Cini Boeri. Sei oggetti messi in fila per un storia

Francesca Picchi
14 Maggio 2014

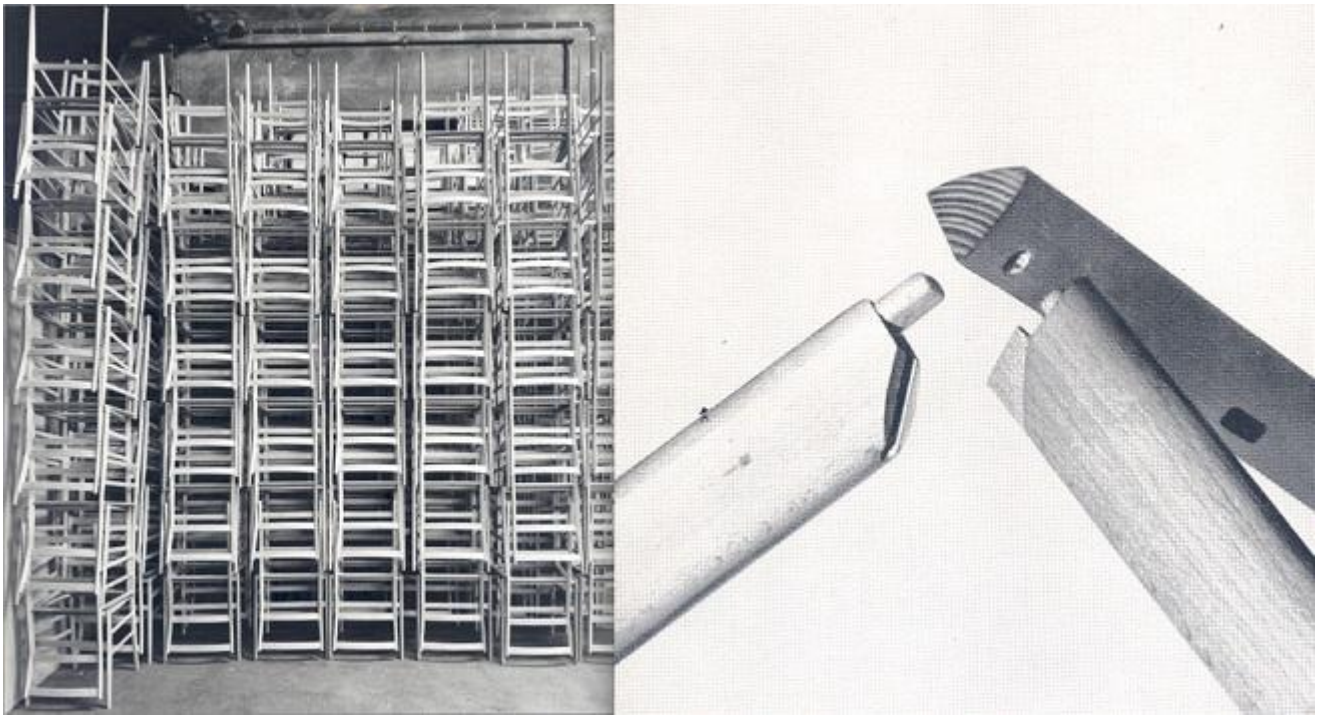
Cini Boeri è uno dei maestri del design italiano. Collaboratrice di Zanuso per 12 anni, ha vissuto la stagione pionieristica del design in un'epoca in cui si credeva che fosse "socialmente importante poter offrire a basso costo oggetti utili a chi non avrebbe potutto avvicinarli altrimenti".

Quando la incontro per la prima volta nel suo studio di Milano mi dice: "Il termine design è nato con un significato preciso che non esiste più ed era animato dall'idea di produrre oggetti in grande quantità a basso prezzo perché potessero essere utilizzati dalla massa". Poi, quasi ripensando alle sue parole, si sofferma a chiarire: "Le parole col tempo tendono a perdere i significati primitivi, così anche la parola design, funzionalità, massa sono spesso confusi. Il design è nato con un significato socialmente importante e come tale ho l'impressione che oggi non interessi più. Mi spiace perché l'architettura e il design, invece, hanno una funzione sociale".

Dunque, la Triennale ha scelto lei – (una donna pervasa dalla passione per questo lavoro che ammette candidamente "se non lavoro, mi sento morire") – e le ha affidato il compito di concepire una selezione stringata di pezzi esemplari del design italiano: sei icone capaci di raccontare questa pulsione a disegnare che si esprime nel rapporto con l'industria. Perché, in fondo, il rapporto con l'industria è la chiave di una materia – ambigua, trasversale – qual è il design che vive di contaminazioni, di compromessi, di mediazioni, che prende vita, insomma, in un groviglio di relazioni.

Guardato con gli occhi di oggi il design di quegli anni pare una grande utopia in grado di muovere i giovani architetti di un'intera generazione verso l'idea di realizzare forme industriali – forme nuove che non avrebbero potuto esistere se non nel rapporto con questo universo incombente sull'orizzonte – confidando in

questa occasione per creare una società basata sull’uguaglianza: “oggetti uguali per una società di uguali” come ricorda sempre Enzo Mari.



Superleggera, 1957, Gio Ponti - Cassina

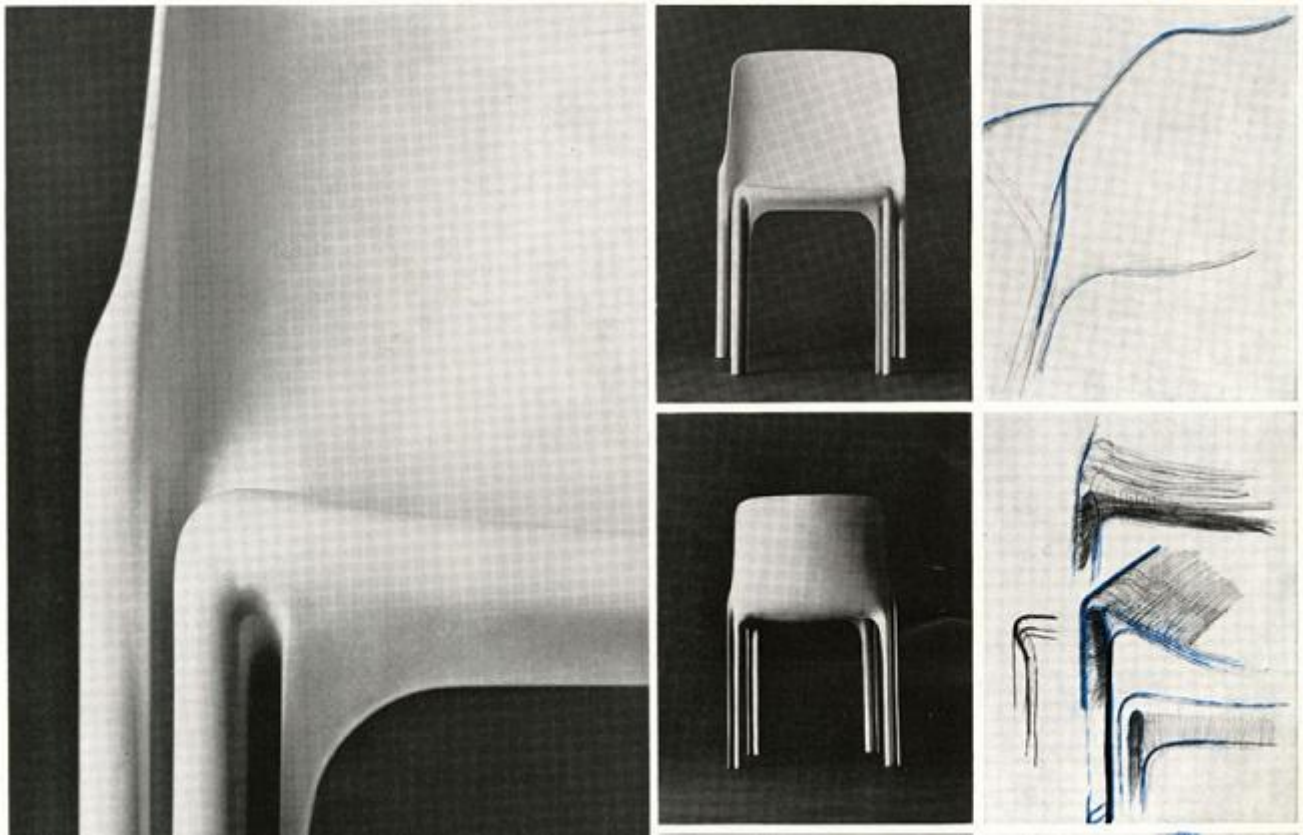
Il design italiano, dunque, ha preso forza nel rapporto dialettico con l’industria, o perlomeno con un’idea di industria emersa nel dopoguerra come riscatto dall’alienazione ma soprattutto come liberazione da una tradizione di forme oppressive ed elitarie che accompagna la trasformazione di un paese essenzialmente agricolo e artigianale in un’economia industriale. In quegli anni il design si inventa un rapporto anche strumentale, a volte anche di scontro, di reciproco interesse, di necessità, di divagazioni, di grandi illusioni, con l’industria. Ma a ben guardare, nella sua epoca d’oro il design difficilmente ha prodotto oggetti realmente industriali. Si trattava di piccole serie, di produzioni pseudo-industriali, para-artigianali, che contenevano il desiderio, l’illusione (presto sfumata), di controllare una strumento straordinariamente potente.

Per certi versi, mi sembra che solo oggi il design italiano contemporaneo sembra riuscire a mettersi alle spalle il legame che lo vincola ai suoi maestri, irraggiungibili, del dopoguerra. E sotto certi aspetti mi pare di leggere in questo senso l’edizione numero 7 del Museo del Design curata da Beppe Finessi che

mette in scena una storia magari meno esemplare – nel senso che non sceglie di mettere su un piedistallo icone o disegni che cerchino di dare una soluzione definitiva o paradigmatica a un problema – per soffermarsi piuttosto a mettere in luce oggetti, processi, attitudini che descrivono una dimensione più intima e poetica del disegno e del lavoro. Una scelta che è riuscita nell'impresa di ridurre ai minimi termini i lavori di maestri del calibro di Achille Castiglioni, Marco Zanuso e Vico Magistretti nella selezione del Museo.

A fare da contraltare, dunque, a questa lettura "laterale" parallela, alternativa come l'ha definita il curatore dell'edizione in corso del Museo – a ricordare la potenza di quell'altra storia – sta la selezione di oggetti-icona affidata a scadenza regolare a maestri d'indiscutibile reputazione.

Guardando nel dettaglio, la selezione di Cini Boeri riguarda oggetti con una forte componente di tecnologia (insieme alta e bassa): un televisore, un telefono, una lampada e tre sedie (o almeno due sedie e qualcosa di molto simile). Soprattutto, la sua scelta si concentra su oggetti disegnati in un periodo molto circoscritto di tempo: si apre il televisore Algol di Marco Zanuso e Richard Sapper disegnato nel 1964, per chiudersi nel 1970 con la lampada Parentesi di Achille Castiglioni e Pio Manzù. Questo periodo inquadra con chiarezza un'epoca in cui i designer, credevano fermamente di avere il potere di incidere sulla società e di esercitare un influsso positivo sul mondo attraverso gli oggetti e l'architettura.



Selene 1968 Vico Magistretti Artemide, Heller

I casi selezionati da Cini Boeri sono tutti oggetti positivi, intelligenti, felici, che rimandano a una stagione vissuta dentro un sogno condiviso da un’intera collettività: il sogno di vivere dentro un miracolo. Un evento prodigioso calato in una società avviata verso un grande futuro.

Il miracolo economico è il segno di un successo inaspettato, quasi caduto dal cielo, a cui tutti si sono consegnati con la speranza che sarebbe durato per sempre. Quando la Rai inizia le prime trasmissioni televisive nel 1954, il televisore era il segno tangibile di una modernità inimmaginabile solo un decennio prima quando ancora ogni momento della vita sociale era segnata dalla presenza della guerra, dalle sue ristrettezze, dalla paura e dall’incertezza verso il futuro.

Gli oggetti di questa selezione – versione minima di un Museo – sono figli di questa storia. Sono certamente positivi nel senso che rimandano a una tecnologia addomesticata, a portata di mano, vicina alla scala umana; sono anche oggetti pieni di tante piccole forme di intelligenza profusa al loro interno sotto forma di invenzioni ingegnose. Sono però anche il segno di una nuovo linguaggio formale, libero dalle regole del passato, dalle sue convenzioni, dalle consuetudini, dal suo

galateo conformista. In questo senso sono oggetti nuovi. Certamente dal punto di vista della tecnologia, ma soprattutto delle sue forme.

Il televisore Algol è il fratello gemello del televisore Doney che Zanuso (aiutato da Sapper) aveva disegnato solo due anni prima: il primo televisore a transistor disegnato in Europa. In un mondo dai confini ancora ristretti il vero primato tecnologico va ascritto al Giappone dove nel 1959 la Sony produsse il primo televisore al mondo interamente portatile grazie ai transistor in grado di sostituire le valvole (in vetro) delicate e molto fragili che impedivano un uso disinvolto della visione. Al di là della tecnologia l'Algol però, evoluzione del Doney, è un oggetto talmente compiuto dal punto di vista formale da incarnare l'icona stessa di un'epoca mentre gli altri rimangono sullo sfondo tanto da essere pressoché dimenticati.

Algol11, 1964, Marco Zanuso, Richard Sapper - Brionvega

Nell'Algol, la leggera inclinazione dello schermo, che lo fa assomigliare nelle parole del suo creatore a "un cagnolino che guarda il padrone", è il cuore dell'invenzione formale di un oggetto finalmente libero di muoversi per la casa e

capace di svincolarsi dalle regole e dagli stereotipi del “focolare” domestico: ossia di persone tutte sedute intorno a un centro inamovibile e uguale per tutti.

La stessa libertà la racconta il Sacco di Gatti Paolini e Teodoro, emblema di un uso disinvolto di sedersi: un oggetto senza struttura, senza forma, senza tipologie di riferimento in grado di adattarsi liberamente al peso del corpo grazie al movimento di assestamento prodotto da migliaia di minuscole palline di polistirolo racchiuse in un contenitore a forma di sacco. Espressione di una libertà inaspettata, perfino esagerata tanto da risultare ostile come racconta sadicamente Paolo Villaggio in uno sketch televisivo che ha fatto ridere generazioni di spettatori in cui un impiegato invitato dal suo capufficio a sedersi sul Sacco mostra tutta la sua goffaggine nel confronto con un oggetto di una modernità per lui indecifrabile e lontana.

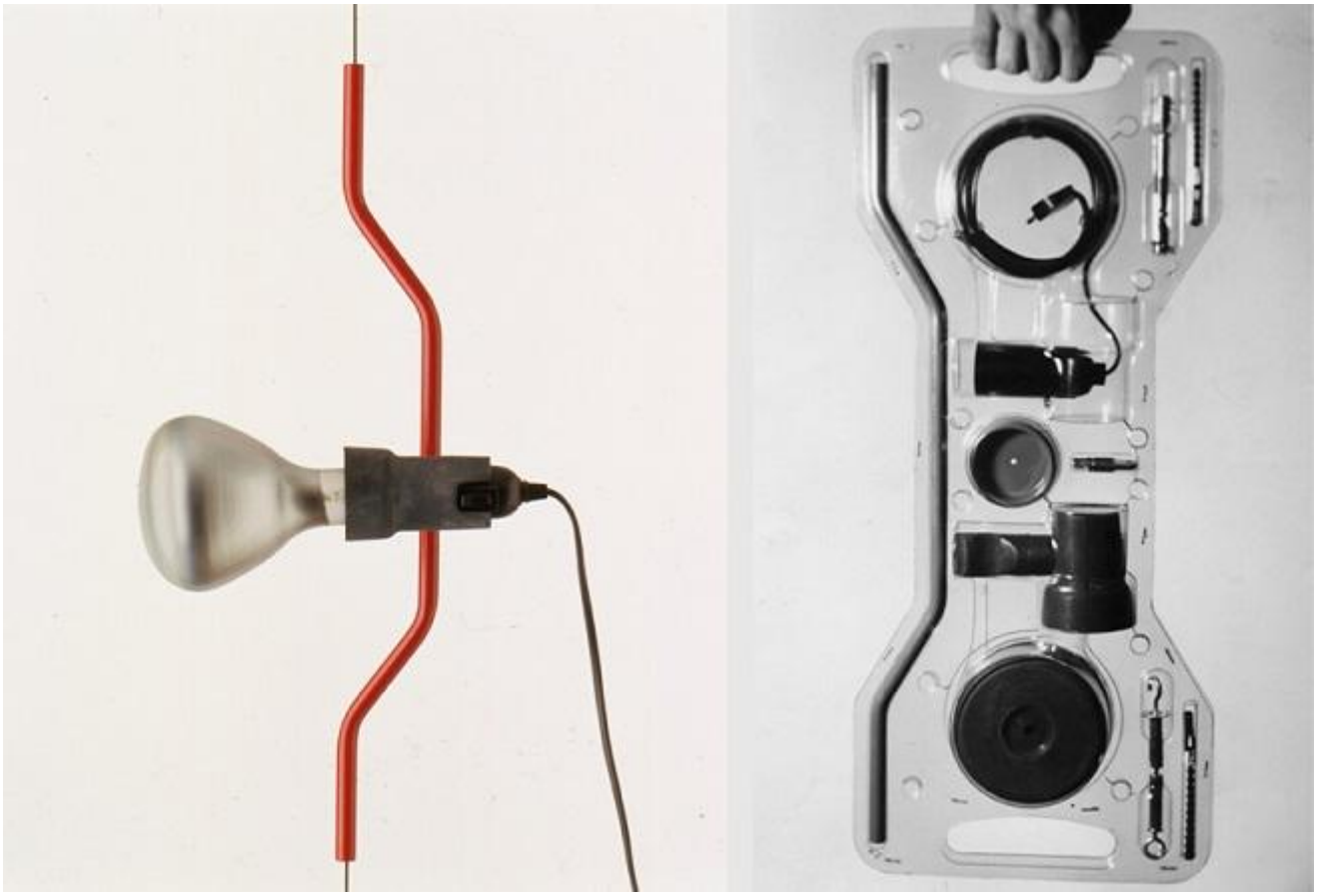
Con questa selezione, assimilabile a un piccolo museo personale, Cini Boeri attribuisce a Marco Zanuso una posizione preminente nella storia del design italiano, e infatti ne raddoppia la presenza includendo oltre al televisore Algol il telefono Grillo. Anche in questo caso si tratta una forma nuova del tutto diversa dalla tipologia corrente del telefono, all’epoca ancora piuttosto recente. La forma compatta, minuta, il guscio chiuso a misura della mano, l’apertura a scatto al momento dell’uso lo proiettano nell’universo dei telefoni cellulari con straordinario anticipo.

Grillo, 1967, Marco Zanuso - Sit Siemens

Zanuso ha sempre mostrato una speciale familiarità con la tecnologia che guardava, da architetto, come qualcosa da addomesticare prima di lasciar aperta la porta perché entrasse nella sfera domestica, regno della dimensione umana. Nei suoi oggetti, la presenza di meccanismi che trasferiscono movimento dentro forme altrimenti immobili, fisse, definitive immettono un'idea dinamica che tende a rendere vivi, familiari, versatili oggetti altrimenti subordinati solamente alle regole della tecnologia.

Nel caso della lampada Parentesi, per esempio, Achille Castiglioni sfrutta l'attrito di un tubo piegato a parentesi (da cui il nome) lungo un cavo d'acciaio tenuto in tensione da un peso ancorato ai suoi piedi. Anche in questo caso la tecnologia non è che un pretesto per un esercizio d'intelligenza: il movimento sfrutta le leggi

dell’attrito e non implica meccanismi, forse a mostrare che il progetto vive dentro la logica delle cose che sono sotto gli occhi di tutti.



Parentesi, 1970, Achille Castiglioni, Pio Manzù, Flos

Sul fronte delle sedie oltre a Gio Ponti e alla sua Superleggera (campione di maestria nell’impiego del legno), Cini Boeri ricorda Vico Magistretti per la sua sedia tutta di plastica chiamata Selene come la luna.

Il tema della sedia in plastica stampata in un unico pezzo è una sfida progettuale che percorre tutti gli anni Sessanta e la soluzione di Magistretti si distingue per eleganza e invenzione: a distanza di anni possiamo riconoscere che la sedia di Magistretti ha surclassato tutte le altre.

La strutturalità delle gambe, vero nodo del problema (una delle parti più sollecitata o perlomeno quelle destinata sorreggere la seduta), è risolta per forma con un ghirigoro riconoscibile solo nel disegno della sezione in cui si legge come siano le pieghe a dare forza alla materia.

Malgrado la Selene abbia perso il primato di prima sedia a quattro gambe in plastica in un unico pezzo– vinto nel 1967 dall’Universale di Joe Colombo per Kartell che fu la prima sedia in plastica stampata a iniezione mai prodotta nel mondo– è vero però che la sedia Selene capita ancora di trovarla nella case, in giro, in qualche bar, mentre la Joe Colombo si è fortunati a incontrarla in qualche museo del design, di quei pochi puntigliosi esistenti nel mondo. La Selene è un progetto magari anche folle, sbagliato, nella sua caparbietà di essere prodotta in poliestere e fibra di vetro, come una barca, ossia indistruttibile, ma è un oggetto capace di resistere nel tempo grazie soprattutto al potere della sua forma, proprio come si conviene agli oggetti ritenuti degni di essere conservati in un museo.

sacco1.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO