DOPPIOZERO

L’eredità di Achille Castiglioni

Yosuke Taki

30 Aprile 2018

In occasione del centenario della nascita di Achille Castiglioni (del resto quest’anno cade anche il cinquantenario della morte del fratello Pier Giacomo), vorrei ricordare il grande architetto italiano non soltanto come un maestro del passato, ma come colui che continua a indicarci un prezioso sentiero verso il nostro futuro.

Patrimonio dell’umanità

Ho cominciato purtroppo a frequentare assiduamente lo Studio Castiglioni dopo che l’architetto si è ammalato. Mi avevano chiesto di fare un video prima dello studio e poi dei numerosissimi modellini di allestimenti espositivi, tra i quali anche alcuni molto antichi. Dopo il lavoro di riprese e di montaggio di queste immagini – lavoro che ha richiesto più di un anno di tempo, durante il quale è mancato l’architetto Castiglioni – una rivista giapponese di design mi ha chiesto di scrivere una serie di articoli su di lui. Così ho continuato a frequentare lo studio, ancora più assiduamente, con il taccuino in mano al posto della telecamera, per consultare materiali visivi e scritti. Devo ringraziare profondamente tutte le persone dello studio che mi hanno aiutato nelle mie ricerche, nonostante fosse un periodo di grande incertezza per loro. Mi sento davvero privilegiato per aver potuto accedere con grande libertà a quello che io considero un vero “patrimonio dell’umanità”. Poi gli articoli sono stati uniti insieme, arricchiti di nuovi testi, e hanno dato vita a un libro monografico uscito in Giappone nel 2007.

Dopo la pubblicazione del libro, mentre ero impegnato nel tour di presentazione in Giappone, mi sono domandato: che cosa ho imparato di fondamentale da questo straordinario architetto che devo assolutamente comunicare agli altri?

Perché la ricerca sui suoi lavori mi ha fatto capire che l'eredità di Castiglioni è importante non solo come patrimonio del passato, ma anche come portatrice di valori assolutamente validi per progettare il nostro futuro.

Tra i vari aspetti dei suoi progetti avevo annotato due cose che mi sembravano di particolare importanza:

1. Ha fatto lavori realmente necessari alla società in cui ha vissuto.
2. Nonostante lavorasse pienamente all'interno del contesto della produzione industriale, aveva un ragionamento così raffinato e olistico da arrivare a sfiorare quello insito nella creatività della Natura. Castiglioni ragionava come la Natura, sebbene lui stesso non abbia mai usato la parola "ecologia", né fosse particolarmente attaccato ai materiali naturali. Tutto questo mi ha fatto pensare che l'ecologia è fondamentalmente la questione di come si ragiona nell'atto della creazione, è la questione della natura della creatività.

A quel punto mi sono chiesto: se ci fosse un Achille oggi, cosa farebbe? Quale tipo di lavoro svolgerebbe? Quale sarebbe l'ambito in cui sceglierebbe di esercitare la sua creatività? E mi sono subito convinto di una cosa: non sarebbe mai stato un cosiddetto *product designer* al soldo di aziende produttrici per creare con il design valori aggiunti di oggetti-merce. Infatti, l'architetto Castiglioni riteneva "scorretto" quel tipo di design (lo chiamava *styling*) perché, secondo lui, "il progettista che si adegua a questo comportamento non progetta per la qualità dell'esistenza ma per il solo profitto, quindi non fa alcuno sforzo per modificare in positivo l'ambiente".

Ma cosa significa oggi "progettare per la qualità dell'esistenza"? E in cosa consiste quel "modificare in positivo l'ambiente vitale"? Non certo disegnare belle forme per stimolare il desiderio consumistico dei clienti, ma piuttosto occuparsi di ecologia o di sostenibilità. Un Achille del nostro secolo avrebbe fatto sicuramente un lavoro in linea con questi temi, così fondamentali oggi. Molti designer, amati dai media o da palcoscenici come il Salone del Mobile, ancora oggi ritengono Achille Castiglioni il loro designer ideale o il loro maestro spirituale, ma io sospetto che i suoi veri eredi, quelli che "fanno lavori realmente necessari alla società" e che "ragionano come la Natura", siano altrove.

Così, ho iniziato a guardarmi in giro per trovare soggetti considerabili come i suoi veri “eredi”, e ho cominciato a trovarli non solo nel campo dell’architettura e del design, ma anche in tanti altri ambiti così diversi tra loro, come l’educazione, la rigenerazione urbana, la medicina, l’arte, il teatro, la danza, il giardinaggio, l’agricoltura, l’editoria, l’economia, la biblioteca, il cibo, ecc. Molti di questi professionisti, che a volte non hanno ancora un termine che li definisce esattamente, si stanno facendo notare per i loro valori e nuovi paradigmi e, nonostante lavorino in ambienti molto differenti, tutti si assomigliano moltissimo. Non solo condividono le stesse visioni del mondo, ma anche i loro metodi di lavoro sono molto simili. Comunque, le loro principali aree d’interesse sono quelle che Félix Guattari chiamava “tre ecologie”: ecologia applicata all’ambiente naturale (ecologia *tout court*), ecologia applicata all’ambiente sociale (giustizia sociale, democrazia, produzione sostenibile, ecc.), ed ecologia applicata all’ambiente mentale (filosofia, arte, ecc.).

Oggi però non voglio parlare di questi nuovi “progettisti”, ma di come ragionava Achille Castiglioni. Perché questi progettisti del XXI secolo hanno davvero ereditato il suo modo di ragionare. Come abbiamo detto, l’ecologia può non essere necessariamente legata alla Natura, e possiamo aggiungere che è un modo olistico, integrale e armonico del ragionare e del fare, declinabile in ogni settore. Questo atteggiamento, oggi conosciuto come “ecologico” o “sostenibile”, si evidenziava già nella poetica di Castiglioni, era la sua linea guida, quasi inconsapevole, che possiamo chiamare “impulso verso la trasparenza”. Si tratta di una trasparenza dai vari aspetti: materiali, linguistici, etici e ontologici.

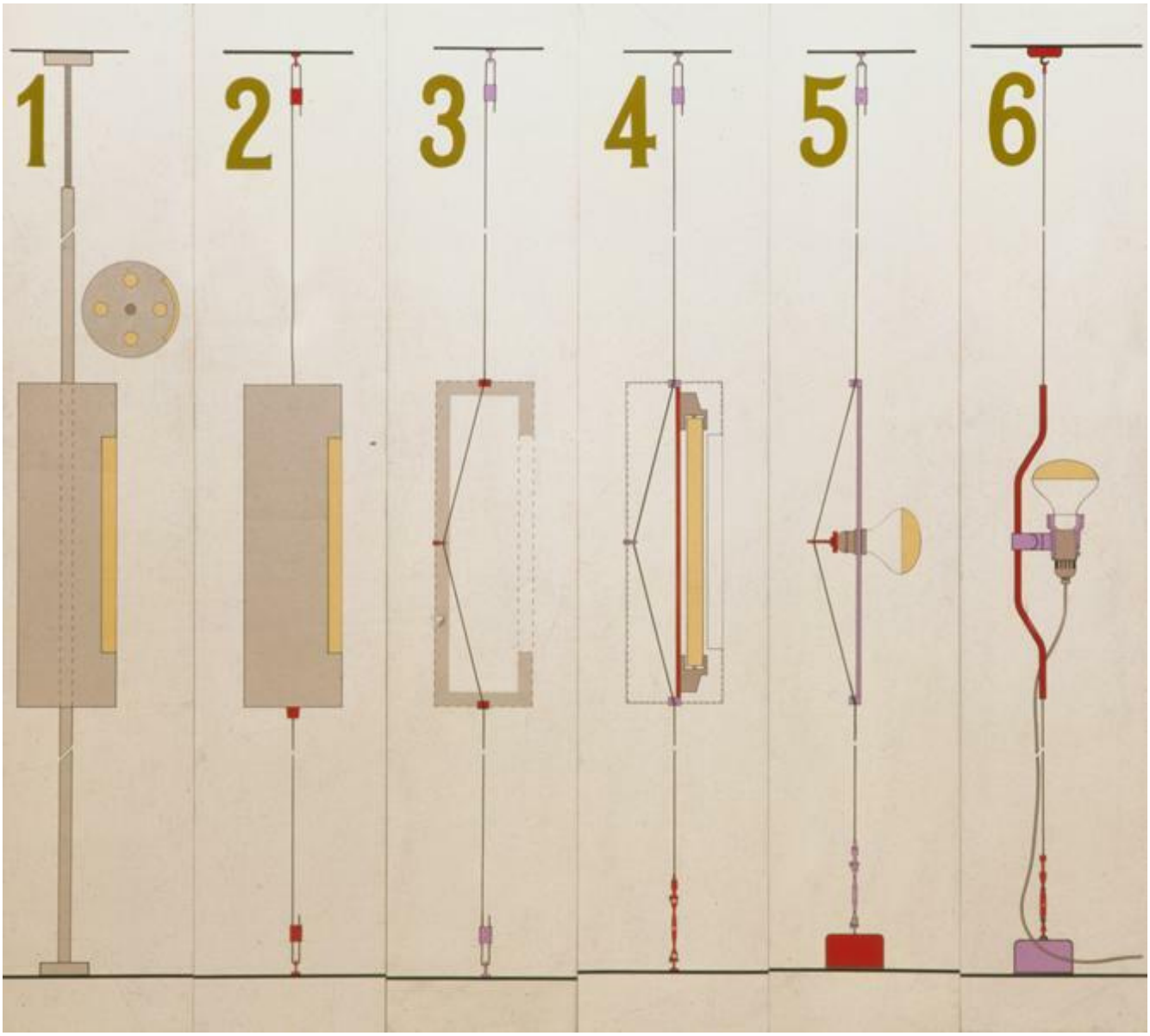
La presenza “trasparente” degli oggetti

La cosa più importante di un apparecchio illuminante, secondo Achille, era il suo risultato illuminotecnico, tanto da ritenere che il corpo degli apparecchi potesse idealmente persino scomparire. Da questo punto di vista, si può dire che la sua lampada Parentesi (1971), che ha raggiunto un risultato formale quasi invisibile, mostra un livello altissimo di realizzazione progettuale. E come vedremo qui di seguito, è il risultato di una operazione di continue “sottrazioni” su un progetto preesistente.

L’idea originale del progetto – una lampada in grado di proiettare luce a qualsiasi altezza e in qualsiasi direzione – era, come racconta lui stesso nel 1988 su *L’Architettura*, di Pio Manzù. Lo schizzo di Manzù prevedeva un cilindro girevole con una fessura verticale per la luce: scorreva su e giù lungo un’asta fissa verticale e per bloccarlo ci voleva una vite. Partendo da questa idea, Achille procedette con la sua implacabile operazione di sottrazioni. Sostituì man mano i vari componenti con altri meno ingombranti, meno pesanti e sempre meno visibili. L’asta divenne così un cavo metallico appeso al soffitto e tenuto in tensione da un contrappeso cilindrico in piombo, rivestito di gomma nera. Poi il cilindro sparì, per diventare un sottile portalampada tubolare d’acciaio, arcuato a forma di parentesi, all’interno del quale il cavo, deviato, faceva attrito, permettendo alla lampada di spostarsi a qualsiasi altezza per semplice pressione della mano, restando in posizione senza più l’ausilio di alcuna vite. La possibilità di spostamenti verticali, combinata con l’ampia orientabilità della lampada, permetteva a un’unica sorgente luminosa di coprire con luce diretta e indiretta qualsiasi direzione e zona degli spazi interni.



“Parentesi”(1971).



Processo creativo dall’idea di Manzù (1) fino a Parentesi (6).

Il risultato finale, realizzato avvalendosi quasi interamente di semplici principi della dinamica, come tensione, peso e attrito, sembrava giungere a un passo dalla sua invisibilità. Di materiale ce n’era rimasto davvero poco. Come spinto da un forte impulso, l’architetto sottrasse al progetto originale tutte le parti superflue per renderlo più sottile, più leggero, quindi più trasparente.

L’operazione di sottrazione, eseguita qui in modo esemplare, era per Castiglioni una procedura standard da applicare non solo alle lampade, ma a qualsiasi altra progettazione. Come disse una volta: “il design non deve vedersi troppo”. In teoria, Castiglioni preferiva che il design non venisse quasi percepito, nemmeno visto. Infatti ha sempre cercato di togliere al progetto ogni minimo senso di presenza non strettamente indispensabile. Non solo Achille preferiva la presenza discreta se non l’invisibilità del design, ma rileggendo l’intervista concessa a Franco Raggi sembrava che aspirasse addirittura a far sì che gli oggetti in generale conquistassero una sorta di non-esistenza (trasparenza), cancellando la loro parte materiale e lasciandone solo le funzioni: “...se tutti gli oggetti che sono su questo tavolo stessero a questa altezza senza il tavolo, e se la luce ci fosse senza che ci fosse la lampada, non sarebbe mica male...Guarda che non sarebbe niente male...”. Anche in occasione della vittoria del concorso a inviti, promosso dall’ENEL nel 1999, ottenuta con il progetto di tralicci realizzato insieme a Michele De Lucchi, così Castiglioni si confidava all’architetto Gianfranco Cavaglià: “È vero, hanno apprezzato la bellezza e la leggerezza del progetto, ma il progetto ideale sarebbe far sparire completamente alla vista tutti i cavi dell’alta tensione, sotterrandoli”.

La “trasparenza” del linguaggio

Questa trasparenza materiale degli oggetti di Castiglioni non è altro che il risultato di un’altra più importante. La trasparenza essenziale che il suo istinto cercava era la trasparenza linguistica del design. I progetti di Castiglioni lasciano sempre “trasparire”, sotto le forme definitive dell’oggetto, il significato principale del progetto e i suoi concetti funzionali, senza mai nasconderli, come del resto sono le forme di esseri viventi e come erano anche tutti gli utensili e strumenti di lavoro, prodotti del mondo pre-industriale che lui collezionava. Achille amava quegli “oggetti anonimi”, le cui forme avevano sempre un motivo specifico e leggibile.



Collezione di oggetti anonimi (vari tipi di martelli) di Achille Castiglioni. La forma, la dimensione, il peso e il materiale di ogni martello hanno strettamente a che fare con la sua funzione.

Ricordo ancora oggi come, in occasione della mia prima visita allo Studio Castiglioni nel 1998, dove accompagnavo alcuni giornalisti giapponesi venuti a intervistare Achille, rimanemmo tutti esterrefatti scoprendo dalla sua spiegazione sulla lampada Ipotenusa (1975) che c’era una relazione così diretta, così incredibilmente logica, tra la forma definitiva e il concetto principale del progetto.



“Ipotenusa” (1975).

“C’era bisogno di progettare una lampada capace di non ostacolare la visione reciproca di più persone sedute attorno a un tavolo per lavorare insieme”. Come se avesse tradotto letteralmente queste parole, il supporto di Ipotenusa consiste semplicemente in una sottilissima asta di acciaio che fa essa stessa anche da conduttore. Il nome Ipotenusa viene proprio dalla linea retta diagonale tracciata da questa asta. Sulla sommità dell’asta si trova “una sorgente puntiforme all’interno di un riflettore semisferico e uno schermo in metacrilato scuro semitrasparente, ispirato alla visiera del cappellino da tipografo, efficace per evitare l’abbagliamento”, mentre all’interno della base cuneiforme di appoggio “c’è il trasformatore, che contribuisce con il proprio peso alla stabilità della lampada”. Tutto è leggibile, tutto è dichiarato. Chiarissimo e niente di superfluo come una formula matematica: sorgente + asta + base. È stupefacente.

Tutto questo è paragonabile a uno genere letterario molto conciso, come un racconto estremo, racchiuso interamente in una sola frase o in una sola riga, stile tanto amato da Calvino. Difatti la “trasparenza” del linguaggio di Castiglioni è sostenuta da una grande “rapidità” di pensiero, quella necessaria a narrare il contenuto di un intero romanzo in una sola frase. Tale “rapidità” – scaturita da quella che Franco Raggi chiamò “una specie di scorciatoia intelligente” che passa tra la forma e il concetto, il segno e il significato – crea un sorprendente effetto di “trasparenza”, provocando un forte stupore, piacevole per gli spettatori. Ma non lasciamoci ingannare: anche questa semplicità fulminea è il risultato di una lunga e interminabile ricerca raffinatissima. Ogni volta che si avvicinava alla fase finale della progettazione – la quale, oltre che elaborazione materiale, era puro esercizio di retorica alla ricerca di un linguaggio sempre più conciso – Achille percepiva istintivamente ancora qualche dose residua di “opacità” e chiedeva a se stesso e ai suoi collaboratori: “Cosa possiamo togliere ancora?”.

La “trasparenza” come espressione del senso etico

Il minimalismo per Castiglioni non fu mai solo una questione estetica, ma un vero e proprio metodo di lavoro basato su uno spiccato senso sociale. Come ben si sa, nel lavoro di progettazione dei fratelli Castiglioni era sempre un elemento molto importante l’eliminazione sistematica di tutto ciò che era superfluo, dal punto di vista funzionale e strutturale, ricercando la massima semplicità espressiva con minimi elementi. Ma per loro, che si erano scelti una missione, quella di offrire alla società postbellica prodotti economici di ottima qualità, il minimalismo era in

realtà anche un modo per abbassare i costi. Il design era una questione sociale, quindi anche etica. Da qui il termine di giudizio che Achille usava spesso: “progettazione corretta” o “progettazione scorretta”. Questa dicotomia sorprendentemente netta è infatti sempre stata il sostegno etico dei suoi discorsi e delle sue azioni. Allo stesso modo Castiglioni distingueva gli “oggetti intelligenti”, costruiti con grande intelligenza, da quelli “stupidi”, dove le forme sono soltanto decorazioni superflue, kitsch. E la valutazione se fosse corretto o no un progetto, dipendeva dalla presenza o meno del “rigore logico che lega l’espressione formale alle scelte di contenuto”. In altre parole, questo “rigore logico” non è altro che il cuore della “trasparenza” del design; anzi, possiamo dire che è la “trasparenza” *tout court*. E Castiglioni lo capiva all’istante. Era qualcosa di radicato nel suo istinto: per lui l’atto del giudizio etico dualistico (corretto/scorretto) sembra funzionare come una distinzione percettiva tra il “trasparente” e “l’opaco”.

Sempre secondo lo stesso criterio di giudizio, Castiglioni condannava in modo molto deciso l’atteggiamento acritico verso il consumismo. Criticava duramente il cinismo del design che produceva consapevolmente oggetti destinati a un rapido consumo, e stigmatizzava il designer che faceva solo *styling*, operazione esclusivamente formale, design “opaco”, ovvero feticci consumistici. In altre parole, questo designer “opaco”, ovvero *féticheur* contemporaneo, prepara feticci per l’Uomo contemporaneo. Nelle civiltà primitive, i *féticheurs* erano persone dotate di poteri magici (sciamani, indovini, stregoni, ecc.) in grado di trasformare, tramite rituali, gli oggetti in feticci – cose incantate, sacre, a loro volta potenti. Anche gli oggetti incantati dai *féticheurs* contemporanei (designer) portano su di sé un potere magico, una specie di fascino quasi sessuale che stimola la libido dei consumatori e li seduce. Per Achille, questo tipo di ‘erotismo’ del design era proprio la quintessenza dell’“opacità” ed era da evitare assolutamente. Al contrario, il suo design “trasparente” ci proponeva una comunicazione intelligente, simile al famoso effetto di “straniamento” di Bertolt Brecht, che stimolava le nostre facoltà mentali senza mai ricorrere ai poteri di un feticcio che invece inibisce la nostra capacità di pensare. Malgrado il suo atteggiamento decisamente *anti-féticheur*, va pur detto che, in una società dal consumismo sempre più sfrenato come la nostra, perfino gli oggetti di Castiglioni vengono consumati esattamente come tanti altri prodotti del design-feticcio.

Creatività ambivalente

Una volta, il mondo degli oggetti era effettivamente più “trasparente”, più “onesto” e più interessato a come erano fatti gli oggetti stessi, e non così tanto alle loro immagini (oggi spesso scollegate dal contenuto) e tanto meno al loro marchio (*brand*), il cui concetto non esisteva ancora. Rispetto a queste caratteristiche, Castiglioni, nonostante la sua spiccata tensione moderna, sembrava ancora appartenere al passato. Pochi si soffermano su questo punto, ma come testimonia l’atmosfera stessa di quel magnifico studio di Piazza Castello a Milano, la sua creatività aveva una natura decisamente ambivalente, nel senso che si nutriva contemporaneamente della razionalità e dello spirito d’innovazione del mondo moderno-contemporaneo e allo stesso tempo del patrimonio creativo del mondo premoderno. Mi piace pensare a lui come a un albero che cresceva molto in alto, ma che aveva ancora grosse radici profonde che affondavano nel terreno della storia e del territorio, mentre il mondo produttivo e il design di oggi hanno dimenticato quasi completamente le parti inferiori del proprio “albero”. Vogliono far crescere l’albero sempre più alto, senza però curare mai la salute delle sue radici, né tanto meno del terreno circostante. Temo che non ne ricordino nemmeno l’esistenza. Probabilmente la loro mente “colonizzata” dal capitalismo globalizzato non riesce nemmeno a visualizzarle, anche se lo volesse. Riescono a vedere solo metà del mondo. Ragionano come se il mondo fosse fatto solo della parte visibile dell’albero, senza tenere conto delle parti invisibili. Anche da questa metafora si potrebbe dedurre quanto fosse più sostenibile il ragionamento creativo di Castiglioni rispetto a quello di molti dei suoi sedicenti eredi.

Il designer trasparente

“L’impulso verso la trasparenza” di Castiglioni, con i suoi risvolti etici, non riguardava soltanto questioni di progettazione, ma anche l’essere stesso del designer, in particolar modo la questione del suo anonimato. Per comprendere meglio questa questione possiamo rileggere un suo commento, pubblicato nel 1998 sulla rivista *Abitare,* molto significativo al riguardo: “L’oggetto di cui sono più orgoglioso? L’interruttore Rompitratta, disegnato trent’anni fa con mio fratello Pier Giacomo. Prodotto in grande numero (realizzati oltre 15 milioni di pezzi), è acquistato per le sue qualità formali (indipendentemente dalla “firma”) e nessuno, nei negozi di materiale elettrico, ne conosce l’autore. È piacevole da tenere in mano, ha un bel rumore…e spesso quando entro in una camera

d’albergo in giro per il mondo, e allungo la mano per cercare l’interruttore dell’abat-jour, trovo il nostro Rompitratta…”.

Attraverso le parole con cui Castiglioni ci racconta questo interruttore-capolavoro, si capisce molto bene il suo atteggiamento da designer, riguardo al quale voglio citare un’altra sua frase storica: “Mi fa piacere che in qualche museo ci sia qualche oggetto da me disegnato, col mio nome scritto sotto, ma preferisco trovare quegli oggetti nelle case qualunque, al posto giusto, con la gente che li adopera come cose sempre esistite, senza sapere che li ho disegnati io, magari senza sapere che c’è gente che di mestiere disegna oggetti”.

Qui Castiglioni sta cercando di nascondere, se non addirittura cancellare, l’io dell’autore, come se lo trovasse ingombrante. Sembra volersene liberare, diventare lui stesso “trasparente”. Ha voluto progettare oggetti “trasparenti”, che si vedessero poco, ma utili per la società, e ha voluto essere un designer “trasparente”, della cui presenza non si accorgesse nessuno.

In altre parole, sta mettendo ontologicamente in discussione il concetto di autore/opera come viene inteso nell’Occidente moderno. Difatti questa “trasparenza”, in realtà, è sempre esistita nel mondo premoderno o in quello non occidentale. Leggiamo per esempio J. M. G. Le Clézio, che ha speso diverse pagine sulla questione nel suo libro *Haï* del 1971. Per Le Clézio “l’opera” era, per usare un’espressione a me cara, qualcosa di decisamente “opaca”, qualcosa che s’intromette tra l’uomo e il mondo (e la Natura) separandoli ingiustamente. Presso gli indios che profondamente amava, invece, Le Clézio notava l’assenza di quel concetto. La pittura degli indios, per lui, non si presentava come “opera” dell’individuo, staccata dal mondo, ma faceva semplicemente parte del mondo, come il linguaggio, condiviso da tutti, era del tutto “trasparente”. Pertanto non c’era nemmeno il concetto di autore e anche l’individuo risultava totalmente “trasparente”. Qui la “trasparenza” inizia ad assumere un’accezione molto complessa e interessante. È qualcosa che connette l’uomo al mondo (Natura) in modo fluido e senza blocchi, senza niente di ingombrante che separi l’uomo e il suo lavoro dal mondo (Natura).

Nell’era della crisi ecologica sarebbe un elemento assolutamente da imparare. E qualcosa mi dice che in fondo era esattamente questa la trasparenza che Achille

Castiglioni cercava ogni giorno. La trasparenza per lui era, al di là delle qualità progettuali ed etiche, una questione ontologica dell’essere umano, riguardava come uno sta al mondo, esattamente come Le Clézio ha descritto la vita degli indios.

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

