

## Enzo Mari, o del progetto critico

Giuseppe Lotti

Enzo Mari ha attraversato 60 anni del design italiano.

Con estrema coerenza.

La sua attività di progettista, poetica e teorica è stata sempre mossa dalla volontà di forzare i limiti della professione in nome di un'esplicita tensione morale - "lo credo che se dal proprio 'fare' non nasce una consapevolezza, uno scarto, tutto è inutile ..."<sup>1</sup>, "l'etica è l'obiettivo di ogni progetto"<sup>2</sup>; "per me progetto vuol dire cambiare il mondo"<sup>3</sup>. Una tensione, frutto di profonda onestà intellettuale, che ritroviamo nel suo pensiero che emerge, complesso, talvolta difficile, e nella lenta, sempre ripensata attività progettuale che, comunque, non ha impedito a Mari di essere uno fra autori più prolifici del design contemporaneo.

Progetto come atto critico, quindi, che, sul piano formale, quasi inevitabilmente, si traduce in un linguaggio essenziale, minimale talvolta scarno.

Le motivazioni di tale scelta, nel tempo, appaiono diverse, ma sempre coerenti.

### Programmare l'Arte

Nei primi anni di attività Mari opera nell'ambito dell'Arte Programmata, insieme a figure quali Munari, Studio MID di Milano e al Gruppo N di Padova, sviluppando una riflessione sulla presenza, sempre più diffusa a livello collettivo, dei risultati delle conquiste scientifiche e tecnologiche<sup>4</sup>.

Il nostro obiettivo, rileva Mari in questi anni, è quello di verificare sistematicamente, con procedimenti analoghi a quelli della ricerca scientifica i fenomeni artistici; di demistificare tutto l'apparato delle convenzioni di carattere estetico che ancora oggi continuano ad essere lo strumento e lo sfogo di una cultura borghese che non cerca la conoscenza ma soltanto il

suo patentamento<sup>5</sup>. L'arte è stata finora considerata come un puro fatto estetico completamente distaccato dalle cose scientifiche e tecniche e spesso è rimasta solo un privilegio di pochi. Bisogna invece che i nuovi strumenti della scienza e della tecnica entrino a far parte della pratica artistica. L'esperienza estetica deve abbandonare quello spontaneismo che finora l'ha caratterizzata per dotarsi di tutta una serie di modelli logici che permettano di arrivare ad una programmazione quasi scientifica del funzionamento dell'opera. La ricerca e la sperimentazione assumono una grande importanza e sempre più stretto si fa il rapporto tra arte e scienze esatte come la matematica, la psicologia gestaltica, la linguistica strutturale. Occorre poi che l'arte diventi realmente alla portata di tutto. Il primo passo è quello di adottare un linguaggio che possa essere facilmente inteso. Quando un pittore del Rinascimento faceva un certo discorso usava dei mezzi comprensibili a tutti: quando un pittore della nostra epoca fa il suo discorso usa dei mezzi comprensibili a se stesso soltanto<sup>6</sup>, scrive Mari.

Inoltre l'artista non deve più dedicare la sua attenzione al pezzo singolo ma a prodotti che, per la loro ripetibilità e il basso costo, siano alla portata di tutti. Mari, come Munari, arriva quindi al design in maniera quasi naturale. Scrive Munari: "Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti ... È necessario, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedistallo e si degni di progettare l'insegna del macellaio ... Il designer ristabilisce il contatto, da tempo perduto, tra arte e pubblico ... non più il quadro per il salotto ma l'elettrodo-

1  
Enzo Mari,  
*Casa in affitto, 1954*  
(tempera su carta 70x100 cm)

Pagine successive:  
2  
Enzo Mari,  
*in "questo non è uno scolapasta",*  
Editrice Compositori, Bologna, 2006 p. 89

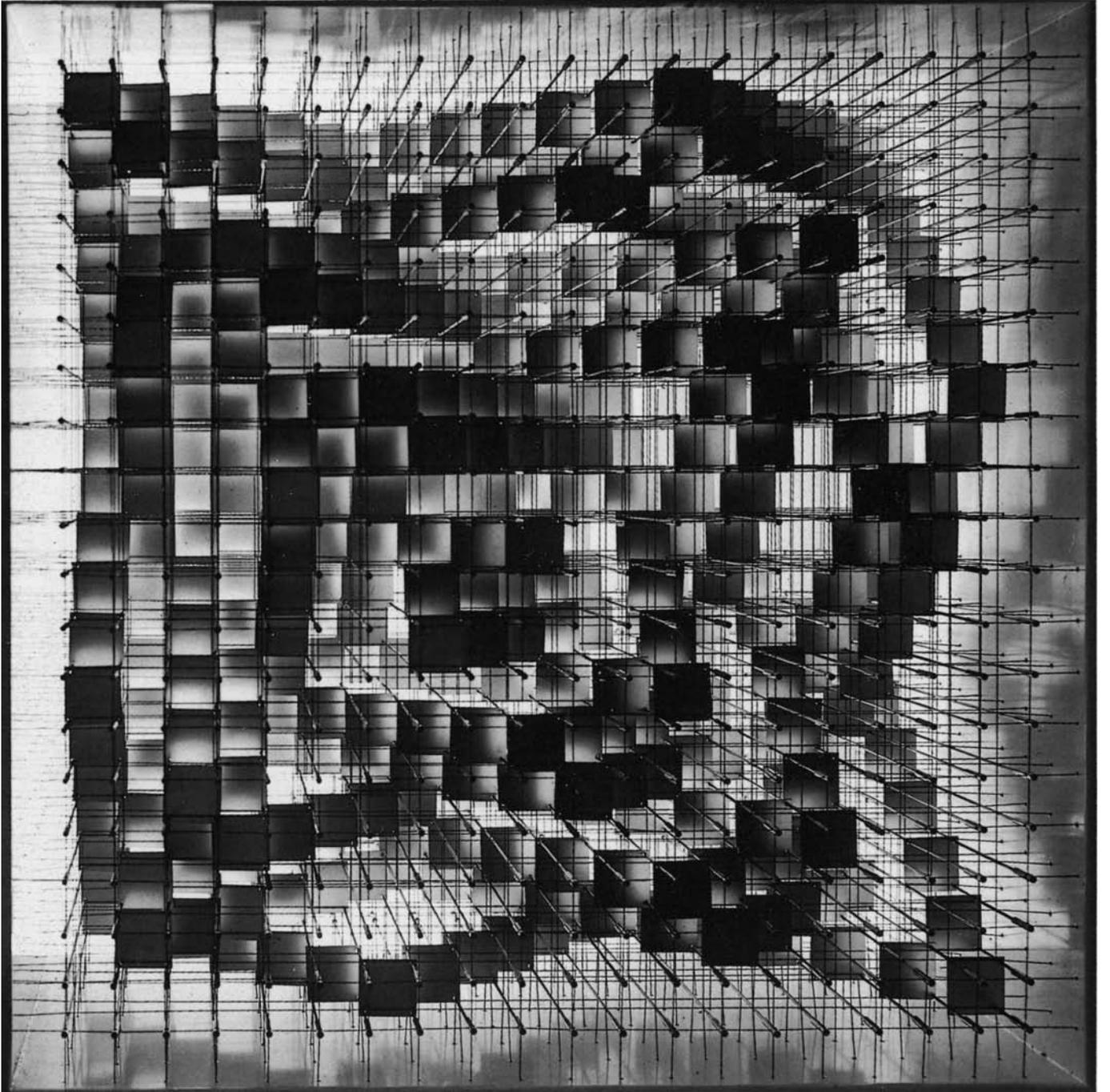
3  
Enzo Mari,  
*Progetto 744, 1964*  
(alluminio, ottone, acciaio 70x70x27 cm)

4  
Enzo Mari,  
*Progetto 554L, 1960*  
(marmo edizione Danese)

5  
Enzo Mari,  
*9 Progetti per produzione Danese, 1960-68*



l'etica  
è l'obiettivo  
di ogni  
progetto



3

mestico per la cucina. Non ci deve essere un'arte staccata dalla vita: cose belle da guardare e cose brutte da usare”<sup>7</sup>.

In Mari la scientificità del fare artistico si concretizza in una continua ricerca di semplicità. Così nei vasi in marmo *Paros* (1964), un nome ovviamente non casuale, l'armonia razionale è rotta da tagli decisi; in *Java* (1988), contenitore da tavola, un piccolo oggetto si fa quasi architettura; e, più in generale, con *Nove oggetti per la produzione Danese* (1960-69) i pezzi ripetuti nella presentazione esprimono quasi una classica serialità. Semplicità comunque concettualmente 'complessa' come in *16 animali e 16 pesci* (1960), puzzle e al tempo stesso gioco di costruzioni, un incastro perfetto, frutto di infiniti disegni. Un gioco dai due anni, che funziona anche quando i bambini crescono, che lascia grande spazio all'interpretazione, stimolando la capacità creativa al di là di qualsiasi imposizione e interpretazione didattica, che, per Mari, è sempre di tipo repressivo. Il tutto senza alcun compiacimento; basta pensare a *Putrella* (1958), trave a doppia "T" in ferro piegata agli estremi, con saldature esibite, che si trasforma in un oggetto che allude alle funzionalità di un vassoio, in cui la semplicità diventa addirittura scarna.

### **La socializzazione del design**

Negli anni '70 il pensiero di Mari si carica di una più forte connotazione politica che rimarrà una costante di tutta la sua attività. Secondo Mari la crisi del disegno industriale può essere superata a patto che la stessa progettazione assuma una carica politica. Egli rileva come le possibilità operative dell'artista siano tristemente limitate. Se un tempo esisteva uno stretto rapporto tra società ed artista che, al di là della soggezione verso chi deteneva il potere, realizzava pur sempre oggetti utili alla comunità, oggi la situazione è molto cambiata. Tra artista e società si è inserito un intermediario, la classe borghese, che richiede all'arte solo prodotti capaci di testimoniare il proprio status sociale. In questa nuova ottica è l'arte stessa che muta il significato: scompare la ricerca disinteressata ed autonoma e la progettazione è vista solo in funzione del mercato. La strumentalizzazione è ancora maggiore nel lavoro del designer che risulta "subordinato, funzionalizzato e integrato all'organizzazione produttiva". "Chi progetta, spiega Mari, è il capitale, e sempre più il ciclo della progettazione coincide senza residui con le ragioni della produzione capitalista"<sup>8</sup>. Quali sono dunque, in una tale situazione,

le possibilità operative di un designer che non voglia essere solo uno strumento nelle mani dell'industria? Per Mari la consapevolezza della impossibilità di sfuggire al condizionamento del potere deve essere accompagnata da una esplicita denuncia delle attuali contraddizioni. È necessario che la progettazione assuma un chiaro significato politico come verifica degli attuali rapporti di produzione e come sfida alle leggi capitalistiche di organizzazione del lavoro che portano alla alienazione ed alla cattiva coscienza.

Si tratta di progettare oggetti la cui produzione permetta di ottenere un concreto miglioramento delle condizioni lavorative e salariali, ma, soprattutto, si tratta di rendere consapevole la classe operaia delle proprie capacità creative. Solo così si potrà raggiungere una completa uguaglianza tra gli uomini.

L'obiettivo, dice Mari, con uno slancio che non può apparire nobilmente utopico, è dunque "la socializzazione del progetto". In questo contesto assumono una importanza fondamentale la scuola, i sindacati, i comitati di base, i consigli di quartiere.

Come conseguenza della radicalizzazione del pensiero l'estetica minimale si esprime in prodotti quasi poveri.

Così in *Proposta per un'autoprogettazione*<sup>9</sup> (1974) - "Un progetto per la realizzazione di mobili con semplici assemblaggi di tavole grezze e chiodi da parte di chi lo utilizzerà. Una tecnica elementare perché ognuno possa porsi di fronte alla produzione attuale con capacità critica. (Chiunque, ad esclusione di industrie e commercianti, potrà utilizzare questi disegni per realizzarli da sé) L'autore spera che questa operazione possa rimanere in divenire; e chiede a quanti costruiranno questi mobili ed in particolare loro varianti, di inviare le foto presso il suo studio, in piazzale Baracca, 10 - 20123 Milano"<sup>10</sup>. Con Giulio Carlo Argan: "Mari ha ragione, tutti devono progettare: in fondo è il modo migliore per evitare di essere progettati"<sup>11</sup>. Un percorso caratterizzato da forte slancio utopico che, inevitabilmente, si scontra con le regole del reale. "La proposta ... che le persone fossero sollecitate dagli esempi proposti a realizzare ciò di cui avevano bisogno, anche altre tipologie oltre a quelle proposte, ed a realizzarle liberamente assumendo l'esempio suggerito solo come sollecitazione e non come modello da ripetere ... ha avuto molto successo e mi sono pervenute migliaia di richieste." Ma nel 99 per cento dei casi non è capita in nome di un mercato che, in quegli anni, richiedeva oggetti poveri, ingenui, di ritorno alla na-



4

tura (anche come soluzione a problemi di giovani studenti) o per arredare la seconda casa di campagna, in stile rustico ... In altri lavori, non si arriva all'autoprogettazione, ma il designer sembra comunque *fare un passo indietro* chiamando altri ad una coprogettazione: così per *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* (1973) in cui i prodotti richiedono necessariamente il lavoro manuale di un artigiano che, inevitabilmente, partecipa al progetto.

### **Semplicità come progetto**

La semplicità di Mari che non è mai formalismo - neppure quando, negli anni '90 la scelta minimale appare vincente sul mercato - ma dettata da motivazioni di carattere morale - "il progetto consiste nel decantare, nell'eliminare tutto ciò che è inutile e falso"<sup>12</sup>; "lo lavoro per distruzione ... In una società ridondante, come quella di oggi, posso lavorare solo cercando di ridurre tale ridondanza, quindi come negazione e distruzione"<sup>13</sup>.

Ed ancora: "una forma è giusta se è (non ha alternative) non è giusta se sembra (le alternative sono infinite) ... la forma è l'unica materializzazione possibile dei significati etici"<sup>14</sup>.

Una semplicità che è frutto di una ricerca dell'archetipo - "In tutta la storia dell'arte possiamo ravvisare un centinaio di capolavori, o poco più. Da questi sono discese tutte le altre opere, da quelle scadenti ad altre non di 'maniera' ma di integrazione come, ad esempio, il Manierismo napoletano del Seicento. Ma per l'appunto, sono state realizzate dialetticamente agli archetipi. Se non fossero esistite le centinaia di archetipi non esisterebbe il milione di opere d'arte di una qualche decenza e i miliardi di pasticci indecenti. Non ci sarebbero scuole d'arte, non ci sarebbero scuole di design, non ci sarebbe nulla! I maestri sono dunque quelli ed è inutile raccontare storie. È solo dalla *confidenza* con loro che possiamo imparare"<sup>15</sup>.

Scelta minimale, ma non minimalista, dunque, senza alcuna concessione stilistica: "Per esempio, negli ultimi anni vengono da me perché alcune cose che ho fatto in passato sembrano assomigliare a quel karaoke del design minimale ..."<sup>16</sup>. Sono gli anni della collaborazione con Magis, con la seggiolina per bambini *Pop* (2004), di disegno infantile; *Mariolina* (2002), una reinterpretazione della sedia da cucina degli anni '50, anch'essa quasi un archetipo; ed il lavoro di Mari per Muji, azienda giapponese, che della semplicità formale ha fatto la propria mission - tre serie di tavoli e sedie, rimasti nella fase di prototipo.

Una poetica che apre scenari, non espliciti, ma evidenti anche in ottica di sostenibilità. Con *Per forza di levare. Vaso Rotto*, in cui nel 1994 anticipa motivi propri di tanto design contemporaneo - difetto come valore; e in *Ecolo* (1995) - solo un libretto d'istruzioni per realizzare da sé un vaso di fiori a partire da bottiglie usate, con un'etichetta rigida con il nome dell'editore e dell'ideatore da applicare, se si vuole, al vaso realizzato, quasi a dire che "Oggi nel design, ciò che si acquista non è un prodotto ma solo un'etichetta" e un modo per far capire a tutti che il vaso è secondario rispetto alla composizione floreale - in cui il designer quasi scompare richiamando, ancora una volta, tutti a un'autoprogettazione.

L'ennesima denuncia di Mari, "inquisitore progettuale che lancia ecumenici appelli che arrivano nel fondo della coscienza dei designer"<sup>17</sup> e di tutti noi.

<sup>1</sup> Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p.26.

<sup>2</sup> Enzo Mari, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *questo non è uno scolapasta*, Editrice Compositori, Bologna, 2006, p.89.

<sup>3</sup> Enzo Mari, *Progetto e Passione*, ideamagazine.net, 2001.

<sup>4</sup> Cfr. Alfonso Grassi, Anty Pansera, *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*, Marietti, Casale Monferrato, 1986.

<sup>5</sup> Cfr., Enzo Mari, "Nuova tendenza: Etica o Poetica?", prefazione per il catalogo della quarta manifestazione "Nuova Tendenza", 1966, in *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1970.

<sup>6</sup> Cfr., Enzo Mari, intervento al dibattito "La ricerca estetica di gruppo", in *ivi*.

<sup>7</sup> Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966, p.19.

<sup>8</sup> Cfr., Enzo Mari, *Funzione della ricerca estetica*, cit.

<sup>9</sup> Quarant'anni dopo il marchio finlandese Artek in occasione del suo settantacinquennale ha scelto di realizzare alcuni pezzi della collezione *Autoprogettazione*.

<sup>10</sup> Enzo Mari, *autoprogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova, 2002, p.1.

<sup>11</sup> Giulio Carlo Argan, *Valutazione critico-artistica*, "L'Espresso" 5 maggio 1974, in *ivi*, p.34.

<sup>12</sup> Enzo Mari, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *cit.*, p.86.

<sup>13</sup> *ivi*, pp.75-76.

<sup>14</sup> *ivi*, pp.90-91.

<sup>15</sup> Enzo Mari, *Progetto e Passione*, cit.

<sup>16</sup> Enzo Mari, *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke*. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti, cit, p.26.

<sup>17</sup> Alessandro Mendini, in Marco Minuz con Alessio Bozzer e Beatrice Mascellani, *op. cit.* p.29.



5