier surtout ceux qui ont été mes interlocuteurs et camarades de travail les plus proches: Alberto Alessi qui s’est occupé personnellement des fiches des opérations. Bruno Pasini qui a été à mes côtés pendant la rédaction dans un dialogue continu, me donnant des conseils très précieux et qui a démontré qu’il avait compris à fond l’esprit du livre et de la recherche lors de la composition du conte délicieux qu’il a écrit pour l’occasion. Je ne serais jamais parvenue à réaliser ce travail sans l’expérience stimulante de mes années d’études à l’Université de Bologne, à la faculté DAMS, qui m’a permis de rencontrer des personnalités comme Umberto Eco et Paolo Fabbri, et sans l’expérience de travail avec Franco La Cecla, anthropologue, toujours à Bologne, et avec Antonio Petrillo,

ricercatore alla Domus Academy di Milano.

Inoltre, fra le numerose, mi limiterò a citare, e mi sembra abbastanza, le preziose letture di Roland Barthes, che non mi abbandonano mai.

Come si sa i ringraziamenti sarebbero molti di più, per esempio a Lorenzo Mattotti per le illustrazioni, ad Alchimia, allo studio Quadrifoglio che ne ha curato la realizzazione, infine alla gentilezza e disponibilità dei collaboratori di Alberto Alessi, in particolar modo a Carla Spezia.

chercheur à la Domus Academy de Milan. En plus, je me limiterai à citer, et cela me semble suffisant, les précieuses lectures de Roland Barthes, qui ne me quitte jamais. Dans ces cas, les remerciements devraient s'adresser à beaucoup plus de personnes, par exemple à Lorenzo Mattotti qui a illustré le livre, à Alchimia, au studio Quadrifoglio qui en a suivi la réalisation, et enfin à la gentillesse et à la disponibilité des collaborateurs d'Alberto Alessi, en particulier à Carla Spezia.

L. P.

L. P.



Enzo Mari, Alessandro Mendini, Alberto Alessi, Achille Castiglioni, Aldo Rossi

«L'astuta aspirazione, l'astuta non importa di dire o di non dire, l'astuto non cercare nulla da capire, l'astuta totalità del frammento. Non è più chiedersi quali possibilità ancora, ma l'astuta cosa che nasce, l'esigenza di esistere come cosa. Il grande presupposto della cosa e di chi la produce è quello della necessità: necessità di gioco, necessità di sintetizzare, necessità di assaporare il Definitivo. Esattamente: non sapere come va a finire».

Gianpaolo Guerini

«L'aspiration rusée, rusée peu importe de dire ou ne pas dire, rusé ne chercher rien à comprendre, rusée totalité du fragment. Il ne s'agit plus de se demander quelles chances encore, mais la chose rusée qui nait, l'exigence d'exister en tant que chose. La grande condition de la chose et de celui qui la produit est celle de la nécessité: nécessité de jeu, nécessité de synthétiser, nécessité de savourer le Définitif. C'est ça: ne pas connaître comment ça se passera».

Gianpaolo Guerini

I. Il metaprogetto

A partire dagli anni '70 si comincia a disertare la sintassi del progetto tradizionale – evidenziandone i limiti figurativi e il fallimento funzionale – per arrivare a creare un nuovo ambito culturale dove poter sperimentare altri piani espressivi e approfondire nuovi contenuti teorici. In quello che si chiama Nuovo Design si sente la necessità di decostruire, di barare, il desiderio di liberarsi dalla trama repressiva della lingua che è tipico del comportamento artistico¹.

Per certi versi, allo stesso modo in cui Duchamp, negli anni '20, aveva operato nel campo delle arti figurative prendendo un elemento ordinario dell'esistenza, collocandolo in modo tale che la funzione convenzionale scomparisse e si venisse a creare un pensiero nuovo per quell'oggetto.

Nella ricerca formale del Nuovo Design si prova ad inserire nel progetto una gamma di variazioni non previste dalla sintassi progettuale "ortodossa" per trovare nuove soluzioni. In quegli anni sembra che un folto gruppo di progettisti sia stato mosso da quello stesso «Io Picaresco»² di Duchamp. Di fronte al pensiero dell'oggetto i designers avvertivano la necessità di avventurarsi nella progettazione, giocando con l'insignificante.

In quest'ottica esplorativa e fortemente soggettivizzata si è ormai lontani dal considerare il criterio di unitarietà quale l'unico possibile nella progettazione. La

I. Le Métaprojet

A partir des années '70, on commence à déserter la syntaxe du projet traditionnel - en mettant en évidence les limites figuratives et l'échec du fonctionnalisme - pour arriver à créer un nouveau cadre culturel où pouvoir expérimenter d'autres plans d'expression et approfondir de nouveaux contenus théoriques. Dans ce qu'on appelle Nouveau Design, on éprouve le besoin de déconstruire, de tricher, le désir de se libérer de la trame répressive de la langue qui est typique du comportement artistique. Sous certains aspects, dans la recherche formelle du nouveau Design, de même que Duchamp lorsque, dans les années '20, il avait oeuvré dans le domaine des arts plastiques en prenant un élément ordinaire de l'existence et en le plaçant de sorte que la fonction conventionnelle disparaisse tout en créant une nouvelle pensée pour cet objet, on essaie d'insérer dans le projet une gamme de variations non prévues par la syntaxe des projets "orthodoxe" afin de trouver de nouvelles solutions. En ces années-là, il semble qu'un groupe nombreux soit poussé par ce même «moi picaresque» de Duchamp. Vis-à-vis de la pensée de l'objet, les designers semblent ressentir le besoin de s'aventurer dans le projet, de jouer avec l'insignifiant. Dans cette optique explorative et fortement personnalisée, on est maintenant loin de considérer le critère unitaire comme le seul possible dans le projet. La grande production de masse se fragmente en donnant lieu à des "satellites", à des

grande produzione di massa si frammenta originando dei “satelliti”, dando origine a mercati corrispondenti a gruppi culturali diversi nel comportamento e nel linguaggio, che tendono a definire e a specializzare diverse aree di consumo: «non si tratta dunque più di ritrovare una riduzione semantica del prodotto, ma al contrario una nuova culturalizzazione»³. Nasce nella progettazione il bisogno di risolvere i problemi legati alle necessità psicofisiche dell'uomo, oltre a quelle funzionali ed estetiche, perché nuove funzioni si aggiungono ed altre si sostituiscono, perché l'estetica stessa subisce continue variazioni linguistiche causate anche dall'enorme incremento di informazioni che con sempre maggiore difficoltà si riescono a segmentare. Il consumatore afferma il suo bisogno di soggettività. Il mercato si diversifica in conseguenza a una richiesta più individualizzata e al bisogno di uscire dalla norma anche attraverso una variazione degli standard estetici. La durezza del progetto, dell'oggetto pensato e progettato pragmaticamente viene abbandonato per un progetto più morbido, frammentato, addomesticato. Nasce un oggetto che indica un'altra modalità d'uso: la sua contemplazione. L'oggetto si autorappresenta. Si passa dal “tempo duro” dell'uso al “tempo morbido” della contemplazione. È questo l'atteggiamento che aprirà la strada a tutti quegli oggetti più estetici che funzionali. La diserzione della sintassi del progetto tradizionale è finalizzata a creare un progetto flessibile, capace di rinnovarsi e di mutare in modo che competenza tecnica, qualità artistica ed esplorazione sensoriale possano interagire. È un progetto che non arriva mai a una maturazione completa, ma è caratterizzato da una energia in costante trasformazione, in continuo spostamento verso nuove problematiche.

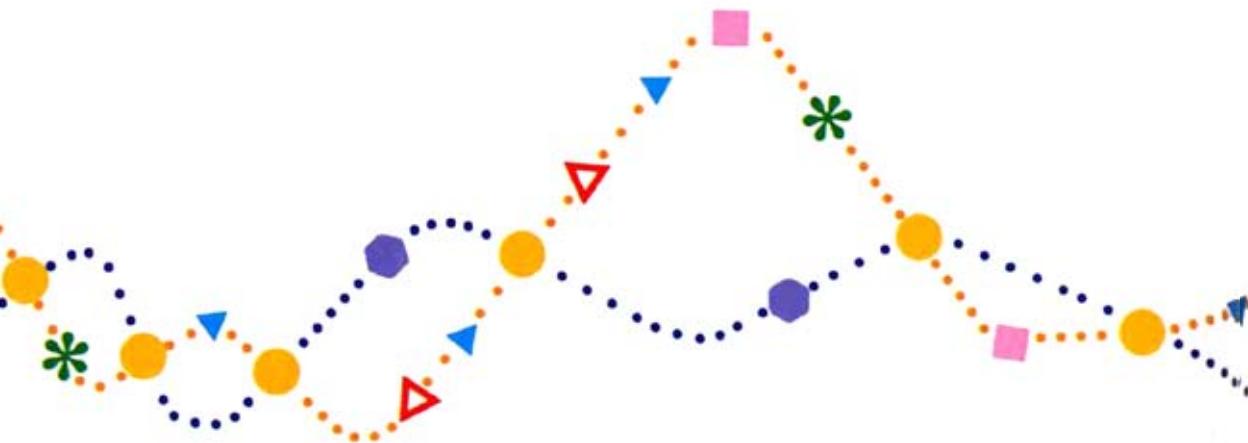
marchés correspondants, à des groupes culturels différents dans le comportement et dans le langage qui tendent à définir et à spécialiser plusieurs secteurs de la consommation: «il ne s'agit donc pas de retrouver une réduction sémantique du produit, mais au contraire un nouvel apport culturel au produit»³. Dans le projet, on découvre le besoin de résoudre les problèmes liés aux nécessités psychophysiques de l'homme, outre à celles fonctionnelles et esthétiques, parce que de nouvelles fonctions s'ajoutent et d'autres se succèdent, parce que l'esthétique même subit des variations linguistiques continues causées aussi par l'énorme accroissement des informations qui sont de plus en plus difficiles à subdiviser. Le consommateur affirme son besoin de subjectivité. Le marché se diversifie en conséquence d'une demande plus personnalisée et d'un besoin de sortir de la norme même à travers une variation des standards esthétiques. La rigidité du projet, de l'objet pensé et élaboré de façon pragmatique est abandonnée pour un projet plus souple, fragmenté, apprivoisé. Il en sort un objet qui indique une autre modalité d'emploi: sa contemplation. L'objet s'auto-représente. On passe du “temps dur” de l'utilisation au “temps souple” de la contemplation. C'est là l'attitude qui amènera à tous les objets plus esthétiques que fonctionnels. La défection de la syntaxe du projet traditionnel vise à créer un projet flexible, capable de se renouveler et de changer en sorte que compétence technique, qualité artistique et exploration sensorielle puissent interagir. C'est un projet qui n'arrive jamais à une maturation complète, mais qui est caractérisé par une énergie en mouvement constant, en déplacement continu vers de nouvelles problématiques. Le projet manifeste sa nature complexe, la multiplicité des différences, des niveaux et des



Carol Reed, di Cecil Beaton, 1940
«I grandi fotografi», gruppo Fabbri Editori, 1982.

METAPROGETTO/MÉTAPROJET

Progetto di maieutica/Processus maieutique



● PROGETTO = (Risultato dell'incontro tra la pratica Alessi
e la pratica del progettista)

● PROJET = (Résultat de la rencontre entre la pratique Alessi
et celle du designer)



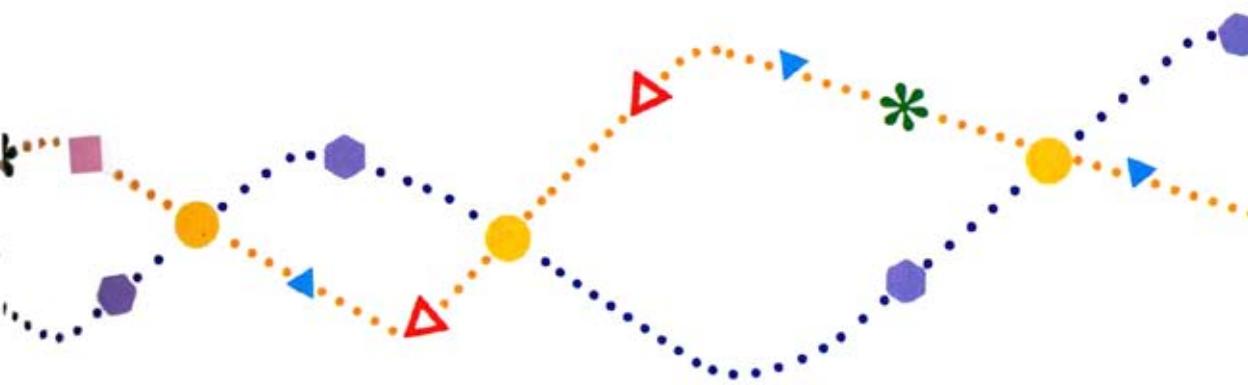
RIFERIMENTI PROGETTUALI E CULTURALI
RÉFÉRENCE LIÉES AU PROJET ET A LA CULTURE



PRATICA ALESSI
PRATIQUE ALESSI



PRATICA DEL PROGETTISTA
PRATIQUE DU DESIGNER



RICERCHE
RECHERCHES



PROGETTI PARALLELI
PROJETS PARALLELES



PROGETTI PRECEDENTI
PROJETS PRÉCÉDENTS



INFERENZE DI ALTRA NATURA
INFÉRENCES

Il progetto manifesta la sua natura complessa, la molteplicità delle differenze, dei livelli e delle condizioni che lo determinano, la componente antropologica, comportamentale, simbolica e comunicativa.

Questo modo di progettare, che ha caratterizzato gli anni '80, è molto più vicino ai modi dell'espressione artistica. Più interessato ad esprimere delle latenze, dei "non detto" e dei "non visto" piuttosto che cercare di riformulare gli stessi contenuti riducendone la portata semantica.

Chiameremo questo modo di pensare gli oggetti "metaprogettare", indicando con questo termine la volontà di superamento dei vincoli imposti dai modi classici della progettazione.

Il metaprogetto contemporaneo sta all'interno di un percorso "rizomatico"⁴ dove ogni progetto realizza una nuova possibilità, un ipotetico itinerario, dove si abbandonano certe normative comportamentali e se ne instaurano delle nuove. Nel senso che ogni progetto regolamenta dei comportamenti e delle modalità d'uso. Infatti qui il progetto è inteso come strumento attivo di modificazione comportamentale che va a determinare un nuovo codice d'uso dell'oggetto il quale a sua volta stabilisce nuove funzioni. Si progetta cercando d'indurre nuovi comportamenti e nuove identità nell'abitare.

«Disegno una sedia e un modo di stare seduti»⁵.

«Disegno una funzione e non per una funzione»⁶.

Lavorare intorno ad un progetto diventa qualcosa che va al di là del bisogno reale di creare un oggetto, perché ogni progetto rappresenta un tentativo, una proposta, un'indicazione di procedimento che ha risonanze culturali molto più complesse. Si rinuncia alla naturalità per realizzare un mondo artificiale evoluto attraverso

conditions qui déterminent la composante anthropologique, comportementale, symbolique et communicative. Cette manière de créer qui a caractérisé les années '80 est très proche des modes de l'expression artistique. Elle est en fait plus intéressée à exprimer des latences, des "non dit" et des "non vu" plutôt qu'à chercher à reformuler les mêmes contenus en réduisant la portée sémantique. Nous appellerons ce mode de penser les objets "métaprojet", en indiquant par ce terme la volonté de dépasser des liens imposés par les modes classiques du projet. Le métaprojet contemporain est à l'intérieur d'un parcours "rhizomatique"⁴ où chaque projet réalise une nouvelle possibilité, un itinéraire hypothétique, où certains règlements comportementaux sont abandonnés pour en instaurer de nouveaux. Au sens que chaque projet réglemente des comportements et des modes d'emploi. En fait, ici le projet est entendu comme instrument actif de modification comportementale qui va déterminer un nouveau code d'emploi de l'objet qui à son tour établit de nouvelles fonctions. On crée en cherchant à induire de nouveaux comportements et de nouvelles identités dans la façon d'habiter.

«Je dessine une chaise et une manière d'être assis»⁵.

«Je dessine une fonction et pas pour une fonction»⁶.

Travailler à un projet devient quelque chose qui va au-delà du besoin réel de créer un objet, parce que chaque projet représente une tentative, une proposition, une indication de procédé qui a des retentissements culturels beaucoup plus complexes. On renonce à la neutralité pour réaliser un monde artificiel évolué à travers un projet de plus en plus sophistiqué et sensible, capable de se modifier suivant des réalités sociales auxquelles il est destiné, pour arriver

un progetto sempre più sofisticato e sensibile, capace di modificarsi a seconda delle realtà sociali alle quali è destinato, per arrivare a una nuova naturalità che fa parte della struttura profonda dell'oggetto, del suo valore archetipico e della qualità della sua memoria.

In questa società, che condensa negli oggetti stati differenti del mondo, gli oggetti stessi si offrono quali riferimenti per la lettura di un certo momento sociale e culturale.

È in questa dinamica che si è stabilito un forte legame tra il mondo dell'arte e quello del design, per il comune interesse per la componente onirica, empirica e sensoriale; per l'uso ibrido dei linguaggi e, per finire, per le pratiche d'interpretazione e le sintesi che vanno ad operare nel progetto stesso. La complessità di questo fenomeno si definisce nella sua tessitura.

Attraverso questo modo di progettare ci si avvicina sempre di più alle implicazioni delle soggettività, all'uso, e all'interpretazione che ogni utente può fare dell'oggetto integrato in una specifica situazione comunicativa, quale taglio trasversale di una realtà, quale percorso dove ogni oggetto rappresenta un momento significativo.

Si arriva alla forma attraverso un reticolo di contenuti che partono da presupposti differenti da quelli dicotomici di funzione/forma. Il punto di partenza è dunque l'uomo antropologico e non più l'oggetto, inteso come prodotto.

In concreto, come aggiunge Arata Isozaki nella sua introduzione a "La Casa Calda" di Andrea Branzi: «la corrente che ha accolto Andrea Branzi, Alessandro Mendini ed Ettore Sottsass riguarda tutti gli elementi che compongono l'ambiente». Ogni elemento viene svelato, riportato allo stato originario; da qui, cercando di

à un nouveau naturel qui fait partie de la structure profonde de l'objet, de sa valeur d'archétype et de la qualité de sa mémoire. Dans cette société, qui condense dans les objets des états différents du monde, les objets eux-mêmes s'offrent en tant que références pour la lecture d'un certain moment social et culturel. C'est dans cette dynamique qu'un fort lien entre le monde de l'art et celui du design s'établit pour l'intérêt commun de la composante onirique, empirique et sensorielle; pour l'emploi hybride du langage et, pour finir, pour les pratiques d'interprétation et les synthèses qui vont opérer dans le projet même. La complexité du phénomène se définit dans son ourdissage. Par ce mode d'élaboration on s'approche de plus en plus des implications des subjectivités, de l'emploi et de l'interprétation que chaque usager peut avoir de l'objet, intégré dans une situation spécifique de communication, en tant que tranche transversale d'une réalité, en tant que parcours où chaque objet représente un moment significatif. On arrive à la forme à travers un réseau de contenus qui partent de fondements différents de la dichotomie fonction/forme. Par conséquent, le point de départ est l'homme anthropologique et non plus l'objet, entendu comme produit. En fait, comme Arata Isozaki affirme dans son introduction à "La Casa Calda" d'Andrea Branzi: «le courant qui a abrité Andrea Branzi, Alessandro Mendini et Ettore Sottsass concerne tous les éléments qui composent la pièce». Chaque élément est dévoilé, reporté à l'état originel en adoptant une méthode critique que Isozaki définit comme un «rationalisme sans liens»⁷. En soulignant enfin que le principe de design, surgi effectivement à l'intérieur de l'architecture moderne, est profondément lié à la pensée rationaliste. «Branzi et les autres libèrent les objets produits de façon rationaliste des

comprenderlo da un nuovo punto di vista, adottando un metodo critico che Isozaki definisce «razionalismo senza vincoli»⁷. Sottolineando infine che come il concetto di design è effettivamente sorto all'interno del movimento dell'architettura moderna, così questo metodo è profondamente legato al pensiero razionalistico: «Andrea Branzi e gli altri liberano gli oggetti prodotti razionalisticamente dai limiti in cui la loro razionalità è stata circoscritta, spingendo tale razionalità fino al regno della follia, dove sconfinamenti e trasgressioni possono diventare realtà»⁸.

«Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima»⁹.

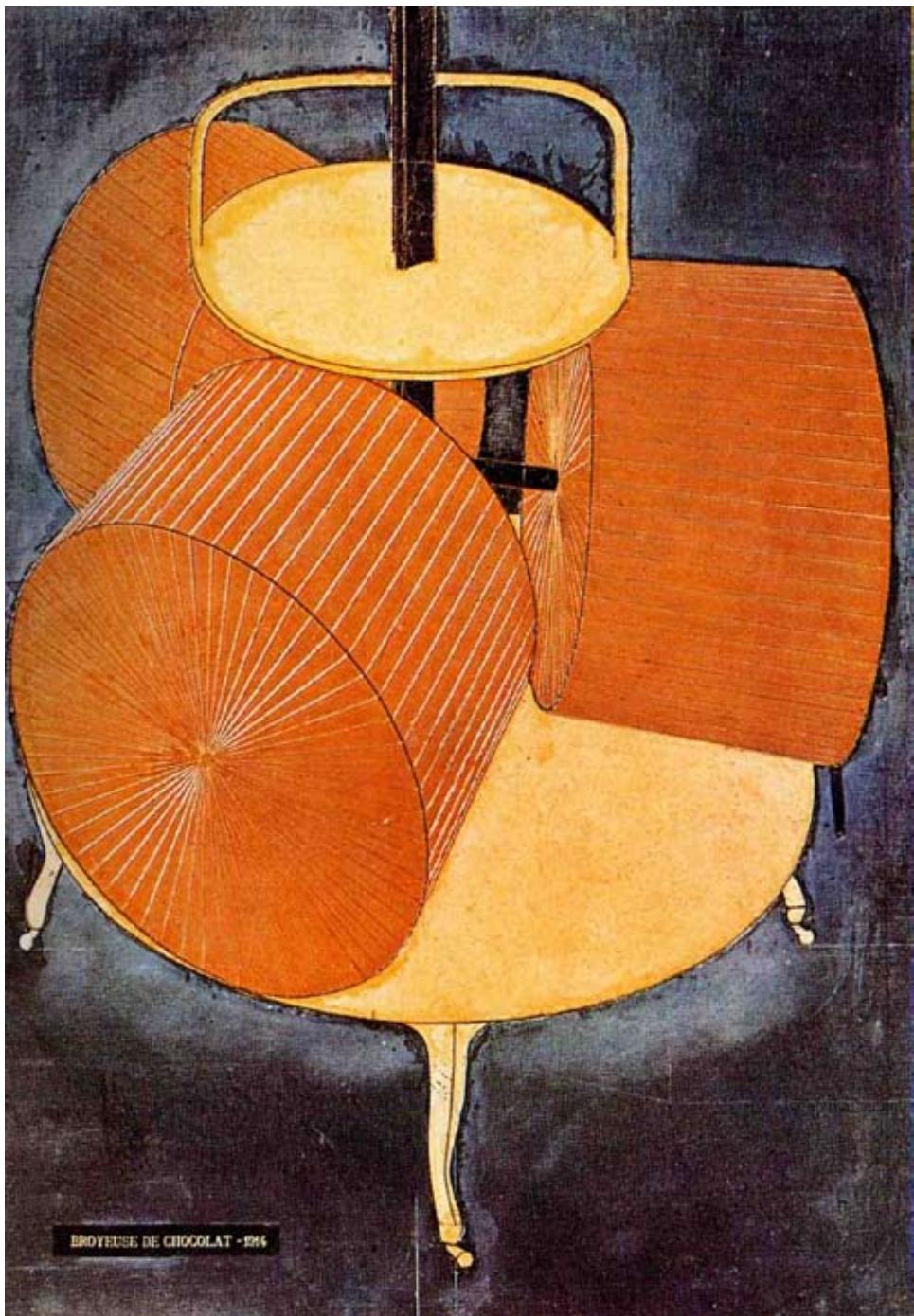
«... un'opera che ci permetesse di uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola»¹⁰.

Il metaprogetto è quel complesso reticolo di informazioni, inferenze, suggestioni che si intesse per la creazione e nella creazione di un progetto più vasto. Così nel lavoro metaprogettuale sono più ampie e concrete le possibilità di produrre qualcosa di nuovo e diverso.

Ma perché ciò avvenga bisogna che si metaprogettino a tutti i livelli: deve metaprogettare il designer, ma deve metaprogettare anche il produttore, l'industriale. La figura dell'industriale dunque deve anch'essa modificarsi, deve diventare una figura medianica, il regista che fornisce continuamente stimoli e spazio al progettista, che sceglie i progettisti anche per il loro modo di metaprogettare, che coagula l'immagine dell'industria attorno ad alcune idee di base. Ancora, deve concretizzare e organizzare le idee dei collaboratori seguendo una filosofia che in certi casi scardina la durezza matematica della logica industriale.

limites par lesquelles leur rationalité a été circonscrite, en poussant cette rationalité jusqu'au royaume de la folie où dépassemens et transgressions peuvent devenir réalité»⁸.

«Aujourd'hui, on ne peut plus concevoir une totalité qui ne soit pas potentielle, conjecturale, multiple»⁹ «... une oeuvre qui nous permettait de sortir de la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour entrer dans d'autres moi semblables au nôtre, mais pour faire parler ce qui n'a pas de mots»¹⁰. Le métaprojet est ce réseau complexe d'informations, inférences, suggestions qui se forme pour la création et dans la création d'un projet plus ample et dans le travail de métaprojet les possibilités de produire quelque chose de nouveau et de différent sont plus vastes et concrètes. Mais pour que cela se produise, il faut qu'on métaprojette à tous les niveaux: le designer doit métaprojeter, mais aussi le producteur ainsi que l'industriel doivent faire la même chose. La figure de l'industriel doit donc à son tour se modifier, doit devenir une figure médiumnique, le metteur en scène qui fournit continuellement des impulsions et de l'espace au créateur, qui choisit les créateurs aussi pour leur façon de métaprojeter, qui coagule l'image de l'industrie autour de quelques idées de base. De plus, il doit concrétiser et organiser les idées des collaborateurs en suivant une philosophie qui dans certains cas démolit la dureté mathématique de la logique industrielle. La grande industrie retourne à travailler comme un atelier où les personnes restent côté à côté, échangent des avis, des opinions, suggèrent des idées et définissent la production par un contrôle constant et direct, non seulement des résultats mais aussi des pratiques. Le projet est donc l'ensemble des recherches de nature différente qui sont apparues et se sont



Marcel Duchamp, Impastatrice di cioccolato, - “Pétrisseuse de chocolat”, 1914.
Museum of Art Louise and Walter Arensberg collection

La grande industria ritorna a lavorare come un'officina in cui le persone stanno fianco a fianco, si scambiano pareri, opinioni, si suggeriscono idee e definisce la produzione con un controllo costante e diretto delle pratiche, oltre che dei risultati.

Il progetto è quindi l'insieme delle ricerche di diversa natura che sono nate e cresciute all'interno dell'Officina Alessi e che costituiscono e sostengono la pratica stessa. È così che si è potuti arrivare ai prodotti *topos* dell'industria Alessi. La ricerca, documentata via via dalla prolifica editoria dell'Officina Alessi è diventata quindi una *conditio sine qua non* per arrivare a quei risultati. Questo modo di lavorare non obbliga a dire nulla, ma invita a cercare e a far nascere le figure dell'immaginario in una dimensione assolutamente non gerarchica, proiettata in una avventura nel paesaggio casalingo.

La ricerca può nascere da una singola idea, ma è lungo il percorso che si concretizza con la realizzazione di un progetto: vi sono dilatazioni, sovrapposizioni, incontri con altre idee e nuovi personaggi.

Ad ogni incontro, ad ogni ricerca con un progettista, ogni operazione diventa un'esperienza umana, esistenziale. Possono essere iniziati differenti tipi di ricerca, parallelamente, tra le quali alcune si svilupperanno, altre si fermeranno per poi essere riprese più avanti, ad un altro punto del metaprogetto, altre ancora si trasformeranno in qualcosa di completamente diverso.

Il progettista assume un comportamento intensivo, finalizzato a creare un rapporto di relazione tra oggetto e soggetto all'interno di una struttura di orientamento culturale, perché, in questo ambito, progettare significa "andare a creare delle nuove identità culturali". Alcune operazioni non danno risultati definitivi

développées à l'intérieur de l'Officina Alessi et qui représentent et soutiennent la pratique même. C'est comme ça qu'on a pu arriver à des produits *topos* de l'industrie Alessi. La recherche, de plus en plus documentée par les prolifiques éditeurs de l'Officina Alessi, est devenue pourtant une "*conditio sine qua non*" pour atteindre ces résultats. Cette façon de travailler n'oblige à rien dire mais elle invite à chercher et à faire naître les figures de l'imaginaire dans une dimension absolument hiérarchique projetée dans une aventure dans le paysage ménager. La recherche peut avoir origine d'une seule idée mais, tout le long du parcours qui se concrétise par la réalisation d'un projet, il y a des dilatations, des superpositions, des rencontres avec d'autres idées et de nouveaux personnages. A chaque rencontre, à chaque recherche avec un créateur, chaque opération devient une expérience humaine, existentielle. On peut commencer parallèlement plusieurs types de recherche différents parmi lesquelles certaines se développeront, d'autres s'arrêteront pour être reprises par la suite, à une autre phase du métaprojet, d'autres encore se transformeront en quelque chose de complètement différent. Le designer prend un comportement intensif, visant à créer un rapport de relation entre l'objet et le sujet à l'intérieur d'une structure d'orientation culturelle parce que dans ce cadre, créer signifie "aller créer de nouvelles identités culturelles". Quelques opérations ne donnent pas de résultats définitifs assimilables à l'identité d'un produit, mais elles engendrent une expérience riche en idées de projet qui à leur tour mèneront par la suite à la création d'un autre produit. Chaque recherche offre un nouveau débouché, une gamme de possibilités, un terrain à explorer du point de vue expressif, culturel, technologique à travers lequel

equiparabili all'identità di un prodotto, ma generano un'esperienza ricca di spunti progettuali che porteranno a far nascere, successivamente, un altro prodotto ancora. Ogni ricerca apre una nuova strada, un arco di possibilità, un terreno da esplorare dal punto di vista espressivo, culturale, tecnologico, attraverso il quale ottenere delle verifiche.

La quantità di prototipi che si costruiscono quantificano la gamma di sperimentazione, i potenziali rappresentati dal metaprogetto dove l'oggetto non è più il fine ma il mezzo.

Allo stesso modo ogni progettista incontra la possibilità di sperimentare, verificare i limiti della sua pratica, nella mediazione con i vincoli dettati dalla tecnologia, diventa così un episodio di eccezione e allo stesso tempo una parte del discorso metaprogettuale globale Alessi.

I limiti tecnologici dettati dalla lavorazione dell'acciaio non permettono di fare errori, per una questione di tempi e di costi legati alla definizione di un oggetto. Allora ogni operazione diventa delicata e dovrà essere fortunata. È necessario congetturare perché nulla o quasi nulla si può veramente sapere di quella che sarà la vita di un prodotto, di come verrà recepito.

In realtà questo processo intuitivo può essere applicato nella ricerca, nell'esplorazione di quello che rappresenta l'ipotesi di consumo, di comunicazione dell'oggetto e di sensorialità dell'oggetto stesso.

È necessario in questa pratica saper far tesoro dei termini di ogni ricerca e credere nelle sinergie, quando energie di tensione differenti s'incontrano su un piano unico di realizzazione.

Congetturare significa "abdurre"¹¹, vale a dire partire da molto lontano per tornare sul proprio territorio, scegliere intuitivamente una strada laterale per tornare a risolvere un problema locale.

obtenir enfin des vérifications. La quantité des prototypes que l'on construit quantifie la gamme d'expérimentation, les potentiels représentés par le métaprojet où l'objet n'est plus la fin mais le moyen. De même, chaque designer rencontre la possibilité d'expérimenter, vérifier les limites de sa pratique dans la médiation avec les liens dictés par la technologie, en devenant ainsi un épisode d'exception et en même temps une partie du discours de métaprojet global Alessi. Les limites technologiques dictées par l'usinage de l'acier ne permettent pas de faire des erreurs pour une question de temps et de coûts liés à la définition d'un objet. Chaque opération devient alors délicate et devra être concluante. Il est nécessaire de d'émettre des suppositions parce qu'il n'y a rien ou presque rien qu'on puisse vraiment savoir à propos de la vie future d'un produit, de comment il sera assimilé. En réalité, ce procédé intuitif peut être appliqué dans la recherche, dans l'exploration de ce qui représente l'hypothèse de consommation, de communication de l'objet et de l'expérience sensorielle de l'objet même. Dans cette pratique, il est indispensable de mettre à profit les termes de chaque recherche et de croire dans les synergies lorsque des énergies de tension différentes se rencontrent sur un plan unique de réalisation. Conjecturer signifie "faire faire des abductions"¹¹, c'est-à-dire partir de très loin pour revenir sur son propre territoire, choisir intuitivement un chemin latéral pour revenir et résoudre un problème local. Prenons par exemple l'opération "Tea & coffee piazza" où les résultats commerciaux (limités par les coûts de recherche et production - on renvoie aux fiches de ce texte) sont totalement subordonnés à la richesse expérimentale offerte par le métaprojet qui a abouti à la «découverte» en tant que designers de deux architectes Aldo

Prendiamo ad esempio l'operazione “*Tea & coffee piazza*” dove i risultati commerciali, limitati dai costi di ricerca e di produzione (rimandiamo alle schede nel presente testo) sono totalmente subordinati alla ricchezza sperimentale offerta dal metaprogetto che ha portato alla “scoperta” in qualità di designers di due architetti Aldo Rossi e Michael Graves che successivamente hanno creato due best-sellers Alessi, rispettivamente la caffettiera “La conica” e il bollitore. In modo esplorativo si è arrivati, attraverso un percorso laterale, ad un risultato efficace, sia a livello industriale che creativo.

Di fronte a due o tre possibilità come si sceglie? Come si decide una strada anziché un'altra? Come si fa la rotta? È necessaria molta sensibilità, attitudine, voglia di sperimentare e di rischiare, di uscire dai limiti per sconfinare nell'ipotesi di una trasformazione. In questo rapporto ideale tra il “possibile” e la “possibilità” interagiscono tecnologia e scienze umane non sviluppandosi l'una nell'altra, ed è nello stesso ambito che entrano in gioco produzione e progetto. L'ipotesi di fondo, il presupposto etico fondamentale, è quello di produrre attraverso la mediazione umanistica (cioè artistica, sociologica, antropologica oltre che all'aspetto economico, merceologico e tecnologico) quale canale, mezzo, attraverso il quale gestire una situazione infinitamente complessa, perché è attraverso la capacità sintetica del fare artistico che si arriva con probabilità alla verosomiglianza o ad una realtà indeterminata.

Nella prassi si concordano alcune figure dell'immaginario e attraverso le pratiche insieme si lavora fino ad arrivare a quell'identità che si voleva raggiungere. L'incontro tra la metaprogettualità Alessi e quella dei singoli progettisti si sviluppa

Rossi et Michael Graves qui ont créé par la suite deux best sellers Alessi, respectivement la cafetière “*La conica*” et la bouilloire. De façon explorative, on a atteint, à travers un parcours latéral, un résultat efficace tant au niveau industriel que de la création. Comment choisir en présence de deux ou trois possibilités? Comment décider d'une direction au lieu d'une autre? Comment trouver la route? Il faut beaucoup de sensibilité, d'aptitude, d'envie d'expérimenter et de risquer, de sortir des limites pour pénétrer dans l'hypothèse d'une transformation. Dans ce rapport idéal entre le “possible” et la “possibilité”, technologie et sciences humaines interagissent, en se développant l'une dans l'autre et c'est dans ce même cadre que la production et le projet entrent en jeu. L'hypothèse de fond, le principe éthique fondamental est celui de produire par l'intermédiaire de la médiation “humaniste” (c'est-à-dire artistique, sociologique, anthropologique autre à économique, commerciale et technologique) employée comme canal, moyen à travers lequel gérer une situation infiniment complexe, puisque c'est à travers la capacité synthétique du faire artistique qu'on aboutit probablement à la vraisemblance ou à une réalité indéterminée. Dans la pratique, on concorde certaines figures de l'imaginaire et par des pratiques en commun on travaille jusqu'à arriver à cette identité qu'on voulait atteindre. La rencontre entre le métaprojet Alessi et celui des créateurs individuels se développe sur la comparaison, dans un cadre totalement empirique. C'est une rencontre qui difficilement se conclut sans avoir engendré de nouveaux rêves, de nouvelles aspirations, sans avoir indiqué l'entrée d'une nouvelle perspective.

sul confronto, in un ambito totalmente empirico.

È un incontro che difficilmente si conclude senza aver generato nuovi sogni, nuove aspirazioni, senza aver indicato l'imbocco di una nuova prospettiva.



Chanel in vacanza, 1918. Chanel en vacances, 1918.

II. L'oggetto sensuale (ovvero la sensorialità e la percezione dell'oggetto)

Quando il progetto si trasforma è perché cambiano sia il sistema produttivo che quello percettivo.

Le problematiche legate alla sensorialità assumono un interesse fondamentale quando ci si rende conto che vi è un enorme potenziale progettuale nell'oggetto, inteso quale risultato percettivo.

Un oggetto, prima di avere una valenza, una connotazione estetica o funzionale è sempre denotato dai sensi. Un oggetto è pesante o leggero, vuoto o pieno, sottile, spesso, poroso, compatto, rugoso, liscio, caldo o freddo, morbido, duro, lucido, opaco, trasparente, odora differentemente a seconda dei materiali che lo compongono, se percosso, accostato, appoggiato ad un altro produce un suono sordo, metallico, ecc.

Un oggetto, sia esso un quadro o un bullone, un bollitore o un orologio – benché immediatamente connotato esteticamente, funzionalmente, antropologicamente – è di continuo smontato e rimontato, scoperto e reinventato dal sistema percettivo. Il progetto deve dunque considerarsi anche un lavoro per la costruzione di una struttura sensoriale.

I sensi forniscono all'oggetto una capacità narrativa e colgono quei programmi d'azione che ne determinano l'uso e il consumo, l'identità e tutta una serie di eventualità che costituiscono il sistema intorno all'oggetto.

Così creare un oggetto significa pensare

II. L'Objet sensuel (c'est-à-dire l'expérience sensorielle et la perception de l'objet)

Le projet se transforme lorsque le système de production et le système de perception changent. Les problématiques liées au caractère sensoriel prennent un intérêt fondamental lorsqu'on réalise qu'il y a un potentiel énorme au niveau de projet dans l'objet considéré comme résultat de perception. Un objet, avant d'avoir une valeur, une connotation esthétique ou fonctionnelle, est toujours dénoté par les sens. Un objet est lourd ou léger, vide ou plein, mince, épais, poreux, compact, rugueux, lisse, chaud ou froid, souple, dur, brillant, mat, transparent, il a une odeur différente selon les matériaux qui le composent, et s'il est frappé lorsqu'il se trouve à côté d'un autre appuyé contre, il produit un son sourd, métallique..... Un objet, qu'il soit un tableau ou un boulon, une bouilloire ou une montre - bien qu'il soit immédiatement connoté esthétiquement, fonctionnellement, anthropologiquement - est continuellement démonté et remonté, découvert et réinventé par le système perceptif. En conséquence, le projet doit être considéré aussi comme un travail pour la construction d'une structure sensorielle. Les sens fournissent à l'objet une capacité narrative et saisissent ces programmes d'action qui en déterminent l'usage et la consommation, l'identité et toute une série d'éventualités qui constituent le système autour de l'objet, son territoire. De cette manière, créer un objet signifie penser à un sujet doué d'intentionnalité et d'une forte identité, assez pour avoir des répercussions sur

ad un soggetto dotato di intenzionalità e di una forte identità, tale da incidere in un sistema e capace di definire un territorio. Si può progettare anche considerando il modo in cui un oggetto verrà percepito, e per far questo è necessario organizzare un sistema sensoriale.

Intorno all'uso dell'oggetto si sviluppano una gestualità e una ritualità che ne definiscono la natura ed è possibile, operando delle trasformazioni sulla natura dell'oggetto, riorganizzarne le modalità percettive.

Un esempio evidente di continua riorganizzazione delle modalità percettive può essere fornito dall'arte culinaria dove si verificano infiniti processi di trasformazione sulla materia e dove la verifica di qualità si presenta più immediata, anche perché legata al senso del gusto.

Pensiamo a come sia possibile cucinare diversamente lo stesso ingrediente, unendolo ad altri, cambiandone i tempi e i modi di cottura, pensiamo a quanto lo stesso piatto possa cambiare se cucinato da due cuochi differenti. Anche se con possibilità combinatorie molto inferiori, nella progettazione di un oggetto si verificano operazioni analoghe e sarebbe interessante poter comparare questi due sistemi di progettazione su quei parametri che ne definiscono l'identità culturale, l'effetto del prodotto e i termini di consumo.

Il consumo si distribuisce sempre in un processo "narrativo". Per esempio degustare un vino significa passare attraverso tre fasi della narrazione: sentire il profumo, gustare il sapore, assaporare il retrogusto.

Anche nel profumo esistono tre fasi della narrazione di consumo: la testa, il corpo, la coda. Il profumo dapprima si avverte forte, pungente, poi si stabilizza persistendo, alla fine resta lo strascico.

un système et pour définir un territoire. On peut même créer en considérant la façon dont un objet sera perçu et pour cela il est nécessaire d'organiser un système sensoriel. A côté de l'usage de l'objet, on verra se développer une gestuelle ainsi qu'un caractère rituel qui en définissent la nature et, en provoquant des transformations sur la nature de l'objet, il sera possible de réorganiser les modalités de perception. Un exemple évident de réorganisation continue des modalités de perception peut être fourni par l'art culinaire où des processus infinis de transformation se produisent sur la matière et où la vérification de la qualité se présente immédiatement aussi parce qu'elle est liée au sens du goût. Il suffit de penser à comment il est possible de cuisiner différemment le même ingrédient, en le combinant avec d'autres, en changeant les temps et les modes de cuisson, ou encore dans quelle mesure un plat peut changer de goût s'il est préparé par deux cuisiniers différents. Bien qu'avec des possibilités de combination très inférieures, dans la phase du projet d'un objet on vérifie des opérations semblables et il serait très intéressant de pouvoir comparer ces deux systèmes de projet dans ces paramètres qui en définissent l'identité culturelle, l'effet du produit et les termes de consommation. La consommation se répartit toujours dans un processus "narratif". Par exemple, déguster un vin signifie passer à travers trois phases de la narration: sentir le parfum, apprécier le goût, savourer l'arrière-goût. Même dans le parfum, il y a trois phases de la narration de consommation: le nez, le corps, le sillage. D'abord, on sent très fort le parfum, piquant, ensuite il se stabilise de plus en plus et enfin il n'en reste qu'une traînée. Il y a donc des configurations des processus de perception, définies par les narrations et la

Esistono dunque configurazioni dei processi percettivi definiti dalle narrazioni, e il consumo di un oggetto passa attraverso queste configurazioni. Crediamo dunque sia possibile intervenire sulla sensorialità di un oggetto per modificarne in profondità il consumo e l'identità, permettendogli di assumere altre connotazioni.

Il corpo, infatti, non può essere solamente il recettore di una cultura precostituita perché non vive una condizione statica, ma al contrario è costituito da ciò che una cultura gli attribuisce.

L'immagine gioca un ruolo determinante in questa relazione: un'immagine può dare sensazioni tattili, può costruire simulacri di sensi. Per esempio si possono costruire su di un senso altri sensi immaginativamente «... lo stesso potremmo dire della sinestesia, che alla percezione attuale assomma altri sensi (o la virtualità di sensi realizzati a livello immaginario)»¹³.

Tocchiamo gli oggetti ma ne siamo toccati. Avvolgiamo in una sorta di animismo l'oggetto, lo rendiamo vivo. È così che il designer diventa uno sciamano e l'oggetto si anima trasformando il consumo in una tensione dinamica. L'uso diventa sensibile, più soggettivo e la sfera comunicativa rivela tutto il suo aspetto magico.

All'interno di questa dinamica, tra questi nuovi oggetti/soggetti e il fruitore si instaurano rapporti di seduzione. Quindi, quando progettiamo possiamo decidere il "sentire" o il "non sentire" e allo stesso modo il "come sentire".

Perché il consumo passa attraverso la corporeità. Così si arriva a definire l'oggetto sensuale. «Sensuale è il sensibile che culmina nel tangibile. E soprattutto perché nel tatto coincide la parabola della passione e dell'azione, dell'autoposizione e dell'autoaffermazione, come dell'intimità intersoggettiva. Nel contatto

consummation d'un objet passe à travers ces configurations. Or, nous croyons qu'il est possible d'intervenir sur l'expérience sensorielle d'un objet pour en modifier profondément la consommation et l'identité tout en lui permettant de prendre d'autres connotations. En fait, le corps ne peut pas être seulement le récepteur d'une culture préconstituée, parce qu'il ne vit pas dans une condition statique, mais qu'au contraire il est formé de ce qu'une culture lui assigne. L'image joue un rôle déterminant dans cette relation: une image peut donner des sensations tactiles, peut construire des simulacres de sens. Par exemple, on peut construire sur un sens d'autres sens à l'aide de l'imagination «... on pourrait dire la même chose de la synesthésie qui, à la perception actuelle ajoute d'autres sens (ou la virtualité de sens réalisés au niveau imaginaire)»¹³. Nous touchons les objets, mais nous en sommes touchés. Nous enveloppons l'objet dans une sorte d'animisme, en le rendant vivant. De cette manière le designer devient un gourou et l'objet s'anime en transformant la consommation en une tension dynamique. L'usage devient sensible, plus subjectif et la sphère communicative révèle tout son aspect magique. A l'intérieur de cette dynamique, entre ces nouveaux objets/sujets et l'utilisateur des rapports de séduction s'établissent. En conséquence, lorsque nous créons nous pouvons décider le "sentir" ou le "non sentir" et de la même façon "comment sentir". Parce que la consommation passe à travers la corporeité. De cette manière, on arrive à définir l'objet sensuel. «Sensuel est le sensible qui culmine dans le tangible. Et surtout parce que dans le toucher coïncide la parabole de la passion et de l'action, de l'auto position et de l'autoaffirmation ainsi que de l'intimité intersubjective. Dans le contact, nous sommes proches du point de co naturel où le sujet émerge du

siamo prossimi al punto di connaturalità in cui il soggetto emerge dal mondo»¹⁴. Il risultato è la sorpresa, il divertimento (è un momento in cui il perdersi va a coincidere con il divertirsi), l'astensione dalla valutazione e dalla prospettiva cognitiva.

L'oggetto sensuale è sicuramente più ludico, più spaesante e fortemente soggettivo perché non solo mediato da categorie estetiche e dalle contingenze dell'uso, ma anche predisposto all'assorbimento del "fattore umano", della vita, della memoria. È, insomma, un oggetto sensuale in un mondo sensibile. Come è stato anticipato nella prima parte del discorso intorno all'oggetto si sviluppa un territorio delimitato dall'uso e definito dai rituali. Se è vero che l'oggetto sensuale vive in un mondo sensibile allora sarà anche vero che ne rappresenterà le funzioni, i modi, la cultura, le intenzioni. A questo proposito voglio citare una parte tratta da "L'Impero dei Segni" di Roland Barthes riferita alla differenza tra l'uso orientale dei bastoncini e quello occidentale della forchetta e del coltello: «C'è in tutto ciò un preciso comportamento nei confronti del cibo; lo si intuisce bene dai lunghi bastoncini del cuoco, che non servono a mangiare ma a preparare gli alimenti; lo strumento non squarcia mai, non taglia, fende, ferisce, ma solamente preleva, rovescia, trasporta»¹⁵. «... grazie ai bastoncini l'alimento non è più una preda, a cui si fa violenza (carni sulle quali ci si accanisce), ma una sostanza armoniosa trasferita; esso trasforma la materia precedentemente suddivisa in cibo per uccelli e il riso in fiocchi di latte materno, esso accompagna instancabilmente il gesto dell'imbeccata, lasciando ai nostri costumi alimentari, armati di freccia e di coltelli, il gesto della predazione»¹⁶.

In questa citazione è racchiuso molto di più del confronto tra due modi di

monde»¹⁴.

Le résultat est la surprise, l'amusement (c'est un moment où le fait de s'égarer coïncide avec le divertissement), l'abstention de l'évaluation et de la perspective cognitive. L'objet sensuel est sûrement plus ludique, dépaysant et fortement subjectif parce que non seulement il y a une médiation exercée par des catégories esthétiques et par des contingences de l'usage, mais parce qu'il est en plus préparé pour l'absorption du "facteur humain", de la vie, de la mémoire. Il est, en bref, un objet sensuel dans un monde sensible. Comme on a déjà dit dans la première partie, autour de l'objet un territoire délimité par l'usage et défini par des rituels va se développer. S'il est vrai que l'objet sensuel vit en un monde sensible, alors il va de soi qu'il en représentera les fonctions, les modes, la culture, les intentions. A ce propos, je veux citer une partie tirée de "L'Empire des Signes" de Roland Barthes qui se réfère à la différence entre l'usage oriental de baguettes et celui occidental de la fourchette et du couteau: «C'est là tout un comportement à l'égard de la nourriture, on le voit bien aux longues baguettes du cuisinier qui servent, non à manger, mais à préparer les aliments: jamais l'instrument ne perce, ne coupe, ne fend, ne blesse, mais seulement prélève, retourne, transporte»¹⁵. «... par la baguette, la nourriture n'est plus une proie, à quoi l'on fait violence (viandes sur lesquelles on s'acharne), mais une substance harmonieusement transférée; elle transforme la matière préalablement divisée en nourriture d'oiseau et le riz en flot du lait maternel elle conduit inlassablement le geste de la becquée, laissant à nos moeurs alimentaires, armées de piques et de couteaux, celui de la prédatation»¹⁶.

Cette citation recèle beaucoup plus que la comparaison entre deux modes de

risolvere funzionalmente un problema “alimentare”: vi è la comparazione tra due modi di intendere la cucina, l’alimentazione, tra due culture che hanno sviluppato differentemente un loro aspetto.

Dunque un oggetto d’uso comune entra in un ecosistema che può rappresentare ma che può anche modificare. Noi guardiamo gli oggetti, li valutiamo, li assembliamo, li separiamo, li definiamo e gli troviamo un nome. Essi ci aiutano ad organizzare un mondo mentre noi li organizziamo in un mondo.

Così ci esprimiamo attraverso l’uso degli oggetti. E questo uso è solitamente codificato da una serie di convenzioni stabilite dalla nostra cultura. Ma vi è sempre un margine d’insubordinazione, di personalizzazione dell’uso, un’organizzazione soggettiva e sensuale del modo di dividere lo spazio ed il tempo con gli oggetti. In una parola possiamo

résoudre fonctionnellement un problème “alimentaire”: il y a la comparaison entre deux façons d’entendre la cuisine, l’alimentation, entre deux cultures qui ont développé différemment un de leurs aspects. En conséquence, un objet d’usage commun entre dans un écosystème qui peut représenter mais qui peut aussi modifier. On regarde les objets, on les évalue, on les assemble, on les sépare, on les définit et on leur trouve un nom. Ils nous aident à organiser un monde pendant que nous les organisons en un monde. De cette manière, nous nous exprimons à travers l’usage des objets. Et cet usage est normalement codifié par une série de conventions établies par notre culture. Mais il y a toujours une marge d’insubordination, de personnalisation de l’usage, une organisation subjective et sensuelle de la façon de diviser l’espace et le temps avec les objets. En un mot, nous pouvons



Coney Island, 1938.

scegliere un modo di “abitare”.

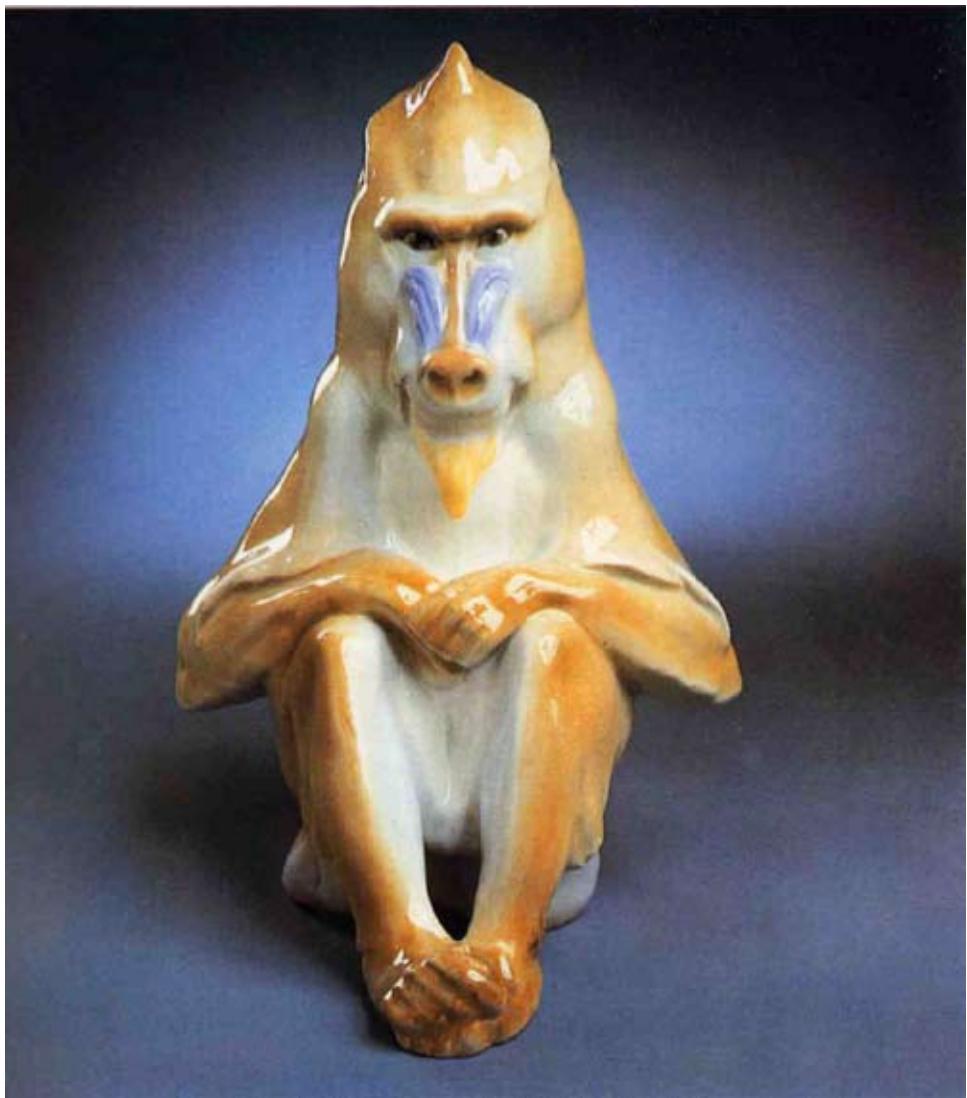
Abitare significa fare un’esperienza autentica perché la casa è il luogo di espressione per eccellenza dove poter ritualizzare il nostro modo di vivere all’interno di un sistema in cui spesso le regole non sono le nostre regole ma un’espressione più vasta e a volte soverchiante. Forse è il caso di studiare con più attenzione il modo in cui le persone vivono gli oggetti, come li sensualizzano e li sensibilizzano al di là dei modelli e degli stilemi proposti di volta in volta dal sociale.

Abitare è dare un orizzonte al nostro essere individui nel mondo. E per fare questo carichiamo gli oggetti di noi stessi. Essi diventano i segnali e gli indicatori di quella memoria che ci dà la connotazione del luogo e dell’ “essere lì” in quel momento, ma devono anche rappresentare il veicolo che ci permette di esprimerci. Gli oggetti possono dunque dividersi tra quelli che fanno da “permanenza stabilizzante” e quelli che diventano “mezzo di destabilizzazione”. L’eterno gioco del perdere quale esperienza creativa di rinnovamento e di conoscenza attraverso la quale «imparare ad apprendere»¹⁷.

choisir notre manière d’ “habiter”.

Habiter signifie faire une expérience authentique parce que la maison est le lieu d’expression par excellence où l’on peut ritualiser notre mode de vie à l’intérieur d’un système où souvent les règles ne sont pas nos règles mais plutôt une expression plus vaste et quelquefois largement supérieure. Il convient peut-être d’étudier plus attentivement la façon dont les personnes vivent les objets, comment elles les sensualisent et les sensibilisent au-delà des modèles et des styles proposés chaque fois par la société. Habiter c’est donner un horizon à notre être des individus dans le monde. Et pour cela, nous chargeons les objets de nous mêmes. Ils deviennent les signaux et les indicateurs de cette mémoire qui nous donne la connotation du lieu et de l’ “être là” en ce moment, mais ils doivent aussi représenter le véhicule qui nous permet de nous exprimer. Les objets peuvent donc se diviser entre ceux qui servent de “permanence stabilisante” et ceux qui deviennent “moyen de déstabilisation”. Le jeu éternel de s’égarter comme expérience créative de renouvellement et de connaissance à travers laquelle “apprendre à apprendre”.

La géographie nous suffit pour vivre.



Otto Pilz
Mandrillo, 1907. Mandrill, 1907.

La geografia basta per vivere.

«Mani laboriose toccano il futuro
(inventano alfabeti, scoprono alfabeti,
riscoprono prurigini primordiali
– ritmi –).

Un'abbondante e disinvolta dose di
geografia che non si arresta nelle tre
dimensioni o nell'infinito. Raccogliamo
i segni del futuro già trascorso
– l'essenzialità di un superfluo scarno,
gelido, ballabile – nelle terre ritmate dove
non ci sono dandies ma anfittioni (dove
non saremo dandies ma anfittioni) che
usano la parola come misura, la danza
come parola, la parola come danza, la
danza come misura, la misura come
danza.

Se le cose hanno una durata minore di
quella che crediamo abbiano, le cose
hanno la durata che crediamo finché lo
crediamo».

Bruno Pasini

*«Des mains laborieuses touchent le futur
(elles inventent des alphabets, découvrent
des alphabets, redécouvrent des tentations
primordiales – rythmes –).*

*C'est une dose généreuse et débarrassée
de géographie qui ne s'arrête pas dans
les trois dimensions ou dans l'infini.*

*Nous ramassons les traces du futur déjà
écoulé – ce qui est essentiel d'un superflu
exténué, glacé, dansable – dans les terres
rythmées où l'on ne rencontre pas des
dandies, mais plutôt des amphitryons
(où nous ne serons pas dandies mais
amphitryons) qui emploient la parole
comme justesse, la danse comme parole,
la parole comme danse, la danse comme
justesse, la justesse comme danse.*

*Si les choses ont une durée inférieure à ce
que nous croyons qu'elles ont, les choses
ont la durée que nous croyons jusqu'au
moment où nous le croyons.*

Bruno Pasini

III. La geographie de l'objet

III. La geografia dell'oggetto

Un oggetto – qualsiasi oggetto – pregiudica e sviluppa un lavoro cognitivo che si può dividere in due assi principali: uno *endoforico* ed uno *esoforico*.

L'asse *endoforico* garantisce l'appartenenza dell'oggetto ad una classe e organizza gli elementi invarianti. (*ENDO=DENTRO, - FORICO=PORTARE*).

L'asse *esoforico* permette l'innovazione della classe di oggetti, crea nuove classi di oggetti e organizza le varianti (*ESO=FUORI*).

Endoforici saranno tutti i processi di stilizzazione dell'oggetto, di codificazione formale della classe di oggetti, di aggiustamento della forma che varia senza destabilizzare la convenzione iconica che stabilisce che quel determinato oggetto è innanzitutto appartenente ad una certa categoria.

Esoforici saranno tutti i processi di ibridazione iconica, tutte le esplorazioni per il recupero di oggetti in disuso o per l'invenzione di oggetti che sopperiscano ad un nuovo bisogno.

Se l'asse endoforico assesta, cristallizza, contrattualizza, orienta, quello esoforico capovolge, inventa, dirama, disorienta. Nella produzione di un oggetto, così come nella sua fruizione, nel suo uso, entrambi gli assi interagiscono e si intersecano di continuo: se il primo rende riconoscibile, addomestica, diffonde, rassicura, il secondo destruttura, sopperisce a nuovi bisogni, crea nuovi bisogni e fornisce al

Un objet - n'importe quel objet - comporte et développe un travail cognitif qu'on peut diviser en deux axes principaux: un *endophorique* et un *exophorique*. L'axe *endophorique* garantit l'appartenance de l'objet à une classe et organise les éléments invariables (*ENDO = DEDANS, - PHORIQUE = PORTER*).

L'axe *exophorique* permet l'innovation de la classe d'objets, il crée de nouvelles classes d'objets et organise les variantes (*ESO = DEHORS*). Tous les processus de stylisation de l'objet seront endophoriques, ainsi que ceux de codification formelle d'objets, d'ajustement de la forme qui varie sans déstabiliser la convention iconique qui établit que cet objet-là appartient tout d'abord à une certaine catégorie. Par contre, tous les processus d'hybridation iconique, toutes les explorations pour la récupération d'objets en désuétude ou pour l'invention d'objets qui pourvoient à un nouveau besoin seront exophoriques. Si d'un côté l'axe endophorique ajuste, cristallise, limite, oriente, de l'autre l'axe exophorique renverse, invente, diffuse, désoriente. Dans la production d'un objet, ainsi que dans sa jouissance, dans son usage, les deux axes interagissent et se croisent continuellement et alors que le premier rend reconnaissable, apprivoise, diffuse, rassure, le deuxième déstructure, pourvoit à de nouveaux besoins, crée de nouveaux besoins et fournit au premier des éléments nouveaux auxquels travailler. En plus, il est important de

primo elementi nuovi su cui lavorare. È inoltre importante sottolineare quanto questi due assi si sviluppino a livelli diversi, si rincorrono e predominino l'uno sull'altro a seconda del tessuto sociale, storico, etnico, in una parola culturale, nel quale un determinato oggetto si inserisce. Prendiamo ad esempio il bollitore disegnato da Michael Graves: è un oggetto fortemente esoforico innanzitutto per la sua forma conica che destabilizza alla base l'idea di bollitore, poi per l'uccellino posato sul beccuccio che sembra sfidare con la sua leggerezza, la rigidità geometrica dell'oggetto. Guardando per la prima volta il bollitore, indipendentemente dal gusto personale, ci si trova disorientati di fronte ad un prodotto che sembra mettere in discussione la sua identità di bollitore per cercarsene una al di fuori dall'aspetto funzionale.

La stessa idea di mettere in produzione dei bollitori è esoforica perché il bollitore non faceva parte – forse non ha mai veramente fatto parte – della cultura domestica italiana. Al di là del fatto che sia stata una esplicita richiesta del mercato americano, quella del bollitore è stata sostanzialmente una operazione di marketing creativo ma è stata soprattutto l'espressione di un concetto esoforico di produzione.

Nei capitoli precedenti si è parlato di metaprogetto, di quel lavoro progettuale che frammenta e dilata l'orizzonte pragmatico della creazione di un oggetto. Probabilmente gli anni '80 sono stati fortemente caratterizzati, a livello operativo, da una ricerca estensiva di tipo esoforico: si è cercato l'oggetto oltre l'oggetto, si è azzardato l'accostamento di forme e di procedimenti la cui origine era fuori dal campo istituzionalmente riconosciuto dell'industrial design. Personaggi quali Mendini, Sottsass, Rossi, Branzi... hanno esteso il raggio

souligner jusqu'à quel point ces deux axes se développent à des niveaux différents, se poursuivent pour avoir enfin le dessus l'un sur l'autre suivant le tissu social, historique, ethnique, en un mot culturel, dans lequel un objet déterminé s'insère. Prenons par exemple la bouilloire dessinée par Michael Graves: c'est un objet fortement exophorique, tout d'abord en raison de sa forme conique qui destabilise à la base l'idée de bouilloire, ensuite à cause du petit oiseau posé sur le bec qui semble défier par sa légèreté la rigidité géométrique de l'objet. En regardant pour la première fois la bouilloire, indépendamment du goût personnel, on est désorienté devant un produit qui semble mettre en discussion son identité de bouilloire pour s'en chercher une autre hors de l'aspect fonctionnel. L'idée même de mettre en production des bouilloires est exophorique parce que la bouilloire ne fait pas partie - peut-être n'a-t-elle jamais vraiment fait partie - de la culture domestique italienne. Au-delà de la demande explicite du marché américain, celle de la bouilloire a été fondamentalement une opération de marketing créatif mais elle a été surtout l'expression d'un principe exophorique de production. Dans les chapitres précédents on a parlé de métaprojet, de ce travail de projet qui fragmente et dilate l'horizon pragmatique de la création d'un objet. Probablement, les années '80 ont été fortement caractérisées - au niveau opérationnel - par une recherche extensive de type exophorique: on a cherché l'objet au-delà de l'objet, on a hasardé l'association de formes et procédés dont l'origine était hors du domaine institutionnel reconnu par le industrial design. Comme Mendini, Sottsass, Rossi, Branzi... ont étendu le rayon d'action de l'imaginaire créatif autour de l'objet, se sont prodigués pour commencer à découvrir les géographies

d’azione dell’immaginario creativo attorno all’oggetto, si sono adoperati per cominciare a scoprire le geografie che si liberano attorno all’uso, al consumo, per riportare all’interno del progetto qualcosa che stava al di fuori.

Questi personaggi sono spesso nati come architetti e ci sembra logico e conseguente il fatto che la prima dilatazione del campo del design sia stato lo sconfinamento nell’architettura.

A questo proposito ricordiamo la ricerca di Alberto Alessi, con la collaborazione di Alessandro Mendini, per trovare tra gli architetti nuovi designers.

L’esplorazione avventurosa di territori differenti da quello della produzione di “casalinghi” ha dato con l’Officina Alessi alcuni tra i risultati migliori, riuscendo ad inglobare e in questo caso ad endoforizzare – a portare all’interno – alcune latenze, alcuni desideri e curiosità nati a partire dagli anni ’70. A questo è conseguita una variazione esoforica – portata al di fuori – del modo di produrre. Si è andati a cercare ispirazione nei territori limitrofi, si sono varcati i confini geografici e cercate nuove competenze. Il sestante di questa navigazione è stato più spesso l’istinto o l’insoddisfazione, la sensazione di saturazione di fronte a certi modelli funzionali.

Esperimento dopo esperimento, si è arrivati ad un paradigma progettuale della cui effettiva esistenza si ha la conferma guardando l’insieme dei prodotti Alessi in questo ultimo decennio.

Esiste dunque uno stile Alessi che raccoglie l’inventiva di personaggi di diversa estrazione e a questo proposito rimandiamo alle schede del capitolo successivo.

Adesso che inizia un nuovo decennio, vien voglia di dire che anche gli oggetti reclameranno la loro dose di esoforicità, vorranno vivere al di fuori di principi estetici e funzionali pur continuando ad

qui se dégagent autour de l’usage, de la consommation, pour reporter à l’intérieur du projet quelque chose qui restait en dehors. Ces personnalités sont nées souvent comme architectes et le fait que la première dilatation du domaine du design ait été la pénétration dans l’architecture nous semble logique et conséquente. A ce propos, pour trouver de nouveaux designers parmi les architectes, il suffit de se rappeler la recherche d’Alberto Alessi avec la collaboration d’Alessandro Mendini. L’exploration aventureuse de territoires différents de celui de la production d’articles “ménagers” a fourni à l’Atelier Alessi les meilleurs résultats, en parvenant à englober et dans ce cas à endophoriser - à porter à l’intérieur - quelques latences, quelques désirs et curiosités nés à partir des années ’70. A ce point, on aura la variation exophorique portée à l’extérieur - de la manière de produire. On est allé chercher l’inspiration dans les territoires limitrophes, on a franchi les limites géographiques et on a cherché de nouvelles compétences.

Le sextant de cette navigation a été plus souvent l’instinct ou l’insatisfaction, la sensation de saturation vis-à-vis de certains modèles fonctionnels. Expérience après expérience, on est arrivé à un “paradigme” de projet dont l’existence est confirmée par l’ensemble des produits Alessi dans cette dernière décennie. Il y a un style Alessi qui rassemble les capacités d’invention de personnages de différente extraction (à ce propos, on renvoie aux fiches du chapitre suivant). Maintenant qu’une nouvelle décennie va commencer, on a envie de dire que les objets aussi réclameront leur dose d’exophoricité, qu’ils voudront vivre hors des principes esthétiques et fonctionnels tout en continuant à être utiles et beaux, qu’ils voudront se libérer de la couche technologique pour développer des émotions, des évocations, pour absorber

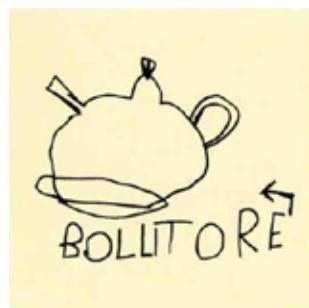
essere utili e belli, vorranno liberarsi dallo strato tecnologico per sviluppare emozioni, evocazioni, assorbire sentimenti. Forse vorranno addirittura diminuire di numero... E per sapere quali oggetti devono sopravvivere e quali essere inventati forse bisognerà costruire accanto all'Officina un osservatorio che rileva i modi di cucinare, di misurare il tempo, di orientarsi, ma anche il modo in cui gli oggetti raccontano una storia e come la Storia è fatta di oggetti.

Se gli anni '80, a livello di procedure, di pratiche, sono stati prevalentemente esoforici, nel senso che hanno liberato il progetto della schiavitù funzionalistica, a livello di risultati sono stati spesso endoforici e cioè hanno stilizzato un'epoca in cui la richiesta era soprattutto una richiesta di forme. Se il modo di lavorare è stato spesso esplorativo, i risultati sono stati sovente orientativi perché, per non perdersi, bisogna che un punto sia sempre fermo così come l'ago di una bussola gira attorno ad un perno per indicare il Nord.

Una volta assestato quel processo metaprogettuale che ha trovato il suo laboratorio ideale nell'Officina Alessi, una volta individuato un modello operativo esoforico, ci si può azzardare a ripensare agli oggetti oltre la loro funzionalità, al loro stile, nella loro narratività, nella loro capacità di assorbire geografia e memoria.

des sentiments. Ils voudront peut-être même diminuer en nombre... Et pour savoir quels objets devront survivre et lesquels devront être inventés, il faudra peut être construire à côté de l'Officina un observatoire qui releva les nouvelles manières de faire la cuisine, de mesurer le temps, de s'orienter, mais aussi la façon dont les objets racontent une histoire et comme l'Histoire est faite d'objets. Si les années '80, au niveau des procédés, de pratiques ont été surtout exophoriques, au sens qu'elles ont libéré le projet de l'esclavage du fonctionnalisme, au niveau des résultats elles ont été souvent endophoriques, c'est-à-dire qu'elles ont stylisé une époque où la demande était surtout une demande de formes. Si la façon de travailler a été souvent explorative, les résultats ont été souvent d'orientation parce que, pour ne pas s'égarer, il faut qu'un point reste toujours fixe tout comme l'aiguille d'une boussole tourne toujours autour d'un pivot pour marquer la direction du nord. Une fois établi ce processus de métaprojet qui a trouvé son atelier idéal chez la Officina Alessi, une fois repéré un modèle opérationnel exophorique, on peut s'hasarder à penser les objets au-delà de leur fonctionnalité, de leur style, dans leur histoire, dans leur capacité d'absorber géographie et mémoire.

Marcel





“Pink Accent”,
Haim Steinbach, 1987.

Si sa che i sentimentali sono un po' feticisti: attribuiscono un'anima agli oggetti, gli donano una memoria, li assumono quali rappresentanti della loro presenza nel mondo. Io – che non ho mai negato di essere un sentimentale – ho un oggetto che mi ricorda un segmento della mia vita passata per la prima volta lontano dal luogo in cui sono nato e cresciuto.

Questa è la storia di quell'oggetto.
La mia prima casa è stata un piccolo appartamento al terzo piano di un vecchio edificio che aveva come uniche cose belle una finestra affacciata su Sheridan Square e un bagno piastrellato con un mosaico fantastico – due delfini che si inseguono – fatto da un inquilino che aveva abitato in quell'appartamento negli anni '50. Il resto della casa non c'era: non c'erano mobili decenti, non c'era molto spazio e non c'era nemmeno una televisione a colori. Per convincermi ad affittare l'appartamento, il padrone di casa mi aveva assicurato che Truman Capote aveva abitato lì nella prima giovinezza e comunque fosse mi piaceva l'edificio, mi piaceva la vista ed era la prima casa completamente mia. Desideravo però un oggetto per inaugurare la serie di nuove abitudini che quella svolta nella mia vita avrebbe comportato. Tra le tante cose che avevo visto la più indicata mi era sembrata un bollitore, esposto nella vetrina di un bel negozio su West Broadway. Era un bollitore in acciaio

On sait que les sentimentaux sont un peu fétichistes: ils prêtent aux objets une âme et une mémoire et les considèrent comme des représentants de leur présence dans le monde. Moi même - qui ne me suis jamais défendu d'être sentimental - j'ai un objet qui me rappelle une période de ma vie où pour la première fois j'étais loin du lieu qui m'a vu naître et grandir. En voici l'histoire.

Mon premier logement était un petit appartement au troisième étage d'un vieil immeuble et ses seuls attraits étaient une fenêtre donnant sur Sheridan Square et une salle de bain ornée d'une magnifique mosaïque représentant deux dauphins prenant leurs ébats, oeuvre d'un locataire qui m'avait précédé dans les lieux vers les années 50. Quant au reste, mieux vaut n'en pas parler: il n'y avait pas de meubles dignes de ce nom, il n'y avait pas de place et, de surcroît, il n'y avait même pas un appareil de télévision couleur.

Pour me décider à le prendre, le propriétaire m'avait affirmé que Truman Capote y avait logé dans sa jeunesse. Quoi qu'il en fût, j'aimais bien l'immeuble, la vue me plaisait et puis c'était mon premier chez moi et j'étais plus sensible à son charme qu'à sa commodité. Mais il me fallait quelque chose pour inaugurer la série de nouvelles habitudes que ma nouvelle demeure allait faire naître. Parmi les nombreux objets que j'avais vus, celui qui m'avait semblé le plus indiqué était un coquemar exposé dans un beau

panciuto, con un doppio beccuccio in ottone e un grosso manico nero. Mi ricordava molto l'illustrazione di un libro di fiabe che leggevo da piccolo, una immagine che raffigurava una vecchiona che teneva sulla stufa un bollitore con il quale preparava magici infusi di sambuco. L'oggetto in se stesso poi, mi era sembrato adatto quale coinquilino della mia nuova vita perché con quello avrei scaldato ogni mattina l'acqua per prepararmi il caffè, un caffè diverso da quello che si fa da noi con la moka, un caffè lungo e acquoso che sarebbe diventato la prima nuova abitudine. Non ci è voluto molto perché il primo gesto della mattina appena sveglio fosse quello di riempire d'acqua il bollitore e metterlo sul fuoco. E quando l'acqua era calda lui fischiava avvertendomi che era ora di uscire dal bagno, di affrettarmi nella vestizione. Mi serviva quasi da orologio, mi chiamava come una mamma preoccupata che il figlio arrivi tardi a scuola. Il suo fischio sembrava quello dei battelli fluviali che attraversano le nebbie del nord oppure quello di una nave incantata dove sono stati imbarcati Conrad o Melville. Il mio bollitore mescolava i tempi, fischiava per evocare sogni e illusioni e anche per riportarmi alla realtà. Per questo motivo lo avevo chiamato Marcel, in onore di colui che è sempre alla ricerca del tempo perduto. Marcel mi accompagnava nel risveglio: quando dovevo correre in ufficio e quando avevo passato una notte insonne. La sua acqua calda diluiva il caffè che affrettava i miei pensieri oppure mi infondeva coraggio se la notte era stata una delusione. Marcel inaugurava le mie giornate, era la voce del mio bongiorno, brontolava se mi attardavo a toglierlo dal fuoco. Come il più fedele dei maggiordomi mi serviva anche se ero di cattivo umore e lo trattavo male. Come un maggiordomo di mondo non esitava

magasin de West Broadway. Il était en acier, bien ventru, avec un double bec en laiton et une grosse poignée noire. Il me rappelait l'illustration d'un livre de contes que je lisais quand j'étais petit. On y voyait une petite vieille qui préparait des infusions magiques de sureau dans un coquemar tout à fait semblable. Et puis l'objet en lui-même m'avait semblé parfaitement indiqué comme compagnon de ma nouvelle vie car il me permettrait de faire chauffer l'eau tous les matins pour préparer mon café, un café différent de celui qu'on fait chez nous avec la cafetière expresso, un café abondant et dilué, destiné à devenir ma première habitude.

C'est ainsi que mon premier geste au saut du lit était de remplir mon coquemar et de le mettre sur le feu. Quand l'eau était chaude, il se mettait à siffler pour m'avertir qu'il était temps de sortir de la salle de bains et de me dépêcher de m'habiller. Il faisait presque office de réveil. Il m'appelait comme une maman soucieuse qui ne veut pas que son garçon arrive en retard à l'école. Son avertissement ressemblait à celui des péniches qui traversent les brumes du nord ou à la corne de brume d'un navire enchanté comme celui où s'est embarqué Conrad, ou Melville. Mon coquemar mélangeait les époques, il sifflait pour évoquer songes et illusions mais aussi pour me ramener à la réalité. Aussi l'avais-je baptisé Marcel, en l'honneur de l'homme qui était parti à la recherche du temps perdu.

Marcel m'accompagnait dans mon réveil: quand je devais courir au bureau et quand j'avais passé une nuit blanche. Son eau chaude diluait le café qui stimulait mes pensées ou me réconfortait si la nuit avait été décevante. Marcel inaugurerait mes journées: sa voix amicale me souhaitait le bonjour mais il ronchonnait si je tardais à l'enlever du feu. Comme le plus fidèle

sulle mie occhiaie il sabato e la domenica mattina, quando avevo speso la notte nascosto in qualche piega segreta della vita metropolitana. Marcel serviva me ed i miei ospiti quando c'erano e aveva preso un posto d'onore nella mia cucina.

Con il passare dei mesi l'appartamento aveva cominciato a riempirsi, soprattutto di disordine, di libri, di dischi, di attrezzi da ginnastica, di inviti a feste improbabili. Anche la mia vita era più piena e disordinata costellata di amici nuovi, di amori mancati, di piccoli successi, di piccole sconfitte, di delusioni e di sogni sempre nuovi che si aprivano attorno a me. Mi stavo abituando ad una vita svincolata dalle abitudini che avevo avuto sino ad allora e ne stavo imparando ed inventando di nuove.

Ero cambiato anche nell'aspetto: avevo abbandonato la prima giovinezza tagliandomi i capelli e irrobustendomi, vestendo abiti più adatti al movimento, più scuri e sciupati da pessimi lavaggi e ancora peggiori stirature. Anche Marcel era un po' cambiato: su di lui si erano formate delle lingue scure dovute al fuoco, la sua pancia aveva un ombelico procurato da una caduta, il suo manico si era scheggiato leggermente nella stessa caduta. A volte mi dicevo che avrei dovuto lucidarla ma poi non ne avevo mai il tempo e mi piaceva anche così: era più mio, era più vivo. Quando in una sera d'inverno mi era venuto un forte raffreddore avevo scaldato un po' d'acqua e mi ero portato Marcel a letto. Quando la mia amica Suso aveva compiuto gli anni le avevo regalato un fratello gemello di Marcel. Avevo imparato a farmi aiutare da Marcel anche a cucinare: scioglieva il brodo vegetale, scongelava le bistecche, scaldava persino la frutta che conservavo in frigorifero (odio la frutta fredda). Stavamo cambiando entrambi. Entrambi stavamo imparando a costruirci un'identità diversa da quella attribuitaci

des majordomes ou le plus stylé des valets de chambre, il me servait même quand j'étais de mauvaise humeur et même si je le bousculais; il reconnaissait mes cernes du samedi et du dimanche matin quand j'avais passé la nuit caché dans quelque obscur repli de la vie newyorkaise. Marcel nous servait, moi et mes invités quand j'en avais amené et il trônait à la place d'honneur de ma cuisine.

Au bout de quelques mois, l'appartement avait commencé à se remplir, de désordre surtout: livres, disques, accessoires de gymnastique, invitations à d'improbables fêtes.

Ma vie était à l'avenant: remplie et désordonnée, jalonnée d'amitiés nouvelles, d'amours ratées, de menus succès, de petits échecs, de déceptions et de rêves toujours nouveaux qui s'ouvriraient à moi. Je m'habitualais à une vie débarrassée des habitudes que j'avais eues jusque là mais j'en avais acquis d'autres.

Mon aspect aussi avait changé: j'étais sorti de ma première jeunesse en me faisant couper les cheveux et en prenant quelques kilos; je portais des vêtements plus souples, plus foncés, abîmés par de mauvais lavages et des repassages plus mauvais encore.

Marcel avait suivi le mouvement et s'était légèrement modifié lui aussi: sa surface naguère brillante était striée de longues traînées noires provoquées par le gaz; son ventre avait acquis un nombril à la suite d'une chute dont son anse avait également souffert. Je me disais parfois qu'il faudrait bien le polir mais je n'en avais jamais le temps et puis, il me plaisait comme cela: il était plus vivant, plus à moi. Quand un soir d'hiver j'avais attrapé un gros rhume, j'avais mis un peu d'eau à chauffer et j'avais emporté Marcel dans mon lit. J'avais offert à mon amie Suso pour son anniversaire un frère jumeau de Marcel. Je m'en servais même pour

dalle nostre famiglie di provenienza. Peccato che l'unico suono che Marcel era in grado di produrre fosse un Si/La in chiave di violino, perché sono certo che avremmo potuto duettare quando la sera tornavo a casa e imbracciavo la chitarra per allentare la tensione, perché innamorato di qualcuno che aveva attraversato la mia strada e la mia vita senza voltarsi, perché qualcosa era andato bene ed io ero felice di esserlo nel cuore della mia nuova vita.

Nella seconda primavera in quella casa, non erano poche le sere in cui mi sedevo sul pianerottolo della scala anticendio per guardare la gente che sfilava, silenziosa come gatti tra il rumore della settima avenue. Marcel era lì a diluire il mio caffè, poi lo sporgevo verso un lampioncino in modo che riflettesse la luce e mi specchiavo nella sua pancia vedendo le teste degli alberi di Groove Street e il lampeggiare delle insegne. Marcel diventava la mia sfera magica dove, invece del futuro, leggevo il presente, le sue forme luminose, le sue promesse, le sue ammaccature, i suoi ombelichi, gli aloni scuri lasciati dalle scottature.

A quella primavera è seguita un'estate calda in cui Marcel si è preso una lunga vacanza in un pensile, poi un autunno con nuvole di foglie secche e croccanti come patatine, allegro e vivace, pieno di caffè per sempre più amici, per brodi vegetali sempre meno frequenti, sostituiti dal servizio educato del ristorante cinese sotto casa.

Dopo l'inverno, avevo deciso di ritornare per qualche tempo da dove ero venuto per prendere fiato e ricominciare da capo, se fosse stato possibile.

E nell'ultimo sabato della mia permanenza in quella città io e Marcel abbiamo dato una grande festa di arrivederci per tutti gli amici. Quel sabato non mancava nessuno e non mancavano gli alcolici e le bibite, non mancavano

faire la cuisine: j'y mettais une tablette de bouillon de légumes, j'y décongelais la viande et j'y faisais chauffer jusqu'aux fruits que je gardais au frigo (je déteste les fruits froids).

Nous changions ainsi tous les deux, peu à peu. Nous apprenions à nous construire une identité différente de celle que nous avait attribuée la famille dont nous venions.

Dommage que le seul son que Marcel était capable de produire fût un si/la en clé de sol, car je suis sûr que nous aurions pu faire un duo quand je rentrais le soir à la maison et que, pour me détendre, j'attrapais ma guitare soit parce que j'étais tombé amoureux d'une femme qui avait traversé ma route et ma vie sans se retourner, soit parce que quelque chose m'avait réussi et que j'étais heureux d'être au coeur de ma nouvelle vie.

Lorsque vint le deuxième printemps dans ma nouvelle demeure, je pris l'habitude le soir, de m'asseoir sur le palier de l'escalier extérieur pour regarder les gens passer, silencieux comme des chats dans la rumeur de la 7ème Avenue. Marcel était là, qui me faisait mon café. Je le mettais sous un réverbère pour qu'il reflète la lumière et je me mirais dans son ventre avec, comme toile de fond, les arbres de Groove Street et le clignotement des enseignes. Marcel était alors ma boule magique où je lisais non pas l'avenir mais le présent, ses formes lumineuses, ses promesses, ses bosses, ses creux, les traces noires laissées par les brûlures.

Ce printemps fut suivi d'un été torride pendant lequel Marcel prit des vacances sur une étagère, puis d'un automne vif et joyeux où je faisais souvent du café pour une quantité toujours croissante d'amis, mais beaucoup moins de potages aux légumes, ceux-ci ayant été remplacés par les plats que m'apportaient, avec une politesse exquise, les serveurs du restaurant chinois du coin.

i sorrisi e i saluti, gli abbracci e i balli. Non mancava la gente che stava male perché aveva ecceduto nel bere, né quella che voleva un caffè per tenersi sveglia e Marcel, sempre gentile, fischiava e fischiava. Marcel piaceva a tutti per la sua classe, per la sua voce, perché come me veniva da lontano.

Il lunedì successivo mi aspettava l'aereo e nelle due grandi valige c'era tutto quello che avevo collezionato in due anni: abiti nuovi, ritagli di giornali, lettere, libri, qualche regalo... ma non Marcel.

Non saprei spiegare con esattezza perché dopo due anni di convivenza more uxorio non mi sono portato appresso Marcel, forse perché non ci stava nella valigia, forse perché non volevo con me quel bollitore che aveva finito per assomigliarmi. In fondo lui apparteneva a quella casa e a quella città e se lo avessi preso con me sarebbe finito per diventare una reliquia. Forse sono uno di quei sentimentali fissati che credono più ai sogni o ai ricordi che non a quello che toccano e che vedono, ma spesso quello che vediamo e tocchiamo è frutto dei sogni e prende vita nella memoria. Comunque sia ho lasciato Marcel. Spero che quelli che sono andati ad abitare in quell'appartamento dopo di me abbiano capito che lui è magico, capace di scaldare le mattine grigie, di svegliare i ricordi e di farti sentire a casa quando una vera casa sai di non averla.

Vecchio, buon, fedele Marcel chissà se sei capitato in mano a qualcuno che diventerà famoso e che un giorno ti menzionerà in un libro, in una canzone o in un'intervista. In qualsiasi modo vadano le cose, è giusto che anche tu ti faccia le tue esperienze così come me che continuo a cercare case da riempire e sfere magiche nelle quali riflettermi accanto ad un presente luminoso anche se ammaccato.

Ho visto spesso i tuoi fratelli in giro per il mondo, ti assomigliano tutti, ma nessuno

Après l'hiver, j'avais décidé de revenir pendant quelque temps à mon point de départ pour souffler un peu et recommencer à zéro, si c'était possible. Le dernier samedi que nous avons passé dans cette ville, Marcel et moi, nous avons donné une grande fête d'adieu à tous les amis. Ce jour-là personne ne manquait à l'appel et nous avons bu, chanté, dansé, bref ce n'était pas triste. Bien entendu certains n'étaient pas bien parce qu'ils ne supportaient pas l'alcool, d'autres réclamaient du café pour rester éveillés et Marcel, toujours complaisant, sifflait sans trêve. Il plaisait à tout le monde par sa voix, son style et parce que, comme moi, il venait de loin. Le lundi suivant je devais prendre l'avion et j'avais entassé dans mes deux grandes valises tout ce que j'avais accumulé au cours de ces deux années: vêtements neufs, coupures de journaux, lettres, livres et quelques cadeaux mais... pas Marcel. Je ne saurais expliquer exactement pourquoi, après deux ans de cohabitation "more uxorio", j'ai abandonné Marcel. Peut-être parce qu'il ne tenait pas dans les valises. Peut-être parce que je ne voulais pas garder un objet qui avait fini par me ressembler. Dans le fond, il appartenait à cette maison et à cette ville et si je l'avais emporté, il aurait fini par devenir une relique. Je suis sans doute un de ces incorrigibles sentimentaux qui croient davantage aux rêves et aux souvenirs qu'à ce qu'ils touchent et à ce qu'ils voient, mais souvent, ce que nous voyons et que nous touchons est le fruit de nos rêves ou prend vie dans la mémoire.

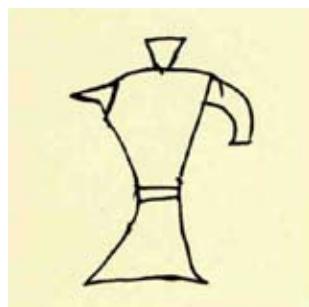
Quoi qu'il en soit, j'ai laissé Marcel. J'espère que ceux qui m'ont succédé dans cet appartement ont compris que c'était un objet magique, capable de réchauffer les petits matins gris, de réveiller les souvenirs et de vous faire sentir chez vous, même quand vous savez parfaitement que vous n'avez pas de vrai

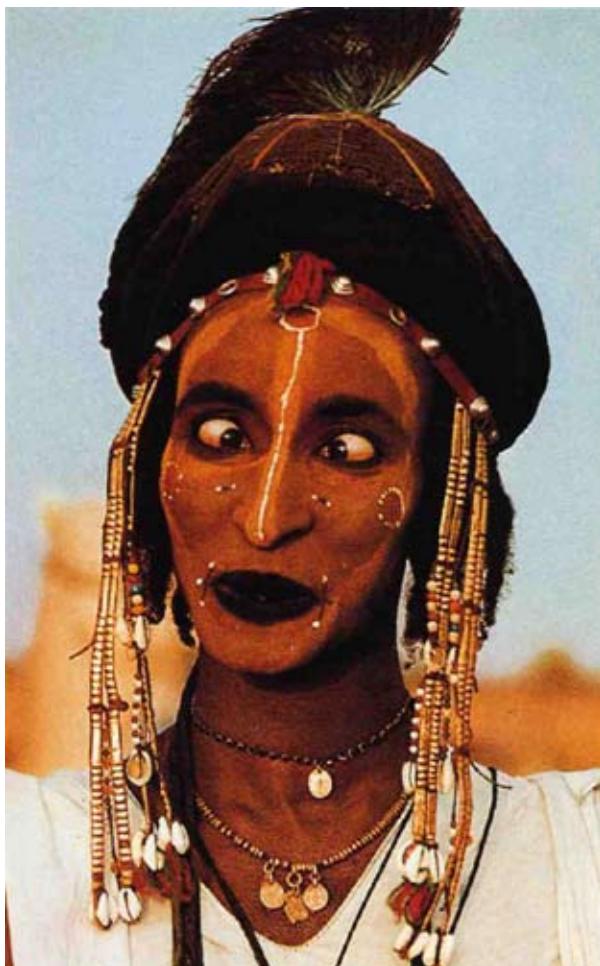
è uguale a te perché nessuno di loro mi è mai appartenuto, nessuno di loro è mai stato per me un orologio, un battello fluviale, una sfera magica, la fotografia del tempo che è passato, la bussola che indica quel nord che corrisponde alla certezza della nostra presenza del mondo.

chez vous.

Cher, bon et fidèle Marcel! Tu es peut-être tombé – qui sait? – dans les mains d'une future célébrité qui un jour parlera de toi dans un livre, une chanson, une interview? Quel que soit ton sort, il est juste que toi aussi, tu fasses tes propres expériences, comme moi qui continue à chercher des maisons à remplir et des boules magiques dans lesquelles me mirer, à côté d'un présent lumineux bien qu'un peu cabossé.

J'ai souvent vu tes frères de par le monde; ils te ressemblent tous, mais aucun ne peut t'être comparé car aucun d'entre eux ne m'a appartenu, aucun d'entre eux n'a jamais été pour moi un réveil, une péniche, une boule magique, la photographie du temps passé, la boussole indiquant le nord qui correspond à la certitude de notre présence dans le monde.





Giovane uomo woodabee truccato per lo Yaake, la danza durante la quale gli uomini si esibiscono per le donne dalle quali verranno scelti, manifestando l'immagine fantastica che hanno di sé attraverso smorfie, occhiate e movimenti. Da "Gioielli Africani", Rusconi ed., 1984.

Jeune homme Woodabee, maquillé pour le Yakee, la danse pendant laquelle les hommes s'exhibent pour les femmes par lesquelles ils seront choisis, en montrant l'image fantastique qu'ils ont d'eux-mêmes à travers des grimaces, des oeillasses et des mouvements. De «Gioielli Africani», Rusconi Ed., 1984.

È l'effetto di contaminazione, il risultato delle continue trasformazioni dell'oggetto (modificato dall'uso di etnie differenti). L'oggetto standardizzato, prodotto dall'industria, viene recepito e nel suo uso viene trasformato, modificato in qualcosa d'altro, diventa supporto per la definizione di un altro oggetto. Un oggetto al quale è possibile aggiungere un altro materiale, o un altro colore, due rotelle, un rivestimento di gomma, uno specchietto, qualsiasi altra cosa.

È così che l'oggetto diventa un "tuo" oggetto, è forse più comodo, più resistente sta molto bene sul mobile in sala da pranzo. È un oggetto creolizzato, che si è trasformato con il linguaggio, con i colori di una cultura, con la vita di tutti i giorni. È un oggetto che è diventato comunicativo di una realtà urbana, meticcio, un oggetto che parla attraverso il suo uso.

Fa parte di quegli oggetti logori, amati, regalati, prestati, ossidati, trasformati dalle città, dalla strada, che hanno parlato tante lingue, tanti dialetti differenti, ma non si sa bene da chi, certo si riconosce il sapore del clan, del quartiere.

Appartengono ai luoghi dove culture differenti si sono mescolate, a certe frange urbane delle grandi metropoli, o a certi luoghi geografici dove si è instaurata una cultura creola.

Sono oggetti che significano una realtà etnica e geografica e giustificano profondamente il loro uso, il loro nuovo

C'est l'effet de contamination, le résultat de transformations continues de l'objet (modifié par l'usage d'ethnies différentes). L'objet standardisé, produit par l'industrie, est assimilé et dans son usage il est transformé, modifié en quelque chose d'autre, il devient le support pour la définition d'un autre objet. Un objet auquel il est possible d'ajouter un autre matériel, ou une autre couleur, deux roulettes, un revêtement en caoutchouc, un petit miroir, n'importe quelle autre chose. C'est comme cela que l'objet devient un de "tes" objets, il est peut-être plus confortable, plus résistant, il va très bien sur le meuble dans la salle à manger. C'est un objet créolisé, qui s'est transformé avec le langage, avec les couleurs d'une culture, avec la vie de tous les jours. C'est un objet qui est devenu communicatif d'une réalité urbaine, métis, un objet qui parle à travers son usage. Il fait partie de ces objets usagés, aimés, donnés, prêtés, oxydés, transformés par les villes, par la route, qui ont parlé beaucoup de langues, beaucoup de dialectes différents, même si on ne sait pas exactement par qui, mais certainement on reconnaît la saveur du clan, du quartier. Ils appartiennent aux lieux où des cultures différentes se sont mélangées, à certaines franges urbaines des grandes métropoles, ou à certains lieux géographiques où une culture créole s'est établie. Ce sont des objets qui signifient une réalité ethnique et géographique et qui justifient

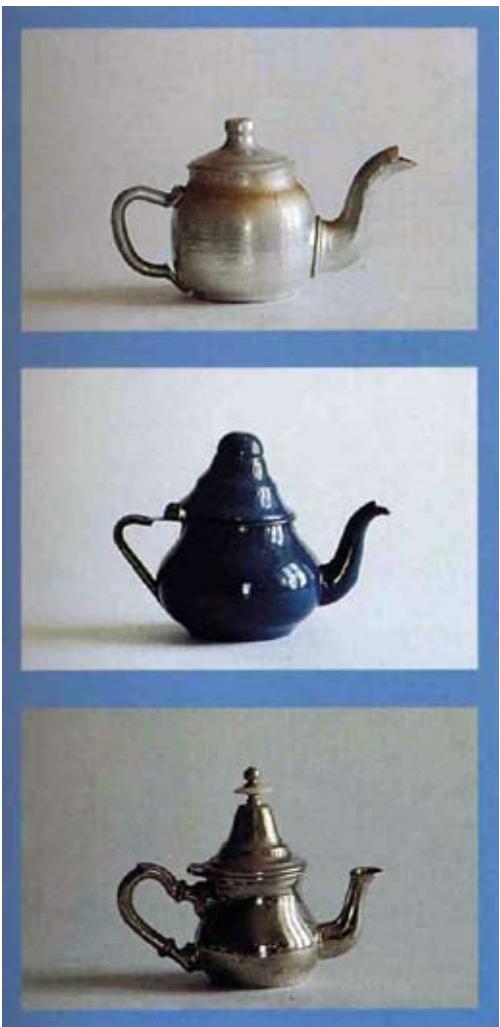
uso: fatti per aggregare, nati dal colore della città, fatti da chi li usa e da chi li ama.

Sono gli oggetti di un sapere dettato, dal luogo, dal sistema ritualistico di una condizione, di un sincretismo, l'effetto di una "ricontestualizzazione"²⁰, che in fondo è un atteggiamento spontaneo, che si ripete ogni giorno.

È forse per questo che sarebbe interessante provare ad abbandonare il progetto per andare a cercare e a scoprire quali sono i progetti spontanei, quelli prodotti dalla creolizzazione, di cui ho parlato, o quelli che, appartenenti alla nostra cultura, sono stati dimenticati perché soppiantati dall'avvento del modernismo, quei begli oggetti che fanno parte della memoria.

Nasce il bisogno di fare un lavoro sottrattivo anziché aggiuntivo, un desiderio di "purificazione" dopo tanto provare, sperimentare, esprimersi, giocare, possedere, il bisogno di una nuova forza che ci rimetta in contatto con la natura profonda degli oggetti, che ci spinga a cercarla, forse a toccarla.

profondément leur usage, leur nouvel usage: faits pour agréger, nés de la couleur de la ville, faits par celui qui les utilise et par celui qui les aime. Ce sont les objets d'un savoir dicté par l'usage, par le lieu, par le système rituel d'une condition, d'une synchronisation l'effet d'une "recontextualisation"²⁰ qui, au fond, est une attitude spontanée qui se répète chaque jour. C'est peut-être pour cela qu'il serait intéressant d'essayer d'abandonner le projet canonique pour aller chercher et découvrir quels sont les projets spontanés, ceux que produit la créolisation dont j'ai parlé, ou ceux qui, appartenant à notre culture, ont été oubliés parce qu'ils ont été remplacés par l'avènement du modernisme, ces beaux objets qui font partie de la mémoire. On voit naître le besoin de faire un travail de soustraction plutôt que d'addition, un désir de "purification" après avoir tant essayé, expérimenté, exprimé, joué, possédé, le besoin d'une nouvelle force qui nous remette en contact avec la nature profonde des objets, qui nous pousse à la chercher, peut-être à la toucher.



Teiera algerina in alluminio, acquistata a Tamarasset nel 1979.

Il corpo e il coperchio sono torniti a partire da una lamiera. Il becco e il manico sono realizzati in fusione e saldati al corpo con una ribattitura dall'interno, il manico è inchiodato.

L'oggetto è il risultato di un sincretismo tra la cultura inglese del tè, e quella nordafricana importata sulle coste Nordafricane dai commercianti, rinforzata dalla dominazione Turca, che ne portava il rituale dall'Oriente e diffusa in tutta la fascia Sahariana dalle popolazioni nomadi.

La creolizzazione sta nell'aver operato una semplificazione del corpo e del manico nel modello di quella occidentale Déco in ceramica, e nell'averci adattato il beccuccio tipico '700, il tutto alterato nelle proporzioni e riproposto in un materiale povero, più adatto alle abitudini del nomade.

Variante della teiera marocchina realizzata industrialmente in lamiera smaltata.

Teiera in ottone cromato marocchina.

Produzione manifatturiera, risultato di un assemblaggio di pezzi fusi, torniti e successivamente cromati.

Il modello è quello di una teiera inglese del XVIII secolo (nel corpo, nel beccuccio, nel manico e nella parte inferiore del coperchio) la trasformazione, dettata dall'usanza locale, sta nell'allungamento della forma della parte superiore del coperchio adatta a contenere il mazzetto di menta e nell'aggiunta, nel pomolo, di un materiale refrattario al calore.

Théière en aluminium algérienne, acquise à Tamarasset en 1979.

Le corps et le couvercle sont tournés en partant d'une tôle. Le bec et le manche sont réalisés en fusion et soudés au corps avec un rabattement depuis l'intérieur, le manche est cloué. L'objet est le résultat d'une synchronisation entre la culture anglaise du thé qui avait été importée sur les côtes nord-africaines par les commerçants, renforcée par la domination turque, qui en portait le rituel de l'Orient et répandue en toute la région du Sahara par les populations nomades et la culture nord-africaine.

La création naît après avoir effectué une simplification du corps et du manche suivant le modèle de celle occidentale Déco en céramique et avoir par la suite adapté le bec typique du dix-huitième siècle, en altérant les proportions et en proposant le tout dans un matériel pauvre, plus indiqué aux habitudes du nomade.

Variante de la théière marocaine réalisée industriellement en tôle émaillée.

Théière en cuivre chromé marocaine.

Production manufaturée, résultat d'un assemblage de pièces moulées, tournées et chromées par la suite.

Le modèle est celui d'une théière anglaise du dix-huitième siècle (dans le corps, dans le bec et dans la partie inférieure de couvercle). La transformation, dictée par l'usage local, est dans l'allongement de la forme de la partie supérieure du couvercle indiquée à contenir le bouquet de menthe et dans l'adjonction, dans la poignée, d'un matériel réfractaire à la chaleur.

Foto dall'archivio di Walter Barbero
Photos d'archive de Walter Barbero



Questi sono alcuni tra gli oggetti più comuni della produzione indiana; sono venduti anche sulla strada e spesso vengono usati per la strada.

Oggetti per il cibo: piccoli piatti per servire il cibo, acquistati a Goa nel 1987, realizzati industrialmente in metallo povero con frasi augurali in rilievo. Cucchiai per usi diversi: per il the, per la zuppa, per le salse.

Piatto standard realizzato industrialmente, acquistato a Madras nel 1988.

Oggetti per la cosmesi: specchi, contenitori per polveri colorate, Kajal e creme profumate, con apertura a rotazione.

Oggetti per i rituali religiosi: lucerna ad olio su piedistallo con porta stoppino, supporto e contenitore per immagini religiose, piccoli portaincensi, incensiera con corpo bruciaincenso e fumaiolo per l'uscita del profumo.

Ceux-ci sont quelques-uns des objets les plus communs de la production indienne; ils sont vendus aussi dans la rue et souvent ils sont même utilisés dans la rue.

Quelques objets pour la nourriture: petites assiettes pour servir les aliments, acquises à Goa en 1987, réalisées industriellement en métal pauvre avec des phrases de voeux en relief. Des cuillères pour des usages différents: pour le thé, pour la soupe, pour les sauces.

Assiette standard réalisée industriellement, communément utilisée dans les restaurants indiens. Des grandes cuillères pour la soupe réalisées artisanalement, acquises à Madras en 1988.

Quelques objets pour les soins de beauté: miroirs, récipients pour poudres colorées, kajal et crèmes parfumées, avec ouverture rotatoire.

Des objets pour les rituels religieux: lampe à huile sur piédestal avec porte-mèche, support et récipient pour images religieuses, petit encensoirs et encensoir avec corps brûle-encens et cheminée pour la sortie du parfum.



Foto dell'archivio di Cinzia Shama Tandoi
Photo d'archive de Cinzia Shama Tandoi

Note/Notes

- (1) Umberto Eco, "I due lati della barricata", in «Perché continuiamo a fare e a insegnare arte» L. Anceschi (a cura di), Bologna, Cappelli Editore, 1969.
- (2) Jean Clair, «Marcel Duchamp, il grande illusionista», Bologna, Cappelli Editore, 1979.
- (3) Stefano Casciani, "Nuovo design", in «Architecture d'Aujourd'hui», n. 240 (settembre), 1985, p. 46.
- (4) Deleuze-Guattari, «Rizoma», Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977.
- (5) Barbara Radice, «Memphis, ricerche, esperienze, risultati, fallimenti del Nuovo Design», Milano, Electa, 1984, p. 143.
- (6) Barbara Radice, ibidem.
- (7) Arata Isozaki, introduzione a «La Casa Calda», Idea Books, 1983, p. 6.
- (8) Arata Isozaki, ibidem.
- (9) Italo Calvino, «Lezioni americane», Garzanti, 1988, p. 113.
- (10) Italo Calvino, op. cit., p. 93.
- (11) U. Eco, «Il Segno dei Tre», Milano, Bompiani, 1983, p. 245.
- (12) R. Barthes, «Lezione», 1981, Milano, Einaudi, p. 30. II capitolo.
- (13) Paolo Fabbri, introduzione a «Dell'imperfezione», di Palermo, Sellerio, 1988, p. XIV.
- (14) Paolo Fabbri, ibidem.
- (15) R. Barthes, «L'impero dei segni», Torino, Einaudi, 1984, p. 22.
- (16) R. Barthes, op. cit., p. 24.
- (17) Franco La Cecla, «Perdersi. L'uomo senza ambiente», Milano, Laterza, 1988. III capitolo.
- (18) Fausto Colombo, «Un'altra volta ancora», Milano, Ed. Rai, V.P.T., 1984. Epilogo: Creolizzazione.
- (19) Franco La Cecla, op. cit., p. 94.

Le operazioni: 1989-1990

Le risposte di Alberto Alessi ad alcune domande sulle «operazioni» e su sei oggetti realizzati in questi ultimi dieci anni di lavoro, che esprimono sei tipologie e sei pratiche diverse: con l'intervento di ogni progettista coinvolto nel progetto, estratto da interviste di Laura Polinoro nell'estate 1989.

Les réponses d'Alberto Alessi à quelques questions sur les «opérations» et sur six objets exprimant six typologies et six pratiques différentes, produits au cours des dix dernières années de travail; avec l'intervention de chacun des designers ayant participé au projet extrait d'interviews de Laura Polinoro, été 1989.

«Desideravo da tempo sviluppare una ricerca storica completa sulla attività dell’Alessi...»

Alberto Alessi e Alessandro Mendini si conobbero perché l’uno era coeditore della rivista “Modo”, e Mendini, in quegli anni, ne era il direttore.

Scoprirono presto di avere in comune un interesse storico sull’oggetto, e così Alessi nel 1977 gli propose di sviluppare questa indagine. La ricerca è stata molto lunga, due anni di lavoro con la collaborazione di Patrizia Rizzi e Patrizia Scarzella.

Alberto Alessi: «Personalmente sentivo forte il bisogno di conoscere in modo approfondito l’intera produzione, nella dinamica della sua evoluzione, per poter procedere a sviluppare un metaprogetto più preciso e consapevole».

La ricerca ha portato Mendini a contatto con tutte le persone che hanno lavorato per/o con l’industria Alessi, dal capomeccanico a Carlo Alessi, compresi tutti i progettisti e i collaboratori esterni. Alla fine si è costituito un archivio di oggetti storici, anche tramite la collaborazione dei dipendenti.

Considerando infatti che veniva proposto loro un oggetto di nuova produzione in cambio di uno vecchio degli anni ’20 e ’30, si è così costituito un piccolo museo della produzione.

La ricerca, che ha analizzato la grandissima quantità dei prodotti della azienda facendone una classificazione

«Depuis longtemps je voulais élaborer une recherche historique complète sur l’activité d’Alessi....»

Alberto Alessi et Alessandro Mendini se connurent parce que le premier était coéditeur de la revue “Modo” et Mendini, en ces années-là, en était le directeur.

Bientôt, ils découvrirent qu’ils avaient en commun un intérêt historique vis-à-vis de l’objet; c’est ainsi que Alessi, en 1977, lui proposa d’effectuer cette étude. La recherche a été très longue deux années de travail avec la collaboration de Patrizia Rizzi et Patrizia Scarzella. Alberto

Alessi: «Pour ma part, j’éprouvais un fort besoin de connaître de façon approfondie l’entière production, dans la dynamique de son évolution, afin de pouvoir procéder à former un métaprojet plus précis et conscient».

La recherche a mis Mendini en contact avec toutes les personnes qui ont travaillé pour ou avec l’industrie Alessi, à partir du chef-mécanicien jusqu’à Carlo Alessi, y compris tous les créateurs et les collaborateurs extérieurs. Enfin, on a constitué un fichier d’objets historiques, aussi avec la collaboration des employés. En fait, en considérant qu’on leur proposait un objet de nouvelle production en échange d’un des années ’20 et ’30, on a fini par créer un petit musée de la production. La recherche, qui a examiné l’énorme quantité des produits de la firme en faisant un classement chronologique typologique, technique, quantitatif,

cronologica, tipologica, tecnica, quantitativa, funzionale, estetica ed economica, a distanza di dieci anni continua più che mai ad essere un punto di riferimento determinante per gli sviluppi del metaprogetto Alessi. I suoi esiti sono documentati nel libro “*Paesaggio Casalingo. La produzione Alessi nell’industria dei casalinghi dal 1921 al 1980*”, pubblicato dall’Editoriale Domus nel 1979 (redazione di Lidia Prandi, disegni all’aerografo di Tiger Tateishi, foto di Davide Mosconi con ritocco all’aerografo di Roberto Boschini, progetto grafico di Bruno Munari) e dall’I.D.Z. di Berlino nel 1981.

Con il materiale della ricerca Hans Hollein ha progettato l’allestimento di una mostra itinerante con lo stesso titolo, iniziata alla Triennale di Milano nel 1979 e in seguito ospitata al Forum Design di Linz (giugno-ottobre 1980) e all’I.D.Z. di Berlino (gennaio-maggio 1981) con allestimenti di Achille Castiglioni.

fonctionnel, esthétique et économique, au bout de dix ans, continue de plus en plus à être un point de référence déterminant pour les développements du métaprojet Alessi. Ses résultats sont documentés dans le livre “*Paesaggio casalingo*.

La produzione Alessi nell’industria dei casalinghi dal 1921 al 1980”, publié par l’Editoriale Domus en 1979 (rédition Lidia Prandi, dessins à l’aérographe de Roberto Boschini, projet graphique de Bruno Munari) et par l’I.D.Z. de Berlin en 1981. Hans Hollein, avec le matériel de la recherche, a créé le décor d’une exposition itinérante avec le même titre, commencée à la Triennale de Milan en 1979 et poursuivie au Forum Design de Linz (juin-octobre 1980) et à l’I.D.Z. de Berlin (janvier-mai 1981) avec décors d’Achille Castiglioni.

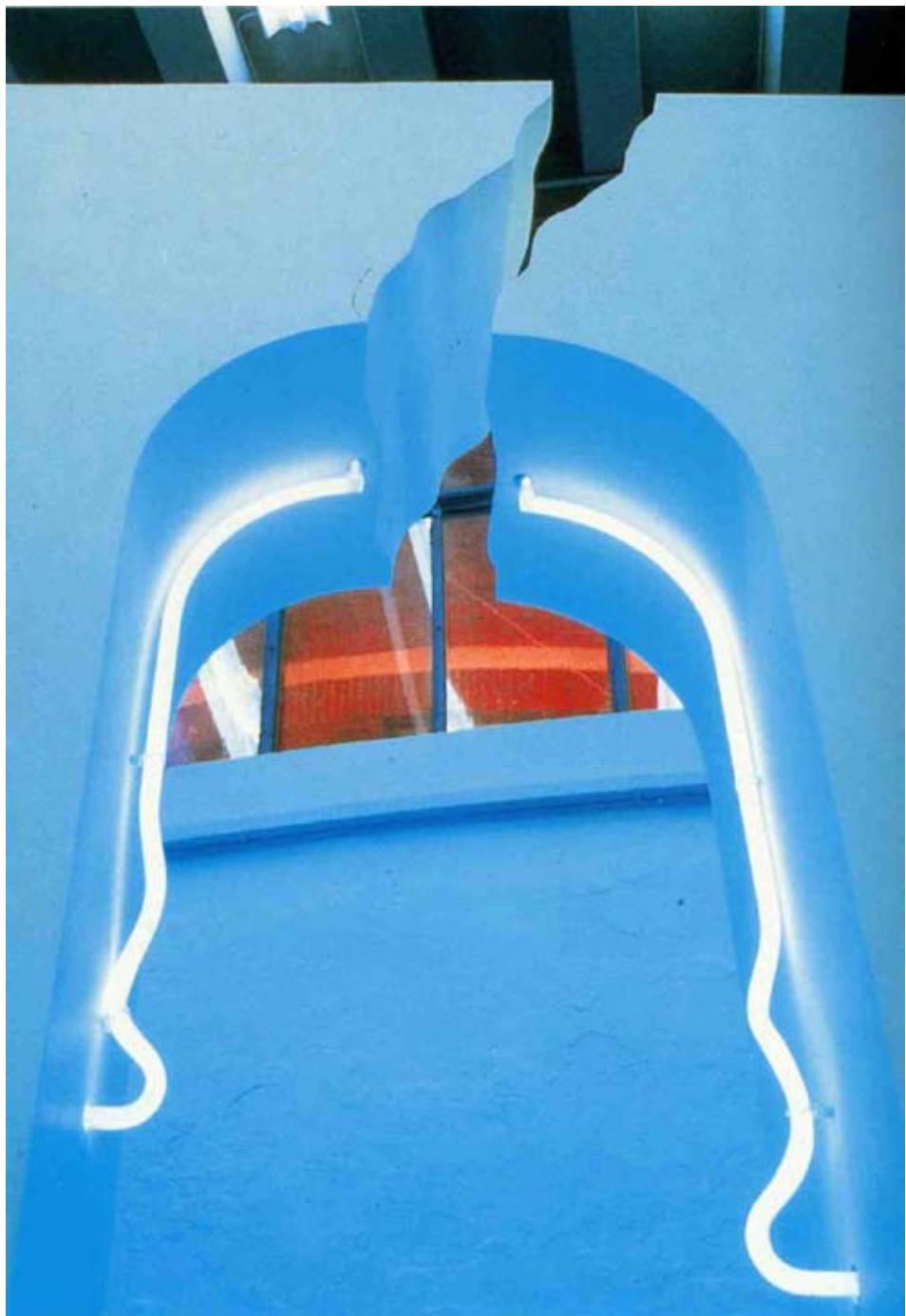
«Depuis longtemps je cherchais l’occasion de pouvoir concentrer mon attention sur une seule et spécifique typologie d’objets pour en faire un classement et une évaluation globale. Parmi les nombreuses typologies, j’ai été depuis toujours intrigué par celles de certains systèmes d’objets présents dans la maison au-delà du phénomène trop explicite des meubles. Je crois que l’étude comparée et complexe de l’évolution historique d’un système d’objets précis et unitaire représente aujourd’hui l’un des moyens les plus modernes et complets pour en définir le futur possible au niveau de projet. En fait, à l’heure actuelle, la phase du projet traverse une période

Carlo Alessi,
Servizio da thé e caffè. Service à thé et à café.
“Bombé”, 1946-1959.
Ottone argentato. Cuivre argenté.

Ufficio Tecnico Alessi
Portadolci automatico. Porte-desserts automatique, 1931
Ottone argentato e vetro tagliato.
Cuivre argenté et verre coupé.

Ufficio Tecnico Alessi
Centro tavola. Surtout, 1924
Ottone argentato e cristallo. Cuivre argenté et cristal.





Hans Hollein,
Allestimento per la mostra, Décor pour l'exposition
«Paesaggio Casalingo»,
Triennale di Milano, 1979



«Da tempo ero alla ricerca dell'occasione di poter concentrare l'attenzione su una sola e specifica tipologia di oggetti per farne una classificazione e una valutazione globale. Fra le tante tipologie mi hanno sempre incuriosito quelle di certi sistemi di oggetti presenti nella casa al di là del fenomeno troppo esplicito dei mobili. Ritengo che lo studio comparato e complesso svolto sull'evoluzione storica di un preciso e unitario sistema di oggetti sia oggi uno dei mezzi più aggiornati e completi per definirne il possibile futuro progettuale. La progettazione oggi è in crisi, e una ricerca come questa vuole porsi non come semplice analisi filologica, ma come proposta di un metodo critico per il progetto e il prodotto.

Ecco perché ho scelto un ambito non troppo vasto e piuttosto definito, quello che qui viene chiamato il "Paesaggio Casalingo" intendendo come tale quell'insieme di complementi d'arredo che in casa, nelle comunità e nei bar sono legati a cibi e bevande: oggetti tanto interessanti quanto socialmente semplici e diffusi. È per questi motivi che mi sono rivolto ad Alberto Alessi, avendo identificato nella sua industria di casalinghi in acciaio inossidabile quell'insieme organico di prodotti sui quali indagare per sviluppare la mia tesi. Ho trovato in lui un individuo che già per conto suo, attraverso le sue esperienze, aveva maturato esigenze intellettuali simili alle mie. Ne sono seguiti molti colloqui tanto piacevoli quanto difficili svolti spesso a tre anche con Ettore Sottsass.

Si è perciò realizzata una scheda dalla duplice caratteristica:

- a) di tipo quantitativo, che permetesse l'inquadramento di ciascun oggetto nel tempo, nelle quantità, nei materiali, nelle tipologie;
- b) di tipo qualitativo, che permettesse

de crise et une recherche comme celle-ci veut être non seulement une simple analyse philologique, mais aussi une proposition de méthode critique pour le projet et le produit. Voilà pourquoi j'ai choisi un cadre pas trop vaste et plutôt défini, ce qu'on appelle le "Paesaggio Casalingo", en entendant par cela cet ensemble de compléments d'ameublement qui, dans la maison, dans les communautés et dans les bistrots sont liés à la nourriture et aux boissons: des objets aussi intéressants que socialement simples et répandus. C'est pour ces raisons que je me suis adressé à Alberto Alessi, ayant identifié dans son industrie d'articles ménagers en acier inoxydable cet ensemble organique de produits à étudier pour développer ma thèse. J'ai découvert en lui un individu qui déjà pour son compte, à travers ses expériences, avait mûri des exigences intellectuelles très proches des miennes. Beaucoup de conversations aussi agréables que difficiles, souvent en compagnie d'Ettore Sottsass, s'ensuivirent passionnément. On a alors réalisé une fiche avec une double caractéristique:

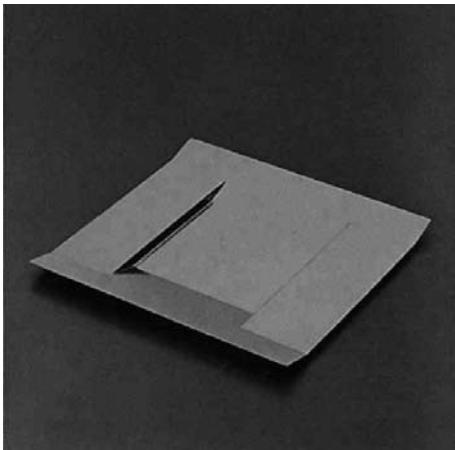
- a) de type quantitatif qui permettait l'encadrement de chaque objet dans le temps, dans les quantités, dans les matériels, dans les typologies;
- b) de type qualitatif qui permettait des évaluations esthétiques, industrielles, techniques, fonctionnelles, économiques, de projet et d'usage. Après deux ans, ce livre exprime un travail en cohérence avec la thèse initiale: c'est-à-dire que la vie du projet d'un flux de produits, pour être organisée et justifiée, doit se dérouler à l'intérieur d'une "conscience critique" de sa propre histoire qui en est la condition pour le diagnostic et les hypothèses de développement».

Alessandro Mendini
de l'Introduction au: "Paesaggio Casalingo"
Editoriale Domus, Milano 1979

valutazioni estetiche, industriali, tecniche, funzionali, economiche, di progetto e di uso.

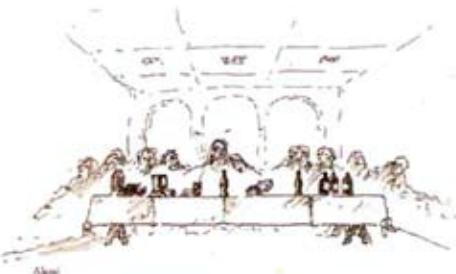
Dopo due anni questo libro esprime un lavoro coerente con l'assunto iniziale: cioè che la vita progettuale di un flusso di prodotti, per essere organica e giustificata, deve svolgersi all'interno di una "coscienza critica" della propria storia che ne è condizione per le diagnosi e le ipotesi di sviluppo».

Alessandro Mendini
dall'Introduzione a: "Paesaggio Casalingo"
Editoriale Domus, Milano 1979.



Pino Tovaglia
Vassoio. Plateau.
«Inquadro», 1973
Acciaio inossidabile. Acier inoxydable.

Cibi e Riti/Essen und Ritual (1981)



Il seminario di progettazione “*Cibi e Riti/Essen und Ritual*” nasce da un’idea di Alessandro Mendini e François Burkhardt in occasione della terza edizione della mostra “*Paesaggio Casalingo*” (Berlino, gennaio 1981, allestimento di Achille Castiglioni).

L’ipotesi era quella di avviare una ricerca su nuove tematiche e nuovi rituali dell’abitare, nell’intento di arrivare a definire nuove possibili tipologie o nuovi possibili oggetti per la casa. Oltre a Sapper, Sottsass e Hollein furono invitati altri progettisti scelti in un contesto espressivo eterogeneo: Peter Kubelka, viennese, uomo di cinema ma anche gastronomo, lo stilista di moda francese Jean Charles de Castelbajac, Peter Cook, inglese, architetto, ai suoi tempi membro e fondatore dell’Archigram e Stefan Wewerka, architetto, designer sperimentale e grande mimo.

Il lavoro è stato coordinato e organizzato da Alessandro Mendini, François Burkhardt e Alberto Alessi con la collaborazione di Patrizia Scarzella.

Dal punto di vista dei risultati concreti, il seminario è stato una conferma della probabile impossibilità di inventare nuove tipologie di oggetti casalinghi per l’uomo del 2000. In particolare in un settore, come quello proprio della Alessi, così fortemente influenzato dalle abitudini e dalla memoria collettiva e dove appunto le tipologie in uso sono vecchie di secoli, alcune di millenni, e forse la più recente

Le séminaire de projet “*Cibi e Riti/Essen und Ritual*” naît d’une idée d’Alessandro Mendini et François Burkhardt à l’occasion de la troisième édition de l’exposition “*Paesaggio Casalingo*” (Berlin, janvier 1981, décor d’Achille Castiglioni). L’idée était d’entamer une recherche sur de rituels dans la manière d’habiter, afin de pouvoir définir de nouvelles typologies possibles ou de nouveaux objets possibles pour la maison. Avec Sapper, Sottsass et Hollein, d’autres créateurs furent invités dans un cadre expressif hétérogène: Peter Kubelka, viennois, homme de cinéma mais aussi gastronome, le styliste de mode Jean Charles de Castelbajac, français, Peter Cook, anglais, architecte, à l’époque membre et fondateur de l’Archigram et Stefan Wewerka, architecte et designer expérimental ainsi que grand mime. Le travail a été coordonné et organisé par Alessandro Mendini, François Burkhardt et Alberto Alessi avec la collaboration de Patrizia Scarzella. Du point de vue des résultats concrets, le séminaire a été une confirmation de l’impossibilité probable d’inventer de nouvelles typologies d’objets ménagers pour l’homme de l’an 2000. Surtout dans un secteur tel que celui d’Alessi, tellement influencé par les habitudes et la mémoire collective et où, justement, les typologies en usage ont plusieurs siècles, certaines des millénaires, et où la vraie “invention” la plus récente est peut-être la cafetière

vera “invenzione” è la caffettiera espresso nata in Italia negli anni ’30.

I risultati del seminario sono stati pubblicati nel libro omonimo, edito da Alessi nel 1982 (redazione di Kristin Riedemann-Feireiss, progetto grafico di Bruno Munari).

express née en Italie dans les années ’30. Les résultats du séminaire ont été publiés dans le livre homonyme, édité par Alessi en 1982 (rédition Kristin Riedemann Feireiss, projet graphique de Bruno Munari).



Richard Sapper,
«Forchetta berlinese», «Fourchette berlinoise».
(*«Cibi e Riti»*, Alessi 1981).
Prototipo in legno e metallo. Prototype en bois et métal.

«Quella del “mangiare” è una “azione”, e l’azione è un gesto consciente o inconsciente, fatto dalla persona. La sopravvivenza della specie si realizza attraverso azioni istintive e primordiali: primo respirare; secondo mangiare; terzo dormire; quarto espellere le scorie. Se una persona non compie queste cose, quella persona muore, o è morta. Aria, cibo e giaciglio sono cose indispensabili per non morire. Poi una persona compie altre azioni importanti: vede, ascolta, parla, gusta, annusa, e fa all’amore. Con questi dieci gesti primordiali, le persone assumono nel mondo il loro ruolo di “abitanti” ovvero di esseri che si contornano di strumenti e spazi adatti a rendere sofisticate le loro azioni. Pertanto quella dell’abitare è l’undicesima azione primordiale dell’uomo: il mondo è una casa grandissima, la casa più grande cosparsa di abitacoli sempre più piccoli. Per compiere i gesti primordiali con sicurezza, coscienza e piacere l’uomo fa un numero infinito di altri gesti: egli cucina, seduce, canta, viaggia, uccide, si lava, beve il the, compera medicine, legge giornali, fa le vacanze, fabbrica industrie, eccetera. Ma la ricerca dell’aria, del cibo, del giaciglio e del sesso sono e restano il problema fondamentale dell’umanità, dopo la lontana chiusura di quel mitologico Habitat privo di oggetti, il Paradiso Terrestre...».

Alessandro Mendini
dall’Introduzione a: “Cibi e Riti”
Alessi, Crusinallo 1982

«L’acte de “manger” est une “action”, et l’action est un geste conscient ou inconscient, fait par la personne. La survie de l’espèce se réalise à travers des actions instinctives et primordiales: premièrement, respirer; deuxièmement, manger; troisièmement dormir; quatrièmement expulser les scories. Si quelqu’un ne fait pas ces choses, il va mourir, ou il est mort. Air, nourriture et lit sont des choses indispensables pour ne pas mourir. Ensuite, une personne accomplit d’autres actions importantes: elle voit, écoute, parle, savoure, flaire et fait l’amour. Par ces dix gestes primordiaux, les personnes interprètent dans le monde leur rôle d’ “habitants” c’est-à-dire d’êtres qui s’entourent d’instruments et d’espaces aptes à rendre sophistiquées leurs actions. Habiter est donc la onzième action primordiale de l’homme: le monde est une très grande maison, la maison la plus grande jonchée d’habitacles de plus en plus petits. Afin d’accomplir les gestes primordiaux avec sécurité, conscience et plaisir, l’homme fait un nombre infini d’autres gestes: il cuisine, séduit, chante, voyage, tue, se lave, boit son thé, achète des médicaments, lit les journaux, prend ses vacances, fabrique des industries, etc. Mais la recherche de l’air, de la nourriture, du lit et du sexe sont et restent le problème fondamental de l’humanité, après la fermeture lointaine de cet Habitat mythologique dépourvu d’objets, le Paradis terrestre.

Alessandro Mendini
de l’Introduction au:
“Cibi e Riti”
Alessi, Crusinallo 1982

Posate «Dry» (1982)
design Achille Castiglioni

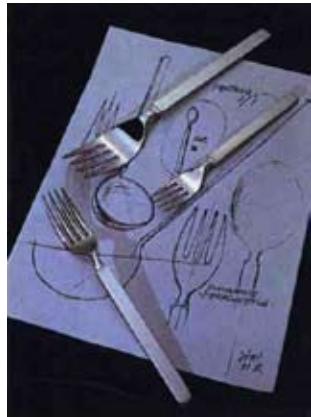
Nel 1980 Achille Castiglioni propose ad Alberto Alessi la produzione di un servizio di posate. Questa tipologia non era mai stata affrontata perché tecnicamente ha un ciclo di lavorazione molto differente dalla produzione allora caratteristica di Alessi. Erano stati individuati tuttavia segmenti di mercato interessanti per servizi di posate d'autore, svincolati dai ragionamenti di marketing come, ad esempio, il costo di un servizio di posate da 75 pezzi che non doveva superare le 500 mila lire. «Le proposte e le idee progettuali di Castiglioni risultavano molto interessanti e stimolanti. Il progetto si sviluppò velocemente. Castiglioni voleva fare delle posate che rispettassero la tradizione della cucina italiana: la forchetta con i rebbi larghi e lunghi, la coppa del cucchiaio molto capace, il coltello con la lama lunga... insomma, per mangiare bene gli spaghetti, la minestra e la bistecca». (Alberto Alessi) Negli anni precedenti il mercato delle posate di alta qualità era stato dominato dalla produzione scandinava di "posate-sculpture", dai rebbi piccolissimi, le coppe piatte e le lame troppo corte. Con "Dry", ironizzando sulla esagerazione ergonomica di certi progetti, il corpo dei manici venne disegnato ortogonalmente, come quello delle matite (un parallelepipedo) perché fosse la mano ad adattarsi alla posata e non viceversa. Il servizio "Dry" è stato presentato nel

Couverts «Dry» (1982)
design Achille Castiglioni

En 1980, Achille Castiglioni proposa à Alberto Alessi la production d'un service de couverts. Cette typologie n'avait jamais été affrontée parce que techniquement, elle a un cycle d'usinage très différent de la production qui à l'époque était caractéristique d'Alessi. Toutefois, on avait découvert des segments de marché intéressés aux services de couverts "d'auteur" et qui ne donnait pas d'importance aux raisonnements de marketing selon lesquels, par exemple, le coût d'un service de couverts de 75 pièces ne devait pas dépasser les 500 mille lires. «Les propositions et les idées de projet de Castiglioni se révélaient très intéressantes et stimulantes. Le projet se développa très rapidement. Castiglioni voulait faire des couverts qui respectaient la tradition de la cuisine italienne: la fourchette avec les fourchons larges et longs, la coupe de la cuillière d'une grande capacité, le couteau avec la lame longue... bref, pour bien manger les spaghetti, la soupe et le steak». (Alberto Alessi) Dans les années précédentes, le marché des couverts de haute qualité avait été dominé par la production scandinave de "couverts-sculpture", aux fourchons très petits, les coupes plates et les lames trop courtes. Avec "Dry", qui ironise sur l'exagération ergonomique de certains projets, le corps des manches est dessiné orthogonalement, comme celui des crayons (un parallélépipède) de sorte que

1982 e ha vinto il XIII Compasso d'oro nel 1984.

c'est la main qui doit s'adapter au couvert et non vice-versa. Le service "Dry" a été présenté en 1982 et a gagné le XIII Compas d'or en 1984.



Achille Castiglioni, «Dry», 1982
Interpretazione di. Interprétation de.
Lorenzo Mattotti, 1989.



«Il progetto a cui sono più affezionato, tra quelli che ho progettato per Alessi, è il servizio di posate... perché è quello più legato alle due componenti principali nella progettazione: una è la risposta alla produzione e l'altra corrisponde al rito del mangiare e alla economicità, ma soprattutto al rito, alla tradizione, alla storia, alla memoria...

Evidentemente la progettualità Alessi è così articolata da trovare spazio e collocazione anche per la mia progettualità. Io mi ci trovo benissimo... La componente del piacere è sempre presente nel mio progetto, come qualità del mio modo di lavorare. La componente del piacere... io lavoro con piacere, mi diverto sia che sia piccolo o grande, che debba piacere a pochi o a tanti, non me ne importa niente, io sul progetto lavoro con piacere per poter comunicare agli altri qualcosa. La solita questione di reciproca curiosità che deve esserci tra l'utente e il progettista...

La qualità in un progetto consiste nella capacità di rendere evidente la vera identità di un oggetto...

La verifica antropologica del mio progetto è abbastanza importante al fine di evitare di lavorare solo al servizio del mercato... La connessione più significativa è il continuo raffronto fra la variabilità dei differenti percorsi progettuali. Io ho avuto la fortuna di progettare molto... Molto spesso io butto per aria tutto, inizio il progetto, viaggio in un modo, torno indietro, lo butto per aria...

I risultati, le dimensioni, le poetiche che creano l'immaginario della mia tavola sono: "mangiar bene", "bere bene" e "star bene in compagnia". È un rituale, il mangiar bene, il bere bene, lo star bene in compagnia, per parlarne bisognerebbe fare la storia della buona tavola, della buona cucina. Io vivrei sempre a tavola, per esempio. Tanto che sostengo che l'ambiente di soggiorno è stupido, perché

«Le projet que j'aime le plus, parmi ceux que j'ai élaboré pour Alessi, c'est le service de couverts... parce que c'est celui qui est le plus lié aux deux composantes principales du projet: la première est la réponse à la production et la seconde correspond au rite du manger et à économie, mais surtout au rite, à la tradition, à l'histoire, à la mémoire... Evidemment, le projet Alessi est tellement articulé qu'il trouve son espace et sa position même dans ma conception du projet. Pour ma part, je me sens à mon aise... La composante du plaisir est toujours présente dans mon projet, comme qualité de ma façon de travailler. La composante du plaisir... je travaille avec plaisir, je m'amuse, qu'il s'agisse d'une petite chose ou d'une grande, qu'elle doive plaire à peu de gens ou à tout le monde, je m'en fiche, parce que je travaille au projet avec plaisir pour communiquer quelque chose aux autres. C'est toujours la même question de curiosité mutuelle qu'il doit y avoir entre l'usager et le créateur... La qualité d'un projet est représentée par la capacité de rendre évidente la vraie identité d'un objet... La vérification anthropologique de mon projet est assez importante pour éviter de travailler seulement au service du marché... La connexion la plus significative est la comparaison continue entre la variabilité de différents parcours du projet. J'ai eu la chance de créer beaucoup... Très souvent je flanque tout en l'air, je commence à nouveau le projet, je voyage d'une manière, je reviens, je flanque tout en l'air... Les résultats, les dimensions, les poétiques qui créent l'imaginaire de ma table sont: "bien manger", "bien boire" et "être bien en compagnie". C'est un rituel: bien manger, bien boire, être bien en compagnie, pour en parler il faudrait faire l'histoire de la bonne table, de la bonne cuisine! Quant à moi, par exemple, je vivrais toujours

sarebbe meglio continuare a stare a tavola. La sera quando ci si incontra e ci si ritrova in quei disgraziati salotti dove spesso si sta scomodi sapendo già che la cosa più bella sarebbe stare a terra. Non lo facciamo perché non è educato, mentre invece, se c'è confidenza, sappiamo che è la cosa migliore... poi però vogliamo un bicchiere, vogliamo consumare qualcosa... e, se fossimo al tavolo?... non è per fare la retorica della vecchia osteria, ma perché a tavola certe cose si fanno bene: si può lavorare, si può leggere, è un piano su cui si può impostare un rapporto di convivialità. Il tavolo può sostituire altre realtà sociali, luoghi diversi, può creare meraviglie.

“La tavola è un mondo, la tavola è il mondo”.

Il lavoro del designer è molto complesso, ci si deve interessare ai comportamenti delle persone, alla cultura, alla storia, al contesto.

L'oggetto ha una differenza tale e una incidenza tale sul comportamento delle persone che è più forte del Castello Sforzesco, perché entra nelle case, può “rompere le scatole”, può creare un danno enorme».

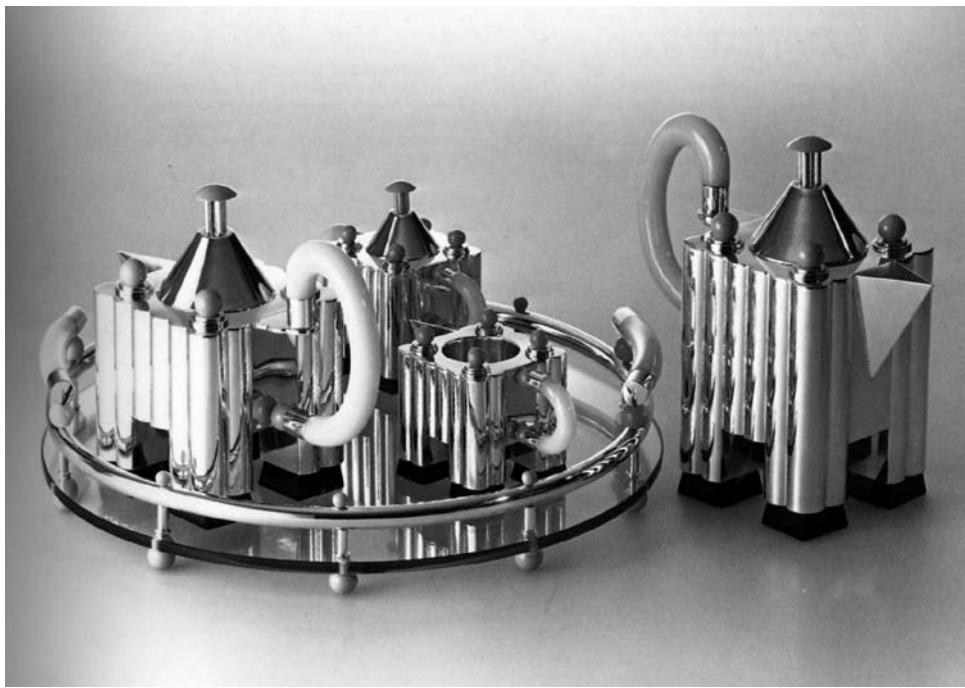
Achille Castiglioni, 1989

à table. Au point que je soutiens que la pièce de la salie à manger est inutile, parce qu'il vaudrait mieux continuer de rester à table. Le soir, lorsqu'on se trouve dans ces salons terribles où on est souvent mal à l'aise en sachant que la meilleure chose à faire serait de se mettre par terre... On ne le fait pas, parce que c'est impoli, alors que, si on est familier, on n'hésite pas..., mais ensuite on aimerait boire quelque chose... et, si on était à table?... bref, ce n'est pas pour faire du “pathos” de vieux bistrot, mais simplement parce que, à table, certaines choses se font bien: on peut travailler, on peut lire, c'est une surface plane sur laquelle on peut établir un rapport de bien être. La table peut remplacer d'autres réalités sociales, des lieux différents, en créant des merveilles. “La table est un monde, la table est le monde”. Le travail du designer est très complexe, il faut s'intéresser aux comportements des gens, à la culture, à l'histoire, au contexte. L'objet a une différence telle et une incidence telle sur le comportement des gens qu'il est plus fort que le Chateau des Sforza, parce qu'il entre dans les maisons, il peut “casser les pieds”, peut créer «un énorme dommage».

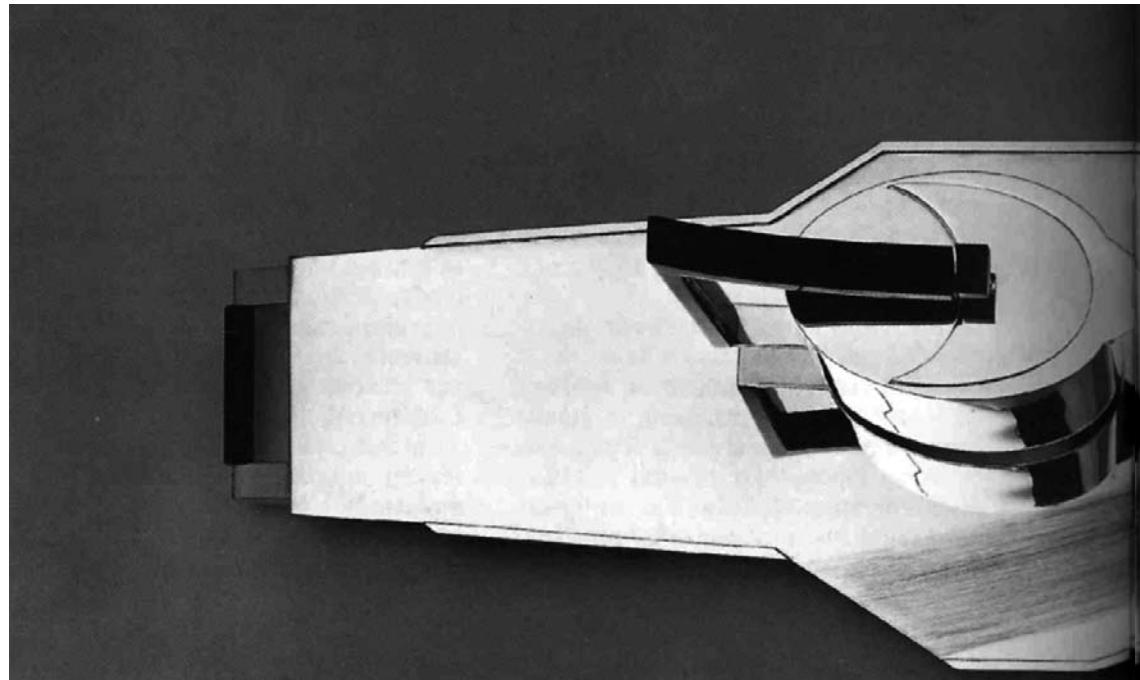
Achille Castiglioni, 1989

La ricerca nasce nel 1979 a conclusione della indagine condotta da Mendini sulla storia della produzione Alessi. Esisteva nei cataloghi Alessi, fino dagli inizi degli anni '70, il "Programma 6", destinato a una attività di ricerca e di sperimentazione nel campo dei multipli d'arte a tiratura illimitata sotto il marchio "Alessi d'après". Erano stati prodotti cinque oggetti che non avevano un esito commerciale e culturale interessante, e l'operazione era sospesa. Mendini suggerì di ampliare e trasformare radicalmente il vecchio "Programma 6" e di farne terreno per una sofisticata sperimentazione di architettura e design, ovvero un luogo, uno spazio di ricerca linguistica da offrire ad architetti e designers, in modo che potessero elaborare nuove forme, nuove tipologie sperimentali all'interno del dibattito sul neo e post-modernismo e sulle istanze del nuovo design italiano e internazionale. La ricerca fu ideata e coordinata da Mendini con Patrizia Scarzella e Christina Hamel. I partecipanti furono undici architetti internazionali di grande fama e attualità che si erano fino a quel momento espressi con i mezzi dell'architettura piuttosto che con quelli del design: gli americani Michael Graves, Richard Meier, Stanley Tigerman e Robert Venturi, l'inglese Charles Jencks, l'austriaco Hans Hollein, il giapponese Kazumasa Yamashita, lo spagnolo Oscar Tusquets e gli italiani Alessandro Mendini, Paolo

La recherche naît en 1979, en conclusion de l'enquête faite par Mendini sur l'histoire de la production Alessi. Dans les catalogues Alessi, depuis les débuts des années '70, il y avait le "Programma 6", destiné à une activité de recherche et d'expérimentation dans le domaine des multiples d'art à tirage illimité sous la marque "Alessi d'après". On avait produit cinq objets qui n'avaient pas eu une réponse commerciale et culturelle intéressante et l'opération avait été suspendue. Mendini suggéra d'élargir et transformer radicalement le vieux "Programma 6" et d'en faire un terrain pour une expérimentation sophistiquée d'architecture et design, en d'autres termes un lieu, un espace de recherche linguistique à offrir aux architectes et designers, en sorte qu'ils puissent élaborer de nouvelles formes, de nouvelles typologies expérimentales dans le cadre d'un débat sur le néo et post-modernisme et sur les instances du nouveau design italien et international. La recherche fut conçue et coordonnée par Mendini avec Patrizia Scarzella et Christina Hamel. Les participants furent 11 architectes internationaux de grande réputation et actualité qui jusqu'à ce moment-là s'étaient exprimés avec les moyens de l'architecture plutôt qu'avec ceux du design: les Américains Michael Graves, Richard Meier, Stanley Tigerman et Roberto Venturi, l'Anglais Charles Jencks, l'Autrichien Hans Hollein,



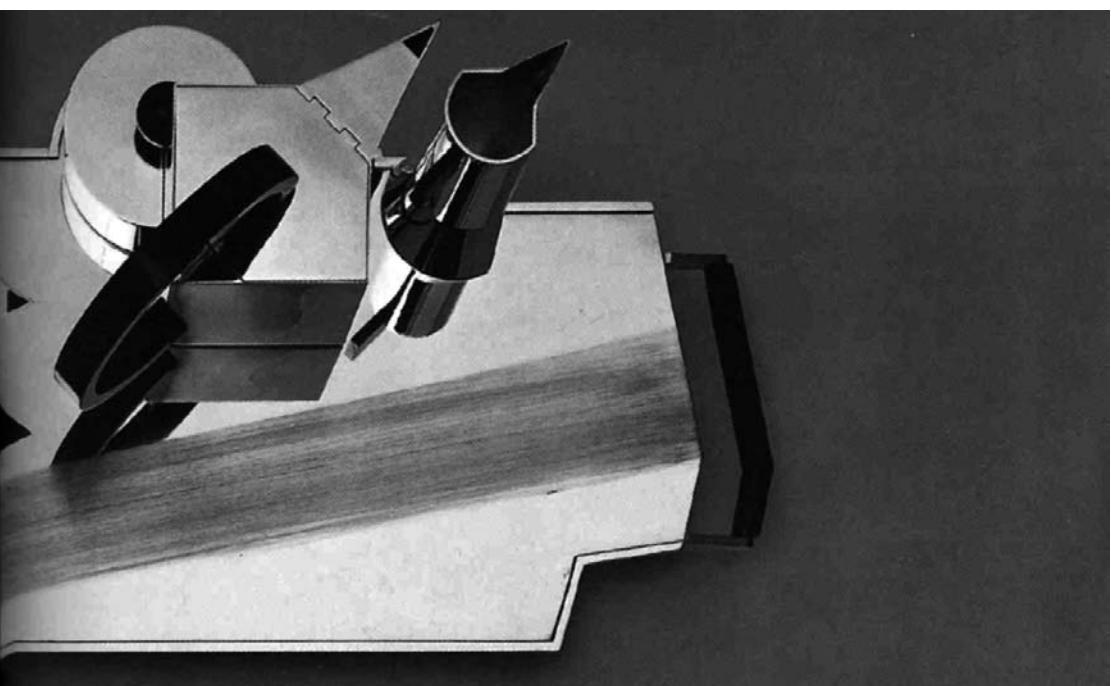
Michael Graves

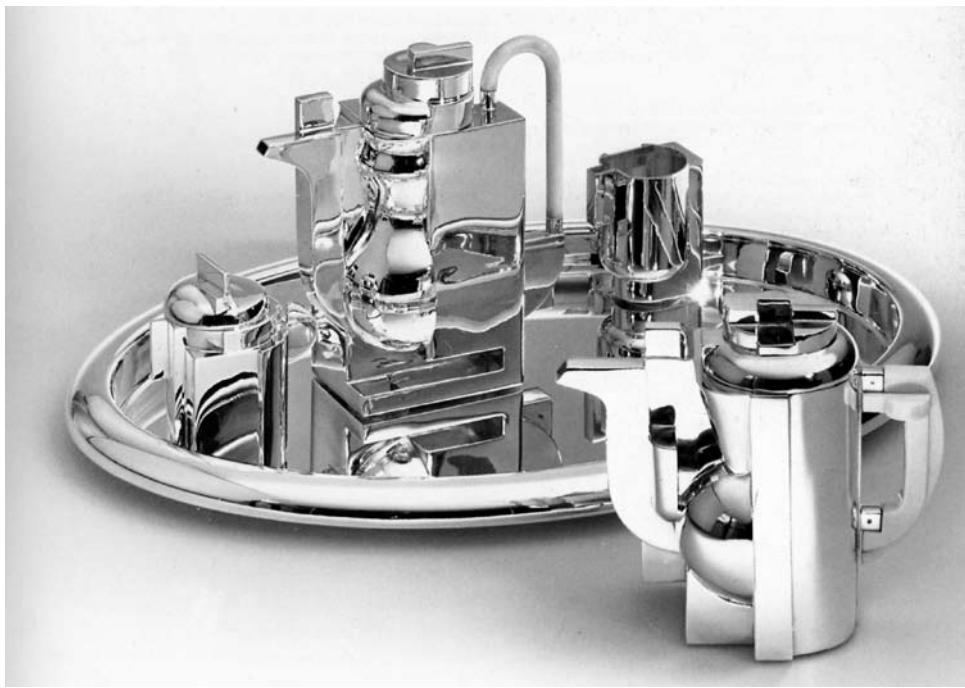


Hans Hollein



Charles Jenks

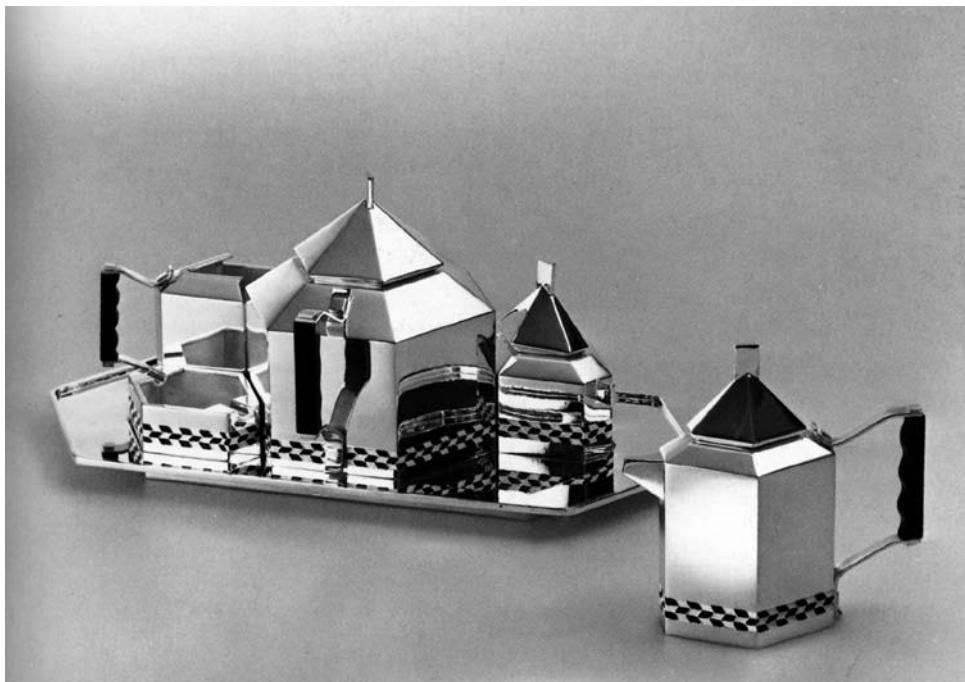




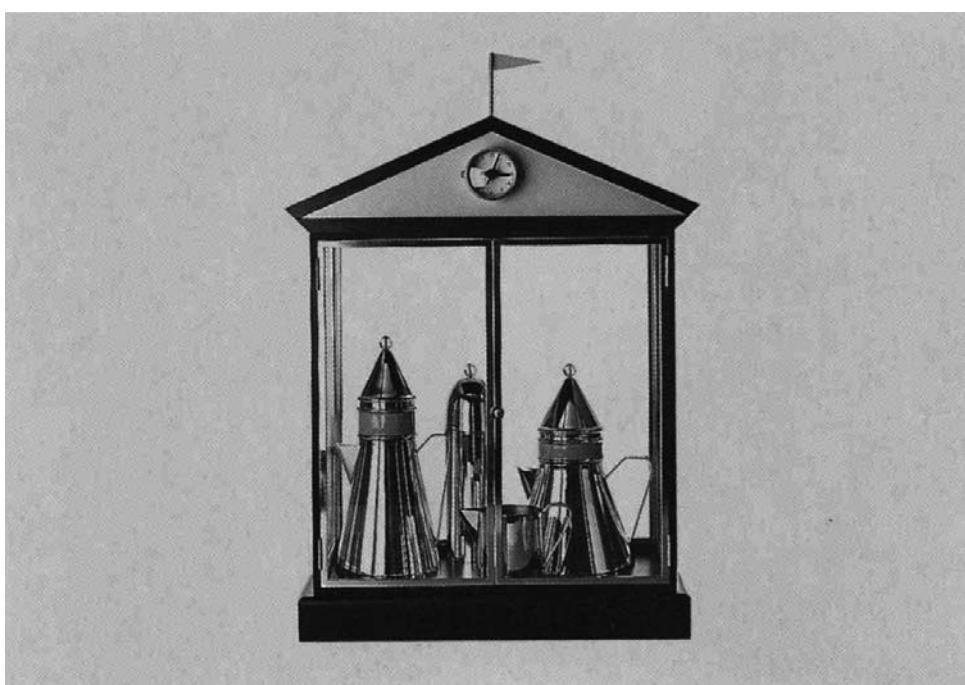
Richard Meier



Alessandro Mendini



Paolo Portoghesi



Aldo Rossi



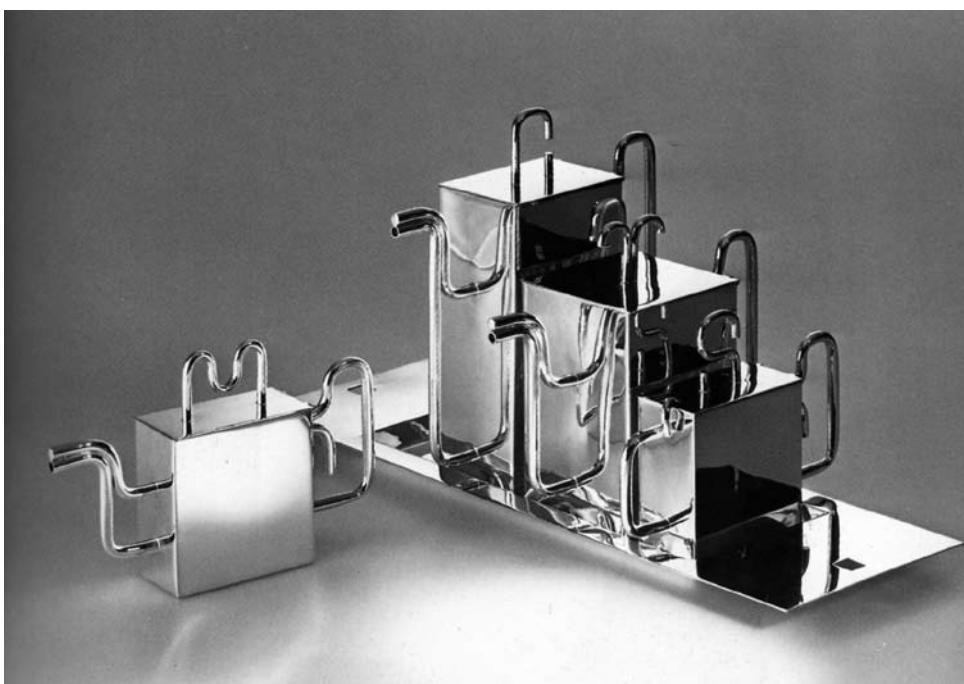
Stanley Tigerman



Oscar Tusquets



Robert Venturi



Kazumasa Yamashita

Portoghesi e Aldo Rossi.

I progetti elaborati furono tutti di grande interesse ma anche di grande difficoltà esecutiva, proprio per la libertà espressiva con la quale essi erano stati affrontati. Perciò si decise di realizzarli in argento con metodi artigianali, in novantanove esemplari.

Evidentemente in questa operazione non si puntava alla funzione e tantomeno alla tecnologia, il suo esclusivo interesse era rivolto all'esercizio stilistico, linguistico per definizione; per questo il mercato di questi servizi da the e caffè è limitato al collezionismo internazionale e alle raccolte dei Musei di Arte Applicata. “*Tea & coffee piazza*” è stata l'operazione più metaprogettuale dell'industria Alessi, quella che ne ha decretato il consolidamento dell'immagine a livello internazionale e insieme (con una nuova visione del rapporto design-forma-funzione-tecnologia) ha posto le basi per il lavoro degli anni successivi nella produzione di grande serie.

Essa ha dato inoltre l'occasione di costituire un nuovo marchio di fabbrica, *Officina Alessi*, dedicato appunto ad una produzione più sperimentale di piccola e media serie.

È importante sottolineare come degli undici progettisti, che tutti con questa ricerca si sono affacciati per la prima volta in modo organico al mondo del design, due in particolare hanno in seguito rivelato – con i nuovi progetti per la produzione di serie nei cataloghi Alessi e Officina Alessi – doti straordinarie di “veri” industrial designers: Aldo Rossi e Michael Graves.

Il libro omonimo, che raccoglie gli esiti della ricerca, è stato pubblicato da Shakespeare & Company nel 1983 (redazione di Patrizia Scarzella, disegni tecnici di Christina Hamel, foto di Aldo Ballo, progetto grafico di Bruno Munari e Raffaele Castiglioni).

le Japonais Kazumasa Yamashita, l'Espagnol Oscar Tusquets et les Italiens Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi et Aldo Rossi. Les projets élaborés furent tous de grand intérêt mais aussi de grande difficulté exécutive, justement à cause de la liberté expressive avec laquelle ils avaient été affrontés. En conséquence, on décida de les réaliser en argent avec des méthodes artisanales, en 99 exemplaires. Evidemment, avec cette opération on ne visait pas à la fonction et encore moins à la technologie. Son intérêt exclusif était concentré sur l'exercice stylistique, linguistique par définition; pour cela, le marché de ces services à thé et à café est limité aux collectionneurs internationaux et aux récoltes des Musées d'Art Appliquéd. “*Tea & coffee piazza*” a été l'opération de métaprojet la plus efficace de l'industrie Alessi, celle qui en a déclaré l'affirmation au niveau international et qui (avec une nouvelle vision du rapport design-forme-fonction-technologie) a jeté les bases du travail des années suivantes dans la production en grande série. En plus, elle a donné l'opportunité de constituer une nouvelle marque de fabrique, *Officina Alessi*, qui indique justement une production plus expérimentale de petite et moyenne série. Il est important de souligner que, des 11 designers, après que tous par cette recherche avaient pénétré pour la première fois de manière organique le monde du design, seuls 2 en particulier ont par la suite révélé - avec les nouveaux projets pour la production de séries dans les catalogues Alessi et Officina Alessi - des qualités extraordinaires de “vrais” industrial designers: Aldo Rossi et Michael Graves. Le livre homonyme, qui regroupe les résultats de la recherche, a été publié par Shakespeare & Company en 1983 (rédition de Patrizia Scarzella, dessins techniques de Christina Hamel, photos de Aldo Ballo, projet graphique de

Con il materiale della ricerca è stata realizzata una mostra itinerante, iniziata nell'ottobre 1983 alla Chiesa di S. Carpoforo a Milano e alla Max Protetch Gallery a New York ed in seguito presentata in una ventina di Musei in tutto il mondo.

«Risale al 1979 l'idea di ricavare dentro l'azienda un luogo molto libero di ricerca linguistica da offrire ad architetti e designers, dove elaborare e proporre metodi, forme e tipologie sperimentali, nel vivo dell'attuale dibattito sul neo e post-modernismo, e sulle istanze del nuovo design italiano ed internazionale. Nel libro *"Paesaggio Casalingo"*, analizzando la problematica della produzione Alessi, scrivevo allora: «Si intravede per il *"Programma 6"* la possibilità di eseguire l'edizione di pezzi funzionali (specialmente servizi da caffè) numerati e firmati, di autori internazionali di estrema attualità, in modo che il programma diventi addirittura terreno di sofisticata sperimentazione di architettura e design.

Il tutto non necessariamente solo in acciaio. Una zona particolare di questo programma potrebbe essere vista sotto forma di ricerca; oggetti sperimentali, oggetti non producibili, una raccolta di idee, di pezzi storici anche non di produzione Alessi, possibile inizio di un "museo Alessi sul casalingo". È a tal fine che sono stati da poco presi contatti con alcuni architetti per iniziare con essi una serie di progetti adatti a condurre ricerche formali e tecniche. Si stanno perciò apprendo discorsi con Ralph Erskine, Michael Graves, Arata Isozaki, Kazumasa Yamashita, Charles Jencks, Richard Meier, Paolo Portoghesi, Bruno Reichlin, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Bob Venturi. Questi "Paesaggi Casalinghi" sono un piccolo, ma forse puntuale, esperimento

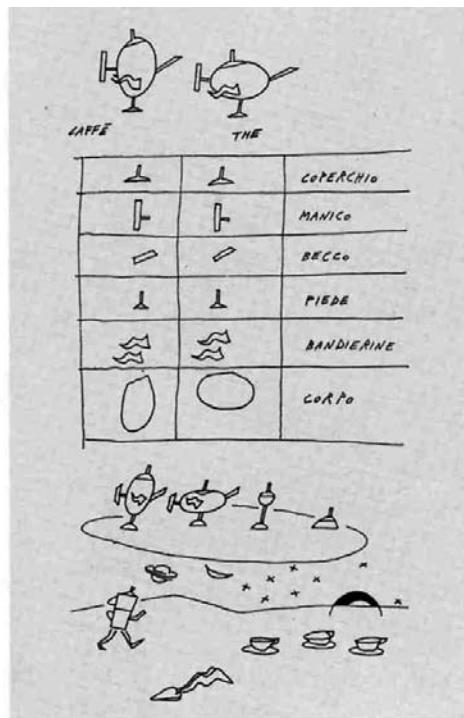
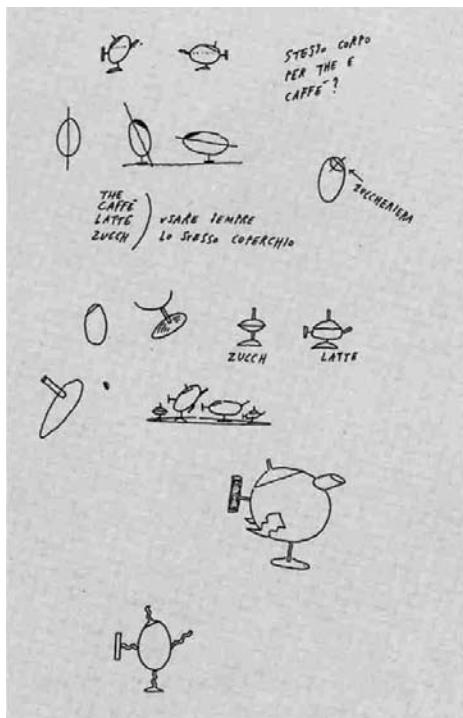
Bruno Munari et Raffaele Castiglioni). Avec le matériel de la recherche une exposition itinérante a été organisée, commencée en octobre 1983 à l'Eglise de S. Carpoforo à Milan et à la Max Protetch Gallery à New York et présentée par la suite dans une vingtaine de Musées dans le monde entier. «Depuis 1979 j'avais l'idée de créer à l'intérieur de la firme un espace très libre de recherche linguistique destiné aux architectes et designers, où élaborer et proposer des méthodes, des formes, des typologies expérimentales, dans le cadre du débat actuel sur le néo et post-modernisme, et sur les instances du nouveau design italien et international. Dans le livre *"Paesaggio Casalingo"*, en analysant la problématique de la production Alessi», j'écrivais: «On entrevoit pour le *"Programma 6"* la possibilité d'exécuter l'édition des pièces fonctionnelles (surtout des services à café) numérotées et signées, d'auteurs internationaux d'extrême actualité, de façon que le programme devienne carrément un terrain d'expérimentation sophistiquée d'architecture et design. Le tout non seulement en acier. Un secteur particulier de ce programme pourrait être considéré sous forme de recherche; des objets expérimentaux, des objets non productibles, une collection d'idées, de pièces historiques même de celles qui ne sont pas produites par Alessi, un début possible d'un "musée Alessi du monde ménager". C'est pour cela qu'on a établi des contacts avec quelques architectes pour entamer avec eux une série de projets devant déboucher sur des recherches formelles et techniques. Un dialogue s'est donc ouvert avec Ralph Erskine, Michael Graves, Arata Isozaki, Kazumasa Yamashita, Charles Jencks, Richard Meier, Paolo Portoghesi, Bruno Reichlin, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Bob Venturi. Ces

contenuto nell'enormità dei problemi di oggi, e il loro scopo è quello di mettere a fuoco la nuova realtà di possibili oggetti antropologici, posti fra coscienza della tradizione e fascino dell'ignoto».

Alessandro Mendini
dall'introduzione a: "Tea & coffee piazza"
Officina Alessi, Crusinallo 1983

"Paesaggi Casalinghi" sont une petite expérience, mais peut-être ponctuelle, limitée dans l'énormité des problèmes d'aujourd'hui, et leur but est de mettre au point la nouvelle réalité des objets anthropologiques possibles, qui se trouvent entre la conscience de la tradition et la fascination de l'inconnu».

Alessandro Mendini
de l'introduction au: "Tea & coffee piazza"
Officina Alessi, Crusinallo 1983

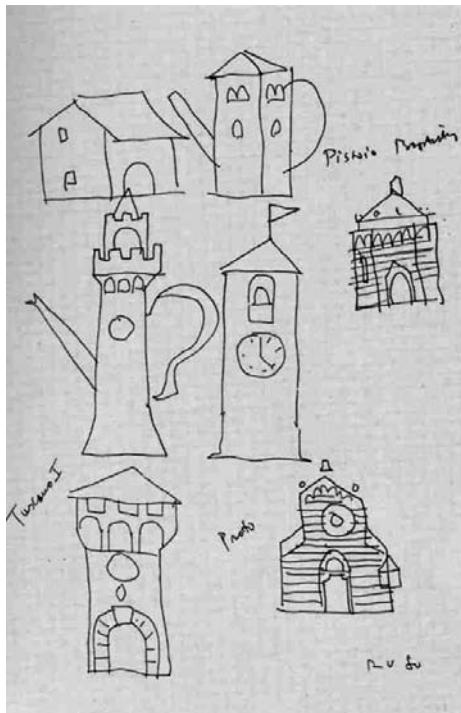


«... Non sono interessato a creare nuovi linguaggi, ma piuttosto ad utilizzare linguaggi esistenti attraverso una nuova poetica e comunque in maniera eloquente; i linguaggi che possediamo sono ricchi a sufficienza e disponibili per parodie, manierismi ed evoluzioni che possono portare a trasformazioni e magari a qualche rivoluzione...»

... Io penso che spesso le funzioni antropologiche possono introdurre nuove funzioni, questo capita quasi inevitabilmente, perché combatterle come fecero i modernisti nel loro tentativo di essere originali e progressisti a tutti i costi?...

... Mi piacciono gli oggetti che sono convenzionali e non convenzionali, corretti e scorretti, referenziali e nuovi, ed infine che hanno in sè una forte carica di tensione... ».

Robert Venturi, 1989

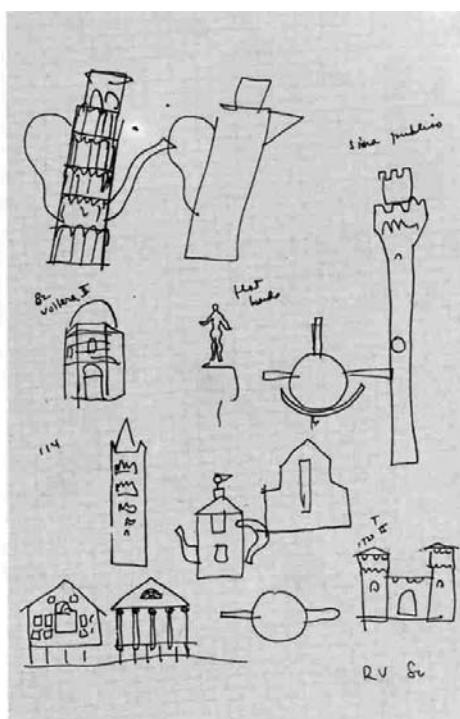


«... Créer de nouveaux langages m'intéresse beaucoup moins qu'utiliser les langages existants avec une nouvelle poétique et en tous cas avec éloquence; les langages dont nous disposons sont assez riches et se prêtent suffisamment à des parodies, à des maniéristes et à des évolutions qui peuvent mener à des transformations, voire à une révolution...»

... Je pense que les fonctions anthropologiques peuvent souvent introduire de nouvelles fonctions, ce qui est presque inévitable. Pourquoi les combattre comme le firent les modernistes dans leurs efforts pour être originaux et progressistes à tout prix?...

... J'aime les objets conventionnels et non conventionnels, corrects et incorrects, traditionnels et nouveaux, les objets enfin qui sont fortement chargés de tension».

Robert Venturi, 1989



«Bollitore con fischiello melodico» (1983)
design Richard Sapper

Alessi e Sapper decidono di lavorare al progetto di un bollitore nel 1981 durante il seminario *“Cibi e Riti”* a Berlino. In quel momento c’era una precisa richiesta da parte dei paesi dell’Europa settentrionale, dove il bollitore è l’equivalente della caffettiera in Europa centrale e meridionale: si voleva ripetere l’operazione fatta nel 1977-79 con la caffettiera espresso: un oggetto forte, molto bello, che emergesse dalla marea di altri oggetti appartenenti a quella tipologia, come *“la caffettiera 9090”* appunto.

«Oltre a tutti gli elementi che fanno parte della pratica progettuale di Sapper, va evidenziato che nello stesso periodo si stava svolgendo l’operazione *“Tea & coffee piazza”* e Sapper, a mio avviso, ha probabilmente respirato, pur rimanendone al di fuori, questo profumo di post-moderno che ha poi caratterizzato la ricerca».

La ricerca è durata circa tre anni, dal 1980 al 1983. Essa non ha avuto particolari difficoltà, salvo che si è arrestata per circa un anno sul problema della realizzazione del fischiello.

«Sapper voleva un fischiello che potesse emettere delle note o una melodia molto pura, precisamente le note MI e SI, questo perché lo disturbava, dei bollitori esistenti, quel fischiato ansiogeno e sgraziato. Ma non riuscivamo a trovare un modo di produrre queste due note, abbiamo girato molto, siamo stati anche

«Bouilloire avec sifflet mélodique» (1983)
design Richard Sapper

Alessi et Sapper décident de travailler au projet d’une bouilloire en 1981 au cours du séminaire *“Cibi e Riti”* à Berlin. A l’époque, il y avait une demande précise de la part des pays de l’Europe du Nord, où la bouilloire est l’équivalent de la cafetière en Europe centrale et du Sud. On voulait répéter l’opération effectuée en 1977-79 avec la cafetière express: un objet fort, très beau, qui devait émerger de la marée d’autres objets faisant partie de cette typologie, comme justement la *“cafetière express 9090”*.

«En plus de tous les éléments qui appartiennent à la pratique du projet de Sapper, il faut souligner que dans la même période se déroulait l’opération *“Tea & coffee piazza”* et Sapper, à mon avis, avait probablement ‘respiré’ tout en restant au dehors, ce parfum de post-moderne, qui a par la suite caractérisé la recherche». La recherche a duré environ trois ans, depuis 1980 à 1982. Il n’y a pas eu de difficultés particulières sauf lorsqu’elle s’est arrêtée pendant à-peu-près une année à cause du problème de la réalisation du sifflet. «Sapper voulait un sifflet qui émette des notes ou une mélodie très pure, notamment les notes MI et SI, parce que, chez les bouilloires existantes, il trouvait insupportable ce sifflement anxiogène et faux. Mais on n’arrivait pas à trouver une façon de produire ces deux notes pures, on a tourné longtemps, on a été aussi chez les producteurs de saxophone des Quarne pour chercher à comprendre comment

da questi produttori di sassofoni delle Quarne per cercare di capire come ottenere questi suoni, ma non ci potevano aiutare. Alla fine Sapper venne a conoscenza dell'esistenza di un piccolo artigiano della Foresta Nera che produceva coristi, quei cilindretti che servono a dare il LA quando si accorda uno strumento musicale. Dopo lunghe trattative siamo riusciti a convincere questo artigiano piccolissimo a produrre per noi coristi in MI e SI, che secondo Sapper danno una specie di melodia, molto simile a quella dei battelli fluviali, che lui pensa di ricordare dall'infanzia. Sapevamo che in realtà questo non era un percorso ottimale da un punto di vista produttivo: i coristi sono atti per essere suonati ogni tanto, e si dubitava sulla loro durata a causa dei depositi di calcare che avrebbe lasciato il passaggio di vapore. Successivamente si è trovato il modo di rendere i coristi sostituibili, nel caso in cui non avessero più funzionato». Il bollitore è un best-seller dell'Alessi, e sicuramente la caratterizzazione del suono è stata fondamentale per la riconoscibilità dell'oggetto. È una caratteristica di Sapper inserire la componente di sorpresa nei suoi progetti, e questo era già successo in un altro disegno per Alessi: la caffettiera espresso.

obtenir ces sons, mais même là personne n'a pu nous aider. Finalement, Sapper apprit l'existence d'un petit artisan de la Forêt Noire qui produisait des diapasons, ces petits cylindres qui servent à donner le La lorsqu'on accorde un instrument. Après de longues contractations on est arrivé à convaincre ce petit artisan à produire pour nous des diapasons MI et SI, qui selon Sapper, donnent une espèce de mélodie, très similaire à celle des bateaux fluviaux dont il se rappelle depuis son enfance. En réalité, on savait que là n'était pas ce le meilleur parcours à faire du point de vue de la production: les diapasons sont faits pour être joués de temps en temps et on doutait de leur durée à cause des dépôts de calcaire provoqués par le passage de la vapeur. Par la suite, on a trouvé la manière de rendre les diapasons remplaçables, au cas où ils n'auraient plus marche». La bouilloire est un best-seller d'Alessi et sûrement la caractérisation du son a été fondamentale pour lui donner une identité unique. D'ailleurs, une caractéristique de Sapper est d'insérer la composante surprise dans l'objet, comme cela avait déjà été le cas pour la cafetière.

Richard Sapper,
«Bollitore con fischiello melodico», 1983
«Bouilloire avec sifflet melodique», 1983
Interpretazione di. Interprétation de
Lorenzo Mattotti. 1989.



«...A proposito della superficie specchiante del bollitore: questo ha uno scopo pratico, io sono contrario al buttar via le cose, sono per la manutenzione, perché ritengo che la vita è più piacevole quando si è circondati da un numero di oggetti inferiore di quanti se ne abbia, purché siano oggetti valorizzati. Ritengo che la vita sia più bella quando si hanno cose che si curano, che si tengono, si aggiustano e non si buttano via. Quando questo bollitore si lucida e si mette sulla tavola rispecchia tutta la stanza, allora è come un richiamo a trattarlo bene e a pulirlo, accudirlo...

Io trovo che ci sono tanti oggetti o prodotti che non esistono e che invece dovrebbero esistere. Questi oggetti sono molte volte collegati a delle cose pratiche, a delle cose che hanno a che fare con il lavoro, nel senso più ampio possibile. Io in genere disegno utensili, cose che servono a “fare qualche cosa”, ad esempio il tram è un utensile che si prende per andare a casa, in ufficio e viceversa, la caffettiera è un utensile, in genere cose che servono ad aiutarci nella vita quotidiana. Io ritengo che molti oggetti mancano, non esistono e che si potrebbero fare, così come ci sono molti oggetti che non servono a niente. E non è sufficiente rifare un nuovo prodotto che già esiste, si deve comunque fare qualche cosa di meglio...

Mi interessano gli oggetti che si muovono: una scatola che si apre, il movimento che fa quando si apre, i cambiamenti della forma e dell’aspetto che assume quando è aperta, quando è chiusa.

Mi interessa la differenza tra l’aspetto “di dentro” e quello “di fuori”, il cambiamento di carattere. Mi interessa il gesto legato all’uso dell’oggetto. Ad esempio i computer IBM: quando si è finito di lavorare si chiude, e quando è chiuso cambia completamente la sua

«A propos de la surface réfléchissante de la bouilloire: cela a un but pratique, je n’aime pas jeter les choses, j’aime les garder parce que je crois que la vie est plus agréable lorsqu’on est entouré d’un nombre d’objets inférieur à ceux que l’on possède, à condition que ce soient des objets valorisés. Je crois que la vie est plus agréable lorsqu’on a des choses qu’on garde et qu’on soigne. Lorsqu’on polit cette bouilloire et on la met sur la table, elle reflète toute la pièce et on dirait un rappel à bien la traiter et à la nettoyer, à en prendre soin...

Je trouve qu’il y a beaucoup d’objets ou de produits qui n’existent pas et qui par contre devraient exister. Ces objets sont souvent liés à des choses pratiques, à des choses qui ont à voir avec le travail, au sens le plus général possible. En principe, je dessine toujours des ustensiles, je dessine des choses qui servent à faire quelque chose, par exemple le tram est une chose qu’on prend pour rentrer à la maison, pour aller au bureau ou viceversa, la cafetière est un ustensile, il s’agit donc de choses qui doivent nous aider dans notre vie quotidienne. Je crois qu’il manque beaucoup d’objets, qui n’existent pas et qui pourraient être faits, mais il y a aussi beaucoup d’objets qui ne servent à rien. Et il ne suffit pas de refaire un nouveau produit qui existe déjà, il faut de toute façon faire quelque chose de mieux...

Ce qui m’intéresse ce sont les objets qui bougent, une boîte qui s’ouvre, le mouvement qu’elle fait, lorsqu’elle s’ouvre, les changements de la forme et de l’aspect qu’elle prend lorsqu’elle s’ouvre et se ferme. Je m’intéresse à la différence entre l’aspect “de l’intérieur” et celui “de l’extérieur”, le changement de caractère. C’est le geste lié à l’usage d’un objet qui m’intéresse. Par exemple les ordinateurs IBM: lorsqu’on finit de travailler on l’arrête, et lorsqu’il est arrêté

forma, e la mattina quando si apre è come un piccolo spettacolo, come un piccolo trenino. Mi interessa come cambia un oggetto...».

Richard Sapper, 1989

il change complètement sa forme, et le matin, lorsqu'on l'allume c'est comme un petit spectacle, comme un petit train. Comment un objet va changer, c'est ce qui m'intéresse....».

Richard Sapper, 1989



A differenza di altre aziende del design, che fanno della riedizione di oggetti storici uno dei cardini della loro strategia produttiva e di immagine, nel caso di Alessi la presenza di oggetti storici nei propri cataloghi è frutto piuttosto di una specie di osmosi temporale. I progettisti sono vissuti come se esistessero ancora, e con essi si instaura un rapporto di lavoro molto simile a quello che si ha con i progettisti viventi.

Gli autori presenti nei vari cataloghi sono in questo momento cinque: Joseph Hoffmann con un progetto del 1906, il cestino "Rosenschale" (ricostruzione critica di Peter Arnell e Ted Bickford), Marianne Brandt con il "Servizio da tè e caffè con bollitore" del 1924, l' "Agitatore per cocktail" del 1925 e il "Posacenere a due elementi" del 1926, Eiel Saarinen con il "Servizio da tè con samovar" del 1933-34, Pio Manzù con l'orologio "Cronotime" del 1966 e Joe Colombo con l'orologio "Optic" del 1970. È in preparazione un posacenere di Christopher Dresser su licenza del British Museum.

Questi oggetti sono scelti, e inseriti nei cataloghi Alessi e Officina Alessi fianco a fianco degli oggetti dei contemporanei, in funzione della loro attualità (come nel caso dei progetti della Brandt, che sembrano essere stati concepiti apposta per le presse della Alessi) oppure perché sono testimonianza significativa di momenti creativi, di epoche storiche o

Contrairement à d'autres Maisons du design qui considèrent la réédition d'objets historiques comme les pivots de leur stratégie de production et d'image, dans le cas d'Alessi la présence d'objets historiques dans ses catalogues est plutôt le fruit d'une espèce d'osmose temporelle. Les créateurs sont vus comme s'ils existaient encore et on établit avec eux un rapport de travail très proche de celui qu'on a avec les créateurs vivants. Les créateurs présents dans les nombreux catalogues sont en ce moment cinq: Joseph Hoffmann avec un projet de 1906, la corbeille "Rosenschale" (reconstruction critique de Peter Arnell et Ted Bickford), Marianne Brandt avec le "Service à thé et à café avec bouilloire" de 1924, le "Shaker pour cocktails" de 1925 et le "Cendrier à deux éléments" de 1926, Eiel Saarinen avec le "Service à thé avec samovar" de 1933-34, Pio Manzù avec l'horloge "Cronotime" de 1966 et Joe Colombo avec l'horloge "Optic" de 1970. Un cendrier de Christopher Dresser sur licence du British Museum est en préparation. Ces objets sont choisis et insérés dans les catalogues Alessi et Officina Alessi à côté des objets des auteurs contemporains, en fonction de leur actualité (comme dans le cas des projets de M. Brandt qui semblent être expressément conçus pour les presses d'Alessi) ou parce qu'ils témoignent de façon significative des moments créatifs,

della attività progettuale di autori che in quel momento sono di particolare interesse per il metaprogetto Alessi.

des époques historiques ou de l'activité de projet d'auteurs qui en ce moment sont de grand intérêt pour le métaprojet Alessi.





Eiel Saarinen
Servizio da the con Samovar.
Service à thé et à café avec samovar (1933-34) 1987.
Argento 925/1000. Argent 925/1000.

«Allora ero dell'opinione che un oggetto dovesse essere il più funzionale possibile, e bello secondo le esigenze del materiale. Più tardi arrivai alla conclusione che la personalità artistica assume un ruolo decisivo. Il mio errore probabilmente risultò dal fatto che stavamo vivendo in una comunità di personalità molto speciali, e che il loro lavoro e i loro prodotti ci apparivano ovvi nella loro alta qualità».

Marianne Brandt
“Brief and die junge Generation”,
da: Eckhard Neumann,
«Bauhaus und Beuhausler»,
Hallwag AG, Bern 1972

«A l'époque, j'étais de l'avis qu'un objet devait être le plus fonctionnel possible, et beau suivant les exigences du matériel. Ensuite, j'arrivai à la conclusion que la personnalité artistique joue un rôle déterminant. Mon erreur était due probablement au fait que nous vivions dans une communauté de personnalités très spéciales et que leur travail et leurs produits nous semblaient évidents dans leur haute qualité».

Marianne Brandt
“Brief and die junge Generation”,
de: Eckhard Neumann,
«Bauhaus und Beuhausler»,
Hallwag AG, Bern 1972





Marianne Brandt
Posacenere a due elementi.
Cendrier à deux éléments, (1926) 1985
Ottone lucido e acciaio inossidabile.
Cuivre poli et acier inoxydable.



Marianne Brandt
Cocktail shaker, (ca. 1925) 1989
Acciaio inossidabile. Acier inoxydable.



Marianne Brandt
Servizio da tè e caffè.
Service à thé et à café, (1924) 1985.
Argento 925/1000. Argent 925/1000.

«Durante una ricerca sull’architetto viennese Josef Hoffmann, ci capitò tra le mani la fotografia di un cestino disegnato nel 1906. Quell’oggetto straordinario ci è parso un esempio del sogno dell’autore di sposare l’alto artigianato del diciannovesimo secolo con le capacità tecnologiche del nostro secolo. Si trattava di un prototipo, mai entrato in produzione. Non fu possibile reperire disegni né schizzi.

Sviluppando il progetto per Alessi in vista di una produzione di serie partendo dall’unica documentazione esistente, quella fotografia, abbiamo ricavato i contorni del cestino, la sua forma, la sezione, la dimensione dei trafori ed ogni dettaglio costruttivo con una complessa ricostruzione filologica, resa possibile grazie all’aiuto di disegni tridimensionali elaborati dal computer Harris 500 della Digital Effects di New York.

Questo metodo di lavoro, a quanto ci risulta, è stato qui per la prima volta impiegato nella ricostruzione critica di un oggetto storico.

Lo spessore del corpo del cestino è stato determinato in 10/10 di mm; il traforo delle rose avviene in diciannove colpi successivi; i piedini sono torniti ed avvitati; il materiale è E.P.B. (ottone argentato). Essendo – come è noto – la “rosa stilizzata” uno dei simboli della Wiener Werkstätte (il “Rosenmarke” o punzone in forma di rosa), abbiamo ribattezzato il cestino “*Rosenschale*” o cestino delle rose».

Peter Arnell e Ted Bickford
dal catalogo Officina Alessi,
“La tavola di Babele”, 1983

«Lors d’une recherche sur l’architecte viennois Josef Hoffmann, nous avons trouvé une photo d’une corbeille dessinée en 1906: un objet extraordinaire, qui nous parut être comme la réalisation du rêve de l’artiste, celui d’un mariage du grand artisanat du 19ème siècle avec les capacités technologiques de notre siècle. C’était un prototype jamais mis en production, dont on n’a pu trouver des dessins ou des esquisses.

Avec cette photo pour seule documentation, nous avons développé le projet d’une production en série par Alessi, en déterminant les contours de la corbeille, sa forme, sa section, la dimension des ajours et tous les autres détails de construction. Tout ce travail a été rendu possible grâce à l’élaboration des dessins tridimensionnels sur ordinateur Harris 500 de Digital Effects, New York.

A notre connaissance, c’est la première fois qu’est utilisée cette méthode de travail pour la reconstruction critique d’un objet historique. L’épaisseur du corps de la corbeille a été déterminée en 10/10 mm, l’ajour des roses est obtenu par dix-neuf opérations successives, les pieds sont tournés et vissés. La corbeille est en E.P.B. (laiton argenté). Un des symboles de la Wiener Werkstätte est la “rose stylisée” (le “Rosenmarke” ou le poinçon à forme de rose), nous avons donc nommé notre corbeille “*Rosenschale*”, c.à.d. la corbeille des roses».

Peter Arnell et Ted Bickford
du catalogue Officina Alessi,
“La tavola di Babele”, 1983



Josef Hoffmann
Cestino-Corbeille «Rosenschale», (1906) 1983
Ottone argentato. Laiton argenté.

Caffettiera «La conica» (1984)
design Aldo Rossi

«Quando Aldo Rossi è venuto da me a Crusinallo la prima volta, nel 1980, e ha cominciato a mostrarmi, in modo un po' reticente, i suoi primi schizzi di bricchi e di caffettiere, ero lontano dall'immaginare che sarebbe presto diventato mio amico, che avrebbe avuto un'influenza enorme nei nostri cataloghi anche molto al di là dei pur fortunatissimi suoi oggetti entrati in produzione...».

Questo progetto nasce dall'esigenza di Alessi di fare una seconda caffettiera dopo quella di Sapper, e dall'interessante incontro con Aldo Rossi nel 1980. Aldo Rossi non aveva mai fatto design perché ne aveva sempre contestato l'aspetto merceologico, ma fu incuriosito dalla proposta di partecipazione alla ricerca *“Tea & coffee piazza”* e vi aderì.

Ancora più che il servizio da the e caffè, lo affascinava l'idea della caffettiera come macchina che produce caffè: le caffettiere espresso, le caffettiere presso-filtro, le caffettiere americane.

Rossi sviluppò un lavoro enorme su questo tema, e alla fine fu scelta *“La conica”*, un oggetto dal disegno molto forte che fino dal prototipo piacque a tutti nella fabbrica: è un oggetto nel quale l'immagine ha sicuramente una forte prevalenza sulla funzione, nel quale risalta il suo essere “la caffettiera”, rappresentante privilegiata di una classe di oggetti, l’“oggetto monumento”, e forse proprio qui sta la ragione del suo

Cafetière «La conica» (1984)
design Aldo Rossi

«Lorsqu'en 1980 Aldo Rossi est venu me voir à Crusinallo pour la première fois et lorsqu'il a, avec une certaine réticence, commencé à me faire voir ses premiers croquis de bouilloires et cafetières... J'étais loin d'imaginer qu'il serait devenu rapidement mon ami et qu'il aurait eu une influence énorme sur nos catalogues, de toute façon bien au-delà de ses objets heureux qui ont été mis en production». Ce projet naît de l'exigence d'Alessi de faire une deuxième cafetière après celle de Sapper et à la suite de la rencontre intéressante avec Aldo Rossi. Aldo Rossi n'avait jamais fait du design parce qu'il en avait toujours contesté l'aspect commercial, mais il fut intrigué par la proposition de participation à la recherche *“Tea & coffee piazza”* et accepta volontiers.

Au-delà du service à thé et à café, il était fasciné par l'idée de la cafetière en tant que machine qui produit du café: les cafetières express, les cafetières presse-filtre, les cafetières américaines. Rossi développa un travail énorme sur ce thème et, pour finir, nous avons choisi *“La conica”*, un objet au dessin très fort qui, déjà dès le prototype, avait plu à tout le monde, à l'usine: c'est un objet dans lequel l'image prévaut sans doute sur la fonction, dans lequel on voit ressortir son identité de “cafetière”, de représentant privilégié d'une classe d'objets, d'“objet monument”, et c'est peut-être là la raison

successo presso il pubblico.

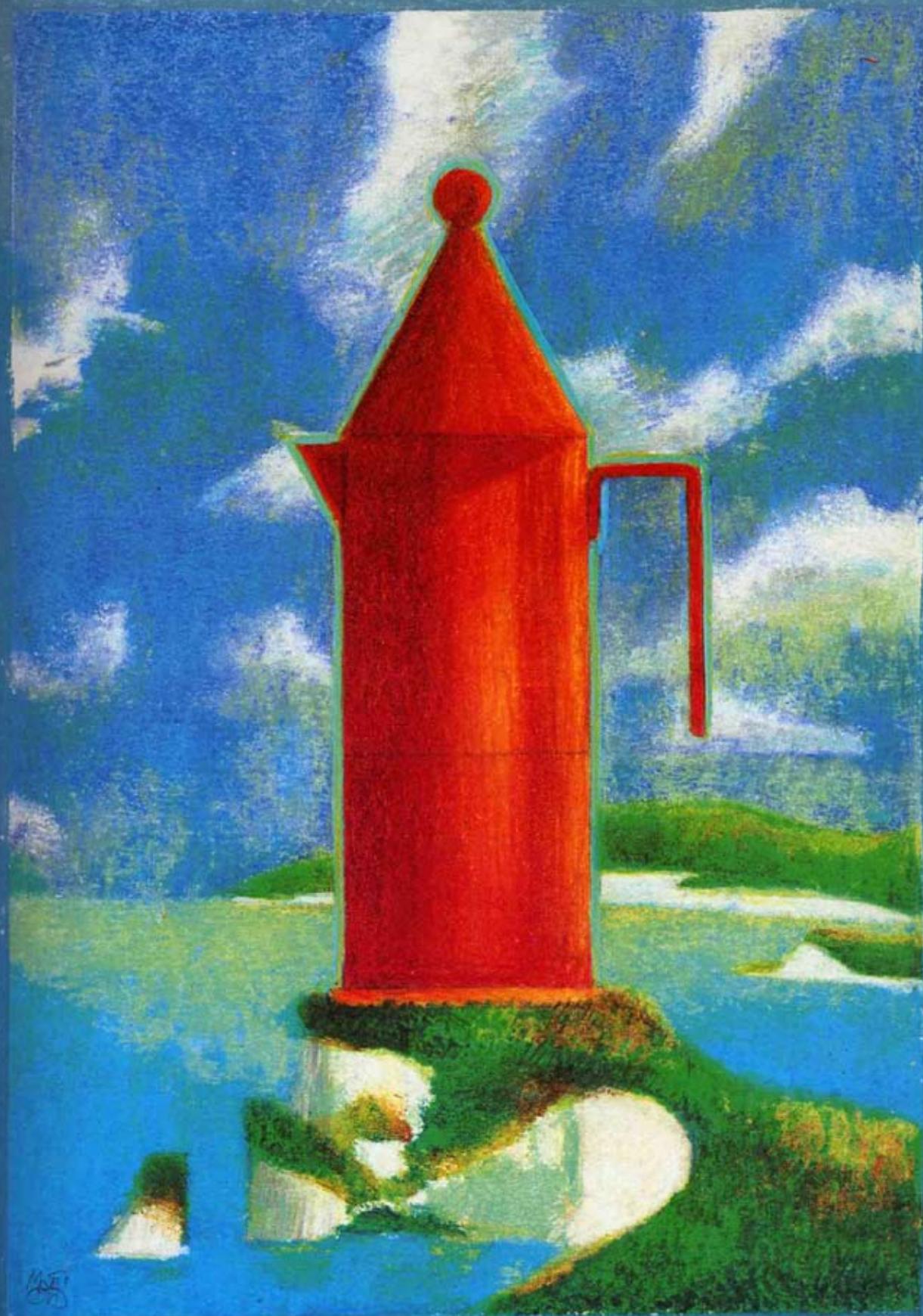
“*La conica*” è stata presentata nel loggiato di Brera a Milano nel settembre 1984, nell’ambito di una mostra sulla ricerca effettuata da Aldo Rossi sul tema dei recipienti per fare e servire il caffè, insieme al libro di disegni di Rossi “*La conica e altre caffettiere*”, edito da Alessi.

de son succès auprès du public.

“*La conica*” a été présentée dans la galerie de Brera de Milan en septembre 1984, dans le cadre d’une exposition sur la recherche effectuée par Aldo Rossi sur le thème des récipients pour faire et servir le café, avec le livre de dessins de Rossi “*La conica e altre caffettiere*” édité par Alessi.



Aldo Rossi, «La conica», 1984
Interpretazione di. Interprétation de
Lorenzo Mattotti. 1989.



45

«... Quando Alberto Alessi e Sandro Mendini mi chiesero se volevo disegnare degli oggetti domestici fui sorpreso e contento. Sorpreso perché non avevo mai pensato di fare quello che generalmente e impropriamente si chiama “designer” e anzi avversavo questa professione per il suo mescolarsi ambiguumamente all’architettura.

Ambiguità svelata dalla scuola viennese con la distinzione tra un vaso e un’urna cineraria, ma che pure serpeggiava e permane negli architetti moderni dove mai si è spento l’adagio “dal cucchiaio alla cattedrale”.

Perché fui contento? In primo luogo perché si è contenti di ciò da cui si rimane sorpresi, cioè dall’insolito, ma anche la stessa parola contento è una parola infantile che ricorda espressioni come “sono contento che è finita la scuola” o “sono contento di andare in vacanza” anzi, mentre scrivo trovo che la parola vacanza sia chiarificatrice. In primo luogo una vacanza dall’architettura, in secondo luogo una vacanza autentica, un motivo per andare sul lago senza sentirmi in colpa.

Tutti sanno che Crusinallo si trova all’incrocio tra due piccoli ma nobilissimi laghi piemontesi (anche se di storia lombarda), il lago d’Orta ed il lago di Mergozzo (limitrofi al lago Maggiore), un sistema di laghi che è in qualche modo il mio paese.

Senza soffermarmi oltre su questo argomento e non entrare nella casistica dei “laghisti” devo dire che senza Crusinallo il mio interesse per il “design” sarebbe diminuito.

Ma, fondamentalmente, fui attratto dagli oggetti domestici; caffettiere, bollitori, stoviglie, e orologi e lampade costituivano una sorta di casa abbandonata dell’infanzia o della senilità, una stagione mai presente dove le cose erano costruite per sempre possedendo quel sapore del

«Lorsque Alberto Alessi et Sandro Mendini me demandèrent si je voulais dessiner des objets domestiques j’en fus content et surpris. Surpris parce que je n’avais jamais pensé faire ce que généralement et improprement on appelle le “designer”; au contraire, je contrecarrais cette profession à cause de sa manière ambiguë de se mélanger avec l’architecture.

Une ambiguïté d’ailleurs dévoilée par l’école viennoise grâce à la distinction entre un vase et une urne cinéraire, mais qui malgré tout s’insinuait et restait chez les architectes modernes où l’ “adagio” de la cuillère à la cathédrale” ne s’est jamais éteint.

Pourquoi est-ce que j’en fus content? D’abord, parce qu’on est content de quelque chose qui nous surprend, c’est-à-dire de l’insolite, mais en fait le même mot “content” est un mot infantile qui rappelle des expressions comme “je suis content parce que l’école est terminée” ou “je suis content d’aller en vacances” et même, pendant que j’écris, je trouve que le mot vacances est tout à fait révélateur. En premier lieu, des vacances de l’architecture, en deuxième lieu des vacances authentiques, une raison pour aller au bord du lac sans me sentir trop fautif.

Tout le monde sait que Crusinallo se trouve au croisement de deux tout petits lacs piémontais (même si d’histoire orta lombarde), le lac d’Orta et le lac de Mergozzo (limitrophes au Lac Maggiore), un système de lacs qui est en quelque sorte mon pays.

Sans trop m’arrêter sur ce sujet ni vouloir entrer dans la catégorie des “lakistes”, je dois dire que sans Crusinallo mon intérêt pour le “design” serait diminué.

Mais en réalité, je fus attiré par les objets domestiques: cafetières, bouilloires, couverts, horloges et lampes formaient une sorte de maison abandonnée de

sale che è possibile perdere ma che non può essere alternato.

In questo senso, per una strada ancora diversa, mi scontravo con l'idea funzionalista e angusta di "design": ho pensato all'immagine e che l'immagine dell'oggetto era tanto o più forte di quella dell'architettura; e che ancora una volta l'immagine conteneva la funzione. La forza dei vecchi "designers" era quella delle sette iconoclaste che abbattevano le immagini; io ho sempre visto nell'immagine la sostanza del nostro mestiere o arte. E sulla base di un'immagine forte è nata la mia collaborazione con la fabbrica Alessi; fabbrica in senso antico, come officina, officina luogo di lavoro e di costruzione di cose dove la tecnica, per la sua alta qualità, è funzione della fantasia. Infine mi piacciono questi oggetti che penetrano nelle case, che la gente compra per l'uso e il piacere o per il desiderio di possederle; gli oggetti che ci inseguono per una vita o che dimentichiamo, o incontriamo abbandonati come nelle case vuote.

Perché mi piace o mi incanta l'uso e la vita degli oggetti domestici, ma anche il loro stare allineati nei grandi armadi dei musei dove la fantasia ripercorre altre stanze che stanno indietro e sono pane del nostro futuro».

Aldo Rossi, 1989

l'enfance ou de la sénilité, une saison jamais présente où les choses étaient fabriquées pour toujours en possédant cette saveur du set qu'on peut perdre ruais qu'on ne peut pas altérer. En ce sens, sur un chemin encore différent, je me heurtais avec l'idée fonctionnaliste et étroite de "design": j'ai pensé à l'image, et que l'image de l'objet était beaucoup plus, ou plus forte que celle de l'architecture; et que encore une fois l'image contenait la fonction.

La force de vieux "designers" était celle des sectes iconoclastes qui abattaient les images; j'ai toujours vu dans l'image la substance de notre métier ou art. Et sur la base d'une image forte j'ai commencé ma collaboration avec l'usine Alessi: usine au sens ancien, d'atelier, atelier lieu de travail et de construction de choses où la technique, grâce à sa haute qualité, est fonction de la fantaisie. Enfin, j'aime ces objets qui pénètrent dans les maisons, que les gens achètent pour l'usage et le plaisir ou pour le désir de les posséder; les objets qui nous suivent pour toute une vie ou que nous oublions ou rencontrons abandonnés comme dans les maisons vides. Car j'aime et j'adore l'usage et la vie des objets domestiques, mais aussi le fait qu'ils soient alignés dans les grandes armoires des musées où la fantaisie revit dans d'autres pieces qui sont derrière nous et font partie de notre avenir».

Aldo Rossi, 1989

«Bollitore con fischietto a uccellino» (1985)
design Michael Graves

Il primo bollitore prodotto da Alessi è stato quello di Richard Sapper, il «*Bollitore con fischietto melodico*», che aveva avuto un grande successo e veniva venduto soprattutto all'estero. Da parte di alcuni clienti nel 1983 fu suggerito ad Alessi di fare un secondo bollitore, meno caro, per il mercato americano. Si decise che doveva costare 49 \$ e 99 cents. Fra i diversi progettisti americani fu interpellato Michael Graves, uno degli undici progettisti del «*Tea & coffee piazza*», che aveva dimostrato un grande interesse per il design di prodotti di grande serie.

Era intuibile che Graves fosse in grado di sintonizzarsi sul grande pubblico, qualità importante e indispensabile per un designer americano. La sua pratica progettuale rivelava che avrebbe potuto ottenere dei risultati diversi da quelli avuti fino ad allora con i designers che avevano lavorato per Alessi.

«Ciò che mi ha colpito di più era il suo riferimento storico, il periodo che va dagli anni della Secessione Viennese all'Art Decò. Interessante era inoltre il suo desiderio di tentare di sviluppare un "nuovo design americano".

Graves rivelava una grande capacità di mescolare ispirazioni, anche formali, molto diverse tra loro e di riuscire a tradurle in un linguaggio unico, bene identificabile, un codice che prometteva una presa diretta sul pubblico.

Nel bollitore è leggibile per esempio

«Bouilloire avec sifflet à oiseau» (1985)
design Michael Graves

La première bouilloire produite par Alessi a été celle de Richard Sapper, la «*Bouilloire avec sifflet mélodique*», qui avait eu un grand succès et était vendue surtout à l'étranger. En 1983, des clients d'Alessi lui avaient suggéré de faire une deuxième bouilloire, moins chère, pour le marché américain. On établit qu'elle devait coûter 49 \$ et 99 cents. Parmi les nombreux créateurs américains, on appela Michael Graves, un des designers de «*Tea & coffee piazza*», qui avait fait preuve, d'un grand intérêt pour le design de produits de grande série. Il était évident que Graves était capable de se mettre en communication avec le grand public, qualité importante et indispensable pour un designer américain. Sa pratique de projet révélait qu'il pourrait obtenir avec les designers qui avaient travaillé pour Alessi des résultats différents de ceux qu'il avait atteint jusqu'à ce moment-là.

«Ce qui m'a frappé le plus était sa référence historique, la période qui date des années de la Sécession Viennoise jusqu'à l'Art Déco. En plus, son désir d'essayer de développer un "nouveau design américain" était intéressant». Graves montrait une grande capacité de mélanger des inspirations, même formelles, très différentes entre elles et d'arriver à les traduire en un langage unique bien identifiable, un code qui promettait une prise directe sur le public. Dans la bouilloire, par exemple, on

la cultura Pop (l'uccellino, il pomolo, il manico) o parti di un linguaggio autoctono, forse degli indiani americani (decorazione delle piccole borchie)...». Dopo quattro mesi Graves ha inviato il progetto di questo bollitore, con un modello e dei disegni.

Il lavoro dell'ufficio tecnico Alessi è stato abbastanza agevole, risultavano implicite nel progetto le intuizioni tecniche e lo studio di fattibilità è durato meno di un anno e non ha portato modifiche al progetto.

Graves non aveva cercato di inventare un modo nuovo di costruire un bollitore, come aveva fatto Sapper, ma si era adeguato al processo produttivo classico. Al momento della sua presentazione sul mercato nel 1985, il "Bollitore con fischiello ad uccellino" non costava 49 \$ e 99 cents ma 75 \$, ciò nonostante esso è diventato subito un best-seller.

È molto venduto in America, è un prodotto nato per gli Stati Uniti ma che è stato venduto ovunque per la crescente tendenza di imitazione degli stili di vita. Dopo il bollitore è nata la "Graves Family", una famiglia di oggetti tipicamente americani realizzati con lo stesso linguaggio del bollitore: la cremiera, la zuccheriera, la burriera, il mug, la demi-tasse.

trouve, toute la culture Pop (le petit oiseau, la poignée, le manche) ou des parties d'un langage autochtone, peut-être des Indiens d'Amérique (décoration des petits clous)...».

Au bout de quatre mois, Graves envoyait le projet de cette bouilloire avec un modèle et des dessins.

Le travail du bureau technique Alessi a été assez facile, les intuitions techniques étant implicites, et l'étude de réalisation a duré moins d'un an et n'a comporté aucune modification du projet. Graves n'avait pas cherché à inventer une nouvelle façon de construire une bouilloire, comme c'était le cas de Sapper, mais il s'était conformé au processus de production classique.

Lors de sa présentation sur le marché en 1985, la "Bouilloire avec sifflet à oiseau" ne coûtait pas 49 \$ et 99 cents, mais 75 \$ et, malgré cela, elle est immédiatement devenue un best-seller. Elle est très vendue en Amérique, c'est un produit conçu pour les marchés des Etats-Unis mais qui a été par la suite vendue partout grâce au processus d'imitation des styles de vie. Après la bouilloire, la "Graves Family" est née, une famille d'objets typiquement américains réalisés avec le même langage que la bouilloire: le pot à crème, le sucrier, le beurrier, le mug, la demi-tasse.



«Ho realizzato una serie di oggetti destinati all'uso in cucina che, dal punto di vista linguistico, hanno una relazione familiare tra di loro, costituiscono una vera "Family", in quanto, nel mio lavoro con Alessi non sono tanto interessato a creare un nuovo linguaggio o una parodia, ma più semplicemente una continuità di linguaggio...

Ritengo che per assicurare questa continuità sia importante conoscere le nuove esigenze del pubblico e i comportamenti dominanti nella società... Intendo il designer come un interprete della cultura, un personaggio in grado di sviluppare dei contenuti che soddisfano le esigenze del prodotto nella società...

Nei miei oggetti c'è un forte rapporto con la cultura, così che la società possa realizzarsi attraverso di loro e possa considerare tutte le sue necessità, a partire dalla funzione pragmatica, fino alla funzione simbolica, con estrema tranquillità..., voglio arrivare a un prodotto che sia il risultato equilibrato e soddisfacente di tutte le valenze legate all'oggetto: il materiale, il colore, il linguaggio, la funzione, lo stile, il mondo immaginario, la qualità...».

Michael Graves, 1989

«J'ai créé une série d'objets destinés à la cuisine qui, d'un point de vue linguistique ont une relation familiale et constituent une varie "Family" car ce qui m'intéresse le plus dans ma collaboration avec Alessi n'est pas un nouveau langage ou une parodie mais plus simplement une continuité de ce langage. Je crois que pour s'assurer cette continuité il est important de connaître les nouvelles exigences du public et les comportements dominants à l'intérieur de la société. A mon sens le designer se doit d'être l'interprète de la culture, un personnage en grade de développer des contenus qui satisfassent les exigences du produit dans la société. Dans les objets que je dessine on retrouve ce rapport intense avec la culture pour que la société puisse se réaliser à travers eux et soit en mesure d'évaluer ses nécessités à partir d'une fonction pragmatique pour arriver à une fonction symbolique, le tout avec une extrême tranquilité. Je veux arriver à un produit qui soit le résultat équilibré et satisfaisant de tous les paramètres liés à l'objet: le matériau, la couleur, le langage, la fonction, le style, le monde imaginaire, la qualité...».

Michael Graves, 1989



«Pasta-set» (1985)
design Massimo Morozzi

«Nell'estate del 1982, dopo un anno e mezzo di incontri e chiacchierate, Morozzi mi mostrò il progetto del “*Pasta-set*”.

Morozzi sosteneva che sarebbe stato interessante concentrarsi sugli oggetti per la cucina mediterranea e creare un oggetto di design per “fare la pasta” e allo stesso tempo “per far conoscere la pasta”.

Bisogna ammettere che la soluzione della pentola con cestello interno non era nuova perché ne esiste traccia in un testo del '500 dello Scappi, ma negli oggetti per uso privato e da regalo era un'idea totalmente nuova.

Era interessante per me l'ipotesi di lavorare con Morozzi per la sua provenienza dal design radicale (esperienza nell'“Archizoom”), e anche per la sua decisione di diventare un designer in senso classico, che accetta il ragionamento del marketing come componente della sua pratica.

Nella sua pratica c'era uno scarsissimo interesse per l'aspetto formale, la forma è leggibile negli ultimi momenti della progettazione come fosse deduttiva. Proprio la forma dell'oggetto lasciava inizialmente qualche perplessità nonostante l'idea fosse straordinaria: l'aspetto funzionale era collaudato ma non lo si riconosceva come una pentola. Allora abbiamo deciso di fare un test di verifica dell'approccio del pubblico all'oggetto. È stata organizzata, da parte di un istituto di ricerche di mercato, una

«Pendant l'été 1982, après une année et demie de rencontres et bavardages, Morozzi me montra le projet “*Pasta-set*”. Morozzi soutenait qu'il serait intéressant de se concentrer sur les objets pour la cuisine méditerranéenne et de créer un objet de design pour “faire les pâtes” et en même temps “pour faire connaître les pâtes”.

Il faut dire que la solution de la marmite avec corbeille à l'intérieur n'était pas une nouveauté, car il en existe une trace dans un texte du seizième siècle de Scappi, mais dans les objets destinés à l'usage privé et pour des cadeaux, c'était une idée totalement nouvelle. En plus, pour moi l'hypothèse de travailler avec Morozzi était intéressante parce qu'il venait du design radical (expérience dans l'“Archizoom”), et aussi à cause de sa décision de devenir un designer au sens classique du terme, qui accepte le raisonnement du marketing comme composante de sa pratique.

Dans ses projets, il y avait très peu d'intérêt pour l'aspect formel et ce n'est que dans le dernières phases du projet qu'on peut en interpréter la forme, comme si elle était déductive.

C'était justement la forme de l'objet qui au début nous laissait un peu perplexes, bien que l'idée fût extraordinaire: l'aspect fonctionnel était vérifié, mais on avait de la peine à le reconnaître en tant que marmite. On avait alors décidé de faire un test de vérification de la façon dont le

serie di interviste alla quale abbiamo assistito direttamente da dietro uno specchio a senso unico. Delle cento persone interpellate, circa il 50% non riconosceva il "Pasta-set" come una pentola, dandone connotazioni molto diverse fra loro, mentre al 50% restante piaceva l'idea.

I risultati non erano del tutto positivi ma decidemmo ugualmente di metterlo in produzione, e facemmo bene perché piacque molto e anzi negli anni successivi influenzò enormemente il mercato (credo oggi esistano un centinaio di copie del "Pasta-set", in tutto il mondo)». Il "Pasta-set" fu presentato nel 1985 con una grande festa nei giardini dell'Università Bocconi in corso Venezia a Milano, insieme con il libro "Pastario, ovvero Atlante delle paste alimentari italiane" di Eugenio Medagliani e Fernanda Gosetti, pubblicato da Alessi. Dopo l'esperienza del "Pasta-set", sta per nascere il "Vapor-set", uno strumento per la cottura al vapore disegnato da Morozzi con la collaborazione di Gualtiero Marchesi. Sarà presentato nella primavera 1990 insieme con un calendario gastronomico progettato dallo stesso Morozzi.

public accueillerait cet objet. Une série d'interviews fut organisée par un institut d'analyses de marché, à laquelle on a pu assister directement au moyen d'un miroir à sens unique. Parmi les 100 personnes interpellées, environ 50% n'arrivaient pas à considérer le "Pasta-set" comme une marmite, en donnaient par contre des connotations très différentes entre elles, tandis que les 50% restants trouvaient l'idée très agréable. Les résultats n'étaient pas tout à fait positifs, mais nous décidâmes quand même de le mettre en production. En fait, nous avions bien fait car il eut beaucoup de succès et dans les années successives il finit même par influencer énormément le marché (je crois qu'à l'heure actuelle il existe une centaine de copies du "Pasta-set" dans le monde entier).

Le "Pasta-set" fut présenté en 1985 avec une grande fête dans les jardins de l'Université Bocconi au Corso Venezia à Milan, avec le livre "Pastario, ovvero Atlante delle paste alimentari italiane" de Eugenio Medagliani et Fernanda Gosetti, publié par Alessi. Après l'expérience du "Pasta-set", le "Vapor-set" est en voie de préparation, un instrument pour la cuisson à la vapeur dessiné par Morozzi avec la collaboration de Gualtiero Marchesi. Il sera présenté au printemps 1990 avec le calendrier gastronomique dessiné par Morozzi.



MEH

«Ora esiste questa grande utopia della diffusione della creatività, quindi anche il problema di fare delle cose di uso quotidiano rientra in questa sfera che prima era stabilita nell'arte, canonizzata, in qualche maniera. Questo è un sistema che per millenni ha funzionato così, con alcuni grandi miti, certamente, ma anche con grandi garanzie.

Il fatto che prima l'arte non entrasse a contatto diretto con la gente, ma in qualche maniera ci fosse un filtro, un sistema di protezione, un sistema molto limitativo, dava un sistema di garanzie. Dal momento in cui questa cosa si apre a tutti e quindi "questa penna", per fare un esempio, diventa una manifestazione della mia arte, si accelerano tanti processi e si sviluppano e si manifestano delle energie straordinarie che prima erano compresse; dall'altro lato, è un'arte ormai senza reti di protezione, per il pubblico, per la gente...

Sarebbe molto bello se nel design tutto il processo potesse rimanere dentro le cose, in qualche maniera usando questo strumento appunto come un medium, quindi le cose fanno parte della loro storia e vengono fuori secondo una logica: le penne secondo la logica delle penne, le sedie secondo la logica delle sedie, le pentole secondo la logica delle pentole, di cui noi siamo come uno strumento che serve per far sì che nasca questa... "pentolicità", se si può dire...

Una visione aristotelica del problema... Mi piacerebbe fare queste cose pensando ad altro, per esempio senza doverci coinvolgere di persona, senza metterci dentro una parte di me...

Supponi che questa realtà legata alla natura profonda dell'oggetto non si veda, nessuno la vede, ma io ho l'occhio per vederla, perché già esiste. E mentre avviene questo io invece penso a quello che farò il prossimo fine settimana... Questo può essere obiettivo di un

«A l'heure actuelle, cette grande utopie de la diffusion de la créativité, et donc aussi le problème de faire des choses d'usage quotidien, entrent dans la sphère qui était jadis propre à l'art, qui était d'une certaine façon canonisée. C'est un système qui pendant des millénaires avait fonctionné de cette manière, sûrement avec quelques grands mythes, mais aussi avec de grosses garanties. Le fait qu'autrefois l'art n'entrant pas en contact direct avec les gens, mais que, d'une certaine façon, il y avait un filtre, un système de projection, un système très limitatif, donnait un système de garanties. A partir du moment où cette chose s'ouvre à tout le monde, et où ce stylo devient donc une manifestation de mon art, pour faire un exemple, beaucoup de processus s'accélèrent et se développent et des énergies extraordinaires qui autrefois étaient comprimées, commencent à se manifester; mais, d'ailleurs, c'est un art qui n'a plus d'enceinte de protection, pour le public, pour les gens...

Ce serait très bien si dans le design tout le processus pouvait rester à l'intérieur des choses, en utilisant d'une certaine manière cet instrument, justement comme un médium; alors les choses font partie de leur histoire et naissent suivant une logique: les stylos suivant la logique des stylos, les chaises suivant la logique des chaises, les casseroles suivant la logique des casseroles, dont nous ne sommes qu'un instrument qui sert à faire sortir cette... "casserolité", si on peut dire commen-ça... Une vision aristotélique du problème... J'aimerais faire cela en pensant à autre chose, par exemple sans devoir être personnellement impliqué, sans y mettre une partie de moi... Imagine que cette réalité liée à la nature profonde de l'objet ne soit pas visible, personne ne la voit, mais il n'y a que moi qui aie l'oeil pour la voir, parce qu'elle existe déjà. Et pendant que cela arrive, je pense à ce que

lungo iter progettuale, vale a dire il
raggiungimento dello Zen del progetto».

Massimo Morozzi, 1989

je ferai le prochain week-end... Cela peut
être l'objectif d'un long cheminement de
projet, c'est-à-dire la réalisation du Zen
du projet».

Massimo Morozzi, 1989



La ricerca comincia nel 1979. Era stata individuata una fascia di mercato costituita da coloro che possono essere definiti i "privati gourmet": un tipo di pubblico che non poteva trovare sul mercato quel genere di utensili in grado di soddisfare le sue esigenze e i suoi sogni, dal momento che il mercato era allora ancora dominato dalla monotonia della produzione di grande serie. Il progetto non poteva essere affrontato nel modo classico, ovvero secondo il rapporto bilaterale esclusivo designer-industria, infatti oltre ai consulenti teorici e storici andavano coinvolti anche dei consulenti operativi. Dopo un anno di ricerca era chiaro che si sarebbero usati, per la progettazione e la produzione, metalli diversi, e che si sarebbero affrontati problemi tecnici riguardanti ad esempio diversi tipi di leghe, bilaminati, stampaggio, fusione, pressofusione, microfusione, ecc.

È stato scelto Sapper come progettista perché è un grande tecnologo, e inoltre era un buon momento, perché dall'ultima progettazione per Alessi erano passati circa due anni (se consideriamo che i tecnici, dopo aver lavorato a un progetto con Sapper, hanno bisogno di un po' di riposo...).

Sono stati chiamati quali consulenti operativi sette cuochi della grande cucina europea...

La recherche commence en 1979. On avait repéré une partie du marché formée de ceux qui peuvent être définis comme les "gourmets privés": un type de public qui ne pouvait pas trouver sur le marché ce genre d'ustensiles capables de satisfaire ses exigences et ses rêves, du moment qu'à l'époque le marché était encore dominé par la monotonie de la production de grande série. Le projet ne pouvait pas être affronté de manière classique, c'est-à-dire suivant le rapport bilatéral exclusif designer-industrie; par contre, il fallait impliquer non seulement des conseillers théoriques et historiques mais aussi des conseillers au niveau opérationnel. Après une année de recherche, il était évident qu'on utiliserait, pour le projet et la production des métaux différents et qu'on aurait à faire face à des problèmes techniques concernant par exemple les différents alliages bilaminés, moulage, fusion, moulage sous pression, microfusion, etc... On a choisi Sapper comme designer parce qu'il est un grand technologue et en plus c'était un bon moment, puisque depuis le dernier projet pour Alessi, à-peu-près deux années s'étaient écoulées (compte tenu que les techniciens, après avoir travaillé à un projet avec Sapper, ont besoin d'un peu de repos...). En qualité de conseillers opérationnels sept cuisiniers de la grande cuisine européenne ont été appelés...



Richard Sapper - Roger Vergé, (1984) 1986
«Pescera con griglia»,
«Poissonière avec grille».

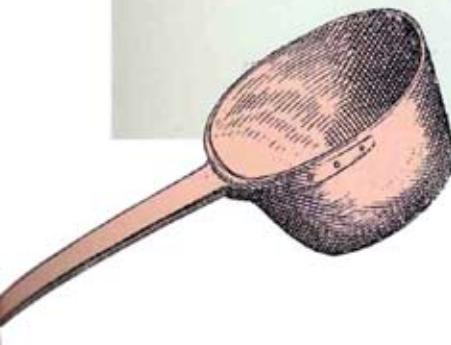
«... Questi personaggi, nella loro funzione di cuochi-progettisti, ci hanno subito resi attenti sulla importanza di una buona conoscenza delle “tecniche di cottura”, cioè dei diversi modi con i quali gli alimenti passano dallo stato crudo allo stato cotto, per una cucina corretta sia sotto l’aspetto gastronomico che sotto quello dietetico. Le tecniche di cottura, che nella tabella abbiamo raggruppato sotto le quattro famiglie storicamente più interessanti, se pure tutte usano del calore come sorgente prima per la cottura, tuttavia lo utilizzano ciascuna in un modo diverso, in vista di ottenere quei mutamenti fisici, chimici, di consistenza, di sapore e di odore che sono loro propri: e questi “modi diversi” rendono necessarie forme diverse, metalli diversi, caratteristiche specifiche per ogni recipiente di cottura. Ecco perché la nostra batteria, dietro la precisa indicazione dei cuochi progettisti, si presenta come una batteria mista ed eclettica. Da un lato cioè è composta di utensili realizzati non già in un solo ma in diversi metalli (ogni recipiente nel metallo più appropriato secondo le tecniche di cottura alle quali è destinato), dall’altro lato, la forma dei recipienti stessi non è stata dettata da sole considerazioni di natura estetica, ma è sempre strettamente conseguente alle esigenze dei tipi di cotture praticabili con ognuno di essi (quindi, forme assai diverse tra un recipiente e l’altro: coniche, troncoconiche, cilindriche, a sponda curva).

Facile comprendere che determinante per la definizione della batteria è stata dunque la scelta dei metalli impiegati. L'acciaio inossidabile, mediocre conduttore di calore, è stato utilizzato per la *pentola* (che serve essenzialmente per bollire l'acqua o in genere i liquidi e non ha speciali esigenze in tema di conduzione di calore), lo *scolatoio* e lo *chinois*, ma anche per tutti i coperchi,

«... Ces personnages, dans leur fonction de cuisiniers- créateurs, ont immédiatement attiré notre attention sur l’importance d’une bonne connaissance des “techniques de cuisson”, c’est-à-dire des modes différents par lesquels les aliments passent de l’état cru à l’état cuit, pour une cuisine correcte aussi bien du point de vue gastronomique que de celui de la diététique. Quant aux techniques de cuisson que nous avons regroupées dans le tableau en quatre familles les plus intéressantes historiquement, bien qu’elles se servent de la chaleur comme source primaire pour la cuisson, chacune l’utilise toutefois de manière différente, afin d’obtenir les mutations physiques, chimiques, de consistance, de goût et d’odeur qui lui sont propres: et ces manières différentes rendent nécessaires des formes différentes, des métaux différents, des caractéristiques spécifiques pour chaque récipient de cuisson. Voilà pourquoi notre batterie, suivant l’indication précise des cuisiniers-créateurs, se présente comme une batterie mixte et éclectique. D’un côté en fait, elle est composée par des ustensiles réalisés non pas avec un seul métal, mais avec plusieurs métaux (chaque récipient fait avec le métal le plus indiqué selon les techniques de cuisson auxquelles il est destiné); de l’autre, la forme des récipients mêmes n’a pas été dictée par des considérations de nature purement esthétique, mais elle découle strictement des exigences des types de cuisson possibles avec chacun d’eux (des formes très différentes, donc, d’un récipient à l’autre: coniques, tronconique, cylindriques, à bord courbe). Par conséquent, il est évident que pour la définition de la batterie le choix de métaux utilisés a été déterminant. L’acier inoxydable, mauvais conducteur de chaleur, a été utilisé pour la *marmite* (qui sert surtout à bouillir l’eau ou en



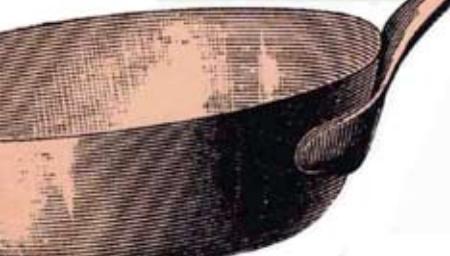
Richard Sapper - Gualtiero Marchesi, (1984) 1986
«Casseruola a due maniglie»,
«Faitout».

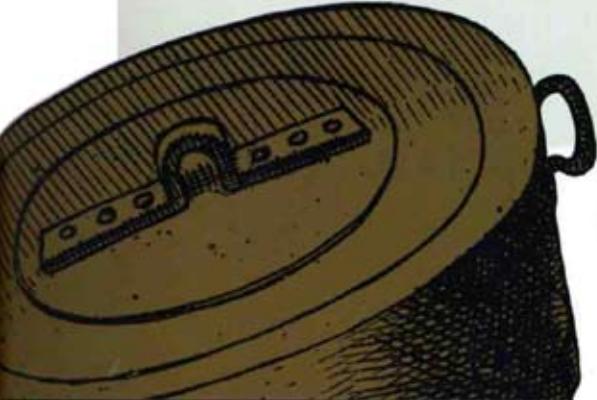


Richard Sapper - Pierre et Michel Troisgros, (1984) 1986
«Casseruola a manico lungo o Russa»,
«Casserole avec manche long ou Russe»,
«Cassolette».



Richard Sapper - Raymond Thuiller - Jean-André Charial, (1984) 1986
«Cocotte ovale».





Richard Sapper - Alain Chapel, (1984) 1986
«Casseruola conica o Sauteuse»,
«Frusta», «Fouet».

i manici e i pomoli. Al contrario uno speciale laminato composto di rame ad alto spessore (che garantisce una perfetta conduzione del calore lungo tutta la superficie del recipiente) ricoperto all'interno da una sottile lamina di acciaio inossidabile (che permette la massima igiene e facilità di pulizia senza interferire per il suo limitato spessore con la conduzione garantita dal rame) è stato usato per tutti i pezzi destinati a cotture delicate, dove è importante che la temperatura sia molto controllata e uniforme in tutte le parti del recipiente: quindi le *casseruole*, la *cassolette* e la *sauteuse* per i risotti, le cotture al salto, le salse... Il ferro nero, grazie alle sue insostituibili caratteristiche di termoregolatore, è il metallo della *padella lionesa* e del *padellino per uova e crêpes*, i recipienti tipici per le cotture secondo la tecnica del friggere. Infine, la ghisa fusa e smaltata nera, molto pesante, è stata adottata per la *cocotte ovale*, il recipiente principe per le lunghe cotture (brasati e stufati), le quali richiedono una stabile e moderata trasmissione del calore che è appunto la prerogativa di questo metallo. I cuochi-progettisti, oltre ad una consulenza generale dalla quale è derivata la impostazione di tutta la batteria, hanno poi scelto uno o più utensili, secondo le rispettive simpatie culinarie, e su questi hanno lavorato con Sapper per la definizione completa del relativo progetto. Così Alain Chapel, probabilmente il più grande "saucier" vivente ha messo a punto la *casseruola tronconica o sauteuse*; i Troisgros lionesi, autorevolissimi esponenti della "nouvelle cuisine", hanno lavorato sulle *padelle in ferro nero*, sulla *casseruola russa* e sulla *cassolette*; Raymond Thuilier, patriarca della cucina francese e fedele continuatore della tradizione escoffieriana, ha collaborato con preziosi consigli alla *cocotte ovale*; Roger Vergé,

général les liquides et n'a pas d'exigences particulières en ce qui concerne la conduction de chaleur), la *passoire* et le *chinois*, mais aussi pour les couvercles, les manches et les poignées. En revanche, on a utilisé un laminé spécial composé de cuivre à haute épaisseur (qui garantit la parfaite conduction de la chaleur sur toute la surface du récipient),收回 à l'intérieur d'une lame mince en acier inoxydable (qui permet l'hygiène maximum et une extreme facilité de nettoyage sans encombrer nullement grâce à son épaisseur limitée avec la conduction garantie du cuivre) pour toute les pièces destinées à des cuissons délicates, où il est important que la température soit très contrôlée et uniforme sur toutes les parties du récipient: les *casseroles*, la *cassolette* et la *sauteuse* pour les risottos, les cuissons sautées, les sauces... Le fer noir, grâce à ses incomparables caractéristiques de thermorégulateur, est le métal de la *poêle lyonnaise* et de la *petite poêle à frire les oeufs et les crêpes*, c'est-à-dire les récipients typiques pour les cuissons selon la technique de la friture. Enfin, la fonte moulée et émaillée noire, très lourde, a été employée pour la *cocotte ovale*, le récipient par excellence pour les longues cuissons («braisé», «daubes»), qui nécessitent une transmission stable et modérée de la chaleur, à savoir la caractéristique de ce métal. Outre leur conseil général qui a déterminé tout le choix de notre batterie, les cuisiniers-createurs ont sélectionné un ou plusieurs ustensiles, selon leurs goûts culinaires et ont travaillé à ceux-ci avec Sapper pour la définition complète du projet en question. De cette manière, Alain Chapel, probablement le plus grand "saucier" vivant, a mis au point la *casserole tronconique ou sauteuse*; les Troisgros lyonnais, des représentants prestigieux de la "nouvelle cuisine", ont travaillé au projet des *poêles en fer noir*,

punto di fusione tra la “nouvelle cuisine” e la cucina mediterranea, ha codificato la *pescera con griglia*; Gualtiero Marchesi con la sua inesauribile fantasia ha fatto della *pentola* e delle *casseruole*, con poche e precise indicazioni, dei recipienti forse perfetti; e Angelo Paracucchi, grande autore della cucina mediterranea, ha lavorato sulla *lampada* e sulla *padella per fiammeggiare*, dandone per la prima volta una interpretazione in chiave contemporanea. È difficile raccontare in poche parole la complessità e l’interesse della materia che questa volta ci siamo trovati ad investigare, perciò insieme ad Alberto Gozzi ho scritto un libro dal titolo “*La Cintura di Orione, storia e uso dei recipienti da cottura in metallo per la grande cucina*”, pubblicato in Italia dall’editore Longanesi, che raccoglie i principali contributi alla nostra ricerca e al quale i cuochi-progettisti hanno partecipato con una serie di ricette inedite, fotografate nelle loro cucine, che illustrano l’uso dei vari recipienti».

Alberto Alessi
dal catalogo “*La Cintura di Orione*”
Officina Alessi, 1986

de la *casserole russe* et de la *cassolette*; Raymond Thuilier, patriarche de la cuisine française et continuateur fidèle de la tradition d’Escoffier, a collaboré avec ses conseils précieux à la *cocotte ovale*; point de fusion entre la “*nouvelle cuisine*” et la cuisine méditerranéenne Roger Vergé, a codifié la *poissonnière avec grille*; Gualtiero Marchesi, avec sa fantaisie inépuisable a transformé la *marmite* et les *casseroles*, par quelques indications précises, en récipients pratiquement parfaits; et Angelo Paracucchi, grand auteur de la cuisine méditerranéenne, a travaillé à la *lampe* et à la *poêle à flamber*, en donnant pour la première fois une interprétation contemporaine. Il est difficile de raconter en deux mots la complexité et l’intérêt de la matière dans laquelle on a voulu se plonger cette fois: j’ai décidé donc avec Alberto Gozzi d’écrire un livre qui a pour titre “*La Cintura di Orione, histoire et usage des récipiens à cuire en métal pour la grande cuisine*”, publié en Italic par l’éditeur Longanesi, qui recueille les contributions principales à notre recherche et auquel les cuisiniers-créateurs ont participé avec une série de recettes inédites, photographiées dans leurs cuisines, qui illustrent l’usage des différents récipients».

Alberto Alessi
du catalogue “*La Cintura di Orione*”
Officina Alessi, 1986

«La caffettiera napoletana» (1979-1987)
design Riccardo Dalisi

La ricerca sulla caffettiera napoletana, condotta da Riccardo Dalisi tra il 1979 e il 1987, è stata la più lunga nella storia della Alessi.

È iniziata con un'indagine socio-antropologica sul modo di usare la caffettiera e di intendere il caffè nei piccoli paesi dell'entroterra napoletano, e ha prodotto negli anni circa duecento prototipi funzionanti, realizzati in latta su indicazioni di Dalisi da una curiosa figura d'artigiano napoletano: Don Vincenzo. In seguito, dopo tutti i prototipi, si è consolidato il vero prodotto di serie, con il quale «... per la prima volta l'**ANIMAZIONE** entra nella storia ufficiale dell'industrial design internazionale, per la prima volta Totò, Eduardo, Pulcinella, gli attori di strada, l'elemosina, gli ex-voto, la disperazione, l'amore e la chiacchiera diventano materiali concreti di progettazione industriale...». (Alessandro Mendini) Sono molti i meriti di questa ricerca, intesi come metodi, temi, aspetti della progettazione che da quel momento in poi hanno arricchito il metaprogetto Alessi:

- la metodologia delle relazioni interpersonali (quella che Dalisi definisce «geometria generativa», cioè il tentativo di controllare il gioco delle trasformazioni nello spazio, di registrarle in senso progressivo, di dirottarle, di maturarle, di tradurre le pressioni che vengono da altri tipi di processi in

«La cafetière napolitaine» (1979-1987)
design Riccardo Dalisi

La recherche sur la cafetière napolitaine, faite par Riccardo Dalisi entre 1979 et 1987, a été la plus longue dans l'histoire d'Alessi.

Elle a commencé par une enquête socio-anthropologique sur la façon d'utiliser la cafetière et le café dans les petits villages de l'arrière pays napolitain, et elle a produit au cours des années environ deux cents prototypes fonctionnans, réalisés en fer blanc suivant les indications de Dalisi, en partant d'une figure curieuse d'artisan napolitain: Don Vincenzo. Par la suite, après tous les prototypes, on est arrivé au vrai produit de série, par lequel «... pour la première fois l'**ANIMATION** entre dans l'histoire officielle de l'industrial design international, pour la première fois Totò, Eduardo, Pulcinella, les acteurs de la rue, l'aumône, les ex-voto, le désespoir, l'amour et le bavardage deviennent des matériaux concrets de projet industriel...». (Alessandro Mendini)

Les mérites de cette recherche sont nombreux, et l'on entend par là les méthodes, les thèmes, les aspects du projet qui à partir de ce jour là ont de plus en plus enrichi le metaprojet Alessi:

- la méthodologie des relations interpersonnelles (ce que Dalisi définit comme la «géométrie générative»), c'est-à-dire la tentative de contrôler le jeu de transformations dans l'espace, de les régler en sens progressif, de les dérouter, de les mûrir, de traduire les

- opportunità creative dello spazio;
- l'utilizzo di un metaprogetto formale compatto ma aperto, nel suo caso messo in relazione con l'anima popolare della sceneggiata;
- il procedimento ideativo della “tecnica povera in rivolta” (design buffo, oggetti-personaggio, interesse verso gli accessori aggiunti in modo spontaneo all'edilizia urbana...);
- l'innesto nella storia del costume, del tessuto sociale urbano e contadino, nella tradizionale vocazione di recitare (il suo interlocutore-coautore non è uno specialista elitario ma ora il bambino del sottoproletariato, ora l'abitante del vicolo, ora il vecchio o il pazzo o le strade);
- la strategia del frammento (emozionale) e del rimando (popolare), del piacere di una precisione “approssimata” che rende imprevedibile il successivo passaggio.

Insieme a *“Tea & coffee piazza”* questa ricerca, che tra l'altro rappresenta il primo sposalizio tra le mentalità del design del Nord e del design del Sud, ha dato il definitivo scrollone alla Weltanschauung tecnicistico-industriale della Alessi anni '70.

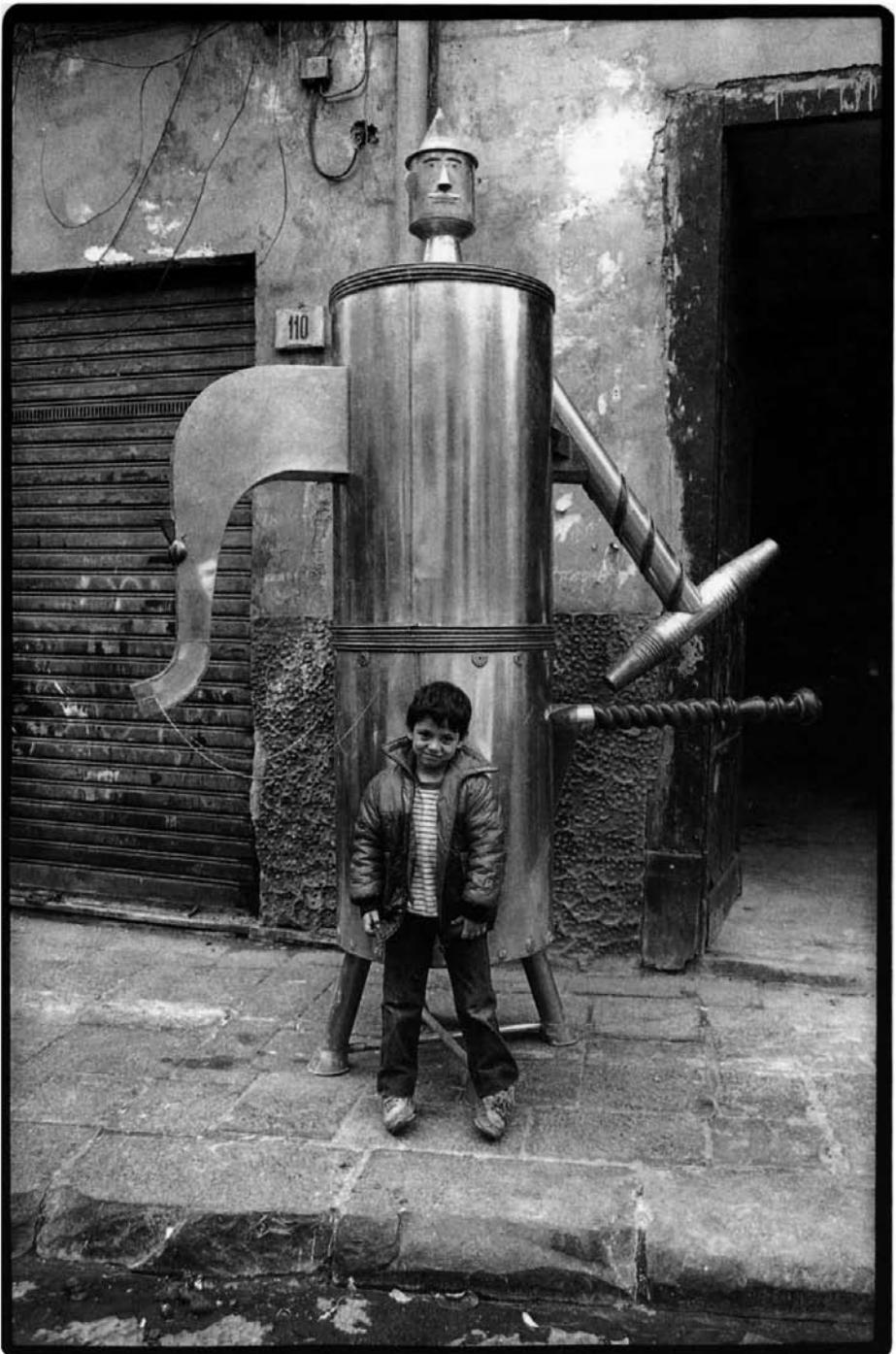
Il libro omonimo, nel quale Dalisi ha raccolto il materiale della ricerca, è stato pubblicato da Alessi nel 1987 (disegni di Riccardo Dalisi, foto di Aldo Ballo, Marina Arlotta, Carlo Cuomo, Occhiomagico, Sergio Riccio, Renato Sartori, Giacinto Spagnoletti, progetto grafico di Bruno Munari e Raffaele Castiglioni). Con i prototipi e il materiale della ricerca è stata realizzata una mostra itinerante, iniziata nel settembre 1987 nello show-room Officina Alessi a Milano.

- pressions qui viennent d'autres types de processus en opportunités créatives de l'espace.
- L'utilisation d'un metaprojet formel compact mais ouvert, mis en relation avec l'esprit populaire du feuilleton.
- Le procédé créatif de la “technique pauvre en révolte” (design drôle, objets-personnage, intérêt envers les accessoires ajoutés de manière spontanée au bâtiment urbain...)
- L'insertion dans l'histoire de la coutume, du tissu social, urbain et paysan, dans la traditionnelle vocation de jouer (son interlocuteur-coauteur n'est pas un spécialiste élitaire mais tantôt l'enfant du sous prolétariat, tantôt l'habitant de la ruelle, tantôt le vieux, ou le fou ou les rues).
- Le caractère stratégique du fragment (émotionnel) et du renvoi (populaire), du plaisir d'une précision approximative qui rend imprévisible le passage successif.

Avec le *“Tea & coffee piazza”* cette recherche, qui entre autres représente le premier mariage entre les mentalités du design du Nord et du design du Sud, a définitivement secoué la Weltanschauung technique industrielle d'Alessi des années '70.

Le livre homonyme, dans lequel Dalisi a recueilli le matériel de la recherche, a été publié par Alessi en 1987 (dessins de Riccardo Dalisi, photos de Aldo Ballo, Marina Arlotta, Carlo Cuomo, Occhiomagico, Sergio Riccio, Renato Sartori, Giacinto Spagnoletti, projet graphique de Bruno Munari et Raffaele Castiglioni).

Avec les prototypes et le matériel de la recherche on a organisé une exposition itinérante, commencée en septembre 1987 dans le show-room Officina Alessi à Milan.



«Lanciare la napoletana nel firmamento del design è un'impresa complessa e delicata. È come strapparla ad un mondo per trasportarla in tutt'altri circuiti di sensibilità.

Certo, è un po' strano parlare di un rituale della pazienza e della calma per preparare una bevanda che, oggi, sembra concepita per andare più veloci e più in fretta... Il caffè lo si prende in più circostanze, ma il rituale, per il napoletano, si concentra e tipizza su due momenti importantissimi: insieme ad altri, ed in questo caso in vari istanti di preparazione e di attesa, i segnali, l'osservazione, gli attimi salienti, l'attenzione servono a "socializzare", raccogliere le persone, indurre alla calma (così pericolosamente disattesa oggi), favorire la conversazione: scandire con le sue fasi, se vogliamo, tutta una parte dello stare insieme, fino all'atto culminante del sorbirlo insieme. I vantaggi pratici rispetto alla moka, sono notevoli: il caffè non si brucia, non trasborda se ci si allontana per troppo tempo dalla caffettiera, non erompe con sussulto, a volte fortissimo, se il fuoco è alto...

È la miniaturizzazione del rito, a cui non pochi adulti indulgono e il bambino ne è sensibilizzato, è un segno che si tratta di un fatto popolare... Il Compasso d'oro è stato dato, inconsapevolmente, non alla ricerca ma all'anelito che è al di dentro di un rito; ora è diventato racconto, rocambole di Pulcinella. In questa divaricazione sta forse il bandolo della matassa. Nella nostra città ogni cosa si arricchisce di racconto che può degenerare in incertezza. Qui è la dispersione che produce la città in ogni campo, ma qui si nasconde il risvolto, l'apporto singolare che Napoli può dare... Un design di ricerca io lo vedo come un sasso buttato in un laghetto: intorno si sollevano subito i cerchi della sperimentazione che servono a saggiare la vitalità e la forza di ciò che si cerca...

«Lancer la napolitaine dans le firmament du design est une entreprise complexe et difficile. C'est comme si on l'arrachait à un monde pour la transporter dans de tout autres circuits de sensibilité. Certes, il est quand même drôle de parler d'un rituel de la patience et du calme pour préparer une boisson qui, aujourd'hui, semble conçue pour aller plus vite... On prend le café en plusieurs circonstances, mais le rituel, pour le Napolitain, se concentre et se caractérise en deux moments fondamentaux: avec d'autres personnes, et dans ce cas à des instants différents de préparation et d'attente, les signaux, l'observation, les moments saillants, l'attention servent à "socialiser", réunir les personnes, induire au calme (tellement négligé aujourd'hui), favoriser la conversation: scander, par ses phases, si l'on veut, toute une partie de "l'être ensemble", jusqu'à l'acte culminant de le "siroter ensemble". Les avantages pratiques, par rapport au moka, sont considérables: le café ne se brûle pas, il ne déborde pas si on s'éloigne quelques minutes de la cafetière, il ne se répand pas avec un bouillon, quelque fois très fort, si le feu est trop haut...

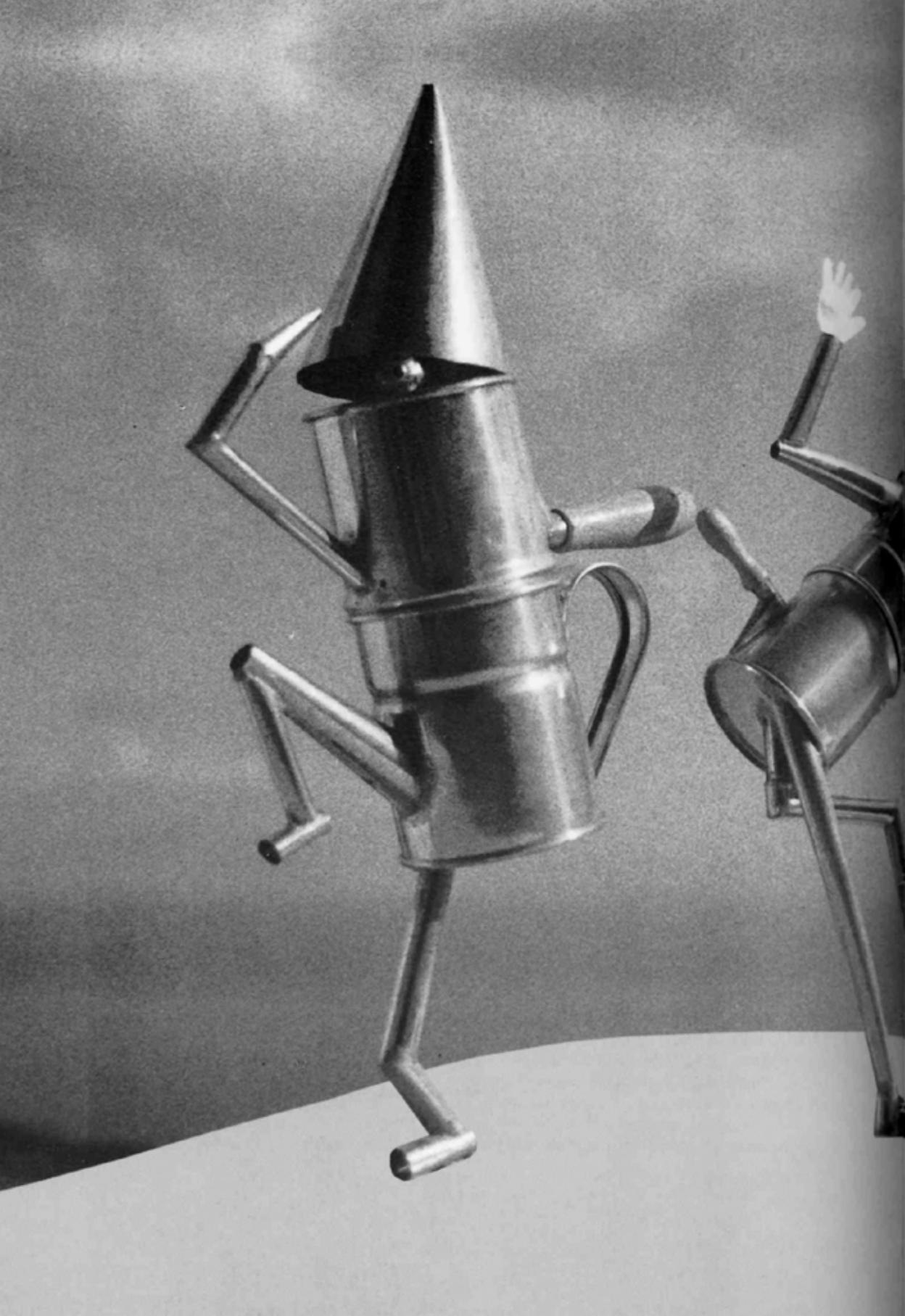
C'est la miniaturisation du rite auquel beaucoup d'adultes se prêtent et dont même l'enfant est conscient de faire partie, c'est un signe qu'il s'agit d'un fait populaire... Le Compas d'or a été donné, inconsciemment, non pas à la recherche mais au désir qu'on éprouve à l'intérieur d'un rite; maintenant, il est devenu une histoire, aventure de Polichinelle. La clé du mystère est peut-être dans cet écartement. Dans notre ville chaque chose s'enrichit d'un récit qui peut dégénérer en incertitude. Ici, c'est la dispersion qui produit la ville dans chaque domaine, mais là un autre aspect se cache, l'apport singulier que Naples peut donner... A mon avis, un design de recherche est comme un caillou jeté dans un petit lac: les

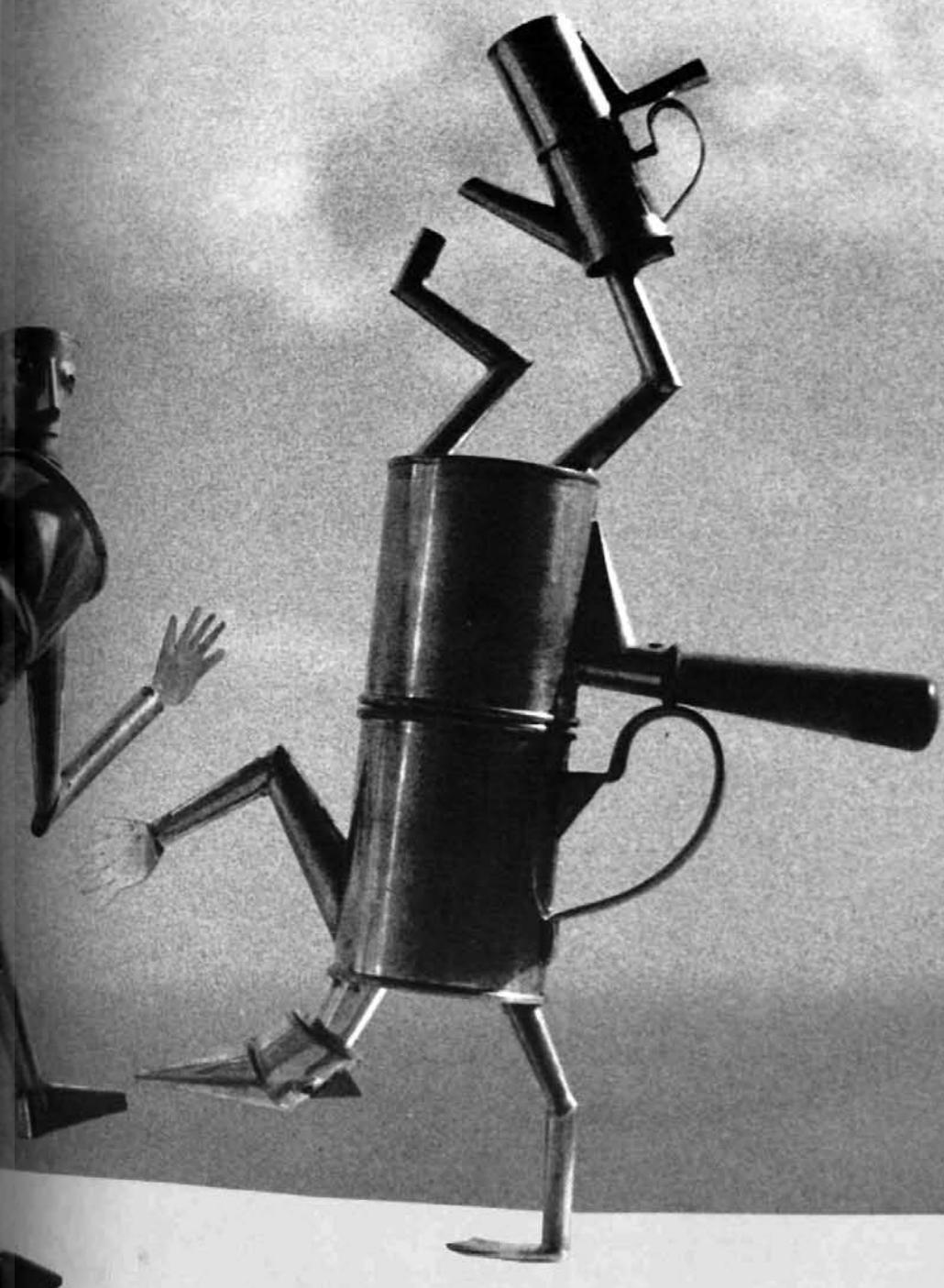
Ho l'impressione che bisogna ampliare lo sguardo: design non è una scatola confezionata; come stanno le cose è pronto a percorrere altre strade, dobbiamo condurlo per altre strade, quelle che abbiamo imparato a conoscere per non perdere alla fine noi stessi. In realtà il design è qualificazione della forma, è conquistare uno stile, è ciò che si può applicare a tante altre cose che non siano

cercles de l'expérimentation se soulèvent immédiatement tout autour pour tester la vitalité et la force de ce qu'on cherche... J'ai l'impression qu'il faut étendre la perspective: le design n'est pas une boîte fermée; du train où vont les choses, il est prêt à parcourir d'autres chemins, nous devons lui faire prendre d'autres voies, celles qu'on a appris à connaître pour ne pas s'égarer soi-même.



Riccardo Dalisi





gli oggetti che vediamo nei magazzini lungo le strade delle nostre città. Design è anche soccorso umano e sociale ai problemi che ci investono: quando le forme di carrozzeria ingombravano le automobili il disegno interveniva a renderle quello che dovevano essere. Quando le sedie rompevano le nostre schiene e cappelli e giacche ci facevano impacciati, il buon disegno venne a soccorso. Di quante cose ha bisogno la nostra città? Un buon assetto, un'idea chiara, un disegno felice è come un varco attraverso cui le pressioni sfrecciano e si compongono».

*Riccardo Dalisi
da: "La caffettiera e Pulcinella"
Officina Alessi, Crusinallo 1987*

En réalité, le design est la qualification de la forme, c'est conquérir un style, c'est ce qu'on peut appliquer à beaucoup d'autres choses qui ne sont pas les objets qu'on voit dans les magasins des rues de nos villes.

Le design est aussi secours humain et social aux problèmes de tous les jours: lorsque les formes de landau encombraient les voitures, le design intervenait pour les transformer en ce qu'elles devaient être.

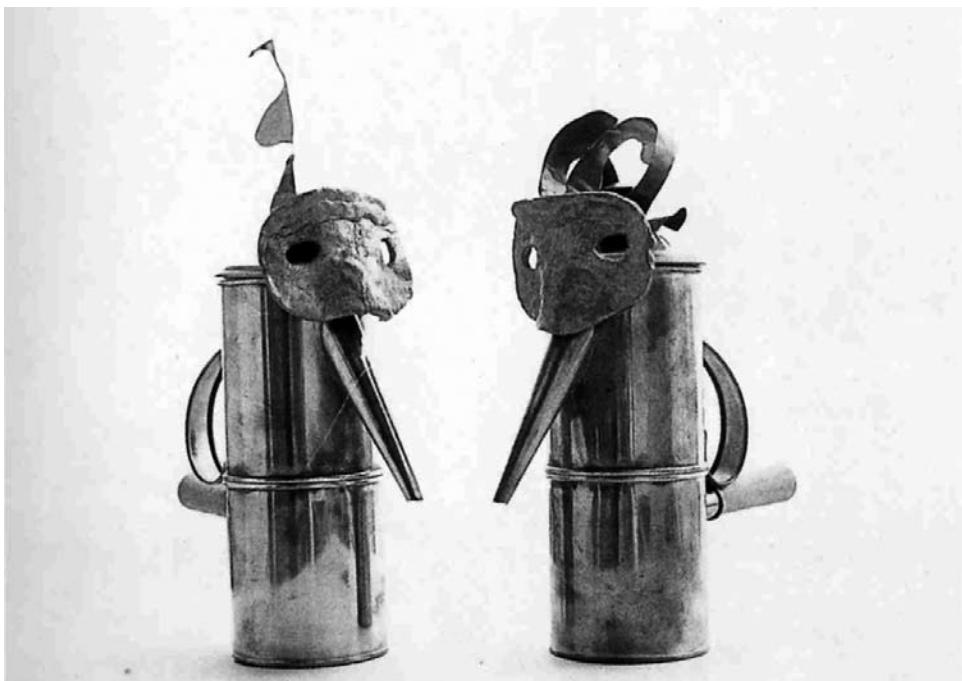
Lorsque les chaises cassaient nos dos et les chapeaux et les vestons nous gênaient dans nos mouvements, le bon design vint au secours.

De combien de choses la ville a-t-elle besoin? Un bon agencement, une idée claire, un projet réussi représentent un passage à travers lequel les pressions filent et se composent».

*Riccardo Dalisi
de: "La caffettiera e Pulcinella"
Officina Alessi, Crusinallo 1987*

«Cominciata con una vasta indagine socio-antropologica sul modo di usare la caffettiera e di intendere il caffè nei piccoli paesi dell'entroterra napoletano, essa ha prodotto negli anni, oltre a molte cartelle di scritti e schizzi, decine e decine di prototipi (alla fine più di duecento) tutti diversi tra loro, tutti perfettamente funzionanti, tutti in latta: mi arrivavano nei modi più strani, per lo più con vettori improvvisati, avvolte in carta da disegno con ancora schizzi di caffettiere oppure dentro anonime scatole di cartone per scarpe che allora giudicavo bellissime. Le nostre prime reazioni furono comunque piuttosto sorprese e in qualche caso derisorie: l'impiego della latta, materiale povero e vile per antonomasia, l'ingenuo modo di progettare le caffettiere, con quell'inutile attenzione filologica ai particolari costruttivi propri dell'attività dell'uomo-utensile piuttosto che della macchina-uomo e quindi

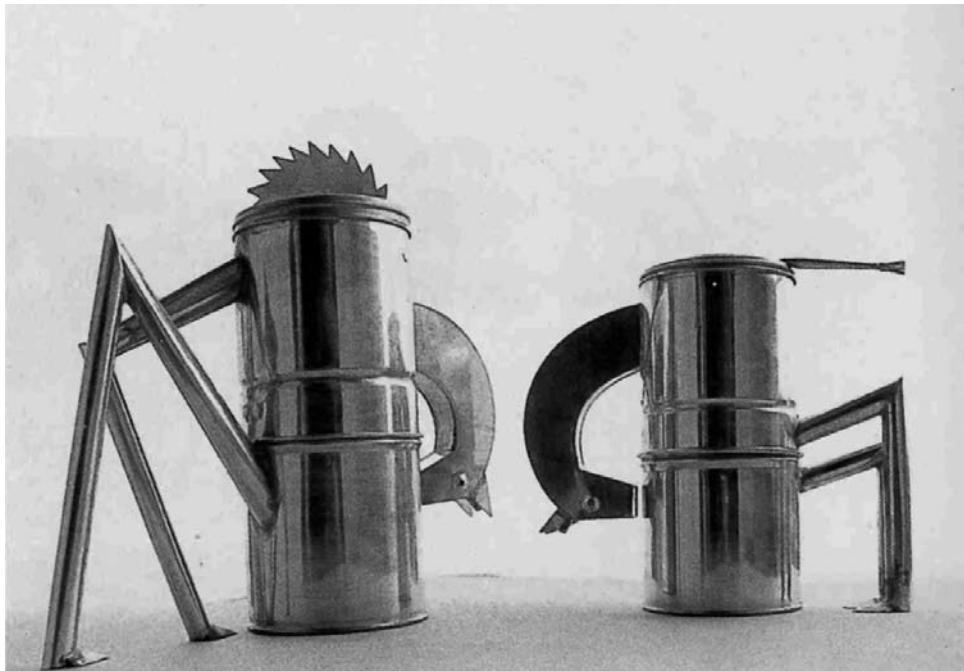
«Commencée par une vaste enquête socio-anthropologique sur la façon d'utiliser la cafetière et le café dans les petits villages de l'arrière-pays napolitain, elle a produit au cours des années non seulement beaucoup d'écrits et d'esquisses, mais en plus des dizaines de prototypes (plus de deux cents) tous différents entre eux, tous parfaitement fonctionnans, tous en fer-blanc: «ils m'arrivaient de manières les plus bizarres, surtout par des vecteurs improvisés, enroulés dans du papier à dessin avec encore les esquisses de cafetières ou autrement à l'intérieur de boîtes anonymes en carton pour chaussures qu'à l'époque je trouvais fantastiques. Toutefois, nos premières réactions étaient plutôt de surprise et quelquefois railleuses: l'emploi du fer-blanc, un matériel pauvre et vil par antonomase, la façon naïve de créer les cafetières, avec cette inutile attention philologique aux



probabilmente improponibili per una produzione di serie, la stessa ispirazione formale, popolaresca, caricaturale, antropomorfa così distante dal “bel design”, collocavano questi prototipi in uno spazio apparentemente troppo lontano per essere seriamente adottati dalla fabbrica...

Poi negli anni è avvenuto una specie di miracolo: a mano a mano che gli innumerevoli prototipi si accatastavano negli scaffali e sui tavoli dell’ufficio tecnico frammisti ad improbabili mensole, a tavolini di latta e cristallo e a provocatori busti di pulcinella, qualcosa ha cominciato a scalfire la nostra Weltanschauung... con il prolungato, anche se inerme assedio di quegli omini, santi, animali, bizzarrissime caffettiere, Dalisi è riuscito ad intaccare la sicurezza della nostra condizione industriale. A poco a poco, con una forzata ma credo efficace osmosi tra i due mondi dell’artigianato e

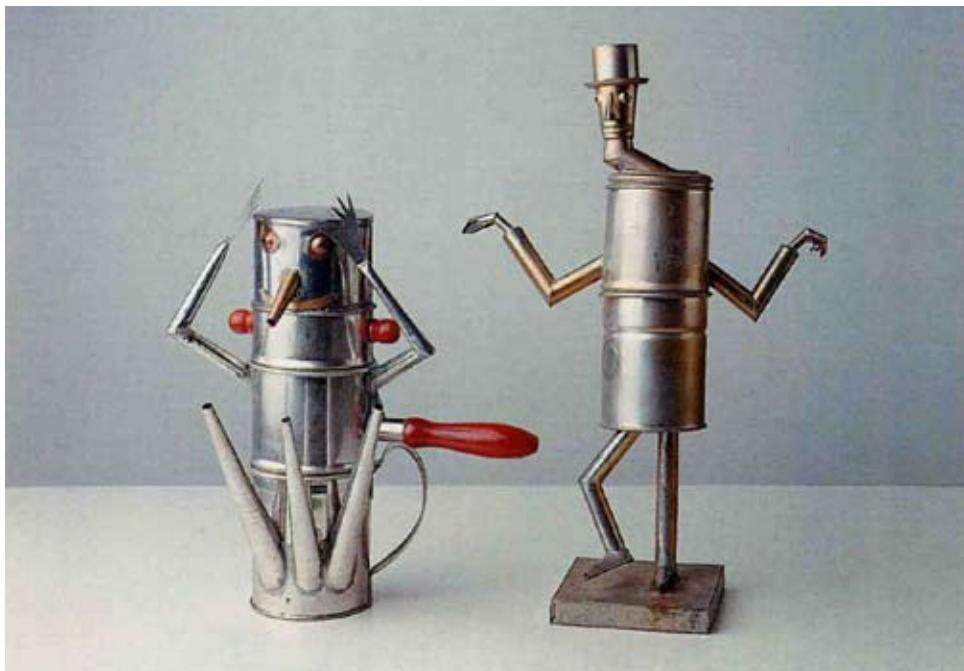
détails de construction propres à l’activité de l’homme-outil plutôt qu’à la machine homme et donc impraticables pour une production en série, la même inspiration formelle populaire, caricaturale, anthropomorphe tellement éloignée du “good design”, plaçaient ces prototypes dans un espace apparemment trop lointain pour qu’ils soient sérieusement adoptés par l’usine. Ensuite, une espèce de miracle s’est produit: au fur et à mesure que les innombrables prototypes s’accumulaient dans les rayons et sur les tables du bureau technique, entremêlés à des étagères improbables, à de petites tables en fer-blanc et cristal et à des bustes provocateurs de polichinelle, quelque chose a commencé à entamer notre Weltanschauung... Grâce à ce siège prolongé, bien que sans armes, de ces petits hommes, de ces saints, de ces animaux, de ces cafetières toutes bizarres, Dalisi est parvenu à entamer la



dell'industria, è nata la nostra caffettiera napoletana. Essa deve essere considerata sotto ogni aspetto un "vero" prodotto industriale di serie, ma di quelli che credo sarebbero piaciuti anche a William Morris, perché non ha mai tradito la sua tensione ideale verso la qualità; invece di tagliare fuori l'esperienza concettuale dell'artigianato, l'industria in questo caso si è aperta ad esso, consentendole di arricchirla di una nuova capacità autocritica e di stemperare le sue certezze in una vena storistica, più fragile e più poetica, più adeguata ad un progetto che mira a riproporre un antico rito domestico come quello appunto del caffé alla napoletana o "a rovesciamento".

In un certo senso, l'approccio che Dalisi chiama di "Geometria Generativa" ha portato ad un risultato più "assoluto" di quello a cui arriva la normale tradizione industriale: non già un prodotto di serie che in seguito si spezzetta in molte

sécurité de notre condition industrielle. Peu à peu, par une osmose forcée mais à mon avis efficace entre les deux mondes de l'artisanat et de l'industrie, notre cafetière napolitaine est née. Elle doit être considérée sous tout point de vue comme un "vrai" produit industriel de série, mais de ceux qui, j'en suis convaincu, auraient plu même à William Morris, parce qu'on n'a jamais trahi son élan idéal vers la qualité; au lieu d'éliminer l'expérience conceptuelle de l'artisanat, dans ce cas là l'industrie s'est ouverte à lui, en lui permettant de l'enrichir d'une nouvelle capacité autocritique et d'amollir ses certitudes dans une veine historique, plus fragile, plus poétique, plus adaptée à un projet qui vise à approfondir un ancien rite domestique, en l'occurrence celui du café à la napolitaine ou "à renversement". L'approche que Dalisi appelle "Géométrie Générative" a amené en quelque sorte à un résultat plus "absolu" que celui



varianti (per esempio varianti colore, impiego di optionals, piccoli mutamenti di carrozzeria) secondo le esigenze del mercato: al contrario, nel nostro caso si è partiti da una artificiale proliferazione di varianti per arrivare alla cristallizzazione di un “unico” modello di serie, nato come ipotetica somma di tutte le esperienze precedenti...».

Alberto Alessi
da: “La caffettiera e Pulcinella”
Officina Alessi, Crusinallo 1987

normalement atteint par la tradition industrielle: on n'a pas abouti à un produit de série qui par la suite se fragmente en plusieurs variantes (par exemple, des variantes couleur, emploi des optionnels, de petits changements de carrosserie), mais suivant les exigences du marché: au contraire, dans notre cas, on est parti d'une prolifération artificielle de variantes pour arriver à la cristallisation d'un modèle de série “unique”, né comme somme hypothétique de toutes les expériences précédentes...».

Alberto Alessi
de: “La caffettiera e Pulcinella”
Officina Alessi, Crusinallo 1987





Posate «Nuovo Milano» (1987)
design Ettore Sottsass

«Dopo la presentazione del servizio “Dry” di Castiglioni, nel 1982, e dopo il suo grande successo, ho pensato di rifare un’operazione simile, che decisi di proporre a Ettore Sottsass. L’idea iniziale era quella di continuare a fare posate d’autore sganciate dai consueti ragionamenti di marketing da posatiere, ma anche di cercare di sviluppare un servizio di posate non troppo costoso. Si voleva affiancare al servizio “Dry” di Castiglioni un secondo modello, molto diverso ma ugualmente di grande qualità, che doveva essere concepito anche per le esigenze del mercato alberghiero. Sottsass è il progettista che ha disegnato il maggior numero di oggetti per Alessi, e tutti con questa caratteristica bi-funzionale. Ho pensato che Ettore Sottsass avrebbe affrontato il progetto con una pratica molto diversa, e per il nostro secondo servizio di posate era quello che mi interessava, in quel momento. Sottsass ha presentato presto una serie di proposte (alcune sono illustrate nel libro “*Il bel metallo*”) ma tutti coloro ai quali mostravo questi disegni ne rimanevano un po’ spaventati. Avevo interpellato circa cinquanta persone coinvolte più o meno direttamente nella vendita: clienti, direttori vendita, agenti, ecc... C’erano da parte nostra delle esitazioni, le quali nascevano anche dal fatto che produrre un servizio di posate è un’operazione molto rischiosa, molto più che fare un bollitore, non a caso Alessi fa un servizio di posate

Couverts «Nuovo Milano» (1987)
design Ettore Sottsass

«Après la présentation du service “Dry” de Castiglioni, en 1982, et après son grand succès, j’ai pensé refaire une opération analogue, que j’ai voulu proposer à Ettore Sottsass. Au début l’idée était de continuer à faire des couverts d’auteur, au delà des raisonnements habituels de marketing, tout en cherchant à développer un service de couverts pas trop coûteux. On voulait proposer, à côté du service “Dry” de Castiglioni un deuxième modèle, très différent, mais d’aussi grande qualité, qui devait être conçu aussi pour les exigences du marché hôtelier. J’ai pensé qu’Ettore Sottsass affronterait le problème avec une pratique très différente et, pour le moment, cela était déjà une bonne raison pour notre deuxième service de couverts. Sottsass a bientôt présenté une série de propositions (quelques-unes sont illustrées dans le livre «*Il bel metallo*»), mais tous ceux auxquels je montrais ces dessins en étaient un peu inquiétés. J’avais contacté à-peu-près 50 personnes plus ou moins directement impliquées dans la vente: des clients, des directeurs de vente, des agents etc... De notre part, il y avaient des hésitations qui venaient du seul fait que produire un service de couverts était une opération très risquée, beaucoup plus que faire une bouilloire, et ce n’est pas un hasard si Alessi fait un service de couverts tous les 4-5 ans, alors qu’il peut faire tranquillement 1 bouilloire chaque année. Sottsass présentait périodiquement des

ogni quattro o cinque anni, mentre di bollitori ne può fare uno ogni anno.

Sottsass presentava periodicamente degli schizzi e molti disegni, e per ogni gruppo di schizzi si facevano delle verifiche, e alcune di queste idee si realizzavano nei prototipi che Sottsass faceva a Milano con il modellista Sacchi, o realizzati in metallo direttamente in fabbrica.

La cosa più difficile da risolvere in fase di ricerca era la fisicità della posata, per questo motivo erano stati realizzati molti prototipi. Questa fase della ricerca è stata lunga e alla fine si arrivò a scegliere un gruppo di quattro, cinque proposte, ma ancora non si era arrivati a ciò che si cercava.

A un certo punto ci convincemmo che l'approccio iniziale di Sottsass, diciamo neo-moderno, non sarebbe stato bene accettato dal mercato.

Così nel 1985 siamo ripartiti per un'altra strada, Sottsass a quel punto decise di progettare una linea di posate più semplice, all'insegna della purezza formale, più tradizionale, più classica. Si decise di lavorare su una linea che stesse a metà tra l'uso alberghiero e l'uso privato e in questa seconda fase è intervenuto Alberto Gozzi, il nostro consulente per il settore alberghiero e la gastronomia. Una volta definito il progetto si è passati a cercare di capire come poteva essere prodotto, la fase che si chiama studio di fattibilità o di ingegnerizzazione, e che a volte può intervenire a modificare il progetto. Come sarebbe dovuto avvenire in questo caso, perché le sue posate, molto arrotondate e con grandi differenze di spessore, richiedevano alcuni passaggi di lavorazione a caldo, inusuali per questo tipo di oggetti. Ma alla fine l'ha vinta Sottsass, e le posate sono state fatte e presentate nel 1987, esattamente come le voleva lui... Anche se non sono risultate poco costose come era nei nostri obiettivi, sono comunque un grande successo e

esquisses et beaucoup de dessins, et pour chaque groupe d'esquisses on faisait des vérifications, et quelques unes de ces idées se réalisaient en prototypes que Sottsass préparait à Milan avec le modéliste Sacchi, ou directement à l'usine quand ils étaient en métal. La chose la plus difficile à résoudre en phase de recherche était le caractère physique du couvert et pour cela on avait réalisé beaucoup de prototypes. Cette phase de la recherche a duré longtemps et finalement on arriva à choisir un groupe de quatre, cinq propositions, mais on n'avait pas encore atteint ce que l'on voulait. Bientôt, on conclut que l'approche initiale de Sottsass, disons post moderne, ne serait pas bien acceptée par le marché.

C'est ainsi qu'en 1985, nous décidâmes de prendre un autre chemin et Sottsass, de sa part, convint de dessiner une ligne de couverts plus simple, sous le signe de la pureté formelle, plus traditionnelle, plus classique. On pensa travailler à une ligne qui devait se placer à mi chemin entre l'usage hôtelier et l'usage privé; dans cette deuxième phase intervint Alberto Gozzi, notre conseiller pour le secteur hôtelier et pour la gastronomie. Une fois défini le projet, on chercha à comprendre comment il pouvait être produit, c'est-à-dire qu'on aborda la phase qu'on appelle étude de réalisation, qui, quelquefois peut modifier le projet. Et c'est ce qui aurait dû se passer dans ce cas là, car ces couverts, très arrondis et avec de grandes différences d'épaisseur, nécessitaient quelques passes d'usinage à chaud, insolites pour ce type d'objets. Mais enfin, Sottsass l'emporta et les couverts ont été faits et présentés en 1987, exactement comme il le voulait... Même s'ils se sont révélés plus onéreux qu'on aurait voulu, ils représentent de toute façon un grand succès et ont gagné le XV^e Compas d'or en 1989».

«Cela a été un travail intéressant, fatigant,



M.T.
87

hanno vinto il XV Compasso d'oro nel 1989».

difficile. Il y a eu une recherche qui a duré 3 ans. Nous avons construit beaucoup de modèles réduits.



«È stato un lavoro interessante, faticoso, difficile. C'è stata una ricerca durata tre anni. Sono stati costruiti molti modellini. Volevo che queste posate fossero classiche, poco disegnate, che avessero una specie di magia al tatto, che la gente si accorgesse che erano disegnate solo quando le prendeva in mano; volevo entrare nella zona dove il design è puramente tattile e non ottico. Il tema era quindi molto interessante: c'era una teorizzazione sulla tattilità, sulla funzionalità. C'era la ricerca di una funzione più mirata, più adatta alle situazioni senza che si perdesse il contatto con la memoria, con l'immagine della tavola sobria, elegante. Mi rifacevo ad un'immagine della tavola dell'800. La parte visuale corrisponde alla memoria, il design alla ricerca tattile, sotto la memoria c'è questa fisicità, il piacere nel prendere in mano la posata.

Quando è il momento di una nuova discussione, di rimasticazione dei temi, ci sono polemiche, dibattiti e quindi trasformazioni... Penso che fino a che tutte le formule andavano bene, all'ombra di queste formule sembrava che anche la stupidità, l'inutilità andassero bene.... Prima c'erano le formule e tutto sembrava chiaro, ora spero ci sarà piano piano più chiarezza su ciò che succede. Ora tutto deve essere gestito soggettivamente. In questa specie di movimento generale si vedranno meglio le cose che hanno più senso, che resistono, che sono in sintonia con ciò che sta succedendo. Gli stimoli umanistici alla ricerca di questa sintonia, più vicini a questa ricerca di ciò che ha senso, corrisponderanno ad un'intuizione politico-antropologica o a uno studio di tipo politico...

C'è sempre più cura per il benessere fisico, tutti cercano di proteggere la propria fisicità e c'è sempre meno interesse per i problemi dello spirito, dell'anima. Se è vero che l'industria

Je voulais ces couverts classiques, peu dessinés, avec une espèce de magie au toucher, je voulais qu'on s'aperçoive qu'ils étaient dessinés seulement lorsqu'on les prenait en main; je voulais entrer dans la zone où le design est purement tactile et non optique. Le thème était donc très intéressant: il y avait une théorisation sur le caractère tactile, sur la fonctionnalité. Il y avait la recherche d'une fonction plus finalisée, plus indiquée pour les situations sans perdre le contact avec la mémoire, avec l'image de la table sobre, élégante. Je pensais à une image de la table du dix-neuvième siècle. La partie visuelle correspond à la mémoire, le design à la recherche tactile, en-dessous de la mémoire il y a ce plaisir physique de prendre en main le couvert. Nous traversons un moment d'une nouvelle discussion, de rumination des thèmes, il y a polémiques, des débats et donc des transformations. Je pense que tant que toutes les formules allaient bien, à l'ombre de ces formules même la stupidité et l'inutilité semblaient avoir un sens. Jadis, il y avaient les formules et tout semblait évident, maintenant j'espère qu'il aura de plus en plus de clarté dans ce qui arrive. Aujourd'hui tout doit être géré de manière subjective. Dans cette espèce de mouvement général on verra mieux les choses qui ont plus de sens, qui résistent, qui s'entendent parfaitement avec ce qui se passe. Les stimulants humanistes à la recherche de cette syntonie, plus proches de cette recherche de ce qui un sens, correspondront à une intuition politique anthropologique ou à une étude de type politique... L'objectif à atteindre est de plus en plus le bien être physique; ce monde tend à protéger sa matérialité au détriment de sa spiritualité. Or, s'il est vrai que l'industrie produit ce désir de bien-être physique, d'expérience sensorielle, toute la société se mesure sur ces nouveaux phénomènes

produce questo desiderio di benessere fisico, di sensorialità, tutta la società si registra su questi fenomeni nuovi che producono cultura industriale di tipo consumistico, materialistico, che continua ad essere la cultura dominante... Non so se i limiti di questa cosa si sono visti. So solo che tutto il terzo mondo si agita per arrivare a questo punto. Possiamo disegnare quindi oggetti che siano in sintonia con questo desiderio generale, oppure degli oggetti che frenino questa corsa, possiamo metterci in rapporto, in sintonia con questa situazione che non deve diventare necessariamente consumismo o una forma di non consapevolezza, di frenesia consumistica... Penso che anche la cultura materialistica possa sviluppare rituali particolari che ci danno comunque una forte consapevolezza esistenziale... Disegno sempre qualcosa che abbia una certa staticità, che sembri comunque più uno strumento che un'opera d'arte, strumento per gesti e usi semplici, elementari, che producono poche sovrastrutture e più consapevolezze. Non mi interessa disegnare l'oggetto di lusso... Dò agli oggetti che disegno la funzione di strumento ritualistico, questo rituale che non ha figura, che cerca di riportare alla consapevolezza sia della presenza dell'oggetto, sia del senso del rituale stesso che si mette in atto quando l'oggetto è usato, dove il medium è la fisicità dell'oggetto, la sensorialità... L'oggetto è fatto di relazioni: cose che si vedono, che non si vedono, immaginarie, cose che si legano, che non si legano, rapporto di seduzione, gesti... è collocato sempre nella storia e non negli assoluti, ha un luogo, un territorio culturale preciso, ha certi rituali, indurrà certi comportamenti, può o non può funzionare...».

Ettore Sottsass, 1989

qui produisent une culture industrielle de consommation, matérialiste qui continue à être la culture dominante. Je ne sais pas si l'on a considéré les limites de cette chose. Je sais seulement que tout le Tiers Monde se donne de la peine pour arriver à ce point. Pourtant, nous pouvons dessiner des objets qui satisfont ce désir général ou au contraire des objets qui freinent cette course, nous pouvons nous mettre en relation, en syntonie avec cette situation sans, par cela, favoriser nécessairement une sorte de consommation ou une forme de non-conscience, de frénésie de consommation. Je pense que même la culture matérialiste peut développer des rituels particuliers qui nous donnent de toute façon une forte conscience existentielle.

Je dessine toujours quelque chose de statique, qui ressemble plus à un instrument qu'à une oeuvre d'art, un instrument pour des gestes et des usages simples, élémentaires qui produisent moins de superstructures et plus de conscience. Dessiner l'objet de luxe ne m'intéresse pas...

Je donne aux objets que je dessine la fonction d'instrument de rituel, ce rituel qui n'a pas de figure, qui cherche à amener la conscience soit sur la présence de l'objet, soit sur le sens du rituel même qui intervient lorsque l'objet est utilisé, où le médium est la physicité de l'objet, son expérience sensorielle...

L'objet est fait de relations: choses que l'on voit, que l'on ne voit pas imaginaires, choses qui ont des liens entre elles qui n'en ont pas, un rapport de séduction, des gestes; il est toujours situé dans l'histoire et non dans l'absolu, il a un lieu, un territoire culturel précis, il a certains rituels, il poussera à certains comportements, il peut ou il ne peut pas fonctionner...».

Ettore Sottsass, 1989

Watches & Clocks (1987 ...)

Questa operazione nasce nel 1987 ed è la prima diversificazione importante dal punto di vista produttivo, dal momento che Alessi fino ad allora aveva prodotto solo oggetti in metallo attinenti alla cucina o al servizio della tavola.

Non è estranea alla decisione di avviare una operazione sugli orologi la considerazione che, negli anni '80, con la rivoluzione del movimento al quarzo, la possibilità di fare orologi si era diffusa al di fuori della ristretta cerchia dei produttori di orologi meccanici, che come è noto erano quasi tutti svizzeri.

Il primo catalogo dei "Clocks" è stato presentato nel 1988, gli orologi da tavolo sono quattro (due orologi storici, "Cronotime" di Pio Manzù del 1966, e "Optic" di Joe Colombo del 1970 e due progetti inediti, "Cuckoo clock" di Robert Venturi e "Mantel clock" di Michael Graves, entrambi del 1988).

Per la primavera del 1990 saranno pronti altri due orologi da parete: uno di Philippe Starck e uno di Andrea Branzi. Il capitolo "Watches" è perlomeno curioso: inizialmente Aldo Rossi venne interpellato per la progettazione di un orologio da tavolo o da parete. Da parte sua espresse invece l'intenzione di progettare un orologio da polso, che poi sarebbe stato "Momento" prodotto nel 1987.

Da quel "Momento" è partita la produzione di orologi da polso. Dopo Rossi è stata la volta di Richard Sapper che ha disegnato "Uri-Uri" presentato

Cette opérations naît en 1987 et c'est la première diversification importante du point de vue de la production, du moment qu'Alessi jusqu'à ce moment-là n'avait produit que des objets en métal pour la cuisine ou pour le service de la table. Parmi les raisons qui ont amené à effectuer cette opération il faut aussi considérer le fait qu'au cours des années '80, avec la révolution des mouvements à quartz, la possibilité de faire des montres n'était plus limitée au cercle restreint des producteurs d'horloges mécaniques qui notamment étaient dans la plus part du temps, suisses.

Le premier catalogue des "Clocks" a été présenté en '88: il y a quatre pendulettes (deux horloges historiques, "Cronotime" de Pio Manzù de 1966, et "Optic" de Joe Colombo de 1970 et deux projets inédits, "Cuckoo clock" de Robert Venturi et "Mantel clock" de Michael Graves, toutes les deux de 1988). Au printemps 1990, deux autres horloges murales seront prêtées: une de Philippe Starck et une de Andrea Branzi. Le chapitre "Watches" est pour le moins curieux: au début Aldo Rossi fut consulté pour le projet d'une pendulette ou d'une horloge murale. De son côté, il exprima par contre l'intention de créer une montre-bracelet qui en effet sera produite en 1987 et appellée "Momento".

A partir de ce "Momento", la production de montres-bracelets a commencé. Après Rossi, Sapper a dessiné à son tour "Uri-

nel 1988, e nel 1989 sono stati presentati “Record” di Castiglioni-Huber, “Eye” di Mario Botta e “Tekton” di Matteo Thun. I risultati di questa operazione sono incoraggianti, anche se il settore è difficile, la vendita solitamente avviene attraverso i canali di distribuzione classici e l’orologiaio è un commerciante molto tradizionalista. Non a caso l’operazione di lancio dello Swatch è avvenuta al di fuori dei consueti circuiti commerciali e solo successivamente è stata riassorbita. L’intenzione iniziale di introdurre il design anche negli strumenti per la misura del tempo (la cui progettazione era stata fino ad allora appannaggio di meccanici orologai o di stilisti) con una produzione caratterizzata da un approccio progettuale simile a quello portato avanti dalla Alessi nella sua attività originaria (design colto, grandi autori, cura dei dettagli esecutivi, attenzione alla storia, un po’ di ironia...) sembra comunque stia trovando un suo spazio nel mercato, e l’intenzione è di arrivare in tempi brevi ad un catalogo di una dozzina di orologi da tavolo e da parete e di forse altrettanti da polso.

«Tutti sanno cosa sono gli orologi a cucù, e quasi a tutti essi piacciono. È stata una bella impresa prendere quello che è allo stesso tempo una forma familiare e un preciso simbolo, conservarne le qualità che amiamo e nello stesso tempo renderlo nuovo e fresco... Lo abbiamo fatto riducendo la sua qualità artigianale e astraendo la sua forma, aumentando la sua scala, intensificando i suoi colori..., questo per creare un tipo di immagine marcata, adatta al nostro tempo».

Robert Venturi
dal catalogo “Alessi Clocks”, 1988

Uri”, présentée en 1988 et en 1989 “Record” de Castiglioni-Huber, “Eye” de Mario Botta et “Tekton” de Matteo Thun ont été aussi présentées. Les résultats de cette opération sont encourageants, même si le secteur est difficile, car la vente, en général, s’effectue à travers les canaux de distribution classiques et l’horloger est un commerçant très traditionnaliste. D’ailleurs, ce n’est pas un hasard si l’opération de lancement de la Swatch s’est passée hors des circuits commerciaux habituels et a été absorbée seulement par la suite. L’intention initiale d’introduire le design aussi dans les instruments pour mesurer le temps (dont le projet avait été jusqu’à ce moment-là l’apanage de mécaniciens horlogers ou des stylistes), avec une production caractérisée par une approche de projet comparable à celle qu’avait adoptée Alessi dans son activité originaire (design cultivé, grands auteurs, soin des détails d’exécution, attention à l’histoire, un peu d’ironie...), semble avoir trouvé un espace à elle dès le marché et l’idée actuelle est de parvenir à court terme à la préparation d’un catalogue d’une douzaine de pendulettes et d’horloges murales et peut-être d’autant de montres-bracelets.

«Tous le monde sait ce que ce sont tes pendules à coucou et presque tout le monde les aime. Cela a été une drôle d’entreprise, que de prendre cet objet qui est en même temps une forme familiale et un symbole précis, d’en garder les qualités qu’on aime tout en le rendant nouveau et frais. Nous l’avons fait en réduisant sa qualité artisanale et en faisant abstraction de sa forme, en augmentant l’échelle, en intensifiant les couleurs... le tout pour créer un type d’image marquée, adaptée à son temps».

Robert Venturi
du catalogue “Alessi Clocks”, 1988



Robert Venturi
«Cuckoo clock», (1986) 1988.

«Nel disegnare l'orologio a pendolo, mi interessava in particolare indagare sulla lunga tradizione che vede i manufatti come architetture in miniatura. Ci sono infiniti esempi in cui mobili e manufatti sono posti negli interni delle costruzioni come oggetti idealizzati, che traggono le loro origini da sistemi di architettura ridotti da proporzione. Sono sempre stato interessato all'ambiguità che si genera tra queste evocazioni di "edifici interni" e i loro precedenti esterni. Nello stesso tempo è importante, credo, non banalizzare facendo i manufatti destinati ad interni come delle imitazioni da costruzioni. È invece legittimo esprimere similarità e identità figurativa, legando il progetto di questi manufatti al paesaggio familiare e tradizionale proprio dell'architettura. Abbiamo dunque previsto in questo orologio degli elementi che potrebbero essere interpretati come derivazioni allegoriche o in miniatura, ispirate da una architettura più grande: il pendolo sta nello spazio delimitato dal colonnato, mentre il quadrante dell'orologio sta nello spazio architettonico tradizionalmente riservato al "piano nobile". Queste due figure sono poi coronate dalla testa o cornice della composizione. In questo modo siamo in grado di pervenire a una lettura dell'orologio come mobile, dell'orologio come architettura e infine dell'orologio come orologio».

Michael Graves
dal catalogo "Alessi Clocks", 1988

«En dessinant la pendule, je voulais surtout faire une petite enquête sur la longue tradition qui considère les produits manufacturés comme des architectures en miniature. Il y a beaucoup d'exemples où les meubles et les produits manufacturés sont placés à l'intérieur des constructions comme des objets idéalisés, dont les origines remontent à des systèmes d'architecture proportionnellement réduits. Je me suis toujours intéressé à l'ambiguïté qui se forme entre ces évocations de "bâtiments intérieurs" et leurs précédents extérieurs. En même temps, je crois, il est important de ne pas banaliser les produits manufacturés en les faisant à l'imitation des constructions. En revanche, il est légitime d'exprimer de la similarité et de l'identité figurative, en liant le projet de ces produits manufacturés au paysage familier et traditionnel propre à l'architecture. Nous avons donc prévu pour cette horloge des éléments qui pourraient être interprétés comme des dérivations allégoriques ou en miniature, dictées par une plus grande architecture: la pendule est dans l'espace délimitée par la colonnade, alors que le cadran de l'horloge est dans l'espace architectonique traditionnellement réservé au "plan meuble". Ces deux figures sont après couronnées par la tête ou le cadre de la composition. De cette manière, nous pouvons parvenir à une lecture de l'horloge en tant que meuble, de l'horloge en tant qu'architecture et enfin de l'horloge en tant qu'horloge».

Michael Graves
du catalogue "Alessi Clocks", 1988



Michael Graves
«Mantel clock», (1986) 1988.

«L'orologio era considerato oggetto di studio da parte degli architetti a partire dalla meridiana legata alla luce del sole fino agli orologi, complicati meccanismi costruiti dal Piermarini nella sua giovinezza. Poi l'orologio ha lasciato l'architettura per diventare una tecnica esclusiva e misteriosa al profano. L'architetto ha assunto l'orologio come elemento dell'architettura: in un certo senso esso equivale all'effetto della luce e dell'ombra ed è per così dire un concentrato del tempo di un'architettura... Nei miei disegni e nelle mie costruzioni ho sempre posto orologi: soprattutto negli edifici pubblici, nelle scuole, nelle piazze, nei municipi. L'ora del campanile... Ma l'ora personale, da polso da tasca o come si voglia, quello che portiamo con noi è piuttosto quello che ci indica il momento. “È il momento di andare, di iniziare, dell'attesa ecc.”. È un brevissimo spazio di tempo, un *temporis punctum*. Ma a differenza dell'istante e dall'attimo esso non è legato alla celerità ma piuttosto ad una quantità-qualitativa...».

Aldo Rossi
dal catalogo “Officina Alessi Watches”, 1987

«Les architectes considéraient l'horloge comme un objet d'étude depuis la méridienne liée à la lumière du soleil jusqu'aux horloges, mécanismes compliqués construits par Piermarini en sa jeunesse. Ensuite, l'horloge a quitté l'architecture pour devenir une technique exclusive et mystérieuse pour le profane. L'architecte a adopté l'horloge comme élément de l'architecture: en quelque sorte, elle équivaut à l'effet de la lumière et de l'ombre et elle est, pour ainsi dire, un concentré de l'époque d'une architecture.

Dans mes dessins et dans mes constructions j'ai toujours placé des horloges: surtout dans les bâtiments publics, dans les écoles, dans les places des mairies. L'heure du clocher. Mais l'heure personnelle, indiquée par la montre-bracelet ou par la montre de gousset ou n'importe comment, celle qu'on prend avec nous est plutôt celle qui nous indique le moment. “C'est le moment de partir, de commencer, d'attendre, etc.”. C'est un espace de temps très court, un *temporis punctum*. Mais contrairement à l'instant et au moment, il n'est pas lié à la vitesse, mais plutôt à une quantité-qualitative».

Aldo Rossi
du catalogue “Officina Alessi Watches”, 1987



Aldo Rossi
«Momento», (1987) 1988.





Richard Sapper
«Uri-Uri», (1987) 1988.

Matteo Thun
«Tekton», (1987) 1989.

Achille Castiglioni - Max Huber
«Record», (1988) 1989.





Mario Botta
«Eye», (1987) 1989.



Not in production/
Next to production
(1988)

Quando si affronta un progetto è necessario valutare i tempi e i costi necessari per fare un'attrezzatura per la produzione di serie.

Nella costruzione degli stampi per gli oggetti in metallo i tempi di costruzione sono lunghissimi, i costi sono anche molto elevati. Questo porta ad una selezione molto severa dei progetti destinati alla produzione.

Si realizzano inoltre, nel corso delle varie fasi di sviluppo dei progetti, un grande numero di prototipi che a progetto finito sono poi messi in disparte, archiviati, e che a un certo punto sembrava fosse interessante invece tirare fuori dagli archivi e far vedere.

Per questi motivi nel 1988 si è pensato di realizzare una mostra dal titolo "*Not in Production/Next to Production*".

La motivazione della mostra era di far vedere e di spiegare, per la prima volta, alcuni di quei progetti che rimanevano nella parte sommersa dell'iceberg, ma che ne costituiscono la struttura profonda in quanto rappresentano una parte importante della attività di ricerca sviluppata negli anni dal metaprogetto Alessi.

Sono stati selezionati circa 57 progetti, dai primissimi degli anni '20 fino al 1988, che avevano in comune la caratteristica di non essere mai entrati in produzione.

«Mendini ha ideato il progetto della mostra, che non aveva un'intenzione storistica, ma aveva intenzioni

Lorsque l'on aborde un projet il est nécessaire d'évaluer les temps et les coûts nécessaires afin de faire un équipement pour la production de série. Dans la construction des moules pour les objets en métal, les temps de construction sont très longs, les coûts en sont aussi très élevés. Cela amène à une sélection très sévère des projets destinés à la production.

En plus, au cours des différentes phases de développement, on réalise un grand nombre de prototypes qui, une fois le projet terminé, sont mis de côté, classés et qu'à un certain point, on peut juger intéressants et donc avoir envie d'aller les chercher pour les montrer.

Pour ces raisons, en 1988, on a imaginé de réaliser une exposition qui avait pour titre "*Not in Production/Next to Production*". Le motif de l'exposition était de montrer et d'expliquer, pour la première fois, quelques-uns de ces projets qui restaient dans la partie submergée de l'iceberg, mais qui en sont la structure profonde car ils représentent une partie importante de l'activité de recherche développée dans les années du métaprojet Alessi.

57 projets environ ont été sélectionnés, à partir des premières années '20 jusqu'à aujourd'hui qui avaient en commun la caractéristique de n'être jamais entrés en production. «Mendini a eu l'idée du projet de l'exposition qui n'avait pas d'intentions historiques, mais plutôt des intentions constructives, car elle représentait un autre pas vers la

costruttive, rappresentava un altro passo nella impostazione del nostro lavoro futuro... È stata un'occasione importante, perché per la prima volta ho espresso più chiaramente attraverso questa mostra il disagio che provavo e che provo ancora per il comune e più diffuso atteggiamento (in genere proprio della grande industria) nell'affrontare il fenomeno del design, quello che tende a ridurlo ad uno degli strumenti del marketing e della tecnologia e che, a mio avviso, è troppo riduttivo in quanto legato all'aspetto puramente commerciale, e non coglie la complessità di questo fenomeno... Sono convinto che la distinzione classica, che separa le Belle Arti da una parte e le Arti Minori e Decorative dall'altra, non prevede una adeguata collocazione per il design. Sia per ragioni esterne dovute ai continui cambiamenti del mondo che ci circonda, che per un processo fisiologico di crescita e di maturazione suo proprio, credo invece che il design abbia oggi tutte le carte in regola per una opzione storica, che è quella di conquistare un suo posto specifico indipendente nello spettro delle Arti Figurative».

Mendini ha inoltre progettato per la mostra una installazione in legno e vetro, con molti ripiani che contenevano le riproduzioni miniaturizzate di alcuni oggetti futuri, e ha disegnato una mappa con indicazioni sugli sviluppi della produzione.

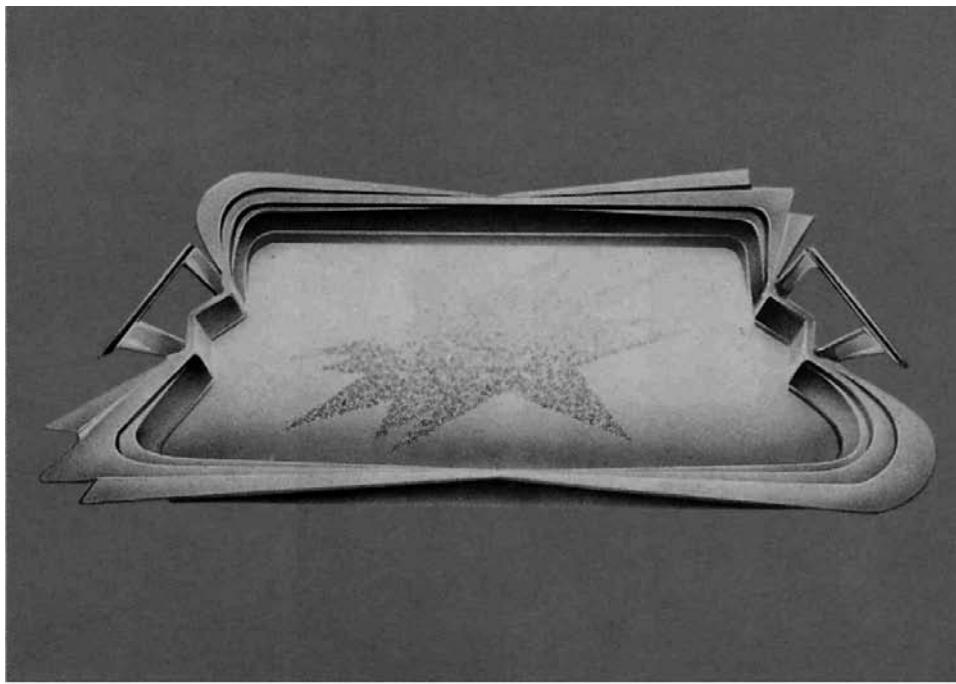
La mostra è stata presentata nello showroom Officina Alessi nel settembre 1988. Il catalogo, realizzato come un quaderno di officina, una specie di block notes fatto con carte diverse, è stato progettato da Mauro Panzeri con Pino Trogù, foto di Mauro Masera.

définition de notre travail futur... Cela a été une occasion importante, parce que pour la première fois j'ai exprimé de façon plus claire la gêne que j'éprouvais et que j'éprouve encore vis-à-vis de l'attitude commune et répandue (en général surtout dans la grande industrie), lorsqu'on affronte le phénomène design, attitude qui tend à le réduire à un des instruments de marketing et de la technologie et qui, à mon avis, est trop limitée puisqu'elle ne tient compte que de l'aspect purement commercial au lieu de saisir la complexité de ce phénomène... Je suis convaincu que la distribution classique, qui sépare les Beaux Arts d'un côté et les Arts Mineurs et Décoratifs de l'autre, ne prévoit pas de place adéquate au design. Que ce soit à cause de raisons extérieures dues aux changements continuels du monde qui nous entoure, ou par l'effet d'un processus physiologique de croissance et de maturation, je crois qu'au contraire le design a aujourd'hui toutes les qualités requises pour une option historique qui est celle de conquérir sa propre place indépendante du spectre des Arts Plastiques».

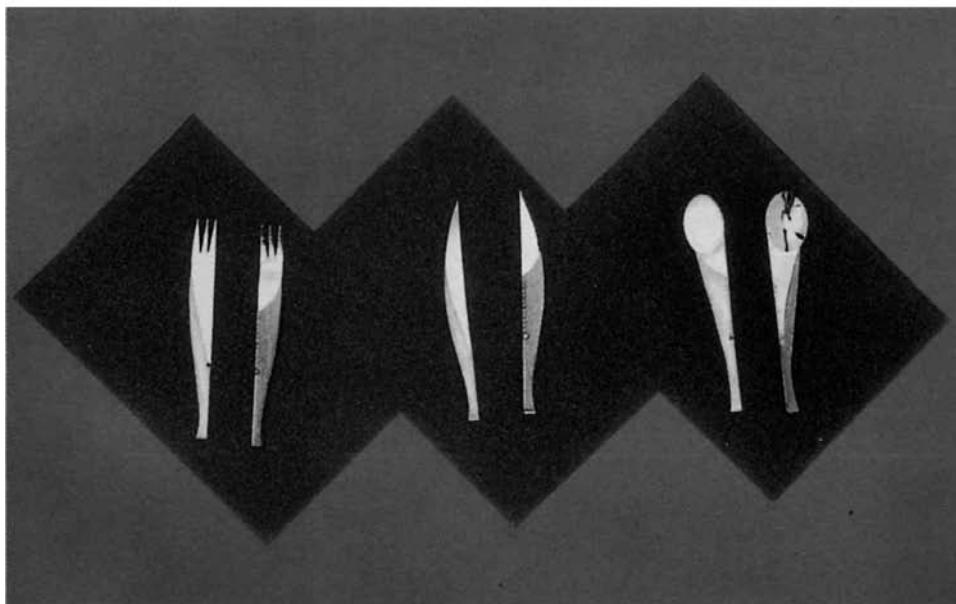
Mendini a en plus élaboré pour l'exposition une installation en bois et en verre, avec beaucoup d'étagères qui contenaient les reproductions miniaturisées de quelques objets futurs, et il a dessiné une carte avec des indications sur les développements de la production. L'exposition a été présentée au showroom Officina Alessi en septembre 1988. Le catalogue, réalisé comme un cahier d'atelier, une sorte de block-notes fait de papiers différents, a été projeté par Mauro Panzeri avec Pino Trogù, Photo de Mauro Masera.



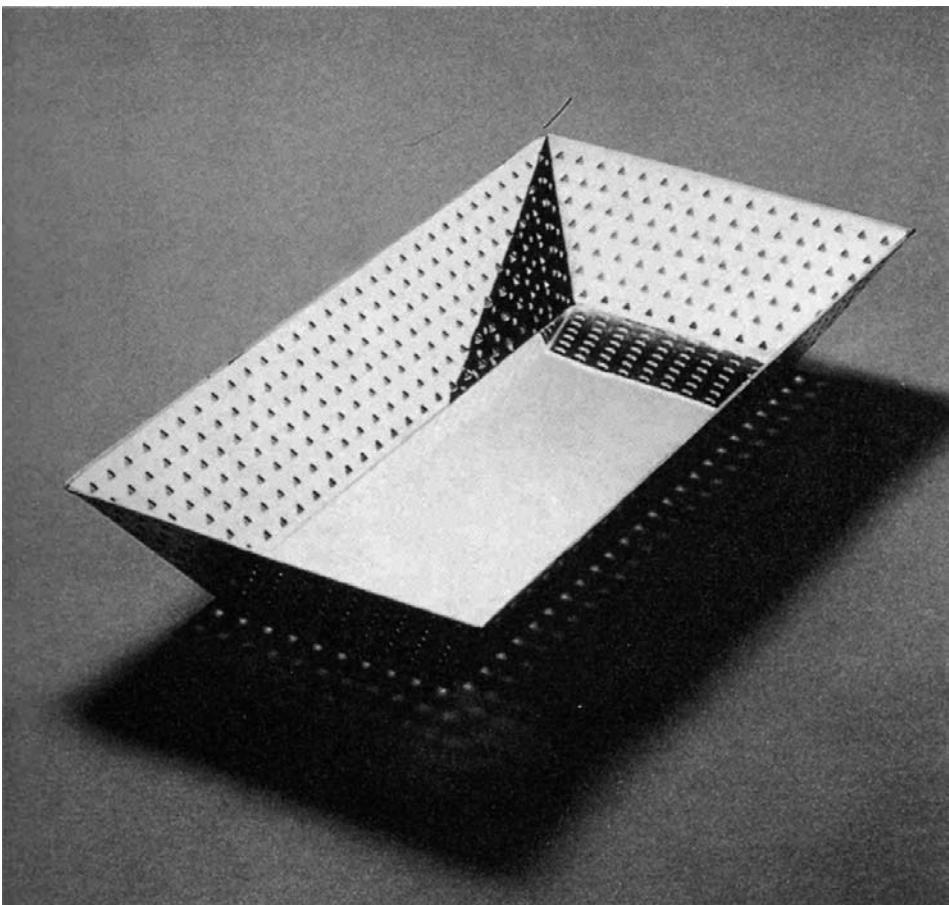
Achille Castiglioni, «Memorah», 1985
Candeliere. Chandelier



Alessandro Mendini,
Vassoio. Plateau «Kitsch», 1978
(Disegno all'aerografo.
Dessin à l'aérographe de Tiger Tateishi).



Cinzia Ruggeri,
Posate. Couverts, 1986



Koloman Moser,
Cestino rettangolare traforato.
Corbeille rectangulaire ajourée, 1982

La casa della felicità (1980-1988)



La “*Casa della Felicità*” è il primo progetto di architettura costruita affrontato dalla Alessi.

Esso è stato sviluppato da Alessandro Mendini, Francesco Mendini e Giorgio Gregori (Atelier Alchimia) tra il 1980 e il 1988, e comprende anche alcuni interventi di altri architetti legati all’attività della Alessi: Andrea Branzi (fontanella esterna), Achille Castiglioni (caminetto), Riccardo Dalisi (comignoli), Frank Gehry (serra), Milton Glaser (cancellata), Aldo Rossi (torre), Ettore Sottsass (caminetto), Robert Venturi (biblioteca).

Il posto era un piccolo terreno romantico con due antiche stalle situato sul lago d’Orta (all’inizio era un bosco, poi un pascolo collettivo chiamato “masseria Selvatagliata”) tra una strada romana, la via Francisca, e una strada ottocentesca. Il progetto ha lavorato sulla ipotesi della “dimora ideale” intesa come abitazione mentale più che spaziale, esistenziale e psicologica invece che fisica, ed è arrivato alla fine a una sorta di “non-progetto” di una dimora sensitiva, di architettura disponibile, eterea, fiabesca, dilatata, deconcentrata nella quale gli interventi degli altri progettisti rispondono all’esigenza del Committente, di tipo letterario e sperimentale, di «avere una casa non programmata ma al contrario sempre inattesa, da ascoltare come una buona musica, da leggere come un buon libro, con una quantità di narrazioni da scoprire un po’ per volta...».

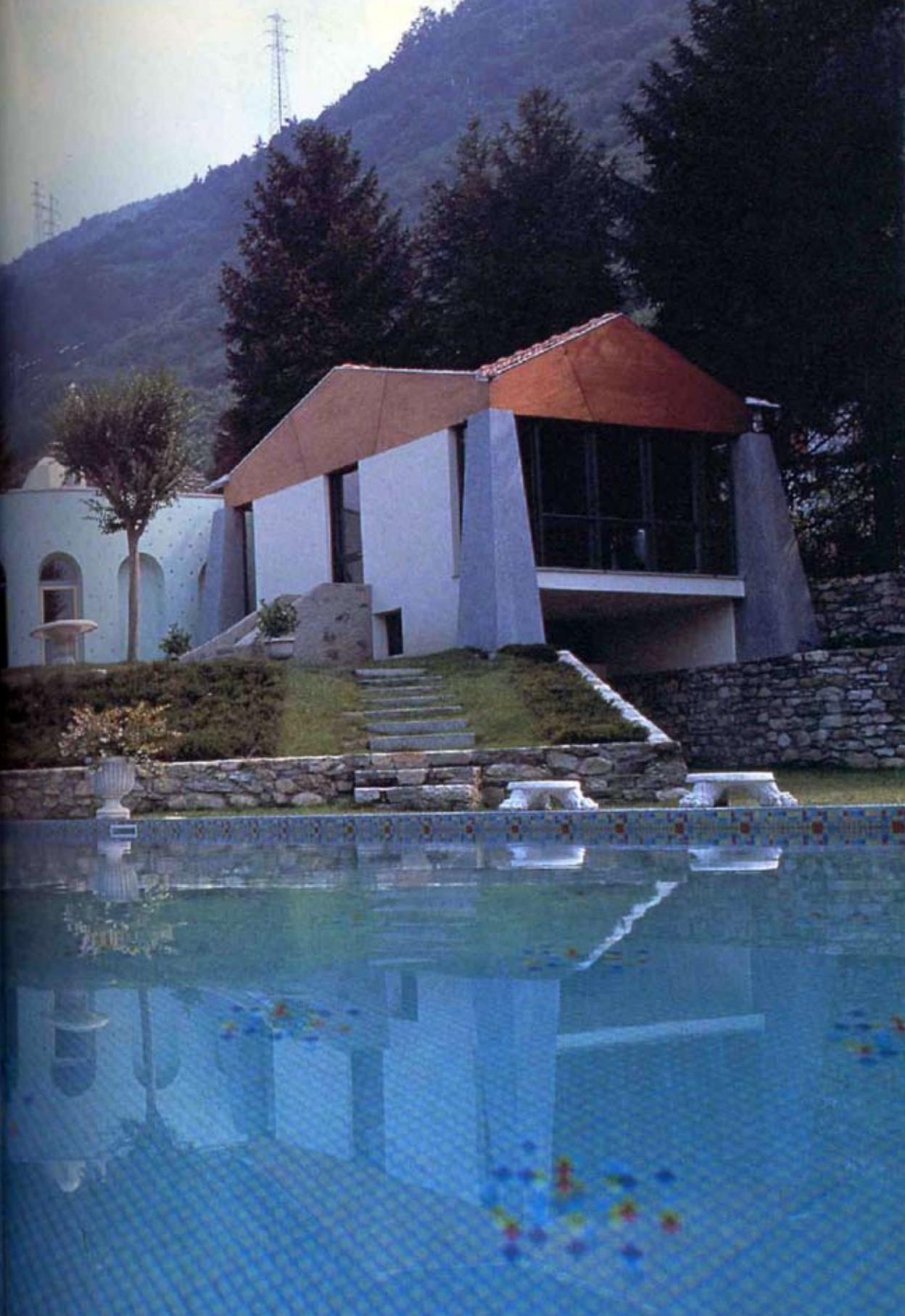
La “*Casa della Felicità*” est le premier projet d’architecture construite affronté par Alessi.

Il a été développé par Alessandro Mendini, Francesco Mendini et Giorgio Gregori (Atelier Alchimia) entre 1980 et 1988, et comprend aussi quelques interventions d’autres architectes liés à l’activité d’Alessi: Andrea Branzi (fontaine extérieure), Achille Castiglioni (cheminée), Riccardo Dalisi (cheminées), Frank Gehry (serre), Milton Graser (grille), Aldo Rossi (tour), Ettore Sottsass (cheminée), Robert Venturi (bibliothèque).

Le lieu était un petit terrain romantique avec deux écuries anciennes, situé au bord du lac d’Orta (au commencement c’était un bois, ensuite un patûrage collectif appelé “ferme Selvatagliata”) entre une route romaine, la via Francisca, et une route du dix-neuvième siècle.

Le projet s’est orienté sur l’hypothèse de la “demeure idéale” comprise comme habitation mentale plutôt que comme espace, existentielle et psychologique plutôt que physique, et il a enfin abouti à une sorte de “non-projet” d’une demeure sensitive, d’architecture disponible, éthérée, féerique, dilatée, dé concentrée dans laquelle les interventions des autres créateurs répondent à l’exigence du Client, de type littéraire et expérimental, d ‘avoir une maison non programmée mais au contraire toujours inattendue, à écouter comme une bonne musique, à lire







In questo senso, la “*Casa della Felicità*” è stata intesa come la casa dei progetti felici nel senso di progetti autentici, ben concepiti, liberi, forti, ed è un manifesto di un tema molto caro alla Alessi di questi anni: quello della autonomia che (da parte del Committente nell’ipotesi della casa o da parte del mercato nell’ipotesi di un progetto industriale) va lasciata al progetto nel suo lodevole tentativo di diventare un atto di poesia.

La “*Casa della Felicità*” è stata anche concepita come un luogo ideale di stimolo, di verifica e di sperimentazione per la nascente collezione di complementi d’arredo dell’industria Alessi: un *carello* di Enzo Mari, una *pinza da camino* di Pep Bonet, una *sedia pieghevole* e una *lampada da tavolo* di Aldo Rossi, un *tavolino* di Ettore Sottsass, una *fontanella* di Andrea Branzi, una *abat-jour* di Alessandro Mendini, degli *attrezzi da camino* di Achille Castiglioni, un *barbecue* di Stefan Moravetz.

comme un bon livre, avec une quantité de nouvelles à découvrir petit à petit...». De ce point de vue, la “*Casa della Felicità*” a été conçue comme la maison des projets heureux au sens de projets authentiques, bien pensés, libres, forts, et elle est la manifestation d’un thème très cher à Alessi de ces années: celui de l’autonomie qui (de la part du Client dans l’hypothèse de la maison ou de la part du marché dans l’hypothèse d’un projet industriel) doit être laissée au projet dans sa louable tentative de devenir un acte de poésie.

La “*Casa della Felicità*” a été aussi conçue comme un lieu idéal de stimulation, de vérification et d’expérimentation pour la collection future de compléments d’ameublement de l’industrie Alessi: une *table roulante* d’Enzo Mari, une *pince à cheminée* de Pep Bonet, une *chaise pliante* d’Aldo Rossi, une *petite table* d’Ettore Sottsass, une *petite fontaine* d’Andrea Branzi, un *abat-jour* d’Alessandro Mendini, les *outils pour la cheminée* d’Achille Castiglioni, un *barbecue* de Stefan Moravetz.









Pep Bonet,
«Leina», (1987) 1989
Pinza per camino. Pince pour cheminée

Enzo Mari,
«Standard», (1987) 1989
Carrello. Table roulante







Twergi (1988)

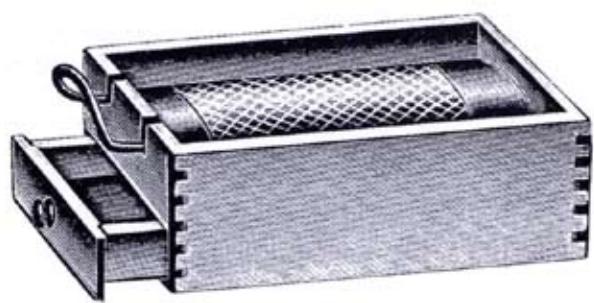
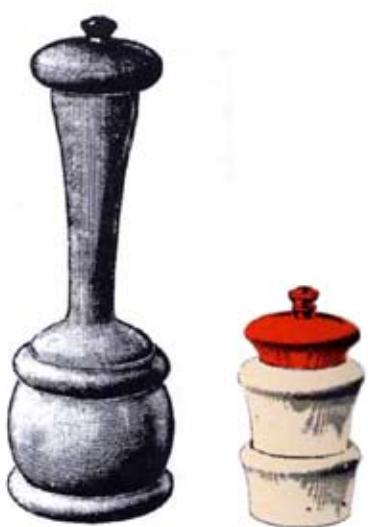
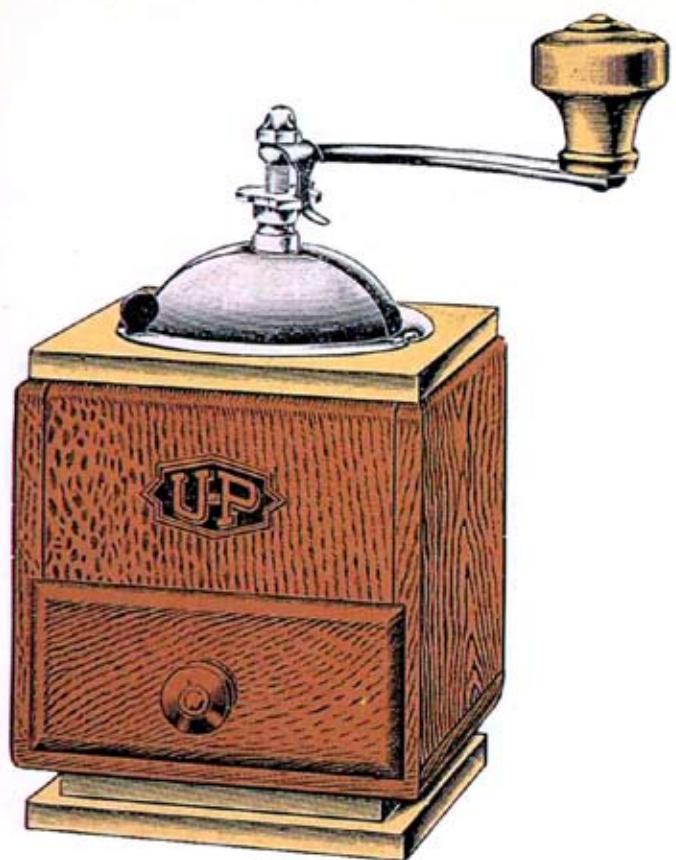
«I Twergi sono l'anima delle nostre montagne, creature leggendarie prodotte nei secoli dalla fantasia popolare. I Twergi erano piccoli di statura e vestiti di foglie e di stracci; creature furbe ma non cattive che avevano un rapporto con i pastori fatto di favori e di dispetti. Lavoravano il legno ed i metalli e insegnavano ai montanari a lavorare il latte e a fare il bucato con la cenere. Abitavano nei boschi, negli anfratti e nelle grotte sulla montagna. I pastori li incontravano nel loro faticoso camminare per boschi e rupi alla ricerca di erba e legna, erano presenze allegre ed accettate con simpatia che rendevano vivo il grande mistero della montagna. I Twergi hanno accompagnato sempre il lavoro e la fatica di generazioni di contadini e di pastori che hanno modellato nei secoli queste montagne, e la leggenda continua...».

Da «La montagna dei Twergi», 1989

«Les Twergi sont l'âme de nos montagnes, des créatures légendaires produites au cours de siècles par la fantaisie populaire. Les Twergi étaient petits et habillés de feuilles et de haillons; des créatures malignes mais pas méchantes dont le rapport avec les bergers était fait de faveurs et de taquineries. Ils travaillaient le bois et les métaux et apprenaient aux gens de la montagne à traiter le lait et à faire le linge avec la cendre, ils habitaient les bois, dans les creux et les grottes sur la montagne. Les bergers les rencontraient au cours de leur chemin fatigant à travers les bois et les rochers à la recherche d'herbe et bois. C'étaient des présences gaies et acceptées avec sympathie, qui rendaient vivant le grand mystère de la montagne. Les Twergi ont toujours accompagné le travail et la fatigue de générations de paysans et de bergers qui ont modelé au cours des siècles ces montagnes, et la légende continue...».

De «La montagna dei Twergi», 1989





Nel 1988 è nata l'idea di fare una operazione sugli oggetti in legno. L'occasionale incontro con uno degli eredi della antica ditta Battista Piazza del 1865, chiusa ormai da vent'anni, con sede nella valle Strona sul lago d'Orta, una delle più vecchie aziende del luogo specializzata in piccoli oggetti in legno per la tavola e la cucina ottenuti mediante tornitura, diede il via a questa operazione.

La valle Strona è una valle poverissima, dove famiglie intere lavorano ancora oggi il legno.

Quasi tutti i cucchiai di legno vengono fatti lì, un artigianato inserito in piena cultura medievale, una produzione e una tradizione interessante, ma che non è riuscita nel tempo a fare un vero salto di qualità.

È stato deciso allora di lavorare aiutando la ditta Battista Piazza a migliorare qualitativamente, mantenendo lo stesso metodo produttivo, utilizzando però una gamma molto vasta di legni: ebano, palissandro, pero, melo, ciliegio, olivo, faggio, acero, ontano, frassino, tiglio, radica, noce nostrano, acacia, betulla.

«La lavorazione al tornio mi ha sempre affascinato, prima ancora di scoprire che i miei antenati erano della valle Strona e che facevano i tornitori...»

Mi affascina pensare alla natura di questo movimento e alle forme di rivoluzione che da esso derivano, così limitate nelle loro possibilità formali ed espressive ma anche così, come dire, assolute in senso cosmologico. Penso anche che fermarsi a ripensare (e riutilizzare) questo modo produttivo possa essere un aiuto indiretto ma prezioso per un nuovo progresso delle nostre "sophisticate" tecnologie. Forse anche del nostro modo di progettare».

L'operazione "Twergi" è una iniziativa destinata a svilupparsi in uno spazio di mercato destinato alla più qualificata produzione italiana ed europea di oggetti in legno.

En 1988, nous avons eu l'idée de faire une opération sur les objets en bois. La rencontre fortuite avec un des héritiers de l'ancienne Maison Battista Piazza de 1865, fermée depuis 20 ans, qui demeure dans le val Strona sur le lac d'Orta, une des firmes les plus vieilles du lieu, spécialisée en petits objets en bois pour la table et la cuisine en bois tourné pour la table et la cuisine, nous a donné l'occasion de commencer cette opération. Le val Strona est une vallée très pauvre, où des familles entières travaillent encore le bois. Presque toutes les cuillères en bois sont faites là-bas, un artisanat inséré en pleine culture médiévale, une production et une tradition intéressante mais qui avec le temps n'est pas parvenue à faire un saut de qualité. On a alors décidé de travailler en aidant la Maison Battista Piazza à s'améliorer qualitativement, en maintenant la même méthode de production, mais en utilisant une gamme très vaste de bois: ébène, palissandre, poirier, pommier, cerisier, olivier, hêtre, érable, aulne, frêne, tilleul, bruyère, noyer, acacia, bouleau.

«L'usinage au tour m'a toujours fasciné, même avant de découvrir que mes ancêtres étaient du val Strona et étaient tourneurs. J'aime penser à la nature de ce mouvement et aux formes de révolution qui en découlent, tellement limitées dans leurs possibilités formelles et expressives mais en même temps tellement absolues, à ainsi dire, au sens cosmologique. Je pense aussi que s'arrêter à repenser (et réutiliser) ce mode productif peut être une aide indirecte mais précieuse pour un nouveau progrès de nos technologies "sophistiquées". Peut-être aussi notre mode de création».

L'opération "Twergi" est une initiative destinée à se développer dans un créneau affecté à la production la plus qualifiée au niveau national et européen en ce qui concerne les objets en bois. Au cours



Alessi in questi anni è riuscita a mettere a punto una capacità di ingegnerizzazione del processo complessivo di design, che consiste nell'avere rapporto con tanti progettisti di qualità e in tutto il mondo e nell'aver creato uno staff di persone all'interno dell'azienda in grado di affrontare problemi di produzione diversa e di sviluppare delle attività che sono al di fuori della originaria produzione Alessi, come ad esempio il legno.

"Twergi" è stato il primo caso nel quale il metaprogetto Alessi ha portato alla costituzione di una nuova industria, piccola e indipendente ma legata alle sue strategie generali di sviluppo. All'operazione hanno collaborato

de ces années, Alessi a mis au point une capacité d'ingénierie du projet global de design qui se base sur des rapports avec beaucoup de créateurs de qualité, du monde entier, et sur un personnel à l'intérieur de la firme qui est capable d'affronter des problèmes de production différente et de développer des activités qui sont en dehors de la production originaire Alessi, comme par exemple le bois. *"Twergi"* a été le premier cas dans lequel le métaprojet Alessi a amené à la constitution d'une nouvelle industrie, petite et indépendante mais liée à ses stratégies générales de développement. A l'opération ont collaboré Sottsass et d'autres designers qui travaillent et ont





Sottsass e alcuni altri progettisti che lavorano o hanno lavorato nel suo studio: Marco Zanini, Aldo Cibic, James Irvine, Adalberto Pironi, Mike Ryan, Massimo Iosa Ghini. E a New York, Milton Glaser. A Sottsass sono stati affidati parte dei progetti e la grafica, a Milton Glaser (che è anche un esperto in gastronomia) è stato chiesto di disegnare una serie di taglieri e il logotipo della serie.

La collaborazione di Glaser appariva interessante, intrigante: un graphic-designer americano al quale è stato anche chiesto di disegnare il "Twergi", senza che conoscesse nulla della valle Strona (l'idea del logotipo nasce da "Twergi" che, nel dialetto Walser di origine tedesca,

travaillé dans son atelier: Marco Zanini, Aldo Cibic, James Irvine, Adalberto Pironi, Mike Ryan, Massimo Tosa Ghini. Et à New York, Milton Glaser. Une partie des projets et l'aspect graphique ont été confiés à Sottsass, et on a demandé à Milton Glaser (qui est aussi expert en gastronomie) de dessiner une série de planches à hacher et le logotype de la série. La collaboration de Glaser paraît intéressante, intrigante: un graphic-designer américain qui avait été appelé à dessiner le "Twergi" sans qu'il connût rien du Val Strona. (L'idée du logotype naît de "Twergi" qui, en dialecte Walser d'origine allemande, signifie gnome des bois, elfe. C'était la première marque





significa gnomo dei boschi, elfo. Era il primo marchio della ditta Battista Piazza nel 1865, che Milton Glaser ha rappresentato come uno gnomo con gli sci ai piedi).

Dal punto di vista tipologico la ricerca è stata divisa in cinque famiglie: i taglieri; i portacondimenti, le oliere e le ciotole; le macine; i vassoi; gli attrezzi da cucina: pale, palette per il risotto, ecc...

L'operazione è stata coordinata da Alberto Alessi e da Davide Piazza, la ricerca da Marco Zanini e Mike Ryan e supervisionata da Sottsass.

Il primo nuovo catalogo è stato presentato nel 1989. Nel catalogo erano stati inseriti anche alcuni oggetti storici che facevano parte dei vecchi cataloghi Piazza: due

de la maison Battista Piazza en 1865 que Milton Glaser a représenté comme un gnome avec les skis aux pieds). Du point de vue typologique, la recherche a été divisée en cinq familles: les planches à hacher, les porte-assaisonnements, les huiliers et les bols; les moulins; les plateaux; les ustensiles de cuisine: pales, palettes pour le "risotto" etc... L'opération a été coordonnée par Alberto Alessi et par Davide Piazza, la recherche par Marco Zanini et Mike Ryan et supervisée par Sottsass. Le premier nouveau catalogue a été présenté en 89. Dans le catalogue, on a aussi introduit quelques objets historiques qui faisaient partie des vieux catalogues Piazza: deux moulins à poivre, un moulin à café, une râpe. Un an après sa naissance,





macinapepe del 1919 e del 1946, un macinacaffè del 1930, una grattugia del 1912.

A circa un anno dalla sua nascita, appare ora necessario dare a questa operazione un metaprogetto consistente e completo, delle linee di sviluppo non solo per le tipologie base ma anche nella scelta dei progettisti, in modo da adeguare il "Twergi" alla sua ambizione di diventare la "Alessi del legno".

maintenant il paraît nécessaire de donner à cette opération un métaprojet substantiel et complet, des lignes de développement non seulement pour les typologies de base mais aussi dans le choix des designers, de sorte à permettre au "Twergi" de bien répondre à son ambition de devenir l' "Alessi du bois".



Falstaff (1985-1989)
design Alessandro Mendini

Dal momento in cui vennero fatte le ultime scelte decisive per definire la fisionomia de “*La Cintura di Orione*”, prima della sua presentazione nel 1986, fu chiaro che si trattava di una serie che si posizionava in nicchie di mercato molto alte sia per il prezzo che per le caratteristiche dei materiali, pur essendo il massimo risultato ottenibile dal punto di vista della qualità degli utensili di cottura. “*La Cintura di Orione*” rappresentava inoltre un importante statement per Alessi che, per la prima volta dopo il “*Pasta-set*”, si presentava in modo organico come produttore di una vera serie completa di utensili da cottura. Alessi e Mendini decisero in quel periodo di avviare una ricerca alternativa, con l’intenzione di realizzare una nuova serie di pentole che si potesse inserire in una fascia di mercato più bassa, e che rientrasse nel settore tecnologico tradizionale delle pentole in acciaio inossidabile con fondo in alluminio: una serie di pentole accessibile a un pubblico molto più vasto di quello de “*La Cintura di Orione*” e che però doveva rappresentare una specie di new wave per questa tecnica produttiva consolidata da decenni e ormai resa triste dall’anonimato della grande serie. Per poter realizzare una serie di pentole a costi contenuti era necessario produrle in una linea automatizzata di produzione. Per questo motivo la produzione dei corpi delle pentole è stata affidata a un’azienda

A partir du moment où l’on procéda aux derniers choix décisifs pour définir la phisionomie de “*La Cintura di Orione*”, avant sa présentation en 1986, il fut évident qu’il s’agissait d’une série qui se positionnait dans des secteurs de marché très élevés, aussi bien en raison du prix que des caractéristiques des matériaux, tout en étant le résultat maximum qu’on pouvait obtenir du point de vue de la qualité des ustensiles de cuisson. “*La Cintura di Orione*” représentait en plus un important statement pour Alessi qui, pour la première fois, après le “*Pasta-set*” se présentait de façon organique comme producteur d’une vraie série complète d’ustensiles de cuisson. Alessi et Mendini décidèrent dans cette période d’entamer une recherche alternative, avec l’intention de réaliser une nouvelle série de marmites qui pourrait être introduite dans une partie plus basse du marché et entrer dans un secteur technologique traditionnel des marmites en acier inoxydable avec fond en aluminium: une série de marmites accessible à un public beaucoup plus vaste que celui de “*La Cintura di Orione*”, une série qui toutefois devrait représenter une espèce de nouvelle vogue pour cette technique de production qui s’était affermie depuis de décennies niaise qui, à ce moment-là, était malheureusement banalisée par l’anonymat de la grande série. Afin de pouvoir réaliser une série de marmites avec des



specializzata in questo tipo di lavorazione. Era chiaro che i vincoli tecnologici avrebbero limitato fortemente le possibilità espressive, guardando la cosa secondo un approccio progettuale classico: per questo motivo era necessaria la collaborazione di un designer "soft", disponibile ad accettarli e anzi a farne parte integrante della sua strategia progettuale.

Il coperchio della serie è fatto come una specie di collinetta, con in cima il pomolo. Prendendo questo spunto Mendini propose una specie di simulata competizione di architettura. È stato indetto un concorso internazionale per la realizzazione di un piccolo monumento in cima alla collinetta, una specie di tempietto. Al concorso furono invitati un architetto russo, uno americano, uno giapponese e uno europeo: Yuri Soloviev, Michael Graves, Arata Isozaki, Philippe Starck. Ciascuno di essi ha disegnato dunque un pomolo optional.

"*Falstaf*", disegnata da Mendini con Giorgio Gregori, è stata presentata il 7 settembre 1989 nello show-room Officina Alessi a Milano.

Particolare curioso, essa è l'unica serie di pentole per la quale sia stata disegnata anche la relativa cucina: infatti nel corso della ricerca è nata l'occasione di progettare (sempre Mendini con Christina Hamel) i primi pezzi, un piano a gas e due forni elettrici, di un completo programma di elementi da cottura che saranno presentati nel corso del 1990.

coûts limités, il fallait les produire en une ligne de production automatisée. Pour cette raison, la production des corps des marmites a été confiée à une firme spécialisée dans ce type d'usinage. Il était évident que les liens technologiques limiteraient fortement les possibilités expressives, en regardant la chose suivant une approche de projet classique: pour cela, il fallait avoir la collaboration d'un designer «soft», disposé à les accepter et même à faire partie intégrante de sa stratégie de projet. Le couvercle de la série est fait comme une espèce de petite colline, avec au sommet la poignée. En prenant cette idée, Mendini proposa une sorte de compétition simulée d'architecture au niveau international. Un concours international avait été ouvert pour la réalisation d'un petit monument au sommet de la colline, une sorte de petit temple. Au concours furent invités un architecte russe, un américain, un japonais et un européen: Yuri Soloviev, Michael Graves, Arata Isozaki, Philippe Starck. Chacun d'eux a donc dessiné une poignée optionnelle. "*Falstaf*", dessinée par Mendini avec Giorgio Gregori, a été présentée le 7 septembre 1989 au show-room Officina Alessi à Milan. Un détail curieux: c'est la seule série de marmites pour laquelle on a dessiné aussi la cuisine relative: en fait, au cours de la recherche on a eu l'occasion de créer (toujours Mendini avec Christina Hamel) les premières pièces, un plan à gaz et deux fours électriques d'un programme complet d'éléments à cuire qui seront présentés au cours de 1990.



«Dai tempi più lontani la pentola, assieme al pane, è l’oggetto base, sacro e profano, dell’uomo che si nutre. La pentola, insomma, è lo scrigno di un tesoro, elemento cerimoniale e fantastico, raccordo felice tra i frutti della natura e il nostro corpo: un contenitore disponibile a mille ricette!

Con semplicità sofisticata, le pentole “*Falstaf*” hanno l’ambizione di proporsi come un insieme adatto al modo più attuale e calmo di vivere il gesto abitativo del cucinare, la continua gastronomia che sempre si svolge nella casa, sono frutto di un lungo e meticoloso studio, e sono pensate per essere facili, poco ingombranti, molto durevoli, pratiche da maneggiare e poi da lavare e conservare, fatte con il modello di pentole, insomma, dell’ultima generazione, un design inteso come arte moltiplicata: un paesaggio da cucina con pentole!

Al lavoro e al riposo, un gruppo di oggetti specchianti e convessi, discreti ma presenti, anche un po’ invisibili, anche dilatatori: forse poetiche sculture da cucina? Forse degli attori che cucinando ci raccontano cose misteriose?

Certo, dei personaggi che intendono esprimere quella tranquilla idea di pentola, quel codice facilmente leggibile che tutti da sempre abbiamo in memoria aggiungendo e togliendo solo quel tanto da garantire loro un’originalità.

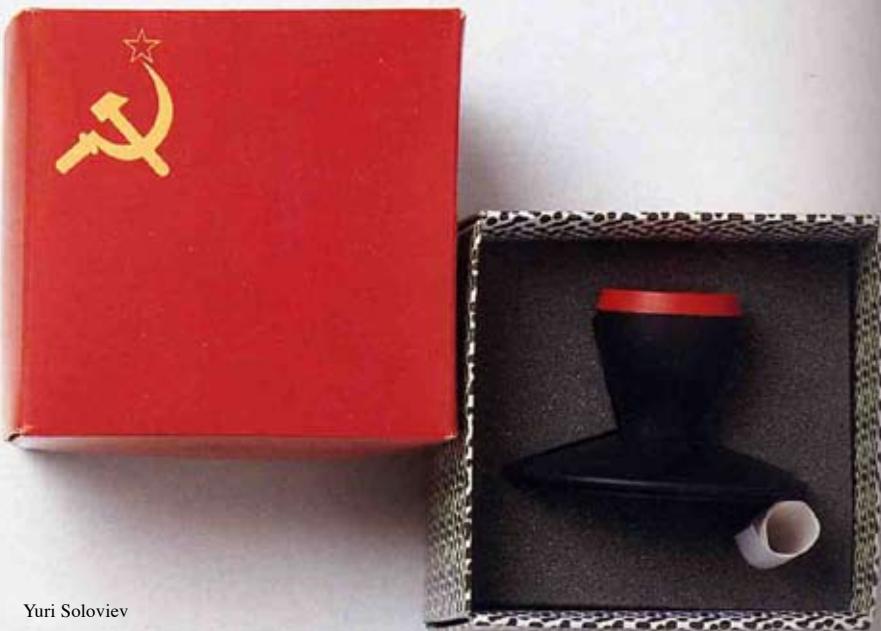
Evidenziando quell’idea di gioco, magia, invenzione e rito presenti oggi nel piacere di compiere molte azioni antiche divenute da faticose a divertenti, per esempio quella stessa del cucinare! Alla ricerca delle nuove e diverse abitudini della persona, delle giovani identità antropologiche, con il loro senso di riempire di stimoli il mondo domestico, e con il bisogno di strumenti precisi che permettano di essere arcaici e futuri allo stesso tempo. Consentendo intimità, personalità, sicurezza e senso critico.

«Depuis les époques plus lointaines la marmite, avec le pain, est l’objet base, sacré et profane de l’homme qui se nourrit. La marmite est le coffret d’un trésor, un élément cérémonial et fantastique, raccord heureux entre les fruits de la nature et notre corps: un récipient disponible pour mille recettes! Avec une simplicité sophistiquée, les marmites “*Falstaf*” ont l’ambition de se proposer en tant qu’ensemble approprié à la manière la plus actuelle et calme de vivre le geste habitatif de faire la cuisine, la gastronomie continue qui se déroule toujours à la maison. Elles sont le fruit d’une longue et méticuleuse étude et sont pensées pour être commodes, peu encombrantes, très ductiles, pratiques à manier et à laver et conserver, faites selon le modèle de marmites de la dernière génération, un design entendu comme art multiplié: un paysage de cuisine avec marmites! Au travail et au repos, un groupe d’objets réfléchissants et convexes, discrets mais présents, même un peu invisibles: peut-être des sculptures poétiques pour la cuisine? Peut-être des acteurs qui, en faisant la cuisine, nous racontent des choses mystérieuses? Sûrement, des personnages qui veulent exprimer cette idée tranquille de marmite, ce code facilement lisible que nous tous depuis toujours gardons dans notre mémoire, en ajoutant et en enlevant seulement l’indispensable de façon à leur garantir une originalité. Elles mettent en évidence cette idée de jeu, de magie, d’invention et de rite qui sont présents aujourd’hui dans le plaisir d’accomplir des actions très anciennes non plus fatigantes, mais devenues amusantes, comme par exemple le fait même de cuisiner! A la recherche d’habitudes nouvelles et différentes de la personne, de jeunes identités anthropologiques, avec leur sens de remplir de stimulations le monde domestique, et avec le besoin



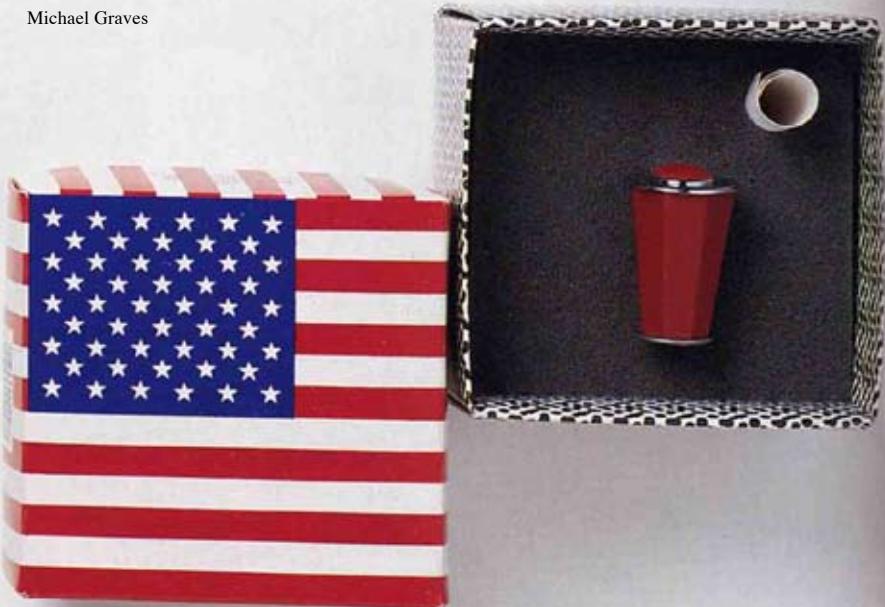
Alessandro Mendini,
con Giorgio Gregori
«Falstaff», 1989.
Acciaio inossidabile. Acier inoxydable.

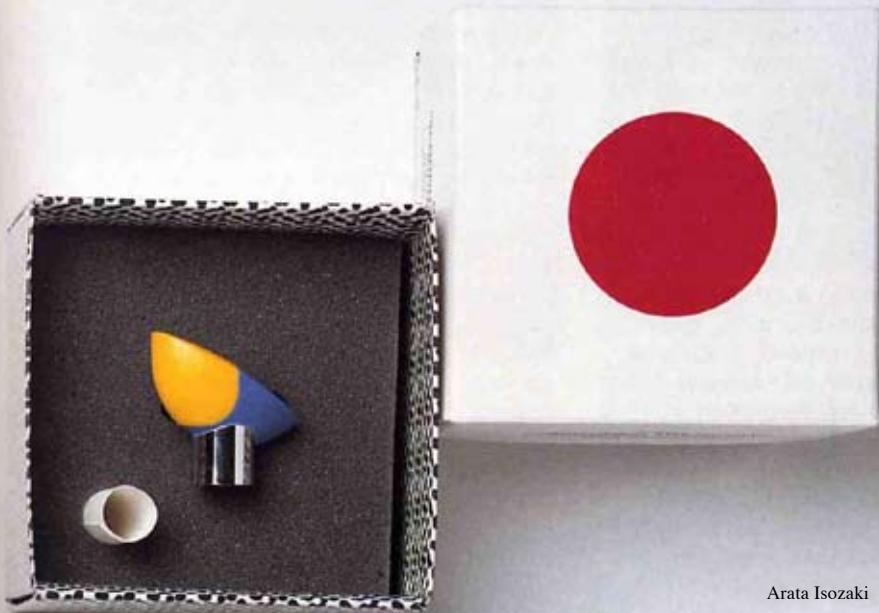




Yuri Soloviev

Michael Graves





Arata Isozaki



Philippe Starck

E un'altra cosa: per aggiungere sapore, grazia e auto-ironia a un progetto tanto neo-funzionale, abbiamo chiesto a quattro famosi amici architetti di disegnare ciascuno un gadget, un piccolo optional: ovvero il pomolo dei coperchi, come si trattasse di gioielli da cucina, di possibili varianti cosmetiche, il vezzo di cambiare aspetto. Così quella persona, uomo o donna che si stufasse dell'eccessiva normalità del pomolo nero che ho fatto io stesso, avrà buone alternative occidentali e orientali scegliendo i pomoli di Graves, Isozaki, Starck, e perfino un cenno di glasnost con Soloviev, barone ufficiale del design russo. E siccome a poco a poco il progetto delle pentole ci è cresciuto fra le mani, a un certo momento è venuto naturale disegnare anche il piano di cottura, il fuoco destinato ad accoglierle. Con la stessa attenzione e con gli stessi criteri ecologici, tecnici e culturali. E, perché no? Abbiamo fatto anche un forno: che sembra un raffinato e un po' buffo robot, attrezzo scenico per una cucina un po' sconcertante».

*Alessandro Mendini
dal catalogo "Alessi Falstaf", 1989*

d'instruments précis qui doivent permettre d'être archaïques et futurs en même temps, tout en gardant l'intimité, la sécurité et le sens critique. Et en plus une autre chose: afin d'ajouter de la saveur, de la grâce et de l'auto-ironie à un projet tellement neo-fonctionnel, nous avons demandé à quatre de nos amis architectes célèbres, de dessiner chacun un gadget, une petite option: c'est-à-dire la poignée des couvercles, comme s'ils agissaient de bijoux de cuisine, de possibles variantes cosmétiques ou d'une habitude éventuelle de changer d'aspect. De cette manière, cette personne, homme ou femme, qui se sera fatiguée de la normalité excessive de la poignée noire que j'ai faite moi-même, aura de bonnes alternatives occidentales et orientales pouvant choisir les poignées de Graves, Isozaki, Starck et même une référence à la glasnost avec celle de Soloviev, baron officiel du design russe. Et étant donné que petit à petit le projet s'est amplifié entre nos mains, à un certain moment il était naturel de dessiner aussi le plan-cuisson, le feu destiné à les accueillir. Avec la même attention et avec les mêmes critères écologiques, techniques et culturels. Et pourquoi pas? Nous avons fait aussi le four: qui semble un robot raffiné et un peu drôle, un outil scénique pour une cuisine un peu déconcertante».

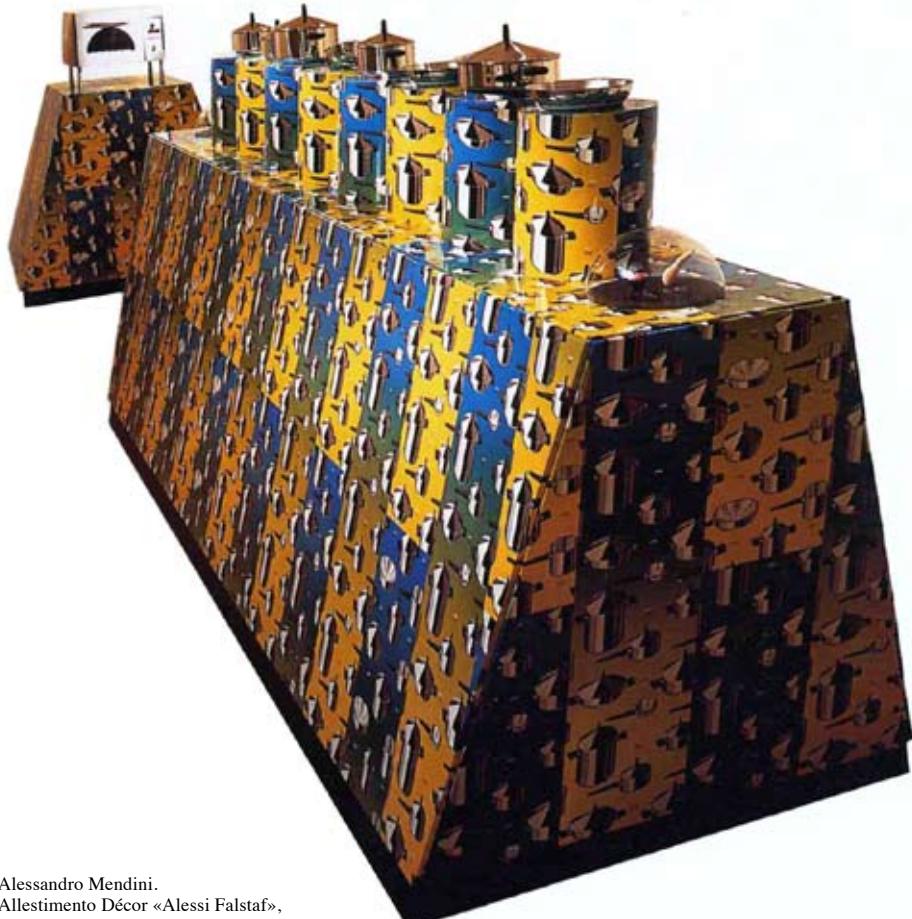
*Alessandro Mendini
du catalogue "Alessi Falstaf", 1989*



Alessandro Mendini,
con Christina Hamel
Forno elettrico e piano di cottura a gas.
Four électrique et plan-cuisson à gaz, 1989.
Disegno al computer. Dessin à l'ordinateur.



Alessandro Mendini,
con Christina Hamel
Forno elettrico. Four électrique.
«Free-standing», 1989.
Disegno al computer. Dessin à l'ordinateur.



Alessandro Mendini.
Allestitimento Décor «Alessi Falstaf»,
Show-Room Officina Alessi, Milano 1989.

Projet Solférino (1986-1989)

Il “*Projet Solférino*” nasce nel 1986 dall’intenzione dell’industria Alessi di confrontarsi in modo organico con il design francese.

Con l’assistenza di Alessandro Mendini e con l’appoggio culturale e organizzativo del Centre Georges Pompidou di Parigi sono stati selezionati sei progettisti: Jean Nouvel e Christian de Portzamparc sul fronte dell’architettura; Sylvain Dubuisson, il gruppo Nemo e Philippe Starck come designers, e infine Charlotte Perriand per introdurre una nota storicistica di probabile interesse. I risultati di questa ricerca (che non ha avuto molta fortuna dal punto di vista degli esiti produttivi) sono presentati ufficialmente per la prima volta nella mostra che porta lo stesso titolo di questo libro: per motivi legati principalmente a difficoltà di ingegnerizzazione, di tutti i progetti elaborati solo quattro oggetti di Starck (*il bollitore “Haroun Vulcano”, lo spremiagrumi “Juicy Salif”, il lavaververde “Hot Bertaa” e l’orologio da parete “Walter Wayle II”*) entrano in produzione tra il 1989 e il 1990.

«La prassi di lavoro di Alessi è in rapporto alla sua produzione, i progetti hanno dei tempi molto lunghi (la lentezza è una loro costante, molti progettisti ne rimangono sconcertati le prime volte), devono stagionare, rimangono nel mio studio per del tempo, li guardo, li riguardo, ne parlo con chi mi è possibile, è proprio una stagionatura, che può

Le “*Projet Solférino*” naît en 1986 de l’intention de l’industrie Alessi de se confronter de manière organique avec le design français. Avec l’assistance d’Alessandro Mendini et l’appui culturel et d’organisation du Centre Georges Pompidou de Paris ont été sélectionnés six designers: Jean Nouvel et Christian de Portzamparc dans le secteur de l’architecture; Sylvain Dubuisson, le groupe Nemo et Philippe Starck comme designers, et enfin Charlotte Perriand pour introduire une note historique de probable intérêt. Les résultats de cette recherche (qui n’a pas eu beaucoup de chance du point de vue des aboutissements à la production) sont présentés pour la première fois à l’exposition qui porte le même titre que ce livre: pour des raisons principalement liées à des difficultés d’ingénierie, de tous les projets élaborés seulement quatre objets de Starck (*la bouilloire “Haroun Vulcano”, le presse-agrumes “Juicy Salif”, le lave-légumes “Hot Bertaa” et l’horloge murale “Walter Wayle II”*) entrent en production entre 1989 et 1990.
«La pratique de travail Alessi est en rapport à sa production, les projets ont des temps très longs (la lenteur est une de leurs constantes, beaucoup de designers en sont étonnés les premières fois), ils doivent mûrir, ils restent longtemps dans mon bureau, je les regarde, je les regarde à nouveau, j’en parle avec qui je peux, c’est vraiment une maturation qui peut

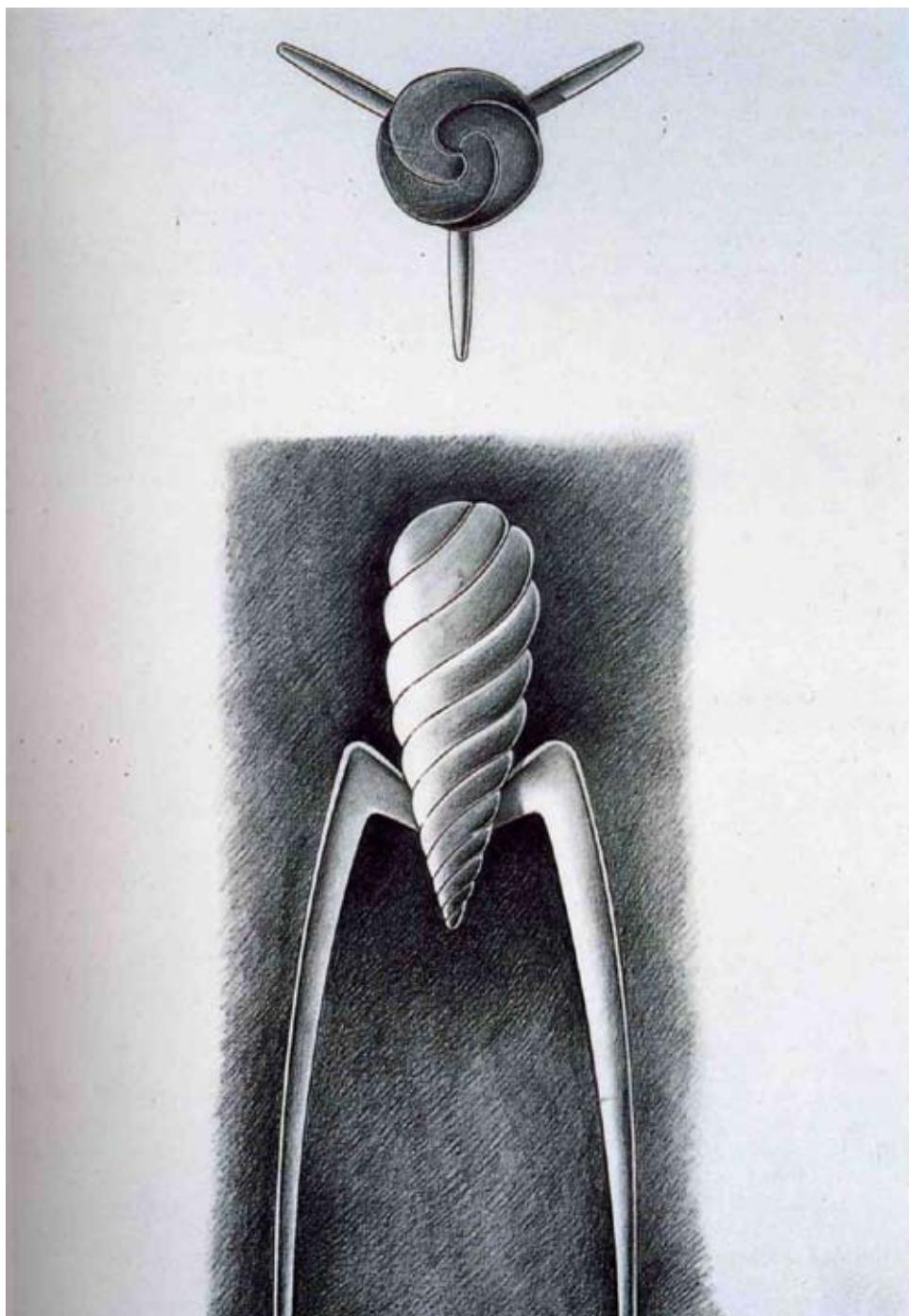
durare un anno, due, o addirittura cinque o sei anni, è come dire, un mio metodo di indagine. Solo un numero limitato di progetti può essere portato a termine, la selezione è terribile...».

Alberto Alessi ha conosciuto Philippe Starck a Parigi nel 1983: «Avevo letto un suo articolo su una rivista, in cui faceva una analisi del progetto del bollitore di Sapper che mi era piaciuta. Lo avevo incontrato a una piccola mostra di Zanotta organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura. L'aspetto che più mi interessava della pratica progettuale di Starck era la vicinanza dei risultati del suo metodo progettuale con quelli propri della creazione artistica: ad esempio creare degli oggetti in un certo senso defunzionalizzati, oggetti dove la funzione a volte è secondaria rispetto ai valori espressivi dell'oggetto, come quello sensoriale ad esempio, o quello rappresentativo. Oppure "defunzionalizzato" nel senso che ottiene un risultato funzionale attraverso un processo di creazione figurativa, come nel caso dello *spremiagrumi* progettato per l'operazione Solférino...».

Nel progetto dello *spremiagrumi*, Starck è partito dalla funzione ed è arrivato all'immagine di una specie di polipo che si regge su tre gambette, scanalato per permettere la discesa del succo: egli ha lavorato sull'immagine per poi fare una forzatura progettuale sulla funzione. Il *bollitore* ha la forma di un obice tagliato obliquamente, attraversato, come da una freccia, da un tubo conico che da una parte funge da manico e dà accesso all'acqua, mentre dall'altra si versa l'acqua. L'immagine è quella di una specie di oggetto liturgico e in origine avrebbe dovuto portare stampata alla base una scritta latina in caratteri epigrafici. Il *lavaverdure* rappresenta un rituale ironico da cucina: è improbabile, è molto grande, ed è bello proprio per quello, è

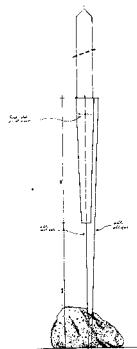
durer une année, deux ou même cinq ou six ans, c'est ma méthode d'étude, pour ainsi dire. Seul un nombre limité de projets peut être mené à terme, la sélection est terrible...».

Alberto Alessi a connu Philippe Starck à Paris en 1983: «J'avais lu un de ses articles dans une revue, où il donnait une analyse du projet de la bouilloire de Sapper que j'avais beaucoup appréciée. Je l'avais rencontré à une petite exposition de Zanotta organisée par l'Institut Italien de la Culture. L'aspect de la pratique du projet de Starck qui m'intéressait le plus était l'affinité des résultats de sa pratique de projet avec ceux qui sont propres à la création artistique: par exemple, créer des objets en quelque sorte défonctionnalisés, des objets où la fonction quelque fois est secondaire par rapport aux valeurs expressives de l'objet, telle que la valeur sensorielle par exemple, ou la valeur représentative. Ou "défonctionnalisé" d'une autre façon au sens qu'on obtient un résultat fonctionnel à travers un processus de création figurative, comme dans le cas du presse-agrumes créé pour l'opération Solférino...». Dans le projet du *presse-agrume*, Starck est parti de la fonction et il est arrivé à l'image d'une sorte de poulpe qui se tient sur trois jambes, cannelé pour permettre la descente du jus: il a travaillé à l'image pour procéder ensuite au projet forcé de la fonction. La *bouilloire* a la forme d'un obus découpé obliquement, traversé, comme par une flèche, par un tube conique qui d'un côté sert de manche et donne accès à l'eau, alors que de l'autre on verse l'eau. L'image est une espèce d'objet liturgique et à l'origine il aurait dû porter une inscription latine imprimée en caractères épigraphiques. Le *lave-légumes* représente un rituel ironique de cuisine: n'est improbable, il est très grand et beau justement pour cette raison, il est coûteux, il est lourd, contrairement aux autres lave-

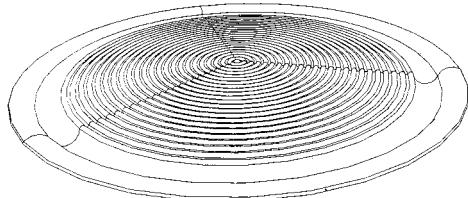


Philippe Starck,
«Juicy Salif», 1988
Spremiagrumi. Presse-agrumes
Disegno. Dessin

costoso, è pesante contrariamente agli altri lavaverture, è progettualmente forte. L'operazione nell'insieme è una conferma ulteriore di uno dei due metodi della progettualità Alessi, considerando che Alessi utilizza sia il metodo più strutturato, in cui sono messi a punto dei briefing di marketing e si cerca di capire con quale designer progettare l'oggetto (che è poi il metodo classico) che quello, più casuale, attraverso il quale si tenta invece di avere contatto con il più ampio numero di designers e di stimolarli su strade diverse, attraverso la sperimentazione. Questo secondo è sicuramente più metaprogettuale, e il "*Projet Solférino*" ne è stata una applicazione.

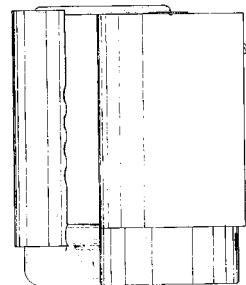


Christian de Portzamparc.

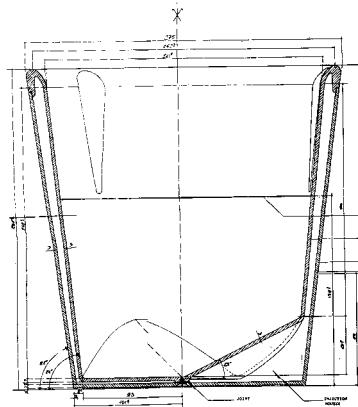


Sylvain Dubuisson.

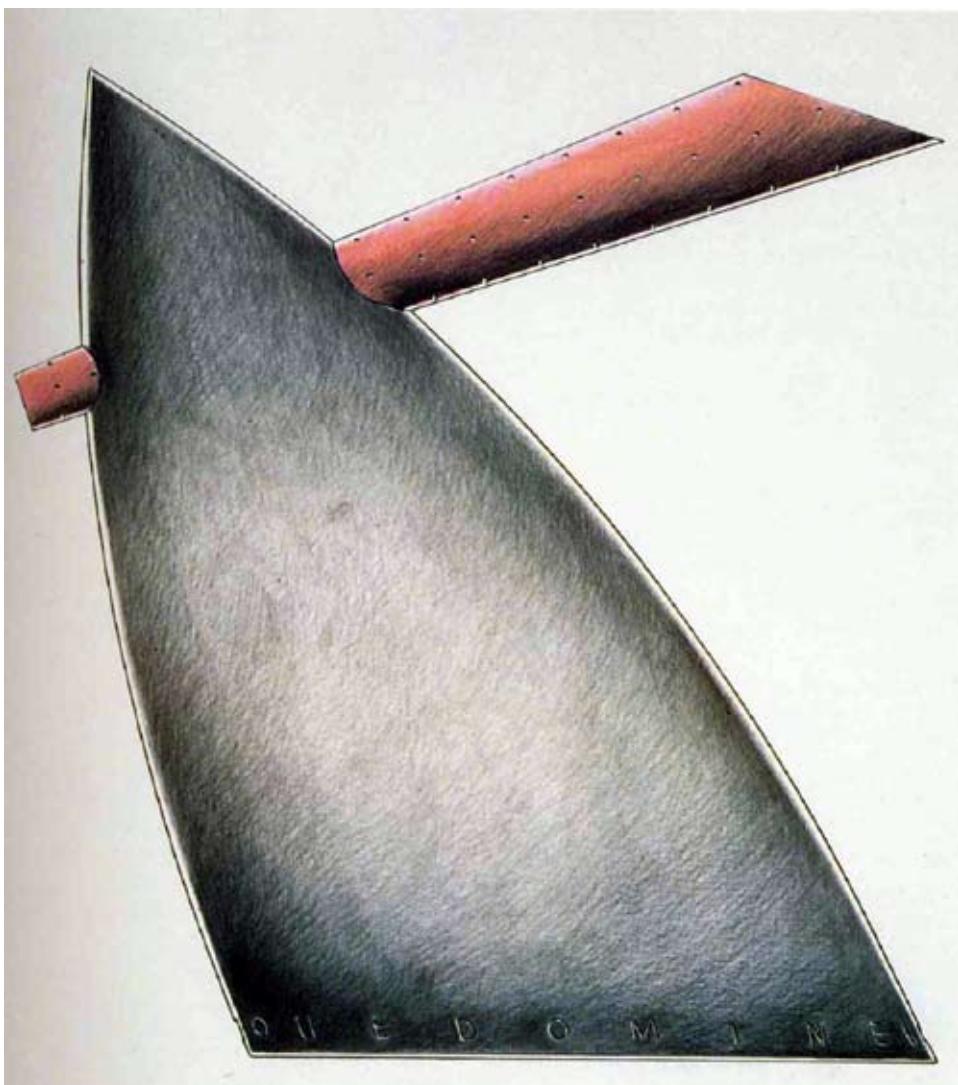
légumes, il est fort au niveau de projet. Dans son ensemble, l'opération est une confirmation ultérieure d'une des deux méthodes du projet Alessi, si l'on tient compte du fait qu'Alessi utilise aussi bien la méthode plus structurée, où on met au point des briefings de marketing et où l'on cherche à comprendre avec quel designer il faudra élaborer l'objet (c'est-à-dire la méthode classique), que la méthode, plus fortuite, par laquelle on essaye au contraire d'avoir des contacts avec le plus grand nombre possible de designers et de les stimuler sur des voies différentes, par le biais de l'expérimentation. Cette dernière est sûrement plus en ligne avec le métaprojet, et le "*Projet Solférino*" en a été une application.



Nemo Design.



Jean Nouvel.



Philippe Starck,
«Haroun Vulcano», 1987
Bollitore. Bouilloire
Disegno. Dessin

«...Io non lavoro con Alessi, io lavoro con Alberto Alessi. Io non lavoro con delle società, io lavoro con gli uomini. Mi interessa solo giocare con i progetti, e il risultato non è che un accessorio. Alberto Alessi è un grande giocatore e ciò mi basta...»

Quando lavoro ad un progetto in generale mi interesso a tutto tranne che all'oggetto stesso, l'intuizione arriva incidentalmente attraverso un lavoro distaccato e parallelo del mio inconscio...

I miei progetti vogliono dare prima di tutto un'emozione. Penso che uno dei doveri importanti della nostra funzione sia proprio quello di offrire una piccola parte di poesia o un momento diverso attraverso un'emozione. Il lato culturale mi interessa molto meno. Questa emozione si esprime attraverso dei volumi, dei colori, delle materie che diventando un vettore di comunicazione...

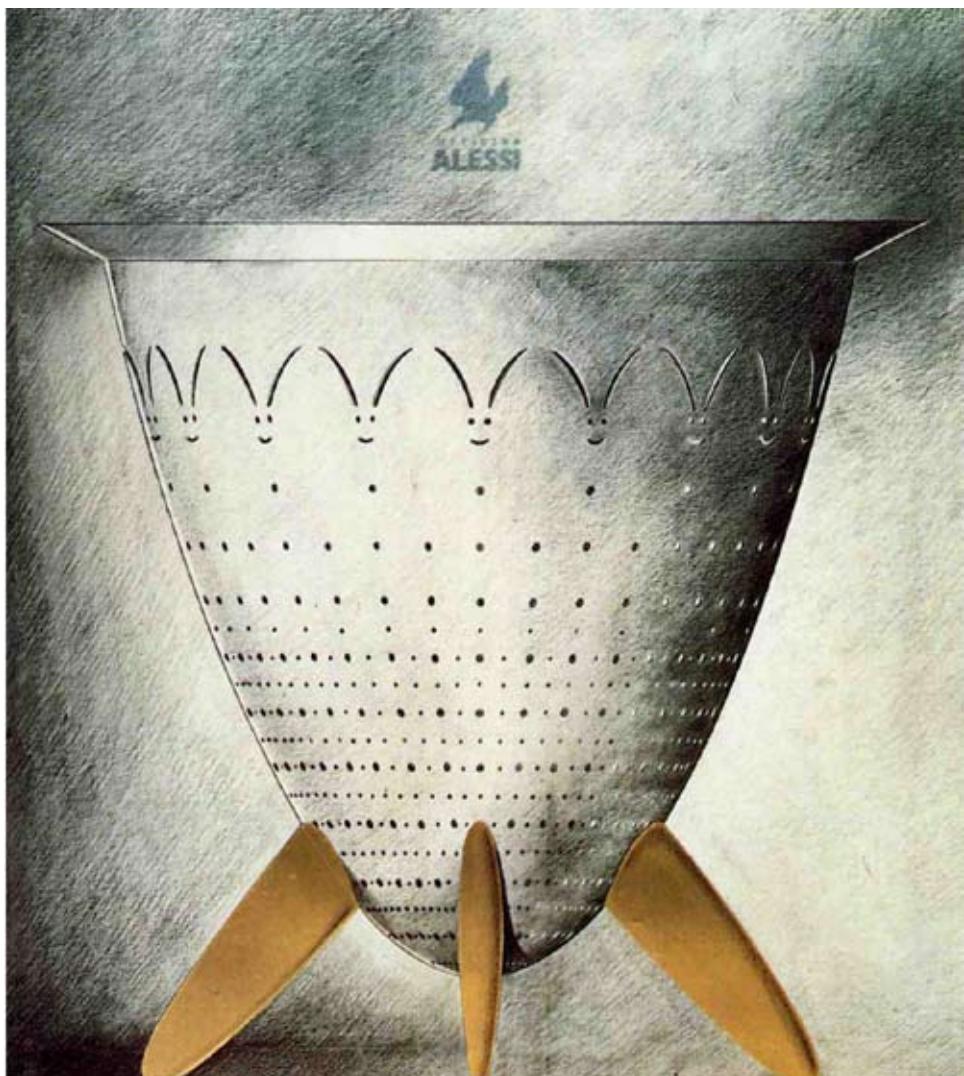
In seguito a un vuoto culturale, la cultura è diventata un parametro commerciale e, non per niente, io ne diffido...

Oggi, l'unico sentimento che cerco di suscitare con i miei oggetti, è una reazione di simpatia. Faccio in modo che al di là di ogni nozione estetica, di ogni nozione culturale, i miei oggetti stabiliscano un legame di tenerezza con il loro utilizzatore.

Possono farlo attraverso diversi mezzi: la poesia, la sorpresa, la provocazione, il mistero, in qualsiasi modo, ma comunque sempre più discretamente...

I miei progetti dipendono dall'organizzazione sferica di una moltitudine di parametri, qualche volta ben lontani dal prodotto stesso, il cui nocciolo centrale è l'intuizione. Per una strategia precisa, o anche per indolenza, a volte certi parametri sono più dominanti d'altri. Il tutto viene filtrato da una serie di esigenze che danno legittimità al prodotto...

«Je ne travaille pas avec Alessi, je travaille avec Alberto Alessi. Je ne travaille pas avec des sociétés, je travaille avec des humains. Seul le fait de jouer au projet m'intéresse et le résultat n'est qu'accessoire. Alberto Alessi est un grand joueur et cela me suffit. Quand je travaille sur un projet en général je m'intéresse à tout sauf à cet objet. L'intuition arrive incidemment grâce à un travail détaché et parallèle de mon inconscient. Mes projets ont le désir de donner avant tout de l'émotion. Je pense que c'est un des devoirs importants de notre fonction que d'offrir une petite part de poésie ou un moment autre par l'intermédiaire d'une émotion. Le côté culturel m'intéresse beaucoup moins. Cette émotion s'exprime par des volumes, des couleurs, des matières, le tout créant un vecteur de communication. Après un manque de culture, la culture est devenue un paramètre commercial. Je m'en méfie donc. Aujourd'hui, la seule évocation qui essaye d'installer mes objets est une relation de sympathie. J'essaye d'aboutir à ce que en dehors de toute notion d'esthétique, toute notion culturelle, mes objets établissent d'eux-mêmes un lien de tendresse avec leur utilisateur, ils peuvent le faire par différents moyens: poésie, surprise, provocation, mystère, mais n'importe comment, ils le font de plus en plus discrètement. Mes projets dépendent de l'organisation sphérique d'une multitude de paramètres quelquefois fort éloignés du produit lui-même, dont le noyau central est l'intuition. En raison d'une stratégie précise, par lâcheté ou par paresse, quelquefois certains paramètres sont plus proéminents que d'autres. Le tout passe après par une grille d'exigences qui sert de filtre et qui donne la légitimité du produit. Dans le déroulement du projet, il y a la première phase d'intuition, le croquis, qui représentent le moment fort. Ensuite, l'élaboration du produit, auquel



Philippe Starck,
«Hot Bertaa», 1988
Scolaverdure. Lave-légumes
Disegno. Dessin

Nello sviluppo del progetto c'è la prima fase di gestazione, lo schizzo, che rappresentano il momento forte. Poi l'elaborazione del prodotto, al quale partecipo poco. I soli momenti di un progetto che mi interessano sono gli incontri con il mio editore, dove parliamo pudicamente d'altre cose...

Sono abbastanza disinteressato rispetto al destino dei miei progetti poiché il risultato dell'intrusione di altri in questa intuizione non può che offrire sorpresa e dunque divertimento. Sono pronto a tutto e persino a perdere la qualità del prodotto pur di non annoiarmi...

La componente "sorpresa" in un progetto è una componente obbligatoria misurabile intorno al 15%. Sotto questo 15% di sorpresa il prodotto non avrà un legame affettivo con il suo fruitore poiché palesemente non ha niente da dire di nuovo ed inciderà ben poco nella storia. Al di là di questa percentuale ci assumiamo il rischio di una incomprensione o di un rigetto dell'utilizzatore, benché questo rappresenti un vero peccato per della gente il cui solo lavoro è quello d'esprimersi...

Mi piace molto l'idea della sorpresa che è una sorta di corto circuito mentale che può generare molte altre cose e dar luogo ad un'interpretazione personale per l'utilizzatore...

Un progettista dovrebbe essere un umanista, è un creatore che, al di là di tutti i propositi professionali o culturali, che sono soltanto accessori, deve puntare ad aiutare la gente a vivere meglio.

Questo grazie alle sue intuizioni e alla sua fantasia. Non è altro quindi che un mestiere di servizio dove la generosità è obbligatoria. Il mestiere più vicino al suo sarebbe quello del missionario...».

Starck, 1989

je participe très peu. Les seuls moments d'un projet qui m'intéressent, ce sont les rencontres avec mon éditeur, où on parle pudiquement d'autres choses. Je suis étrangement assez souple quant à la destinée de mes produits car le résultat de l'intrusion des autres dans cette intuition ne m'offre que surprise et donc amusement. Je suis prêt à beaucoup et même à perdre de la qualité du produit pour ne pas m'ennuyer. La composante "surprise" dans un projet est une composante obligatoire que j'évalue à-peu-près à 15%. En dessous de ce 15% de surprise, le produit n'aura pas de lien affectif avec son utilisateur car visiblement il n'a rien à dire de nouveau et s'inscrira peu dans l'histoire. Au-delà de ce pourcentage on prend les risques d'une incompréhension ou d'un rejet de l'utilisateur, ce qui est fort dommage pour des gens dont le seul travail est de s'exprimer.

J'aime beaucoup l'idée de surprise qui est une sorte de court circuit mental qui peut être générateur de beaucoup d'autres choses et à l'origine d'une pensée personnelle pour l'utilisateur. Un designer devrait être un humaniste. C'est un créateur qui, en dehors de tout propos professionnel ou culturel qui ne sont qu'accessoires, doit s'intéresser à aider les gens à mieux vivre. Ceci grâce à ses propres intuitions et sa propre fantaisie. Ce n'est donc qu'un métier de service ou la générosité est obligatoire, donc le métier le plus proche serait celui de missionnaire...».

Starck, 1989

Il progetto “*Tendentse*” nasce nel 1985 come una piccola società di edizione di oggetti costituita da due giovani livornesi, Stefania Campatelli e Flavio Pannocchia, con l’obiettivo di dare vita ad una ricerca sperimentale finalizzata ad esiti produttivi nell’ambito del neo-artigianato della ceramica e porcellana. L’interesse era rivolto verso l’oggetto artigianale a forte carica emotiva, in cui l’intervento manuale, la variabilità, anche l’errore, la decisa personalizzazione, sono le qualità dominanti. Una sfera produttiva che, con le sue caratteristiche di flessibilità e l’assenza di grossi vincoli tecnici e di produzione, potrebbe diventare un terreno sperimentale, duttile e fertile, funzionale anche per l’industria: una sorta di fucina di idee progettuali non necessariamente destinata a rimanere soltanto patrimonio del settore artigianale.

Nella prima collezione, sviluppata tra il 1985 e il 1988 con progetti di Andrea Branzi, Ettore Sottsass, Michele De Lucchi, Aldo Cibic, Alessandro Mendini, Anna Gili, Massimo Morozzi, Franco Raggi, Daniela Puppa, Adolfo Natalini, Claudio Nardi, Andrea Nannetti, Junkyu Mutoh, Tarshito e Shama, è evidente la volontà di affermare la riscoperta della manualità, dell’oggetto mai uguale a se stesso, di rivalutare quelle caratteristiche della produzione artigianale della ceramica che la produzione di massa aveva per definizione negato.

Le projet “*Tendentse*” naît en 1985 en tant que petite société d’édition d’objets constituée par deux jeunes Livournais, Stefania Campatelli et Flavio Pannocchia, avec l’objectif de créer une recherche expérimentale visant à des résultats de production dans le cadre du néo-artisanat de la céramique et de la porcelaine. L’intérêt était concentré sur l’objet artisanal à forte charge émotive, dans lequel l’intervention manuelle, la variabilité, même l’erreur, la personnalisation extreme sont les qualités dominantes. Une sphère de production qui, avec ses caractéristiques de flexibilité et l’absence de gros liens techniques et de production, pourrait devenir un terrain expérimental ductile et fertile, fonctionnel aussi pour l’industrie: une sorte de foyer d’idées de projet non nécessairement destiné à rester seulement un patrimoine du secteur artisanal. Dans la première collection, qui s’est développée entre 1985 et 1988 avec les projets d’Andrea Barzi, Ettore Sottsass, Michele De Lucchi, Aldo Cibic, Alessandro Mendini, Anna Gili, Massimo Morozzi, Franco Raggi, Daniela Puppa, Adolfo Natalini, Claudio Nardi, Andrea Nannetti, Junkyu Mutoh, Tarshito et Shama, on voit clairement émerger la volonté d’affirmer la redécouverte de la manualité, de l’objet jamais égal à lui-même, de réévaluer ces caractéristiques de la production artisanale de la céramique que la

C'era inoltre l'intenzione di riappropriarsi di quell'immenso patrimonio storico dell'artigianato tradizionale in via di estinzione, di tipi e modi di lavorazione, della perizia acquisita e coordinata in un lento e progressivo affinamento delle tecniche di produzione.

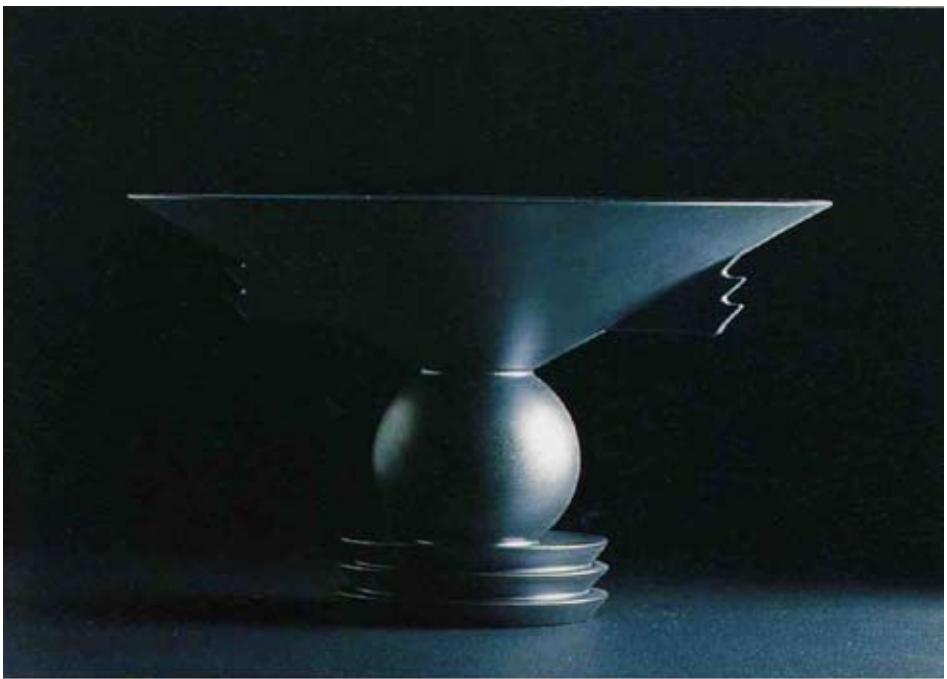
Tutto questo è stato documentato nel libro di Patrizia Scarzella *"Vasi Comunicanti, nuova ceramica, nuove tendenze"*, pubblicato da Idea Books, Milano, nel 1988.

Nel 1989 il marchio e il catalogo *"Tendentse"* sono stati acquisiti dall'Officina Alessi e diverranno, a partire dal 1990, il secondo (dopo *"Twergi"*) "nuovo episodio dell'Avventura Alessi". Stefania e Flavio continueranno a lavorare nel nuovo ruolo di product managers e nell'ambito di un metaprogetto specifico che è in fase di elaborazione da parte di Alessandro Mendini e di Alberto Alessi. Questa operazione intende affrontare il discorso dell'oggetto "fatto a mano" all'origine: cioè dal punto di vista del progetto, mettendo in moto un processo circolare in cui capacità creativa dei progettisti, natura dei materiali, padronanza delle tecniche e della "manualità del fare" realizzano in modo unitario e compatto un prodotto di qualità. Elaborando codici formali inediti, le nuove collezioni di *"Tendentse"* si propongono di anticipare il linguaggio di un nuovo, delicato, non aggressivo e policromo classicismo, di un artigianato del futuro.

Con un procedimento che potrebbe essere definito post-industriale, si ritiene che il neo-artigianato abbia insomma la capacità di porsi davvero come indicatore di tendenza, di essere un outsider nel comunicare fenomeni espressivi in atto o in avvenire.

«Non so bene chi abbia dato a Stefania e Flavio il coraggio di fondare questo marchio *"Tendentse"* per la produzione

production de masse avait par définition refusées. Il y avait en plus l'intention de s'approprier à nouveau cet immense patrimoine historique de l'artisanat traditionnel en voie d'extinction, des types et des manières de travailler, la capacité acquise et coordonnée au cours d'un lent et progressif perfectionnement des techniques de production. Tout cela est documenté dans le livre de Patrizia Scarzella *"Vasi Comunicanti, nuova ceramica, nuove tendenze"* publié par Idea Books, Milano, en 1988. En 1989, la marque et le catalogue *"Tendentse"* ont été acquis par l'Officina Alessi et deviendront, à partir de 1990, le deuxième (après *"Twergi"*) "nouvel épisode de l'Aventure Alessi". Stefania et Flavio continueront à travailler dans le nouveau rôle de product managers et dans le cadre d'un métaprojet spécifique que sont en train d'élaborer Alessandro Mendini et Alberto Alessi. Cette opération palpitante se propose d'affronter l'idée de l'objet *"fait main"* à l'origine, c'est-à-dire du point de vue du projet, en mettant en œuvre un processus circulaire où la capacité créative des designers, la nature des matériaux, la maîtrise des techniques et de la manualité réalisent de façon unitaire et compacte un produit de qualité. En élaborant des codes formels inédits, les nouvelles collections de *"Tendentse"* se proposent de faire avancer le langage par un nouveau classicisme, délicat, non aggressif et polychrome, par un artisanat du futur. Avec un procédé qui pourrait être défini comme post-industriel, on pense que le néo artisanat a la capacité de se placer effectivement comme indicateur de tendance, d'être un outsider en communiquant des phénomènes expressifs qui sont en train de se produire ou qui se produiront à l'avenir.



Andrea Nannetti, «Feoia», 1985.



Anna Gili, «Cro», 1985.



Franco Raggi, «Colpo di vento», 1985.



Michele De Lucchi, «Superdiscolo», 1986.



Andrea Branzi, «Tatzone», 1986-1987.



Shama e Tarshito, «Maschera», 1987.

e la distribuzione di oggetti in ceramica disegnati da alcuni dei protagonisti del Nuovo Design Italiano.

Il coraggio è necessario non tanto a produrre e vendere ceramica, quanto piuttosto a far circolare i segni ambigui e ironici di questo tipo di design, che ancora si presenta come valore estraneo alla tradizione confermata dal buon gusto.

Vasi, tazzine, vassoi, piatti e fruttiere sono sempre stati scelti da gentili signore e arredatori come ultimo atto di un circuito perfetto di buon gusto, che chiude nei posti dei complementi di arredo la propria cosmogonia rassicurante.

Questi piccoli oggetti sono sempre stati considerati la tessera finale di una visione logica e omogenea del mondo tanto da far scrivere a Ernesto Nathan Rogers la famosa frase: «Dal cucchiaio alla città» per dire che proprio in questa merceologia minuta si racchiudeva la conferma definitiva delle grandi ideologie e dei grandi progetti già esistenti.

Oggi invece proprio in questo tipo di oggetti che *"Tendentse"* produce, e che il Nuovo Design Italiano progetta, vediamo incrinarsi questo tipo di continuità, ed il cucchiaio, e con lui vasi, tazzine, vassoi, piatti e fruttiere, invece di adeguarsi ossequiosi ai grandi sistemi della cultura confermata, sorridono ironici, si spostano ed accennano ad altre valenze, vogliono fondare nuove e più simpatiche teologie laiche.

La città e il cucchiaio non sono più d'accordo e quest'ultimo le lancia contro una sfida per il futuro che non appare più unico, ma molteplice, diffuso e forse anche reversibile.

Non solo questi piccoli oggetti dunque si pongono contro la tradizione e la interrompono, ma vogliono fondare, a partire da loro, una nuova metropoli ed un nuovo progetto; come ambizione sfacciata non c'è male (i vasi contro il resto del mondo), ma questa volta la storia

«Je ne sais pas exactement qui a donné à Stefania et à Flavio le courage de fonder cette marque "*Tendentse*" pour la production et la distribution d'objets en céramique dessinés par quelques protagonistes du Nouveau Design Italien. Le courage est nécessaire non pas pour produire et vendre la céramique, mais plutôt pour faire circuler les signes ambigus et ironiques de ce type de design qui se présente encore comme une valeur étrangère à la tradition confirmée par le bon goût. Vases, petites tasses, assiettes et coupes à fruits ont toujours été choisis par de gentilles dames et des décorateurs comme le dernier acte d'un circuit parfait de bon ton qui renferme dans les soi-disants compléments d'ameublement sa propre cosmogonie rassurante. Ces petits objets ont toujours été considérés comme la touche finale d'une vision logique et homogène du monde, au point de faire écrire à Ernesto Nathan Rogers la phrase célèbre: 'De la cuillière à la ville' pour dire que c'est justement ces petits produits qui renferment la confirmation définitive de grandes idéologies et de grands projets déjà existants. En revanche, à l'heure actuelle, justement dans ce type d'objets que "*Tendentse*" produit et que le Nouveau Design élabore, on voit disparaître petit à petit cette continuité, et la cuillière, et avec elle les vases, les petites tasses, les plateaux, les assiettes et les coupes à fruits, au lieu de se conformer aux grands systèmes de la culture confirmée, sourient ironiquement, se déplacent et font allusion à d'autres valences, avec l'intention de fonder de nouvelles théologies laïques plus sympathiques. La ville et la cuillière ne s'entendent plus et ce fait leur lance un défi pour l'avenir qui ne paraît plus unique, mais multiple, diffuseur et peut-être même reversibile. Par conséquent, non seulement ces petits objets se placent contre la tradition, en l'interrompant,



Massimo Morozzi, «Oyster», 1987.

dà loro ragione, dal momento che proprio dal problema dei vasi, del loro disegno, dalla polemica sull'uso delle macchine per farli, nacque nel secolo scorso tutta la cultura che ha dato luogo ai programmi e ai temi del Movimento Moderno. Una volta tanto saranno questi piccoli segni ad avere ragione contro i gradi tracciati più consolidati del mondo... E "Tendentse" vuole andare oltre a questo: si spinge a cercare la seconda generazione di questa rottura, e ad alcuni dei Maestri (si fa per dire) chiede di indicare per la collezione un proprio Allievo.

Ma gli Allievi presentati danno la curiosa impressione di essere interscambiabili, nel senso che quello di uno sembra in realtà essere andato a scuola dall'altro, e così la loro presenza invece di radicalizzare il segno dei propri Maestri ne costituisce una variante e crea una intermediazione generale.

E questo catalogo media infatti, non solo Maestri con Allievi, tecnica artigianale con progetti innovativi, ma come dice il titolo unisce le "Tendentse" presenti fino ad oggi dentro al Nuovo Design Italiano, e cioè alcuni protagonisti di Memphis, di Alchimia, di Superstudio, e un po' di quei battitori liberi che attorno a queste roccaforti si muovono. Insomma Livorno si conferma porto di mare aperto alle correnti più diverse e più forti...».

Andrea Branzi

"I vasi contro il resto del mondo"
Catalogo Tendentse, Milano, 1985

mais ils veulent aussi fonder, à partir d'eux-mêmes, une nouvelle métropole ou un nouveau projet; il faut dire que, comme ambition, ce n'est pas mal (les vases contre le reste du monde), mais cene fois l'histoire leur donne raison, du moment que c'est justement à partir du problème des vases, de leur dessin, de la polémique sur l'usage des machines pour les faire, que, le siècle dernier, toute la culture qui a donné lieu aux programmes et aux thèmes du Mouvement Moderne eut origine. Finalement, ce sont ces petits signes qui l'emportent sur les grands tracés du monde... "Tendentse" veut aller au-delà de ceci: elle entend chercher la deuxième génération de cette rupture et à quelques-uns des Maîtres (pour ainsi dire) elle demande d'indiquer pour sa collection un de leurs élèves. Mais les Elèves présentés donnent l'impression d'être interchangeables, au sens que l'un semble être l'élève de l'autre, et de cette manière leur présence, au lieu de radicaliser le signe de leur propre Maître, en constitue une variante, en ainsi créant une intermédiation générale. Et en fait ce catalogue a fonction d'intermédiaire non seulement entre Maîtres et Elèves, mais aussi entre technique artisanale et projets d'innovation, et, comme le titre dit, il réunit les "Tendentse" présentes jusqu'à aujourd'hui dans le Nouveau Design Italien, c'est-à-dire quelques protagonistes de Memphis, d'Alchimia, de Superstudio et d'autres. En conclusion, Livourne confirme son image de port de mer ouvert aux courants les plus différents et les plus forts...».

Andrea Branzi

"I vasi contro il resto del mondo"
Catalogue Tendentse, Milano, 1985

«La rivoluzione sensoriale» (1989...)
Andrea Branzi

«Devo confessare che Andrea Branzi mi interessa molto: un designer forse troppo intelligente e sottile, polisensoriale, con uno spiccato interesse per le sfumature, i dettagli, la “pelle” delle cose...».

I rapporti con Branzi iniziano nel 1987. Alberto Alessi lo incontra ad una conferenza a Düsseldorf e durante la cena che segue, in una fumosa birreria davanti ad un gigantesco vassoio di garretti di porco e crauti, gli domanda cosa potrebbero fare insieme.

Branzi aderisce all'invito senza esitazione: dopo lunghi anni di design radicale e di militanza nella critica d'architettura e di design sta vivendo un periodo di “voglia di fare il designer operativo”, di disegnare cose per il grande pubblico.

Comincia a produrre numerose cartelle di disegni: vassoi, orologi da polso, una serie di tavoli nani, e poi una salsiera, una fontanella da esterno. Ha un'estrema sensibilità per la texture, la superficie dei materiali, e questo suscita un certo interesse ma allo stesso tempo rivela le difficoltà di finitura dei metalli.

Con Branzi, la Alessi ha accolto una nuova sfida: portare il mondo di un autore davvero “radical” e amante del paradosso progettuale verso la produzione di grande serie. Dopo tre anni di lavoro questa collaborazione dovrebbe dare i primi risultati nel 1990, con la presentazione di un bollitore a due becchi e di un orologio

«La révolution sensorielle» (1989...)
design Andrea Branzi

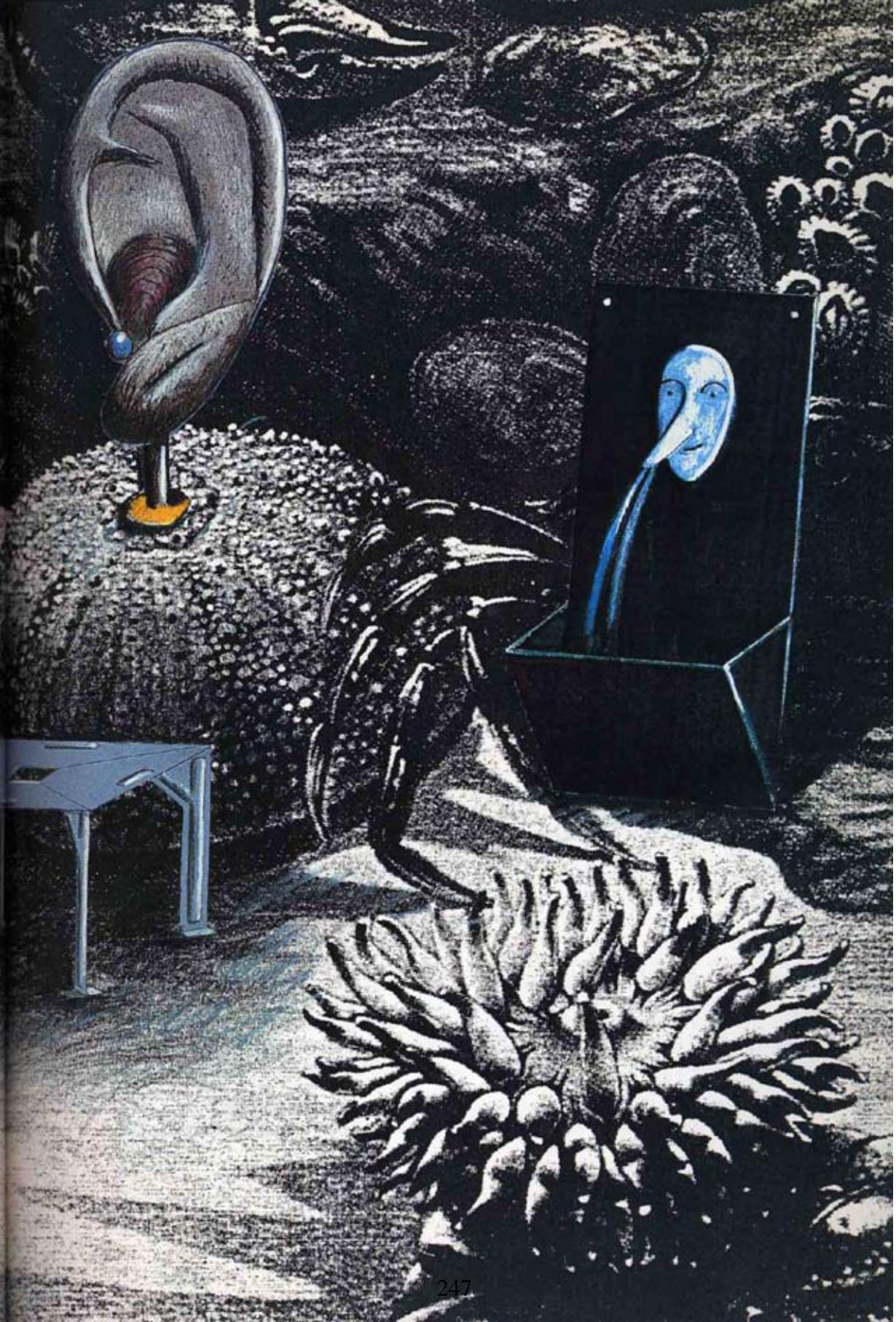
«Je dois admettre qu'Andrea Branzi m'intéresse beaucoup: designer peut-être trop intelligent et subtil, plurisensoriel, il a un goût très prononcé pour les nuances, les détails, la “peau” des objets...».

Les rapports avec Branzi commencent en 1987. Alberto Alessi le rencontre lors d'une conférence à Düsseldorf et dans la fumée de la brasserie où ils se retrouvent, après les travaux, devant une gigantesque choucroute garnie, il lui propose de travailler en collaboration avec lui. Branzi accepte sans hésiter: après de longues années de design radical et d'activité dans la critique d'architecture et de design, il a maintenant envie de créer, de dessiner des objets pour le grand public.

Il se met à élaborer quantité de maquettes: plateaux, montres, une série de toutes petites tables, puis une saucière, une fontaine d'extérieur. Son extrême sensibilité pour la texture et la surface des matières suscite l'intérêt d'Alessi en même temps qu'elle l'inquiète car il est difficile, avec les métaux, de varier les finitions.

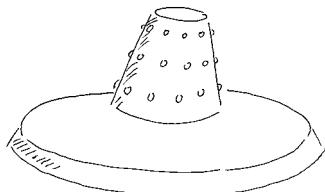
Avec Branzi, Alessi a relevé un nouveau défi: porter le monde d'un artiste vraiment “radical” et éprouvé de paradoxe dans le projet vers la production en grande série. Au bout de 3 ans de travail, cette collaboration devrait donner ses premiers résultats en 1990 avec une bouilloire à deux becs et une pendule murale. En





da parete. È inoltre in fase avanzata di sviluppo una complessa ricerca che coinvolge per la prima volta in Alessi un senso finora inesplorato: l'olfatto.

outre Branzi a actuellement en phase avancée de développement une recherche complexe sur un sens qui n'avait encore jamais été exploré chez Alessi: l'odorat.



Alessofono (1989...)
design Alessandro Mendini

Alessophone (1989...)
design Alessandro Mendini

L'operazione nasce a Quarna Sotto, un piccolo villaggio sulle pendici del lago d'Orta noto fino dalla metà dell'800 per una produzione artigianale di alta qualità di ottoni, in particolare sassofoni. Il medico condotto del paese, il parroco e il sindaco si sono rivolti a Carlo Alessi, che conoscevano, per trovare la possibilità di salvare la più antica fabbrica locale, la ditta Cazzani e Rampone, che ormai era destinata a chiudere.

Inizialmente è stata studiata la possibilità di rimettere in piedi questa azienda, ipotesi che è poi risultata troppo difficile: alla fine è stato comunque deciso che una tradizione produttiva così interessante non poteva scomparire, ed è stata avviata una ricerca con l'obbiettivo di provare a sviluppare un nuovo sassofono più evoluto per il momento chiamato, in codice, "Alessofono".

Si volevano creare i presupposti per la progettazione del migliore sassofono che mai sia stato prodotto, sfruttando le caratteristiche della lavorazione artigianale.

Una delle ipotesi era quella di creare sassofoni diversi a seconda delle diverse esigenze ergonomiche di chi li usa. Questa è un'operazione che solo l'artigianato può realizzare, perché l'ipotesi sarebbe quella di realizzare ogni sassofono su misura della persona e dell'utilizzatore. La scelta del progettista per la realizzazione del sassofono è caduta su

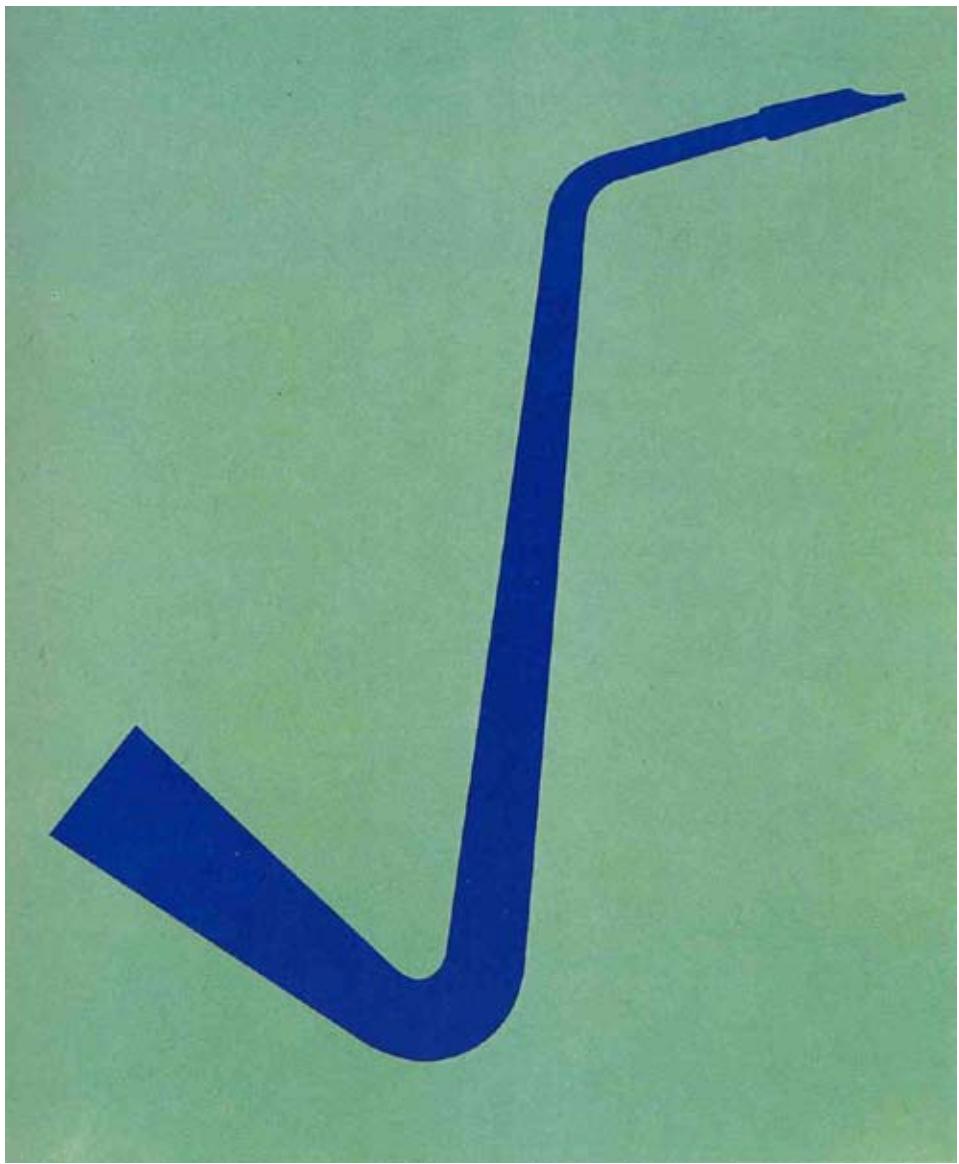
L'opération naît à Quarna Sotto, un petit village près du lac d'Orta qui était connu déjà au milieu du dix-neuvième siècle pour sa production artisanale de haute qualité de cuivres, en particulier de saxophones. Le médecin municipal, le curé et le maire se sont adressés à Carlo Alessi, qu'ils connaissaient, dans le but de sauver l'usine locale la plus ancienne, la firme Cazzani et Rampone qui était au bord de la faillite. Au début, on avait évalué la possibilité de remettre sur pied cette entreprise, une hypothèse qui par la suite s'est révélée trop difficile: à la fin, on a de toute façon décidé qu'une tradition de production tellement intéressante ne pouvait pas disparaître et on a alors entamé une recherche dont l'objectif était d'essayer de créer un nouveau saxophone plus évolué, appelé, pour le moment, en code "Alessofono". On voulait créer les fondements pour le projet du meilleur saxophone qu'on ait jamais produit, en exploitant les caractéristiques du travail artisanal. Une des hypothèses était de créer des saxophones différents suivant les différentes exigences ergonomiques de qui les utilise. Il s'agit là d'une opération que seul l'artisan peut réaliser, parce que l'hypothèse serait de faire chaque saxophone à la mesure de l'utilisateur. Pour réaliser le saxophone on avait choisi, en tant que designer, Alessandro Mendini qui s'est trouvé ainsi à travailler dans un secteur pratiquement opposé à celui de la série de marmites "Falstaf".

Mendini, che si è trovato qui a lavorare su un fronte almeno apparentemente opposto a quello della serie di pentole "Falstaff". Tra i consulenti interpellati è stata fondamentale la presenza di Davide Mosconi, ricercatore musicale, e di Luca Di Volo, professore di sassofono alla Scuola di Musica di Fiesole, che da molti anni sta studiando le possibili modifiche di questo strumento. Il maestro artigiano incaricato di eseguire i prototipi è Roberto Zolla, di Quarna Sotto.

La ricerca non è ancora ultimata; per quanto riguarda il materiale, probabilmente il corpo verrà realizzato in ottone, i tasti in titanio, o forse in carbonio.

La produzione sarà limitata a pochi pezzi, forse dieci o dodici l'anno e la vendita avverrà nei negozi Alessi. L'operazione parte dal presupposto che questo oggetto, progettato più di un secolo fa, non ha subito da allora nessun importante aggiornamento: per questo la ricerca si sviluppa sulla ipotesi di modificarlo sulle nuove esigenze del pubblico degli anni '90. È interessante in questo tipo di operazione considerare la pubblicità di lavorare su uno strumento musicale come se fosse un oggetto, con i metodi propri dell'industrial design più avanzato (un sassofono come una caffettiera?).

Parmi les techniciens interpellés, il faut notamment souligner la présence de Davide Mosconi, chercheur musical et de Luca Di Volo, professeur de saxophone à l'Ecole de Musique de Fiesole qui depuis beaucoup d'années étudie les modifications possibles de cet instrument. La recherche n'est pas encore terminée; en ce qui concerne le matériel, le corps sera probablement réalisé en cuivre, les touches en titane, ou peut-être en carbone. La production se limitera à quelques pièces, peut-être dix ou douze par an et la vente s'effectuera dans les magasins Alessi. L'opération part de l'hypothèse que cet objet, créé il y a plus d'un siècle, n'a subi, depuis lors, aucun ajustement important: c'est pourquoi, la recherche s'est développée à partir de l'hypothèse de le modifier sur la base de nouvelles exigences du public des années '90. Il est intéressant, dans ce type d'opération, de considérer l'hypothèse de pouvoir travailler sur un instrument musical comme si c'était un objet, avec les méthodes propres de l'industrial design plus avancé (un saxophone comme une cafetière?).



Alessandro Mendini,
Alessofono, Alessophone.

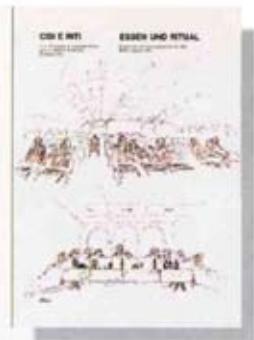
Stand Macef (Milano, settembre 1989)
design Alessandro Mendini con
Christina Hamel e Piero Gaeta

Stand Macef (Milan, september 1989)
design Alessandro Mendini avec
Christina Hamel et Piero Gaeta

Questo luogo espositivo, destinato ad essere periodicamente riallestito, è concepito in modo da assumere ogni volta un aspetto diverso. Tre elementi, infatti, sono riprogettabili: il pavimento, la grande parete decorativa di fondo e i pinnacoli sopra alle vetrine. Degli artisti interverranno di volta in volta per ideare nuove situazioni. L'ambiente è concepito come un misto fra un salone, un palcoscenico e un circo equestre, con al centro una pedana espositiva girevole. Ma all'interno di questa idea sintetica si «frantumano» vari materiali e linguaggi, che permettono l'individuazione specializzata delle molte funzioni e categorie merceologiche della galassia Alessi.

Cet espace d'exposition, destiné à être périodiquement réaménagé, est conçu de manière à prendre, d'une fois sur l'autre, un aspect différent. Il est en effet possible d'en ré-elaborer trois éléments: le sol, la grande paroi décorative du fond et les pinacles au-dessus des vitrines. On fera appel à des artistes pour imaginer, dans chaque cas, une nouvelle situation. Ce décor tient à la fois du salon, de la scène de théâtre et du cirque équestre avec, au centre, une plate-forme tournante d'exposition. Mais à l'intérieur de cette idée synthétique «se brisent» différentes matières et différents langages qui permettent de reconnaître, chacune avec sa spécialisation, les nombreuses fonctions et catégories d'articles de la galaxie Alessi.





AA.VV.
Cibi e Riti/Essen und Ritual

Atti del seminario di progettazione svoltosi all'IDZ di Berlino, gennaio 1981. Ergebnisse der Entwurfswoche im IDZ Berlin, Januar 1981. (1982, II ed. 1988).

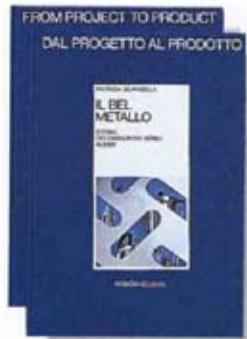


AA.VV.
Tea & coffee piazza

11 servizi da tè e caffè disegnati da /
11 tea and coffee sets designed by
Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi, Kazumasa Yamashita. (1983, IV ed. 1986).



Alessandro Mendini
Paesaggio Casalingo
Die Produktion Alessi in der
Haushaltswarenindustrie von 1921
bis 1980. (1981).



Patrizia Scarzella
Il bel metallo
Storia dei casalinghi nobili Alessi. (1985).

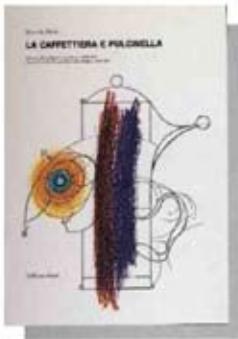
Patrizia Scarzella
Steel & Style
The story of Alessi household ware. (1987).



Eugenio Medagliani e Fernanda Gosetti
*Pastario ovvero atlante
delle paste alimentari italiane*
Primo tentativo di catalogazione delle
paste alimentari italiane, condotto sotto il patrocinio della
Staatliche Hochschule für Bildende Künste
Frankfurt am Main Städelschule. (1985).



Alberto Alessi
*Not in Production /
Next to Production*
Prototypes and drawings of 57 designs never entered in the
Alessi production catalogues (1921-1987) plus some hints
regarding the future. (1988).



Riccardo Dalisi

La caffettiera e Pulcinella

Ricerca sulla caffettiera napoletana
1979-1987 / Research on the Napolitan Coffee
Maker 1979-1987. (1987, II ed. 1989).



Alessandro Mendini

Paesaggio Casalingo

La produzione Alessi nell'industria dei
casalinghi dal 1921 al 1980. (1979).



Ettore Sottsass

Esercizio Formale

(We can be heroes) Esercizio Formale
-just for one day
(da cartoline postali)
(non necessariamente alla maniera metafisica).
(1979).



Aldo Rossi

"La Conica" "La Cupola" e altre caffettiere

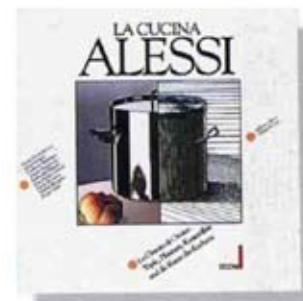
Raccolta di disegni tecnici, oggetti d'affezione e
osservazioni varie sopra la caffettiera, considerata come un
recipiente in cui si tratta, mediante diversi sistemi tecnici,
il caffè, tostato e polverizzato per farne bevanda. E nel
contempo la si considera come costruzione architettonica.
(1984, III ed. 1988).



Alberto Alessi e Alberto Gozzi

La cintura di Orione

Storia, tecnica e uso dei recipienti da
cottura in metallo per la Grande Cucina. (1987).



Alberto Alessi e Alberto Gozzi

La cucina Alessi

Töpfe, Platten, Kasserollen und die
Kunst des Kochens. (1988).

Anni Venti

Fondata da Giovanni Alessi Anghini a Bagnella di Omegna, l'azienda consta in questo primissimo periodo di una torneria in lastra con fonderia. Con metodi di lavorazione e produzione prettamente artigianali si lavorano alpacca e ottone su commissione di clienti esterni. Nel 1924 inizia una prima produzione propria di vassoi e caffettiere.

Grazie all'introduzione del metodo della cromatura per bagno galvanico che, assieme alla nichelatura e all'argentatura, fa parte del bagaglio tecnico di questi anni, gli oggetti risultano di qualità migliore e più resistenti. Con il marchio FAO (Fratelli Alessi Omegna) la produzione si precisa in un campo da cui però sono escluse pentole e posate che avrebbero richiesto una tecnologia diversa.

Nel 1925 si stampa il primo catalogo che segna l'inizio della vendita diretta. Nel 1928 l'azienda si trasferisce a Crusinallo.

Anni Trenta

Questo decennio è caratterizzato dall'ingresso nell'azienda di Carlo, primogenito di Giovanni Alessi, che progetta la maggior parte degli oggetti in catalogo. L'azienda inizia perciò ad avere un suo stile. Inizia anche l'esportazione su alcuni mercati europei e la lavorazione sperimentale dell'acciaio.

Anni Quaranta

Durante gli anni di guerra, con la crescente

Années Vingt

Fondée en 1921 par Giovanni Alessi Anghini à Bagnella d'Omegna, la Société n'est, en cette toute première période, qu'un modeste atelier de tournerie de plaques avec fonderie qui, suivant des méthodes de travail et de fabrication artisanales, exécute sur commande des objets en maillechort et en laiton. Dès 1924 cependant, l'atelier entreprend sa propre production de plateaux et de cafetières.

Grâce à l'introduction de la méthode des bains de galvanisation les matériaux utilisés sont bientôt chromés, nickelés et argentés, ce qui rend les objets plus résistants et en améliore la qualité. Sous la marque FAO (Fratelli Alessi Omegna) la Société se spécialise dans un domaine dont sont cependant exclus les casseroles et les couverts qui auraient demandé une technologie différente.

En 1925 on imprime le premier catalogue qui marque le début de la vente directe et en 1928 la FAO s'installe à Crusinallo.

Années Trente

Cette décennie est marquée par l'entrée dans la Société du fils aîné de Giovanni Alessi, Carlo, qui projette la plupart des articles du catalogue. Alessi commence à avoir son style propre, à exporter vers plusieurs marchés européens et à travailler expérimentalement l'acier.

Années Quarante

Pendant la guerre, la difficulté croissante à

difficoltà a reperire i materiali, la produzione di oggetti casalinghi si arresta quasi del tutto (la realizzazione di catini e brocche di zinco, metallo assolutamente inadatto per porosità e rigidezza, è irrilevante), e l'azienda si riconverte per la produzione bellica: si forniscono all'esercito stellette, parti di cannoni, filtri di benzina per aerei, galleggianti per carburatori su commissione delle industrie di materiale bellico (soprattutto la Savoia Marchetti).

Nel 1945 entra in azienda Ettore, il secondogenito di Giovanni Alessi. Carlo allora si dedica alla direzione commerciale e lancia l'industria sul piano internazionale grazie a una commessa nordamericana di mestolame in ottone che richiede notevolissimi investimenti e addirittura il raddoppio dei macchinari.

La distribuzione d'ora in avanti si estenderà progressivamente in settanta nazioni.

Nel 1947 nasce il marchio ALFRA (Alessi fratelli) che sostituisce quello FAO e verrà usato fino al 1967.

Annici

L'acciaio sostituisce via via i materiali usati precedentemente, termina la produzione in ottone argentato e il cromato esce di produzione. L'azienda diventa società per azioni e passa decisamente alla struttura industriale. Nel 1955 inizia la collaborazione con progettisti esterni: Massoni e Mazzeri (poi Mazzeri e Vitale), i cui lavori costituiscono quello che oggi è il Programma 4. Alla XI Triennale di Milano vengono selezionati e presentati alcuni prodotti.

Anni Sessanta

Lo stabilimento di Crusinallo viene ampliato su progetto di Carlo Mazzeri. In questi anni l'azienda intensifica la sua presenza in tutte le mostre europee, affida la pubblicità a un'agenzia e, nel 1968, con il marchio Ceselleria Alessi creato dall'agenzia Lambert in sostituzione di quello Alfra, inizia ad apparire nella pubblicità televisiva.

se procurer des matériaux constraint à une interruption quasi totale de la fabrication des articles ménagers (la production de cuvettes et de pots en zinc, métal inadéquat en raison de sa porosité et de sa rigidité, est tout à fait négligeable), et la Société s'adapte aux circonstances en fournissant à l'armée en sous-traitance pour de grosses industries de matériel de guerre (Savoia Marchetti notamment) des insignes d'uniforme, des parties de canon, des filtres à essence pour les avions et des flotteurs de carburateurs. En 1945 Ettore, deuxième fils de Giovanni, vient à son tour travailler dans l'entreprise familiale, ce qui permet à Carlo de prendre la direction commerciale et de lui donner une nouvelle dimension internationale, grâce à une commande nord-américaine de louches et de cuillères à pot en laiton qui exige de très gros investissements et l'acquisition du double de machines.

A partir de cette époque, la vente s'étend progressivement à 70 nations. En 1947 la marque FAO est remplacée par ALFRA (Alessi Fratelli) qui sera utilisée jusqu'en 1967.

Années Cinquante

L'acier remplace peu à peu les matériaux dont on se servait précédemment. On arrête la production en laiton argenté et chromé. L'entreprise se transforme en Société par Actions et s'élève au rang d'une véritable industrie. En 1955, elle fait appel à la collaboration de designers extérieurs: Massoni et Mazzeri (puis Mazzeri et Vitale) dont les œuvres constituent ce qu'on appelle aujourd'hui le Programme 4. La XI^e Triennale de Milan expose et sélectionne un certain nombre d'articles.

Années Soixante

Les établissements de Crusinallo sont agrandis sur un projet de Carlo Mazzeri. Pendant cette décennie, la Société multiplie ses présentations dans toutes les expositions européennes, confie sa publicité à une agence et, en 1968, apparaît pour la première fois à la télévision sous la marque Ceselleria

Anni Settanta

Entra nell'azienda Alberto, primogenito di Carlo Alessi. Si studia e si prepara il programma Alessi d'après per avere una nuova e diversa qualificazione dell'industria (si tratta di multipli d'arte di Giò Pomodoro, Carmelo Cappello,

Dušan Džamonja e Pietro Consagra e Andrea Casella).

Inizia la collaborazione con gli architetti Franco Sargiani e Eija Helander (autori, oltre che del Programma 8, della nuova immagine grafica dell'azienda), con Silvio Coppola, Franco Grignani, Pino Tovaglia e Giulio Confalonieri. Si amplia la superficie coperta occupata dallo stabilimento e si presentano al pubblico i primi oggetti del Programma 7.

Nel 1972 inizia la collaborazione con l'architetto Ettore Sottsass soprattutto per l'ampliamento del Programma 5.

Nel 1975 entra nell'azienda Michele, secondogenito di Carlo Alessi.

Dopo una elaborazione di cinque anni appare sul mercato il Programma 8 di Sargiani e Helander.

Nello stesso periodo si organizza la prima campagna pubblicitaria a livello europeo con l'agenzia Italia e lo studio Quadrifoglio di Milano. Nel 1977, insieme ad altre società del settore dell'arredamento, l'azienda si fa promotrice e editrice della rivista di design e architettura *Modo*, diretta da Alessandro Mendini.

Nel 1978 inizia la collaborazione con Richard Sapper per la progettazione del Programma 9, e dal 1979 Alessandro Mendini è consulente per il design.

Anni Ottanta

È il periodo caratterizzato dall'esperimento del Programma 6, i servizi da the e caffè progettati da un gruppo di architetti internazionali e che si conclude nel 1983, e dalla nascita del nuovo marchio Officina Alessi, sotto il quale saranno rappresentati le ricerche e gli oggetti che, pur provenendo dalla stessa fabbrica, ne sfruttano il lato più artigianale, con l'impiego di metalli diversi.

Nel 1980 entra in azienda Alessio, quartogenito di Carlo Alessi, e inizia la collaborazione con Achille Castiglioni.

Alessi, créée par l'agence Lambert en remplacement d'Alfra.

Années Soixante-dix

Alberto, fils aîné de Carlo Alessi, entre dans la Société. On élabore le programme Alessi d'après en vue d'acquérir une qualification nouvelle et différente de l'industrie (il s'agit de multiples d'art de Giò Pomodoro, Carmelo Cappello, Dušan Džamonja et Pietro Consagra et Andrea Casella).

Les architectes Franco Sargiani et Eija Helander (auteurs non seulement du Programme 8, mais aussi de la nouvelle image graphique de la Société), Silvio Coppola, Franco Grignani, Pino Tovaglia et Giulio Confalonieri travaillent pour Alessi. On agrandit les établissements et les premiers articles du Programme 7 sont présentés au public.

En 1972 commence la collaboration avec l'architecte Ettore Sottsass, surtout pour l'extension du Programme 5.

En 1975, le deuxième fils de Carlo Alessi, Michele, vient rejoindre son frère. Après cinq ans d'élaboration, le Programme 8 de Sargiani et Helander apparaît sur le marché. Pendant la même période, on organise la première campagne publicitaire à l'échelle européenne avec l'agence Italia et le Studio Quadrifoglio de Milan.

En 1977 Alessi se joint à d'autres entreprises du secteur de l'ameublement pour fonder et éditer la revue de design et architecture «*Modo*», dirigée par Alessandro Mendini. En 1978 débute la collaboration avec Richard Sapper pour le projet du Programme 9 et, à partir de 1979, Alessandro Mendini devient architecte-conseil pour le design.

Années Quatre-vingts

C'est la période caractérisée par l'expérience du Programme 6, les services à thé et à café dessinés par un groupe d'architectes internationaux (Programme qui se conclut en 1983) et par la naissance de la nouvelle marque Officina Alessi sous laquelle seront représentés les études et les objets qui, bien que provenant

Nel 1983 sotto la guida di Alessandro Mendini e con la collaborazione di Ettore Sottsass si appronta il rinnovamento della grafica: tutta la produzione della Alessi sarà divisa tra i due marchi Alessi (oggetti in generale in acciaio inox per la grande serie) e Officina Alessi (oggetti in metalli diversi anche di media e piccola serie). Nello stesso anno inizia la collaborazione con Aldo Rossi per prodotti di grande serie.

Nel 1984 entra in azienda Stefano, primogenito di Ettore Alessi e inizia la collaborazione con Michael Graves per prodotti di grande serie. Nel 1986 inizia la collaborazione con Philippe Starck, i cui primi oggetti vedranno la luce nel 1990.

Nel 1987 iniziano le grandi diversificazioni tipologiche e di materiali, con il primo catalogo di orologi. Seguono gli oggetti in legno con il marchio TWERGI (1988), il primo catalogo di piccolo arredamento (1989) e gli oggetti in ceramica con il marchio TENDENTSE (1990).

de la même fabrique, en utilisent le côté artisanal avec l'emploi de métaux différents. En 1980, le quatrième fils de Carlo, Alessio, entre dans la Société. C'est aussi l'année où débute la collaboration avec Achille Castiglioni. En 1983, sous la direction d'Alessandro Mendini et avec la coopération d'Ettore Sottsass, on prépare le renouvellement de l'image: toute la production de la Société Alessi sera divisée entre deux marques: Alessi (objets généralement en inox pour la grande série) et Officina Alessi (objets en métaux différents, de moyenne et petite série). La même année la Société s'assure la collaboration d'Aldo Rossi pour les produits en grande série.

L'année 1984 est marquée par l'arrivée dans la Société de Stefano, fils aîné d'Ettore Alessi et par la collaboration avec Michael Graves pour les produits de grande série. En 1986, Philippe Starck commence à travailler pour Alessi et ses premières œuvres apparaîtront en 1990.

En 1987, on procède aux grandes diversifications de typologies et de matériaux avec le premier catalogue de montres et de pendules. Suivent les objets en bois sous la marque TWERGI (1988), le premier catalogue de petit ameublement (1989) et les objets en céramique avec la marque TENDENTSE (1990).

Esposizioni monografiche

Paesaggio casalingo. La produzione Alessi nell'industria dei casalinghi dal 1921 al 1980
Disegni e oggetti della produzione storica e attuale alla XVI Triennale di Milano (dicembre 1979 - febbraio 1980).
Allestimento di Hans Hollein.

Paesaggio casalingo.
(2° edizione), al Forum Design di Linz (giugno-ottobre 1980).
Allestimento di Achille Castiglioni.

Paesaggio casalingo.
(3° edizione), all' Internationales Design Zentrum di Berlino (gennaio-maggio 1981). In occasione dell'esposizione si è svolto, presso la stessa sede, un seminario di progettazione a inviti ideato da Alberto Alessi, François Burkhardt e Alessandro Mendini.
Hanno partecipato Peter Cook, Jean-Charles de Castelbac, Hans Hollein, Peter Kubelka, Richard Sapper, Ettore Sottsass, Stefan Wewerka.

Tea & coffee piazza.
Undici servizi da tè e caffè disegnati da Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi, Kazumasa Yamashita.
Alla chiesa di San Carpoforo di Milano ottobre-novembre 1983 nell'ambito del Congresso ICSID DESIGN 1983.
Allestimento di Hans Hollein.

La Jolla Museum of Art, 1984
Renaissance Society, University of Chicago, 1984
San Francisco Museum of Art, 1984

Expositions monographiques

Paesaggio casalingo. La production Alessi dans l'industrie des articles ménagers de 1921 à 1980.
Dessins et objets de la production historique et actuelle à la XVI^e Triennale de Milan (décembre 1979 - février 1980). Décor de Hans Hollein.

Paesaggio casalingo.
(2ème édition), au Forum Design de Linz (juin - octobre 1980) Décor d'Achille Castiglioni.

Paesaggio casalingo.
(3ème édition), à l'Internationales Design Zentrum de Berlin (Janvier - mai 1981) en occasion de l'exposition s'est tenu un séminaire de projets sur invitations, conçu par Alberto Alessi, François Burkhardt et Alessandro Mendini.
Participants: Peter Cook, Jean-Charles de Castelbac, Hans Hollein, Peter Kubelka, Richard Sapper, Ettore Sottsass, Stefan Wewerka.

Tea & coffee piazza
Onze services à thé et à café dessinés par Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi, Kazumasa Yamashita.
A l'église de San Carpoforo de Milan, octobre-novembre 1983 dans le cadre du Congrès ICSID DESIGN 1983.
Décor de Hans Hollein.

La Jolla Museum of Art, 1984 Renaissance Society, University of Chicago, 1984
San Francisco Museum of Art, 1984 Krefeld Kunstmuseum, Krefeld, 1984

Krefeld Kunstmuseum, Krefeld, 1984
Seattle Art Museum, Seattle 1984
Neue Galerie Sammlung, Ludwig, Aachen, 1985
Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, 1985
Smithsonian Institution, Renwick Gallery, Washington, 1985
Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, 1985
Kunstmuseum Dusseldorf
The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1985
Museum Voor Sierkunst, Ghent, 1986
International Cultured Centrum, Antwerp, 1986
Deutsches Architektmuseum, Frankfurt, 1988
Groningen Museum, Groningen, 1988
Cultured Zentrum, Knokke-Heist, 1989

La conica e altre caffettiere.

Disegni e prototipi della ricerca di Aldo Rossi sugli oggetti per fare e per servire il caffè. Nel loggiato della Pinacoteca di Brera di Milano (settembre 1983).

Tafelarchitectur.

Disegni e oggetti della produzione Alessi storica e attuale. Al Museum Boymans-van-Beuningen di Rotterdam, 1985.

Tafelarchitectur.

Disegni e oggetti della produzione Alessi storica e attuale.
Al Kunstmuseum di Düsseldorf, 1985.

Création: l'enjeu de l'entreprise.

Al Musée Historique des Tissus di Lione, come una sezione della mostra «Caravelles, Quadriennale internationale de design» (giugno-settembre 1986).

La cintura di Orione.

Evoluzione dei recipienti da cottura in metallo nella storia dell'uomo.
Fortezza da Basso, Firenze (settembre 1986).

La caffettiera e Pulcinella.

Prototipi e disegni della ricerca sulla caffettiera napoletana di Riccardo Dalisi.
Showroom Officina Alessi, Milano (settembre-ottobre 1987).

Seattle Art Museum, Seattle 1984
Neue Galerie Sammlung, Ludwig, Aachen, 1985
Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, 1985
Smithsonian Institution, Renwick Gallery, Washington, 1985
Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, 1985
Kunstmuseum Dusseldorf
The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1985
Museum Voor Sierkunst, Ghent, 1986
International Cultured Centrum, Antwerp, 1986
Deutsches Architektmuseum, Frankfurt, 1988
Groningen Museum, Groningen, 1988
Cultureel Zentrum, Knokke-Heist, 1989

La conica e altre caffettiere.

Dessins et prototypes de l'étude d'Aldo Rossi sur les objets pour faire et servir le café. Galerie de la Pinacothèque de Brera à Milan (septembre 1983).

Tafelarchitectur

Dessins et articles de la production historique et actuelle d'Alessi. Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam, 1985.

Tafelarchitectur

Dessins et articles de la production historique et actuelle d'Alessi. Kunstmuseum de Düsseldorf, 1985.

Création: l'enjeu de l'entreprise

Musée Historique des Tissus de Lyon, comme section de l'exposition «Caravelles, Quadriennale Internationale de Design» (juin-septembre 1986).

La cintura di Orione

Evolution des récipients de cuisson en métal dans l'histoire de l'humanité. Fortezza da Basso, Florence (septembre 1986).

La caffettiera e Pulcinella.

Prototypes et dessins de l'étude faite sur la cafetière napolitaine par Riccardo Dalisi. Salon d'exposition Officina Alessi, Milan (septembre - octobre 1987).

Not in production / Next to production.
Prototypes and drawings of 57 designs never entered in the Alessi production catalogues (1921-1987) plus some hints regarding the future.
Showroom Officina Alessi, Milano (settembre-ottobre 1988).

Not in production / Next to production.
Prototypes et dessins de 57 projets n'ayant jamais figuré dans les catalogues de la production Alessi (1921-1987) et quelques indications sur la production à venir.
Salon d'exposition Alessi, Milan (septembre-octobre 1988).

Musei e collezioni pubbliche,
riconoscimenti industrial design

Musées et collections publiques,
selections industrial design

1957

Selezionati alla XI Triennale di Milano lo shaker 870, il portaghiaccio 871, le molle da ghiaccio 505 di Luigi Massoni e Carlo Mazzeri.

1967

Premio Macef alla serie di vassoi e cestini Mercurio dell'Ufficio Tecnico Alessi.

1972

Premio Macef al portaghiaccio 411 e caraffa 421 termoisolanti Divitral di Carlo Mazzeri e Anselmo Vitale.

1973

Selezionati alla XV Triennale di Milano i dosatori per condimenti e le posate di Eija Helander e Franco Sargiani, e il multiplo Forma Orizzontale Circolare di Carmelo Cappello.

1974

Premio Macef ai vassoi Teorema e Teorema d'Amore di Pino Tovaglia.

1977

Inserimento nella collezione permanente del Museu de Arte di San Paolo, Brasile, della serie di posate trincianti di Eija Helander e Franco Sargiani, e del multiplo Girevole di Pietro Consagra.

1979

Premio dell'XI Compasso d'Oro alla caffettiera espresso 9090 di Richard Sapper.

Inserimento nella Permanent Design Collection del Museum of Modern Art, New York, della caffettiera espresso 9090.

1957

Articles sélectionnés à la XIe Triennale de Milan: le shaker 870, le seau à glace 871 et les pinces à glace 505 de Luigi Massoni et Carlo Mazzeri.

1967

Prix MACEF décerné à la série de plateaux et de corbeilles Mercurio de l'Ufficio Tecnico Alessi.

1972

Prix MACEF décerné au seau à glace 411 et à la carafe 421 thermo-isolants Divitral de Carlo Mazzeri et Anselmo Vitale.

1973

Articles sélectionnés à la XVe Triennale de Milan: les doseurs pour condiments et les couverts d'Eija Helander et Franco Sargiani, le multiple Forma Orizzontale Circolare de Carmelo Cappello.

1974

Prix MACEF décerné aux plateaux Teorema e Teorema d'Amore de Pino Travaglia

1977

Entrée dans la collection permanente du Museu de Arte de Sao Paolo, Brésil, de la série de services à découper d'Eija Helander et Franco Sargiani et du multiple Girevole de Pietro Consagra.

1979

Prix du XIe Compas d'Or à la cafetière expresso 9090 de Richard Sapper.

Entrée de la cafetière expresso 9090 dans la Permanent Design Collection du Museum of Modern Art de New York.

1980	Inserimento nella Permanent Design Collection del Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, della caffettiera espresso 9090.	1980	Entrée de la cafetière expresse 9090 dans la Collection du Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek.
1981	Diploma d'onore alla Bio 9, Lubiana, alla caffettiera espresso 9090.	1981	Diplôme d'honneur de la Bio 9 de Ljubljana à la cafetière expresse 9090.
	Premio del XII Compasso d'Oro alla ricerca per una caffettiera napoletana di Riccardo Dalisi.		Prix du XIIe Compas d'Or décerné à l'étude pour une cafetière napolitaine de Riccardo Dalisi.
1983	Design Plus, Francoforte, alla caffettiera espresso 9090.	1983	Design Plus, Francfort, à la cafetière expresse 9090.
	Inserimento nella neue Sammlung dello Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Monaco di Baviera, della caffettiera espresso 9090, della serie di posate Dry di Achille Castiglioni e della serie di oliere 5070 di Ettore Sottsass.		Entrée dans la neue Sammlung du Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich, de la cafetière expresse 9090, de la série de couverts Dry d'Achille Castiglioni et de la série d'huiliers 5070 d'Ettore Sottsass.
	Inserimento nella collezione permanente del Kunstmuseum der Stadt Zürich, Zurigo, del portaghiaccio 411 e della caraffa termica 421, della caffettiera espresso 9090 e della serie da caffetteria 4060 di Richard Sapper, della serie da caffetteria 91 e 301 dell'Ufficio Tecnico Alessi.		Entrée dans la collection permanente du Kunstegewerbe Museum der Stadt Zürich, Zürich, du seau à glace 411 et de la carafe thermique 421, de la cafetière expresse 9090 et du service à thé et à café pour hôtels et collectivités 4060 de Richard Sapper, du service à thé à café pour hôtels et collectivités 91 et 301 de l'Ufficio Tecnico Alessi.
	Inserimento nella collezione permanente di design del Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, della caffettiera espresso 9090.		Entrée dans la collection permanente de design du Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, de la cafetière expresse 9090.
1984	Inserimento nella neue Sammlung dello Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Monaco di Baviera, della caffettiera La conica di Aldo Rossi, del portaghiaccio termico 411, del portapirex 3592 di Sergio Asti e del bollitore 9091 di Richard Sapper.	1984	Entrée dans la neue Sammlung des Staatliches Museum für Angewandte Kunst, Munich, de la cafetière La conica d'Aldo Rossi, du seau à glace thermique 411, du porte-pyrex 3592 de Sergio Asti et de la bouilloire 9091 de Richard Sapper.
	Inserimento nella collezione permanente dell'Israel Museum, Gerusalemme, della caffettiera espresso 9090 e della serie di oliere 5070.		Entrée dans la collection permanente de l'Israël Museum, Jérusalem, de la cafetière expresse 9090 et de la série d'huiliers 5070.
	Premio del XIII Compasso d'Oro alla serie di posate Dry e al servizio da the e caffè di Richard Meier.		Prix du XIIIe Compas d'Or décerné à la série de couverts Dry et au service à thé et à café de Richard Meier.

Acquisto per la collezione permanente del Metropolitan Museum of Modern Art New York, del servizio da thè e caffè in argento di Michael Graves.

1985

Inserimento nella collezione permanente del Kunstgewerbe Museum SMPK, Berlino, dello shaker 870, del portaghiaccio 411 e della caraffa termoisolante 421, della serie 91, delle oliere 5070, del vassoio Inquadro di Pino Tovaglia, del vassoio Tiffany di Silvio Coppola, del Programma 8 di Franco Sargiani e Eija Helander, della caffettiera espresso 9090, della serie 4060, del bollitore 9091, delle posate Dry.

Acquisto per la collezione permanente di design del Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, del servizio da the e caffè in argento di Michael Graves e del servizio da thè e caffè in argento di Robert Venturi.

Inserimento nella collezione permanente del Kunstmuseum di Düsseldorf della caffettiera espresso 9090 e del bollitore 9091 disegnati da Richard Sapper, del servizio di posate Dry disegnato da Achille Castiglioni, del sottopiatto 5101 e del cestino 5021 disegnati da Ettore Sottsass, del Programma 8 disegnato da Franco Sargiani ed Eija Helander, della caffettiera La conica disegnata da Aldo Rossi.

Acquisto per la collezione permanente del Minneapolis Institute of Art dei servizi da thè e caffè di Hans Hollein e Charles Jencks.

Acquisto per la collezione permanente della National Gallery of Victoria di Melbourne del servizio da thè e caffè di Michael Graves.

Acquisto per la collezione permanente della Yale University Art Gallery del servizio da thè e caffè di Michael Graves.

Acquisto per la collezione permanente del National Museum of Modern Art di Kyoto di 11 servizi da thè e caffè Tea & coffee piazza.

1986

Medaglia d'oro alla Bio 11, Lubiana, al Pasta-set 9092 disegnato da Massimo Morozzi.

Achat pour la collection permanente du Metropolitan Museum of Modern Art, New York, du service à thé et à café en argent de Michael Graves.

1985

Entrée dans la collection permanente du Kunstgewerbe Museum SMPK, Berlin, du shaker 870, du seau à glace 411 et de la carafe thermoisolante 421, de la série 91, des huiliers 5070, du plateau Inquadro de Pino Tavaglia, du plateau Tiffany de Silvio Coppola, du Programme 8 de Franco Sargiani et Eija Helander, de la cafetière expresso 9090, de la série 4060, de la bouilloire 9091, des couverts Dry.

Achat pour la collection permanente de design du Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, du service à thé et à café en argent de Michael Graves et du service à thé et à café en argent de Robert Venturi.

Entrée dans la collection permanente du Kunstmuseum de Düsseldorf de la cafetière expresso 9090 et de la bouilloire 9091 de Richard Sapper, du service de couverts Dry d'Achille Castiglioni, du dessous d'assiette 5101 et de la corbeille 5021 d'Ettore Sottsass, du Programme 8 de Franco Sargiani et Eija Helander, de la cafetière La conica d'Aldo Rossi.

Achat pour la collection permanente du Minneapolis Institute of Art des services à thé et à café de Hans Hollein et Charles Jencks.

Achat pour la collection permanente de la National Gallery of Victoria de Melbourne du service à thé et à café de Michael Graves.

Achat pour la collection permanente de la Yale University Art Gallery du service à thé et à café de Michael Graves.

Achat pour la collection permanente du National Museum of Modern Art de Kyoto des 11 services à thé et à café Tea & Coffee Piazza.

1986

Médaille d'Or de la Bio 11 de Ljubljana, au Pasta-set 9092 dessiné par Massimo Morozzi.

1987

XVI Compasso d'oro, al marchio Officina Alessi «per l'acquisizione della leadership culturale nel suo settore, attraverso la continua e puntigliosa ricerca delle più elevate espressioni poetiche della progettazione internazionale, spesso trasferita dall'architettura al design».

Menzione d'onore al Premio 5 Stelle Adi-Tecnhotel, alla serie di pentole La Cintura di Orione.

1988

Inserimento nella collezione permanente del Folkwang Museum di Essen dell'orologio Momento AR 1+2, delle caffettiere espresso La cupola e La conica e del bollitore Il conico di Aldo Rossi.

Inserimento nella collezione permanente del Museum für angewandte Kunst di Colonia della caffettiera espresso La cupola disegnata da Aldo Rossi, della cremiera 9096 e zuccheriera 9097 disegnate da Michael Graves, e dello shaker Campari disegnato da Matteo Thun.

Inserimento nella collezione permanente del Kunstmuseum di Düsseldorf dell'olio 95070 e formaggiera 95071 disegnati da Ettore Sottsass, della caffettiera napoletana 90018 disegnata da Riccardo Dalisi, degli orologi da tavolo Optic di Joe Colombo e Cronotime di Pio Manzù, dell'orologio a cucù disegnato da Robert Venturi, del bollitore 9093, cremiera 9096, zuccheriera 9097 e macinapepe 9098 disegnati da Michael Graves, della caffettiera espresso La cupola e del bollitore Il conico disegnati da Aldo Rossi.

1989

XV Compasso d'oro al servizio di posate Nuovo Milano disegnato da Ettore Sottsass.

Inserimento nella collezione permanente del Deutsches Klingengmuseum di Solingen della serie di posate Nuovo Milano disegnata da Ettore Sottsass, della serie di posate Dry disegnata da Achille Castiglioni, delle posate per insalata del Programma 8 disegnate da Franco Sargiani ed Eija Helander.

1987

XVIe Compas d'Or décerné à la marque Officina Alessi «pour avoir acquis le leadership culturel de son secteur, par la recherche constante et méticuleuse des expressions poétiques les plus élevées du projet international, souvent transférée de l'architecture au design».

Mention d'Honneur au Prix 5 Etoiles Adi-Tecnhotel pour la série de casseroles La Cintura di Orione

1988

Entrée dans la collection permanente du Folkwang Museum d'Essen de la montre Momento AR 1+2, des cafetières espresso La cupola et La conique ainsi que de la bouilloire Il conico d'Aldo Rossi.

Entrée dans la collection permanente du Museum fuer angewandte Kunst de Cologne de la cafetière espresso La cupola dessinée par Aldo Rossi, du pot à crème 9096 et du sucrier 9097 dessinés par Michael Graves, du shaker Campari de Matteo Thun.

Entrée dans la collection permanente du Kunstmuseum de Düsseldorf de l'huilier 95070 et du fromager 95071 dessinés par Ettore Sottsass, de la cafetière napolitaine 90018 de Riccardo Dalisi, des pendules de table Optic de Joe Colombo et Cronotime de Pio Manzù, de l'horloge à coucou dessinée par Robert Venturi, de la bouilloire 9093, du pot à crème 9096, du sucrier 9097 et du moulin à poivre 9098 de Michael Graves, de la cafetière espresso La cupola et de la bouilloire Il conico d'Aldo Rossi.

1989

XVe Compas d'Or décerné au service de couverts Nuovo Milano dessiné par Ettore Sottsass.

Entrée dans la collection permanente du Deutsches Klingengmuseum de Solingen de la série de couverts Nuovo Milano d'Ettore Sottsass, de la série de couverts Dry d'Achille Castiglioni, des couverts à salade du programme 8 de Franco Sargiani et Eija Helander.

Inserimento nella 20th Century Gallery del Victoria and Albert Museum di Londra della caffettiera espresso 9090, del bollitore 9091, della serie di caffettiere 4060 e della serie di pentole La Cintura di Orione disegnati da Richard Sapper, della caffettiera La conica, del bollitore Il conico, della caffettiera a pressofiltro 9094 disegnati da Aldo Rossi, il bollitore 9093 disegnato da Michael Graves, la serie di posate Dry, la serie di oliere Phil il servizio per olio e aceto basculante disegnati da Achille Castiglioni, la serie di posate Nuovo Milano disegnata da Ettore Sottsass, il Pasta-set disegnato da Massimo Morozzi e la caffettiera napoletana disegnata da Riccardo Dalisi.

La 20th Century Gallery du Victoria & Albert Museum de Londres acquiert les articles suivants: cafetière espresso 9090, bouilloire 9091, série 4060 et série de casseroles La Cintura di Orione dessinées par Richard Sapper, cafetière La conica, bouilloire Il conico, cafetière 9094 dessinée par Aldo Rossi, bouilloire 9093 de Michael Graves, série de couverts Dry, série d'huiliers Phil, huilier basculant d'Achille Castiglioni, série de couverts Nuovo Milano d'Ettore Sottsass, Pasta-set de Massimo Morozzi et cafetière napolitaine de Riccardo Dalisi

XI Triennale.

Milano, 1957, pag. 300.

XV Triennale.

Milano, 1973, pagg. 53, 61, 80.

Carmelo Cappello,

Messina, 1973, ill. n. 79.

ADI/4e Salon de l'Ameublement.

Losanna, 1975, pag. 1.

Dusăan Dzamonja,

Sculture, disegni e progetti dal 1963 al 1974.

Milano, 1975, ill. n. 64 e segg.

AA.VV.,

Progetto struttura.

Firenze, Raf-Stampa, 1975, pagg. 48, 78, 124, 128.

Design & Design,

Catalogo della mostra dell'XI Compasso d'Oro

Milano, ADI, 1979, pag. 147.

Alessi SpA,

*Paesaggio casalingo. La produzione Alessi
nell'industria dei casalinghi dal 1921 al 1980.*

Milano, XVI Triennale 1979-80.

In mezzo nulla.

Comune di Fagnano Olona, Centro di documentazioni visive, 1980.

AA. VV.,

Design ist Unsichtbar.

Vienna, Locker Verlag, 1980, pagg. 526-534, 623, 673.

Diseñadores Industriales italianos 1980.

Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura y urbanismo, 1980, pagg. 49, 51.

XII Compasso d'oro.

Milano, Electa, 1981, pag. 107.

Bio 9, Bienale Industrijskega Oblikovanja.

Ljubljana, BIO, 1981, pagg. 21, 130.

XVI Triennale.

Milano, 1979-1982, Firenze, Alinari, pagg. 57, 62, 63, 162.

*Trace F., Precursors of Post
Modernism/Milan 1920-30's.*

New York, The Architectual League, 1982.

AA.VV.,

Conseguenze impreviste/arte, moda, design.

Firenze, Electa, 1982, 3° volume, pagg. 46, 84.

Italian re-evolution.

Milano, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1982, pagg. 50, 52, 57, 78, 84.

*Provokationen-design aus italien-ein mythos
geht neue wege.*

Hannover, Deutscher Verkbund, 1982, pagg. 59, 69, 127, 128, 225, 233.

AA.VV.,

Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia.

Milano, Mazzotta, 1982, pagg. 335, 542.

Dombi I, Hoefler B. Loschek I,

Silber-Lexikon,

Monaco, Bruckmann, 1982, pag. 30

- Moebel aus italien.*
Stoccarda, 1983, pagg. 36, 37.
- Design Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich.*
Zürich, 1983, pagg. 124, 125, 130, 131, 136, 147.
- Design Experimenta Preview '83.*
Todi, 1983, pagg. 19, 61.
- Dal cucchiaio alla città nell'itinerario di 100 Designers.*
Milano, Electa, 1983, pagg. 65, 130, 131, 164, 174, 206.
- Le case della Triennale.*
Milano, Electa, 1983.
- Sergio Asti,*
Kyoto, 1983.
- Design since 1945.*
Philadelphia Museum of Art, Rizzoli New York, 1983, pag. 161.
- Design furniture from Italy.*
Cinisello Balsamo (MI), Arti Grafiche S.p.A., 1983, pagg. 36, 37.
- ICSID Design Milano.*
Milano, R.D.E., 1983, vol. IV pagg. 68, 69.
- AA.VV.,
Design in America/The Cranbrook Vision 1925/1950.
New York, Incorporated, 1983, pagg. 164, 165.
- Castiglioni A.,
Meister des design der Gegenwart.
Electa, 1984, pagg. 177, 233.
- Design furniture from Italy*
Tokyo, 1984, pagg. 108, 109.
- Tre anni di Design, XIII Compasso d'oro.*
Milano, R.D.E., 1984, pagg. 15, 16, 17.
- Villa V., Tiella M., Quarna,
Vivere di strumenti.
Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1984, pag. 25.
- BIO 10, Bienale Industrijskega Oblikavanja.*
Ljubljana, BIO 1984, pagg. 38, 141, 150, 154.
- AA.VV.,
Bauhaus Archiv-Museum.
Berlin, Mann, 1984, pagg. 107, 108.
- AA.VV.,
L'economia italiana tra le due guerre 1919-39.
Roma, Ipsoa, 1984.
- Settimane di sperimentazione 1981-1984.*
Terni, Istituto Statale d'Arte di Terni, 1984.
- Meier R.,
Richard Meier Architect.
New York, Rizzoli, 1984, pag. 402.
- Phoenix: An Exhibition of New Design Works.*
Toronto, Canada, Pearson Garbet Press Ltd, 1984, pagg. 23, 74, 75, 76, 95, 99.
- Strategie d'intesa.*
Milano, Electa, 1985, pagg. 32, 39.
- Dalla tartaruga all'arcobaleno*
Milano, Triennale di Milano e Electa Editrice, 1985, pag. 44.
- Kohmoto S.,
Contemporary Landscape, from the horizon of Post Modern Design.
Kyoto, The National Museum of Modern Art, 1985, pagg. 58, 59, 64, 72, 73, 81-83, 87-89, 98, 99, 118, 119, 122, 126, 127, 133.
- Cappellini International Interiors, La stanza si mette in mostra*
Milano, Museo di Milano, 1985.
- Tzukuba Expo '85.*
Milano, Electa Editrice, 1985, pag. 85.
- Hollein H., Hans Hollein,
Tokyo, A+U Publishing Co. Ltd, 1985, pagg. 176, 180.

- Artintorre 1985.*
Alghero, 1985, pagg. 41, 68.
- Wichmann H.,
Die Neue Sammlung/Ein Neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts.
Monaco, Prestel, 1985, pagg. 158, 163.
- Ettore Sottsass,
Mobili e qualche arredamento / furniture and a few interiors.
Milano, Mondadori e Daverio, 1985, pagg. 81, 105.
- Luisiana Rexy,
n. 3, 1985, pagg. 41, 67, 68, 69.
- Styles 85.*
Parigi, Editions Alternatives, 1985, pag. 364.
- BIO 11, Bienale industrijskega Oblikavanja.*
Ljubljana, BIO, 1986, pagg. 15, 46.
- Italia Diseño 1946/1986.*
Mexico, Museo Rufino Tamayo, 1986, pagg. 91, 93, 96, 109.
- Krause R., Pasca V., Vercelloni I.,
La Mossa Del Cavallo / Mobili e oggetti oltre il Design.
Milano, Condé Nast, 1986, pagg. 7, 15
- AA.VV.,
El Salto del caballo.
Madrid, Mopu, 1986, pagg. 33, 53.
- A Table.*
Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1986, pagg. 184, 185.
- Semenzato nuova Geri, Asta di modernariato 1900-1986.*
Milano, Passigli, 1986, ml. 145, 157.
- Caravelles/ L'enjeux de l'objet.*
Grenoble, Lyon, Saint-Etienne, 1986, pagg. 59, 62, 68, 76, 77, 183, 184, 189.
- Teyssot, *Il progetto domestico / La casa dell'uomo: Archetipi e prototipi.*
Milano, XVII Triennale di Milano e Electa, 1986, vol. II, pagg. 16, 17.
- XIV Premio Compasso d'oro.*
Milano, Silvia, 1987, pagg. VII, 156.
- Hans Hollein,
Metaphores et metamorphes.
Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1987, pag. 22.
- Abitare il tempo/La casa del desiderio/Le virtù della mano.*
Verona, Alinea, 1987, pagg. 31, 81, 126.
- Disegni alchimia 1982-1987.*
Milano, Allemandi, 1987, nn. 28, 29.
- Design-Auswahl/Design Selection '87.*
Design Center Stuttgart, 1987, pagg. 236, 237.
- Nouvelles tendances/Les Avant-gardes de la fin du XXème siècle.*
Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1987, pagg. 77, 160, 184.
- I modi del design/dieci anni di oggetti visti da modo.
Milano, Modo, 1987, pagg. 30, 31, 40.
- Prina AM.,
Cons/A new eclectism in italian furniture design.
Londra, Liberty, 1987, pag. 33.
- Dedalus
Giornate braidesi sul Design.
Bra, Centro Culturale Poliflinzionale, 1987, pag. 15.
- Rossi A.,
Aldo Rossi Architect.
Milano, Electa, 1987, pagg. 36, 98, 101.
- Munari B., Bellini M., Branzi A.,
Descendants of Leonardo Da Vinci The Italian Design.
Tokyo, Graphic-Sha Publishing Co. Ltd, 1987, pagg. 19, 163, 201, 225, 230, 231, 235, 240, 241, 267, 301, 331
- Braun J.W., Gronert Siegfried,
Door Handles Workshop in Brakel.
West Germany, FSB, 1987, pagg. 68, 79.

I modi del Design / Zehn Jahre Italienische designobjekte.

Düsseldorf, ICE, 1987, pagg. 24, 25, 30, 50.

AA.VV.,

The Post Modern object.

Londra, Ga Pindar Ltd, 1987, pagg. 5, 17, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 69.

Adi-Tecnhotel.

Genova, Arte Grafica G. Martinelli, 1987, pag. 4.

Fischer F., *Design Heute,*

Francoforte, Deutsches Architekturmuseum, 1988, pagg. 207-217.

Ice-Adi, Design italiano.

Singapore, First International Design Forum, 1988, pagg. 14, 15.

AA.VV.,

Alessandro Mendini.

Groningen Museum, Giancarlo Politi Editore, 1988, pagg. 72, 73, 121, 122, 123, 124, 125.

Favata I., Joe Colombo,

Designer 1930-1971.

Milano, Idea Books, 1988, pagg. 57, 124.

Favata I., Joe Colombo and Italian design of the sixties.

London, Thames and Hudson Ltd, 1988, pagg. 57, 125.

Richard Sapper,

40 Progetti di design 1958-1988.

Italia, Arti Grafiche Mazzucchelli, 1988, pagg. 9, 44, 45, 51, 62.

AA.VV.,

Cafetera express.

Girona, Spagna, Espais, 1988, pagg. 7, 8, 9.

La Caffettiera napoletana e pulcinella.

Taranto, Circolo Italsider, Editrice Scorpione, 1988, pagg. 1, 19, 30.

Lueg Gabriele,

Design.

Köln, Museum für angewandte Kunst, 1989, pagg. 92, 93, 282, 283, 292, 296.

Botta Mario,

Construire Les objets.

Martigny, Fondation Louis Moret, 1989, pag. 10.

Abitare il tempo.

Verona, 1988, Alinea Editrice di Firenze, 1988, pag. 23.

Der verzeichrete promethens.

Berlin, Nishen, 1988, pagg. 42, 43.

Alessi A.,

Not in production , next to production.

Crusinallo, Alessi, 1988.

Klesse B., Hundert Jahre,

Museum für angewandte kunst-Hundert Jahre Mazenatentum.

Köln, Museum für angewandte Kunst, 1988, pag. 48.

AA.VV.,

Forum Design.

Linz, Hochschule fur Künstlerische und industrielle Gestaltung, 1988.

AA.VV.,

Design und wohnen

Frankfurt, Verlag Nelga Trefz, 1988, pagg. 23, 24, 27, 34, 38, 39, 48, 75, 76, 101, 102.

AA. VV.,

Rückblick nach vorn 75 Jahre museumsarbeit.

Düsseldorf, Kunstmuseum, 1988, pag. 88.

AA.VV.,

New York in view.

Monaco, Kunstverein, 1988, pag. 51.

XV Premio Compasso d'oro

Milano, Silvia, 1989, pagg. 19, 20, 21, 22, 146, 147, 148.

Colombari Paola e Rossella,
Effetto acciaio.
Torino, Arti Grafiche Giacone, 1989, pagg. 31,
32.

*Jagresbericht 1988 Internationales design
zentrum Berlin e.V.*
Berlin, IDZ, 1989, pag. 29.

AA.VV.,
Alessandro Mendini.
Milano, Giancarlo Politi Editore, 1989, pagg.
17, 72, 73, 121, 122, 123, 124, 125, 193, 195.

Olivetti,
Giorgio Morandi, Milton Glaser,
Milano, Arnoldo Mondadori Editore Arte, 1989,
pag. 78.

Bisiachi MT.,
Introduction au structuralisme et a la linguistique.
Milano, 1972, copertina.

Pansera A.,
Storia e cronaca della triennale.
Milano, Longanesi, 1978, pag. 584.

Mendini A.,
Paesaggio Casalingo. La produzione Alessi nell'industria dei casalinghi dal 1921 al 1980.
Milano, Domus, 1979.

Sottsass E.,
Esercizio formale.
Crusinallo, Alessi, 1979.

Centrokappa,
Il design italiano negli anni '50.
Milano, Domus, 1980, pag. 239.

Grassi A., Pansera A.,
Atlante del design Italiano 1940/1980.
Milano, Fabbri, 1980, pagg. 71, 140.

Radice B.,
Elogio del Banale.
Milano, Alchimia, 1980, pagg. 8, 68.

Mendini A.,
Paesaggio Casalingo. Die produktion Alessi in der hausaltswarenindustrie von 1921 bis 1980.
Berlino, Internationales Design Zentrum, 1981.

Mendini A.,
Architettura Addio.
Milano, Shakespeare & Company, 1981, pagg. 4, 50, 51, 81, 87.

Wingler H.M.,
The Bauhaus.
Cambridge, The MIT Press, 1981, pag. 318.

AA.VV.,
Nuove Intenzioni del design.
Milano, R.D.E., 1982, pagg. 26 e segg., 54, 55.

Burkliardt F.,
Cibi e Riti/Essen und Ritual.
Atti del seminario di progettazione svoltosi all'IDZ di Berlino, Crusinallo, Alessi, 1982.

Gregotti V.,
Il disegno nel prodotto Industriale-Italia 1960/1980.
Milano, Electa, 1982, pagg. 276, 351, ill. n. 402, 403, 577.

AA.VV.,
Kazumasa Yamashita Architectural Works.
Tokyo, 1982, pag. 8.

Arnell P., Bickford T., Vogel Wheeler K.,
Michael Graves, Buildings and Projects 1966-1981.
New York, Rizzoli, 1982, pagg. 248, 249.

Mendiai A.,
Progetto infelice.
Milano, R.D.E., 1983, pagg. 12, 13, 52, 64, 65, 144.

- Mann C.,
Clotet/Tusquets.
Barcellona, Gili, 1983, pagg. 13, 89.
- Jencks C.,
Kings of infinite space
F.L. & M. Graves.
Londra, Academy, 1983, pag. 100.
- AA. VV.,
Officina Alessi/Tea & coffee piazza.
Milano, Shakespeare & Company, 1983.
- Memphis design*.
Kruithuis, s'Hertogebosch, 1984, pag. 49.
- Rossi A.,
La conica e altre caffettiere.
Crusinallo, Alessi, 1984.
- Casciani S.,
Mobili come architetture. Il disegno della produzione Zanotta.
Milano, Arti Grafiche Meroni, 1984, pagg. 112, 114, 140.
- Scarzella P.,
Il bel metallo. Storia dei casalinghi nobili della Alessi.
Milano, Arcadia, 1985.
- Medagliani E., Gosetti F.,
Pastario ovvero atlante delle paste alimentari italiane.
Crusinallo, Alessi, 1985.
- Arneli P., Bickford T.,
Aldo Rossi, Buildings and projects.
New York, Rizzoli, 1985, pagg. 249, 250.
- Bayley S.
The Conran dictionary of design.
Londra, Conran Octopus, 1985, pagg. 57, 161, 185, 219, 220, 238.
- Bontempi P.C., Gregori G.,
Alchimia.
Den Haag, Copi, 1985, pagg. 6, 7, 22.
- Laroche E., Tucny Y.,
L'Objet industriel en question.
Paris, Editions du Regard, 1985, pag. 230.
- Sabino C., Tondini A.,
Italian Style.
Londra, Thames & Hudson, 1985, pagg. 292, 293.
- Sato K.,
Alchimia / Never Ending Italian design.
Tokyo, Rikuyo-sha, 1985, pagg. 122, 123, 169 179, 186.
- Horn R.,
Memphis I Objects, Furniture and patterns.
Philadelphia, Running Press, 1985, pagg. 14, 58.
- Bangert A.,
Italienisches mobeldesign / Klassiker von 1945 bis 1985.
Monaco, Modernes Design, 1985, pag. 170.
- Stern R.,
The international Design Yearbook 1985/1986 - New York, Abbeville, 1986, pagg. 161, 165-171, 176.
- AA.VV.,
Les carnets du design / Les ans de la table.
Paris, Mad-Cap, 1986, pagg. 7, 8, 68, 70-72, 78-80.
- Grassi A., Pansera A.,
L'Italia del design / Trent'anni di dibattito.
Casale M. Marietti, 1986, pagg. 169, 172, 183.
- AA.VV.,
High styles: Twentieth-century American design.
New York, Whitney Museum of American Art, 1986, pag. 194.
- Ambasz E.,
The international design yearbook 1986/87.
Londra, Thames & Hudson, 1986, pagg. 18 20, 144, 195, 211 213.
- Scarzella P.,
Steel & Style / The history of Alessi household ware.
Milano, Arcadia, 1987.

- Capella J., Larrea Q.,
Diseño de arquitectos en los 80.
 Barcellona, Gili, 1987, pagg. 46, 48, 78, 85, 91, 105, 127, 128, 129, 167, 177.
- Alessi A., Gozzi A.,
La Cintura di Orione.
 Milano, Longanesi, 1987.
- Dalisi R.,
La Caffettiera e Pulcinella / Ricerca sulla Caffettiera Napoletana 1979-1987.
 Crusinallo, Officina Alessi, 1987.
- AA.VV.,
Storia degli Argenti.
 Londra, MacDonald and Co. (Publications) Ltd, Novara, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., 1987, pag. 223.
- Klotz H.,
Jahrbuch für architektur 1987-1988.
 Frankfurt am Main, Deutches Architekturmuseum, 1987, pagg. 154, 155, 184, 185, 186.
- Bassetti P.,
Tea & coffee piazza: La produzione dell'Officina Alessi come emblema della mutazione ipersimbolica dell'Industrial Design.
 Tesi di laurea, Milano, 1987.
- De Bure G.,
Ettore Sottsass Jr.
 Paris, Rivages, 1987, pag. 39.
- Sudjic D.,
The international Design Yearbook 1987/88.
 Londra, Thames & Hudson, 1987, pagg. 9, 130, 131, 140, 141, 142, 143, 151.
- Collins M.,
Towards Post-Modernism: Design since 1985.
 London, British Museum Publications Ltd, 1987, pagg. copertina, 3, 133, 134, 136, 137, 140, 151, 153, 157, 160, 162, 164, 167, 168.
- D'Agostino R.,
Come vivere e bene senza i Comunisti.
 Cles (TN), Arnoldo Mondadori Editore, 1987, pag. 241.
- Von Moos S.,
Venturi Rauch & Scott Brown.
 New York, Rizzoli International Publications Inc., 1987, pag. 320.
- Sambonet R.,
L'arte in tavola.
 Milano, Industria Grafica Ronda, 1988, pagg. 62, 63.
- Favata I.,
Joe Colombo Designer 1930-1971.
 Milano, Idea Books Edizioni, 1988, pag. 57.
- Alessi A., Gozzi A.,
La Cucina Alessi.
 Düsseldorf, Econ Verlag, 1988.
- Wichmann H.,
Italian Design 1945 bis Heute.
 München, Die Neue Sammlung, 1988, pagg. 65, 67, 68, 160, 286.
- AA.VV.,
Zibaldone-Zeitschrft für Italienische kultur der Gegenwart.
 München, Zurich, Piper, 1988, pagg. 35, 36, 37.
- Colin C.,
Design d'Aujourd'hui.
 Paris, Flammarion, 1988, pagg. 26, 70, 85.
- San Pietro S., Vercelloni M.,
Nuovi negozi a Milano.
 Milano, L'Archivolt, 1988, pag. 2, 3, 16, 17, 204, 252, 253.
- Haks F.,
Alessandro Mendini Sketsboek - Sketches.
 Amsterdam, Froukje Hoekstra, 1988, pagg. 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115.
- Wichmann H.,
Neu donationen und neu erwerbungen 1984/1985.
 München, Die Neue Sammlung, 1988.
- AA.VV.,
Sottsass Associates.
 New York, Rizzoli International Publications, 1988, pagg. 48, 49.

- Kazuko Sato,
Alchimia Italiensches design der gegenwart contemporary Italian Design.
Berlin, Taco Verlagsgesellschaft and Angentur mbh, 1988, pagg. 123, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186.
- Raimondi G.,
Abitare Italia, la cultura dell'arredamento in trent'anni di Storia Italiana.
Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1988, pagg. 143, 240, 273.
- Colin C.,
Starck.
Liège, Pierre Mardaga Editeur, 1988, pagg. 10, 221. 227.
- Bosoni G., Confalonieri F.G.,
Paesaggio del Design Italiano 1972-1988
Milano, Edizioni di Comunità, 1988, pag. 40.
- Arata Isozaki,
The International design Year Book 1988/1989.
London, Thames & Hudson Ltd, 1988, pagg. 8, 184, 188, 211, 221.
- Bonacchi I.,
Vir - Very important Restaurant.
Nuova Cucina, 1988, pagg. 6, 13.
- Capella J., Lattes Q.,
Designed by architects in the 1980s.
New York, Rizzoli International Publications Inc., 1988, pagg. 29, 46, 48, 78, 85, 91, 105, 108, 126, 127, 128, 129, 167, 177, 188.
- Rossi A.,
La conica, La cupola e altre Caffettiere.
Crusinallo, Alessi spa, 1988.
- Gambardella Claudio,
Il progetto leggero Riccardo Dalisi: Venti anni di Design.
Napoli, Clean, 1988, pagg. 78, 79, 80, 83, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90.
- AA.VV.,
Product Design.
New York, PBC International, 1988, pagg. 31, 32, 107, 202, 203, 205.
- Penny Sparke,
Italianisches Design.
Londra, Thames & Hudson Ltd, 1988, pagg. 68, 200, 224.
- AA.VV.,
Von Auben von innen 25 Modus jahre.
Berlin, Modus Mobel GmbH, 1989, pagg. 9, 21.
- Hommen Jochen,
Officina Alessi. Visione e tradizione - Un'avventura di Design d'Italia.
Düsseldorf, 1989.
- Scarzella P.,
Vasi comunicanti. Nuova ceramica nuove Tendenze.
Milano, Idea Books Edizioni, 1988.
- AA.VV.,
From Matt black to Memphis and back again.
London, Blueprint / Wordsearch Limited, 1989, pagg. 188, 189, 190, 239.

Designers

Carlo Alessi
Peter Arnell e Ted Bickford
Sergio Asti
Marianne Brandt
Andrea Branzi
Pep Bonet
Mario Botta
Carmelo Cappello
Andrea Casella
Achille Castiglioni
Alain Chapel
Aldo Cibic
Joe Colombo
Giulio Confalonieri
Pietro Consagra
Silvio Coppola
Salvador Dalí
Riccardo Dalisi
Michele De Lucchi
Simone Dreyfuss
Dušan Džamonja
Frogdesign
Anna Gili
Milton Glaser
Michael Graves
Giorgio Gregori
Franco Grignani
Maria Christina Hamel
Josef Hoffmann
Hans Hollein
Max Huber
King-Kong
Massimo Iosa-Ghini
James Irvine
Arata Isozaki
Charles Jencks
Vico Magistretti
Pio Manzù
Gualtiero Marchesi
Enzo Mari
Luigi Massoni
Carlo Mazzeri
Richard Meier
Alessandro Mendini
Massimo Morozzi
Bruno Munari
Junkyu Mutoh
Andrea Nannetti
Claudio Nardi
Adolfo Natalini
Angelo Paracucchi
Battista Piazza
Davide Piazza
Ubaldo Piazza
Adalberto Pironi
Giò Pomodoro
Paolo Portoghesi
Daniela Puppa
Franco Raggi
Aldo Rossi
Mike Ryan
Eliel Saarinen
Richard Sapper
Franco Sargiani e Heija Helander
Shama e Tarshito
Yuri Soloviev
Ettore Sottsass jr.
Philippe Starck
Raymond Thuilier e Jean-André Charial
Matteo Thun
Stanley Tigerman
Pino Tovaglia
Pierre e Michel Troisgros
Oscar Tusquets
Robert Venturi
Roger Vergé
Anselmo Vitale
Kazumasa Yamashita
Marco Zanini

Finito di stampare nel mese di dicembre 1989
dalle Arti Grafiche Meroni - Lissone

