

IL WALHALLA DEL DESIGN.
50 ANNI DE I MAESTRI CASSINA

Original

IL WALHALLA DEL DESIGN.

50 ANNI DE I MAESTRI CASSINA / Dellapiana, Elena. - In: CERAMICA E ARTI DECORATIVE DEL NOVECENTO. - ISSN 2612-2553. - STAMPA. - XIV:(2024), pp. 1-4.

Availability:

This version is available at: 11583/2988795 since: 2024-05-16T13:25:14Z

Publisher:

Edizioni Zero 3

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

IL WALHALLA DEL DESIGN. 50 ANNI DE I MAESTRI CASSINA

Elena Dellapiana

Se dobbiamo immaginare un luogo dove progettisti di fama, magari mollemente adagiati sulle proprie creature, dialogano o battibeccano tra loro, *tumbler* di whiskey o bicchiere di Pastis in mano, sigaro o sigaretta in bocca, cravatte e cravattini, mani macchiate di colore o nicotina, insomma un Olimpo o un Walhalla del design, il pensiero non può che andare alla collezione I Maestri di Cassina. Un'avventura progettuale, produttiva e commerciale iniziata nel 1963 e ancora in corso e celebrata in occasione della Design Week milanese del 2023 con una mostra tutta in rosso curata da Patricia Urquiola, direttrice artistica dell'azienda, e un ponderoso volume che ricostruisce la vicenda e prova a fare un bilancio affidato a contributi prestigiosi: da Barbara Lehman, curatrice e indispensabile custode dell'archivio storico Cassina, a Domitilla Dardi a Beatriz Colomina Et Mark Antony Wigley alla stessa Urquiola ed altri che, con diversi approcci e in modo più o meno esplicito, dibattono sul rapporto tra passato, presente e futuro del design autoriale e della sua percezione.

Rapporto letteralmente incarnato dalla Collezione dell'azienda di Meda che apre una strada che sostanzia un immaginario o un'"ideologia della ricostruzione", come afferma Filippo Alison in un suo intervento di più di quindici anni fa (G.P. Bosoni, a cura di, *Made in Cassina*, Milano, Skira, 2008).

Produrre, ri-produrre o proseguire produzioni di pezzi e arredi blasonati su licenza, non è certo una novità. In Italia già durante il Ventennio Columbus aveva messo in produzione le sedute elastiche di Breuer; Gino Maggioni aveva brevettato un sistema per la piegatura del legno stratificato vicino in modo inequivocabile a quello di Aalto e con risultati non dissimili nei progetti di Giuseppe Pagano per gli arredi dell'Università Bocconi (1938). Dopo la guerra, all'inizio dei Sessanta, Dino Gavina riprende e aggiorna le *cantieliver* con l'approvazione di Breuer e affolla il mercato di *Cesca* e *Wassily*.

Cassina segue la traccia Bauhaus con la prima licenza nel 1963 per la scacchiera in legno di Hartwig (1923), e avvia poco dopo la negoziazione con Heidi Weber per ottenere il diritto di produrre una manciata di mobili attribuiti allora al solo Le Corbusier, progettati nel 1928, e presentati al pubblico italiano nell'anno della morte del Maestro. Una sorta di passo indietro nella genealogia e un passo fondamentale nella creazione di un immaginario che costituisce un tassello cruciale nell'idea stessa di design e della sua fortuna e commercializzazione.

Un passo indietro perché, rispetto al pensiero produttivo e formale "autenticamente moderno" di Breuer e dei suoi predecessori, alla ricerca di una fusione tra linea (continua), principi fisici (l'elasticità) e modi produttivi (il tubolare metallico piegato senza saldature), i mobili di Le Corbusier, Perriand Et Jeanneret sono un esercizio di puro stile poiché spezzano la perfetta circolarità di quelli Bauhaus, poi commercializzati da Wohnbedarf. Tagli obliqui della struttura, saldature, rivestimenti e imbottiture che necessitano di un'azione manuale in rotta di collisione con i dogmi del Moderno, sono stati motivo, racconta Lehman, di una sorta di passaggio di consegne da Gavina a Cassina, il primo poi calato nella dimensione semiartigianale con la serie Ultramobile di Simon-Gavina, ma in collaborazione con gli artisti e uno sguardo al Post-design.

Seguendo la linea del tempo degli ingressi dei Maestri nell'Olimpo Cassina (lo strumento, uno dei preferiti di chi scrive, va letto a integrazione di quelle, accuratissime, che accompagnano i capitoli sui diversi autori) il passo del gambero risulta ancora più evidente. Dopo la serie LC, nei lussuosi cataloghi dell'Azienda in circolazione dagli anni Ottanta compaiono: Rietveld (1973), Mackintosh (1969-1973), Asplund (1981) e Wright (1986), ovvero, rispettivamente, l'avanguardia resa oggetto domestico, una delle declinazioni più fasciose dell'Art Nouveau, il padre del progetto nordico e l'architetto americano che non amava l'industria e invocava il ritorno ai semplici arredi di tradizione Amish e Mission, ma *à la* Wright. Il percorso dunque è a ritroso rispetto allo spartiacque delle *cantieliver* in carico a Dino Gavina.

Le ricostruzioni di Lehman e Dardi mettono in luce l'abilità (l'"intuizione") di Cesare Cassina nel mettere a terra e nel mercato qualcosa che già faceva parte del DNA della produzione italiana per l'arredamento: gli *skill*, l'accuratezza della produzione e la capacità di applicarli fuori dalla zona sicura della tradizione. E non è un caso che il primo catalogo della collezione, quella che fa capo a Corbu, porti il viatico di Ernesto Nathan Rogers, colui che, tra i primi, ha osato infrangere il dogma del moderno aprendo alla formula tipicamente neoidealista (e italiana) della coesistenza e reciproco scambio di energie tra antico e nuovo, tradizione e innovazione per convergere nella categoria dei classici, di quegli oggetti fuori dal tempo dei quali "possiamo farne uso pratico e quotidiana consumazione culturale". L'antico – come allora lo definisce Rogers – può essere estratto dalla sua epoca di appartenenza, dagli ambienti a cui è destinato originariamente (la casa Schroeder, la Hill House, le ville di Oak Park), dalle tecniche produttive in essere ed essere calato in contesti nuovi e nuovissimi. Formula che appare semplice e già frequentata – la "Mostra della produzione in serie" in Triennale a cura di Pagano è del 1940, e a questa seguono tutte quelle "del mobile singolo" – ma che deve essere rinforzata da una sensibilità, una visione e una serie di azioni che sono, ancora una volta, parte del patrimonio italiano della cultura progettuale e di impresa.

Le cronologie ci dicono infatti che nel 1976, Renato De Fusco, dedica ai mobili del 1929 di Le Corbusier, Jeanneret e Perriand una delle prime monografie specifiche e Daniele Baroni ai mobili di Rietveld (1977). La "riscoperta" storica e critica dell'Art Nouveau si può far risalire ai Settanta e primi anni Ottanta (De Fusco, Portoghesi, Cremona...), quando la si libera della patina borghese e reitrova che gli storici militanti del dopoguerra le avevano assegnato (Pevsner su Mackintosh, 1950, fa eccezione, ma è uno sguardo basato sull'*englishness* e alla ricerca di genealogie), così come l'attenzione al mondo nordico a sfondo o contorno del gigante Aalto. Studi storico-critici, dunque, in gran parte condotti da architetti ben prima che, almeno in Italia, la storia del design si configurasse come disciplina autonoma. La ricerca accademica ha però bisogno di un detonatore ed ecco le mostre su Rietveld e Mackintosh nel 1973 in parallelo nello Showroom di via Durini, in Triennale e in sedi sempre più prestigiose secondo uno sperimentato sistema di mecenatismo e a seguire le infinite altre attività culturali sponsorizzate e guidate dall'azienda di Meda. Ma ancora non è sufficiente per un'operazione di *Building culture*, felice espressione utilizzata nel saggio di Colomina e Wigley.

L'ingresso dirimente nella partita dei Maestri risulta infatti quello di Filippo Alison. Figura ancora non abbastanza riconosciuta e valorizzata, anche nel volume di cui si tratta – ma la recente acquisizione delle testimonianze del suo lavoro presso l'Archivio di Stato di Napoli fa ben sperare – Alison svolge in maniera laica e ecumenica il triplice ruolo tipicamente ricoperto da molti progettisti italiani: progettista, didatta e, in qualche modo, storico (come avevano fatto i Ponti, Rogers e stavano facendo i Rossi, Portoghesi, De Fusco, per citarne alcuni). Il suo lavoro sui mobili che convergeranno nella collezione si svolge da una parte con gli artigiani e dall'altra con gli studenti del corso di Architettura degli interni presso la Federico

Il di Napoli (e quindi fuori dal circuito milanese) dove lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta si era discusso di design, più che farlo, e si discuteva tra progettisti, filosofi, artisti e critici (nel cenacolo intorno a "Op. Cit.") del ruolo più o meno mass-mediatico delle cose e dei loro significati. Vere e proprie "autopsie" dei pezzi archetipici scelti perché capaci di esprimere "quei predicati formali e decorativi capaci di segnalare i dati significativi della temperie culturale a cui appartiene", come ricorda Céline Saraiva nel suo saggio.

Significati, dunque, nell'epoca in cui ci si interroga ripetutamente sulla capacità/incapacità di trasmetterne da parte dell'architettura e del design e che forse paradossalmente, alla vigilia della condizione postmoderna, permettono di rivolgersi alla storia, e ai suoi artefatti, come materia viva, capace di misurarsi con nuove ingegnerizzazioni, con il mercato, con le piccole modifiche necessarie ad adattarsi a un contesto contemporaneo.

È lo stesso Alison che rimanda, altrove, a una pratica svolta con gli studenti che produce miriadi di rilievi, schizzi, evidenziazioni di criticità costruttive e una sorta di genealogia attorcigliata volta al processo di ri-costruzione, come lo definisce, e che è fuori dai flussi storici, per comporre una cassetta degli attrezzi per la cultura d'impresa, nel senso più alto del termine. Memoria più che storia (lo dice ancora Alison, in senso marxiano), o meglio memoria storica che, a valle del vivace dibattito tra moderno e post-moderno produce lo slogan "Storicizzare la progettazione e progettare la storia" (Alison, in Bioni, 2008).

Dunque, la collezione i Maestri, parrebbe, per la voce di uno dei suoi protagonisti (voce che nel nuovo libro è sussurrata e riportata come essenzialmente operativa) figlia di molti genitori che ne discutono dagli anni Cinquanta, senza occuparsi più di tanto di arredo e con un occhio più attento all'architettura e al restauro, anche di centri storici e lacerti di territori: i già citati Rogers e De Fusco, e poi Zevi, Koenig, per certi versi Vattimo. L'approccio sembra essere quello squisitamente post-moderno con l'adozione di un linguaggio polisemico e la constatazione della sconfitta o assenza del nuovo. A questo proposito proprio Alison non aveva esitato a evocare una "ideologia della ricostruzione" come tramite, mediazione e strumento operativo per mettere in contatto significati desunti dalla storia ma usati nella loro mutevolezza e adattati ai "bisogni dell'utenza" – nuova –.

In questo senso l'invenzione della linea dei Maestri, rappresenta un punto di convergenza di molte traiettorie ancora attuali che forse andrebbero ulteriormente disvelate come retroscena della – legittima – celebrazione. Il lavoro con gli artigiani, quelli brianzoli in fase di preparazione del lavoro su Mackintosh, e poi quelli interni a Cassina, che può essere inserito a buon titolo nella logica contemporanea del *new crafting*. Quello con gli studenti che oltre a corrispondere alla linea del *living lab*, è efficace per usare la storia come materia viva e individuare una chiave interpretativa che sembra di poter leggere almeno nella prima della sequenza: "se studi la sedia, scopri il mondo". Una chiave che permette di collocare Alison, seppur con le dovute cautele, in quel filone di progettisti, didatti, storici citati poc'anzi che, con sfumature diverse, hanno riletto la storia senza cadere nel citazionismo.

Guardare indietro, dunque, per guardare avanti o quantomeno all'oggi seguendo le tracce ancora verificabili. E qui il volume si sofferma sulle collaborazioni e le discussioni con chi era stato coinvolto nelle prime produzioni: dal figlio di Asplund all'apprendista di Rietveld, a Charlotte Perriand che, prima per la produzione dei pezzi firmati con Le Corbusier e poi, dal 2004, per i propri – unica donna nella sequenza dei Maestri –, avvia con l'azienda un dialogo continuo per rispondere alle esigenze della produzione e dell'uso, oltre che della filologia formale e – ci auguriamo – delle sue idee originali modificate dal dispotico maestro.

Passato, presente, tradizione, innovazione, salti di secoli e giravolte che costituiscono una nuova categoria del progetto – e del mercato – e avviano, in alcuni casi, lunghe sequenze di imitazioni e copie in un momento in cui il quadro sulla proprietà intellettuale di eredi e fondazioni non era certo chiaro, ma che rispecchia in modo chiarissimo le considerazioni di Benjamin sui multipli e, perché no?, sul loro aggiornamento che non necessariamente priva l'idea originaria della sua aura. E di aura si può a buon titolo parlare: aura, appartenenza, desiderio e altre categorie convenzionalmente assegnate al collezionismo d'arte, si trovano applicate agli oggetti domestici, concepiti prima ancora che si parlasse di design. Il desiderio di un *Fateuil basculant*, di una *Grand confort* o delle *Hill House 1* o *Zig Zag*, al di là dell'effettivo soddisfacimento dell'ormai superata equazione forma-funzione, corrisponde a una sorta di spirito di appartenenza, a essere ammessi all'Olimpo del design senza tempo.

Ma le ascensioni e il divenire classici sono accadimenti soggetti al tempo e alle circostanze. Così il gruppo, come si legge nella sequenza dei capitoli e nel quadro generale, si amplia. Come testimonia François Burkhardt (*Un viaggio tra le forme*, Milano, Skira, 2013), all'inizio degli anni Novanta si forma un gruppo di ricerca articolato, che comprende anche Domenico De Masi, sociologo e specialista dell'evoluzione del gusto, proprio per allargare la famiglia dei Maestri. L'ex direttore del Centre Pompidou rimane un paio di anni a questo fine e nel frattempo lo "schema" di Alison trova una sua ciclicità per affrontare e avviare la produzione di oggetti che non sono né originali, né copie, né sono un circolo chiuso, ma, grazie all'"investigazione dell'oggetto storico", e al contributo, spesso inconsapevole, dell'accademia che implementa e amplifica gli studi di territori piuttosto inesplorati, entrano in un sistema di vasi comunicanti.

Così, come per la toponomastica, Charlotte Perriand assurge all'Olimpo nel 2004 dopo la sua morte, nel 2008 vi giunge Franco Albini (dopo la progressiva chiusura, dal 2005, di Poggi, che lo produceva in origine), nel 2015 Marco Zanuso con pezzi originariamente prodotti da Arflex, nel 2020 Giacomo Balla, già esplorato da Simon, acquisita da Cassina nel 2013 e in coincidenza con gli studi e le iniziative avviate per i 150 anni dalla nascita, nel 2021 Ico Parisi che con Cassina aveva collaborato fin dagli inizi (ma che ne è di Luisa?). Nel 2023 passano dalla produzione corrente alla categoria superiore Magistretti, Ponti, Scarpa (originariamente Simon Gavina) e, con un lampadario, gli Eames, tra i primi a essere prodotti su licenza da varie aziende nel mondo e efficacemente veicolati dagli archivi. Chi viene e chi va: Wright esce di produzione (ed è assente dal volume) e il verosimile seguito potrebbe essere l'ingresso dei Castiglioni a valle dell'acquisizione di Zanotta da parte del gruppo Cassina, perché i Maestri, si sa, non si fermano mai.

Ivan Mietton (a cura di), *Echoes. Cassina 50 Years of iMaestri*, Rizzoli, Milano 2023, 300 pp. ill. b.n. e colori, euro 85.