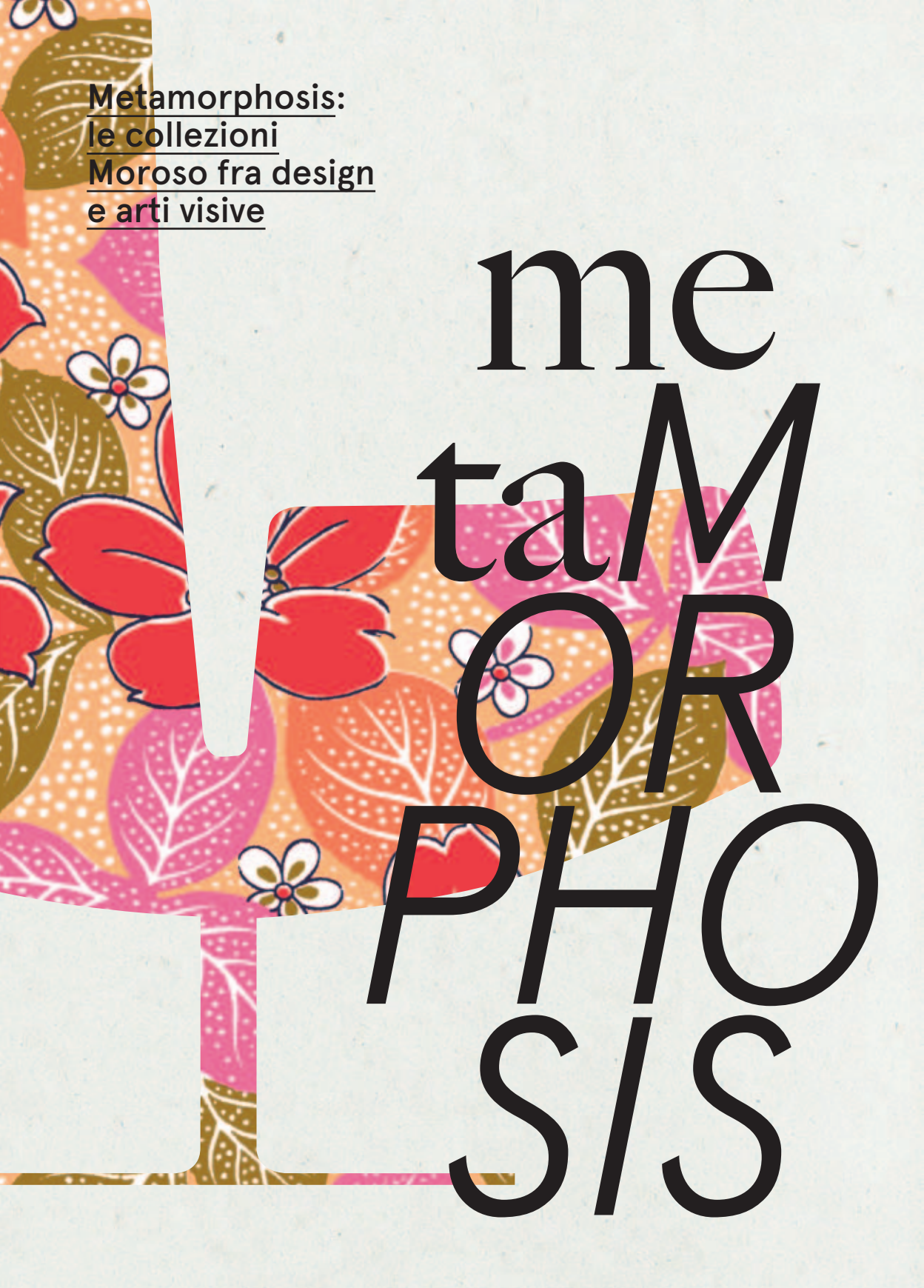




Metamorphosis:
le collezioni
Moroso fra design
e arti visive

me taM OR PHO SIS

Metamorphosis:
le collezioni
Moroso fra design
e arti visive

**Metamorphosis:
le collezioni Moroso
fra design e arti visive**

Udine, Casa Cavazzini
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea
5 ottobre – 13 gennaio
2013



Comune di Udine

Sindaco
Furio Honsell

Assessore alla Cultura
Luigi Reitani



MUSEI
Civici Musei

Direttore
Marco Biscione

Conservatore
Vania Gransinigh

MOROSO ^M
Moroso Spa

Mostra a cura di
Andrea Bruciati
Patrizia Moroso
Marco Viola

Progetto allestitivo
Marco Viola

Allestimento
Marco Viola in
collaborazione con
Tanja Mlinar per Moroso

Coordinamento tecnico
Mariangela Buligatto
Denis De Tina
Veniero De Venz
Paolo Tosolini
Marco Visintini

**Coordinamento
amministrativo
e di segreteria**
Giovanna Bonafè
Sonja-Francesca Morassi

**Coordinamento
organizzativo,
relazioni esterne
e ufficio prestiti**
Francesca Tesei
Margherita Zandigiaco

Segreteria
Patrizia Goveto
Gianna Piccolo
Assunta Serra

**Coordinamento
book-shop e biglietteria**
Rita De Luca

Fotografo
Claudio Marcon per
i Civici Musei

Promozione
Susanna Cardinali per
i Civici Musei

Daria Triolo per Moroso

Ufficio Stampa
Simonetta Di Zanutto
Mario Giudici
Stefano Zucchini
per il Comune di Udine

Daria Triolo per Moroso

Catalogo a cura di
Andrea Bruciati
Vania Gransinigh

Saggi
Andrea Bruciati
Elena Commessatti
Vania Gransinigh

Ricerche bibliografiche
Barbara Morandini

Progetto grafico
Designwork
Artemio Croatto
Chiara Caucig

Referenze fotografiche
Alessandro Paderni
Archivio Friuli, Fototeca
dei Civici Musei di Udine
Archivio Moroso
Gabriele Basilico
Giuliana De Luca
Stefano De Monte
Maurizio Galimberti
Mauro Paviotti
Giulia Pittioni x neo.
associazione culturale
Tom Vack
Fulvio Ventura

**Ricerche Archivio
fotografico
dei Civici Musei**
Loris Milocco

Si ringraziano:
Marco Bazzini, Sara
Benedetti, Andrea Busto,
Irene Calderoni, Cecilia
Canziani, Comune di
Monfalcone (Silvia Altran,
Paola Benes, Giovanna
D'Agostini, Paola Devetta,
Aida Klanjscek), Eva
Comuzzi, Laura Corazzol,
Tiziana Danna, Hélène
de Franchis, Francesca
Di Nardo, Alice Ginaldi,
Alberto Gortani, Lorenzo
Lomonaco, Martina
Lorenzoni, Emanuele
Mocarelli, Francesco Monai,
Marina Pugliese, Alessandro
Rabottini, Luigi Ricciardi,
Donatella Righini, Laura
Rossi, Federica Schiavo,
Ciro e Antonia Schioppa,
Francesca Tamburlini,
Luigina Zani

e in particolar modo
tutti gli artisti e i designer
che hanno collaborato
al progetto

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
riprodotta o trasmessa
in nessuna forma e con
nessun mezzo (elettronico
o meccanico, inclusi la
fotocopia, la registrazione
od ogni altro mezzo di
ripresa delle informazioni)
senza il permesso scritto
dell'editore.

L'editore è a disposizione
degli eventuali aventi diritto
per le fonti non individuate.

© Casa Cavazzini Museo
d'Arte Moderna
e Contemporanea
© Moroso Spa
© Gli autori per i testi
© Gli artisti per
le immagini

ISBN 9788895752129

**Metamorphosis:
le collezioni
Moroso fra design
e arti visive**

Casa Cavazzini
Museo
d'Arte Moderna
e Contemporanea

a cura di
Andrea Bruciati
Vania Gransinigh

me
taM
OR
PHO
SIS



Scalone storico all'interno
di Casa Cavazzini

Casa Cavazzini costituisce di per sé un luogo profondamente friulano dell'arte, della storia, del design, dell'architettura. Grazie alla ristrutturazione piranesiana curata da Gae Aulenti è possibile cogliervi ora una composizione prima inimmaginabile di tracce preistoriche, medioevali, moderne, contemporanee. Casa Cavazzini sembra quindi il luogo predestinato da migliaia di anni a diventare la sede di un importante museo di arte moderna e contemporanea.

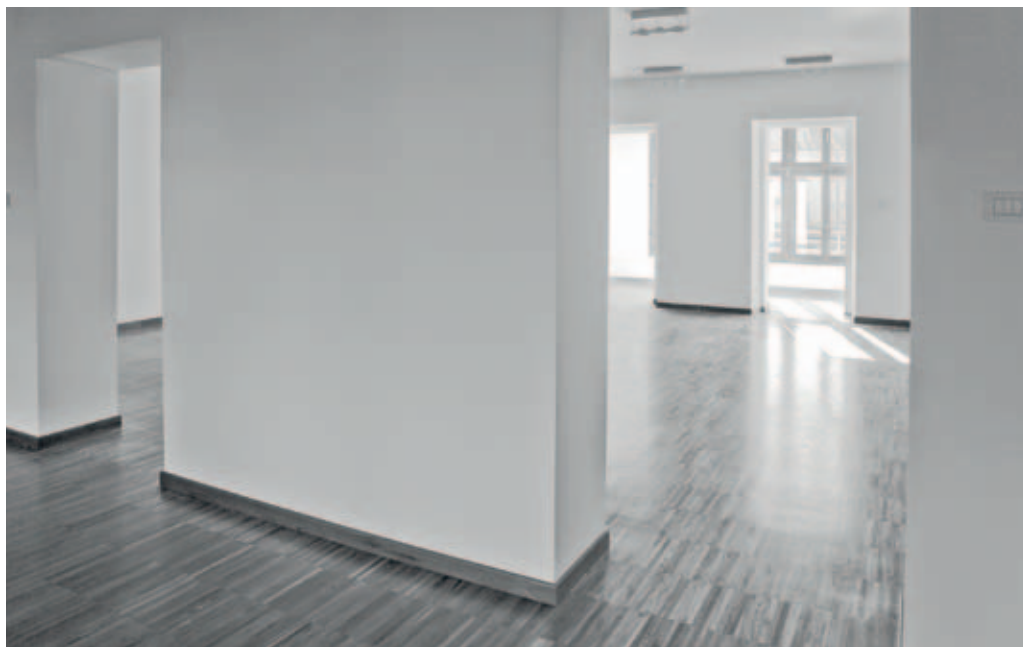
È perciò con grandissima soddisfazione che compio l'ultimo atto di un percorso al quale hanno contribuito i miei predecessori Enzo Barazza e Sergio Cecotti consegnando alla città questa nuova sede museale. I miei ringraziamenti vanno ai tanti tecnici ed esperti che hanno contribuito a quest'opera, tra i quali vorrei ringraziare in modo particolare l'ingegner Luigi Fantini, il dott. Marco Biscione, la dott.ssa Vania Gransinigh e l'assessore Gianna Malisani, senza il cui slancio e gusto non sarebbe stato possibile raggiungere questo risultato. Vorrei ricordare anche l'ispettore della Soprintendenza ai Beni Artistici Paolo Casadio, che nel corso del restauro degli appartamenti ha scoperto negli affreschi un inquietante ma affascinante bestiario medioevale.

Ma il ringraziamento più sentito va a Dante e Aminta Cavazzini che donarono alla città di Udine questo magnifico edificio. I Cavazzini, commercianti di stoffe figli di quella tradizione tessile che aveva segnato la nascita industriale della Carnia, non seppero solamente conservare questo edificio, ma anche arricchirlo commissionando pregevolissime opere quali le tempere murali di Afro Basaldella e la porta di Corrado Cagli nei loro appartamenti.

Questa storica inaugurazione si arricchisce di ulteriori significati con l'apertura di una mostra dedicata al design promossa dall'azienda Moroso, fulgido esempio di arte-artigianato friulano. Cosa c'è di più affascinante del design: forma di creatività capace di coniugare funzionalità, arte, artigianato, tecnologia, ironia, astuzia, folgorazione? L'Italia è uno dei luoghi del design e questa mostra stabilisce per Casa Cavazzini Museo d'Arte Moderna e Contemporanea il punto di partenza di una traiettoria che partendo dai valori friulani più profondi ci proietta nel futuro della storia dell'arte.

Un ultimo pensiero voglio riservarlo alle due fanciulle che nell'affresco di Afro giocano nel cortile udinese ai "cerchietti", gioco di una tradizione quasi dimenticata. Sono il simbolo dei giovani di tutti i tempi, a cui realmente dedichiamo questo Museo.

Furio Honsell
Sindaco di Udine



Spazi espositivi all'interno
di Casa Cavazzini

Con il trasferimento delle prestigiose collezioni civiche d'arte moderna nella nuova e magnifica sede di Casa Cavazzini, giunge quasi al termine un lungo processo di riqualificazione e riorganizzazione del patrimonio artistico della città di Udine, che ha visto negli ultimi anni l'apertura del Museo Etnografico del Friuli, la nascita della Galleria fotografica «Tina Modotti» e l'avvio del progetto pluriennale *Udine città del Tiepolo*. Completando questo percorso, entro il 2012 l'Amministrazione Comunale conta di poter riaprire al pubblico, nella storica sede del Castello di Udine, la significativa collezione museale di archeologia e una parte di quella dedicata al Risorgimento, chiusa ormai dal 1976, in nuovi allestimenti all'altezza dei tempi.

Questo investimento di portata straordinaria, operato grazie al generoso impegno dell'intero personale dei Civici Musei, si basa sul riconoscimento del valore insostituibile dell'arte, fondamento identitario di ogni comunità, fonte inesauribile di conoscenza, risorsa primaria per lo sviluppo turistico: un valore che spetta all'ente pubblico tutelare e rendere accessibile, come sancito dalla nostra Costituzione. In questo quadro, la destinazione di Casa Cavazzini a nuova sede del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea riveste un ruolo essenziale e strategico: nel cuore della città viene a essere collocato un luogo dell'esperienza estetica e dell'accesso al sapere, che partendo dalla pittura mediana dell'Ottocento risalirà fino ai fermenti più vitali del nostro tempo. Oltre a ospitare le opere delle collezioni permanenti, Casa Cavazzini offrirà infatti al pubblico esposizioni temporanee dedicate soprattutto all'arte contemporanea, affidandosi a curatori di vaglia sotto la supervisione di un illustre

comitato scientifico internazionale.

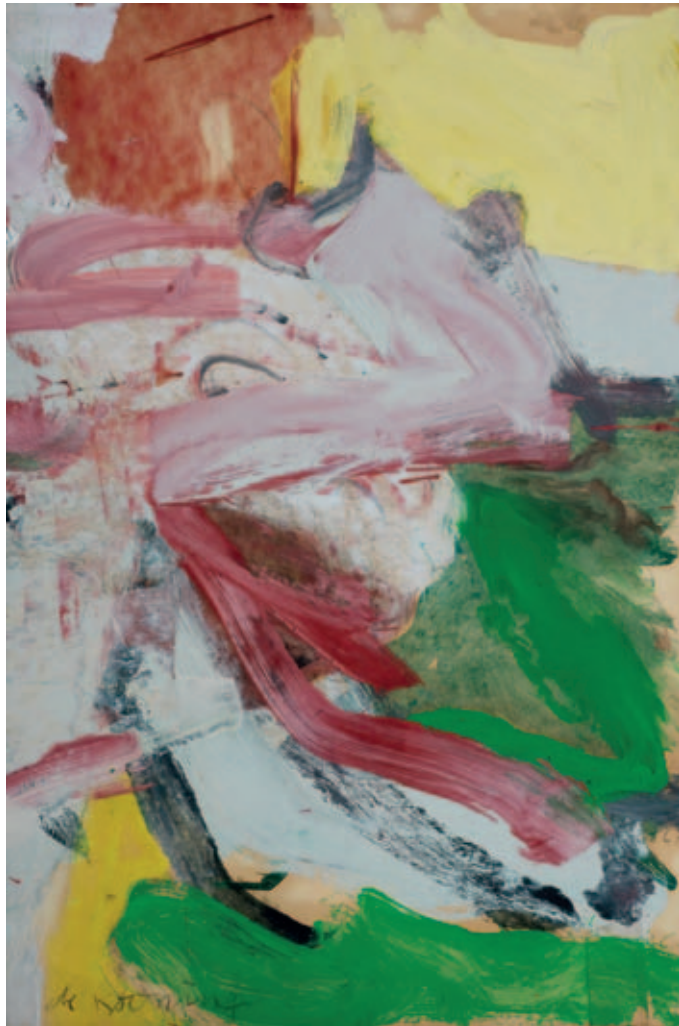
Emblematicamente, la prima di queste mostre è dedicata al design e al suo dialogo con le arti visive. Espressione creativa e al tempo stesso prodotto industriale, il design rappresenta una delle eccellenze del nostro territorio, per merito di aziende leader del settore a livello mondiale, che sono state capaci di rinnovare l'antica tradizione artigianale delle botteghe d'arte, aprendosi agli stimoli internazionali.

Nata con il sostegno della azienda Moroso, non a caso iniziatrice di un premio per l'arte contemporanea, *Metamorphosis* racconterà dunque il doppio percorso che porta dal progetto creativo all'oggetto di arredamento e da questo ancora alla pura espressione visiva, ospitando lavori di riconosciuti artisti internazionali. Un mutamento delle forme, appunto, che strutturano la nostra quotidianità e il nostro immaginario.

Inaugurando in tal modo la propria attività a pieno ritmo, in collaborazione con le migliori energie produttive della regione, Casa Cavazzini vuole così porsi come riferimento imprescindibile dello sviluppo culturale udinese e come punta di diamante dell'offerta turistica cittadina, nel segno della valorizzazione delle risorse del territorio, dell'apertura internazionale e del proficuo rapporto fra saperi, creatività e imprenditoria.

Luigi Reitani

*Assessore alla Cultura
e al Turismo
del Comune di Udine*



Willem De Kooning, *Senza titolo*, 1970
Collezione FRIAM, Casa Cavazzini
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea

L'apertura di Casa Cavazzini, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Udine – nel quale trovano finalmente spazio le collezioni di arte moderna e contemporanea dei Civici Musei – aggiunge un tassello fondamentale alla rete dei musei udinesi. Una serie di Musei e spazi espositivi diffusi nel centro cittadino, inseriti nella vita della città, aperti ai turisti e agli udinesi, un grande patrimonio fruibile per tutti.

Casa Cavazzini è poi un edificio bellissimo e singolare, che racchiude e simboleggia nelle sue mura e nei suoi spazi la storia della città, dagli insediamenti protostorici, agli affreschi medievali, all'appartamento padronale decorato da Afro Basaldella in un arco che copre tremila anni di storia e di arte della città. Gli spazi luminosi e articolati, carichi di queste evidenze storiche hanno costituito una sfida per i curatori e gli allestitori ma permettono di valorizzare al massimo le straordinarie collezioni di arte moderna dei Civici Musei, ospitate finora al Palamostre nella vecchia GAMUD, troppo al margine della vita della città.

È stato deciso di mantenere per questo nuovo Museo il nome di Casa Cavazzini (ignorando la tendenza attuale per gli acronimi) proprio per dare il senso di una continuità storica rivolta però al futuro, con l'auspicio poi che, con un nome così accogliente e familiare per gli udinesi, il Museo divenga una Casa dell'arte aperta a tutti.

Proprio nell'ottica di questa continuità storica che guarda al futuro si inserisce la mostra *Metamorphosis*, realizzata in collaborazione con la Moroso, in occasione dei sessanta anni dell'azienda. La mostra esplora da un lato il sottile e labile confine tra design e arte, l'applicazione

del genio artistico al prodotto di larga diffusione, la realizzazione di una vera forma di arte diffusa e popolare. Dall'altro presenta una delle eccellenze del tessuto produttivo e del genio friulano, che riesce a trasformare le tradizionali competenze e conoscenze del territorio in un prodotto, o meglio, in una forma espressiva che si rivolge al mondo. L'inserimento nella mostra di alcune opere realizzate nell'ambito del Premio Moroso di arte contemporanea sottolinea la dinamica del rapporto tra arte e design e soprattutto l'attenzione agli artisti emergenti e quindi al futuro. Questa mostra vuole poi rappresentare per Casa Cavazzini un primo passo verso un rapporto virtuoso tra pubblico e privato nella promozione della cultura e dell'arte, una collaborazione doverosa e necessaria per coinvolgere nella vita dei musei e della città gli elementi più vitali della nostra società.

Il lavoro di restauro e apertura di Casa Cavazzini è stato lungo e difficile. Siamo riusciti nell'opera grazie alla collaborazione di tutta l'Amministrazione del Comune di Udine, in particolare del Servizio Infrastrutture che ha seguito con grande pazienza e competenza i difficili e lunghi lavori di restauro dell'edificio e ci ha dato un aiuto decisivo nella realizzazione dell'allestimento. Il personale dei Civici Musei si è poi speso senza riserve per arrivare infine all'apertura, ma un ringraziamento particolare va a Vania Gransinigh, conservatrice di Casa Cavazzini, che con amorevole determinazione ha portato le collezioni di arte moderna e contemporanea a nuova vita. La Casa dell'arte è finalmente aperta.

Marco Biscione
Direttore dei Civici Musei di Udine

Alessandro Paderni e Patrizia Moroso
sul set fotografico della
Collezione Dinamic di M. Iosa Ghini,
settembre 1987





Artemio Croatto, Patrizia Moroso
e signora Ventura, sul set della
campagna pubblicitaria Moroso,
1986, foto di Fulvio Ventura

Lo sguardo laterale

Nel 2012, anno del potente drago d'acqua, segno premonitore e propiziatore che cade ogni 60 anni nell'astrologia cinese, anche la Moroso festeggia il suo sessantesimo.

Se devo fare un bilancio dei nostri tanti anni di lavoro, mi coglie una piccola vertigine, pensando al tempo passato, agli inizi ormai mitici e un po' eroici, alla fatica di conquistarsi un posto al sole, alla gioia di lavorare con passione, ai tanti incontri importanti con persone vicine e lontane -nel tempo e nel mondo- che ci hanno aiutato a crescere e a conoscere. Vorrei ringraziare tutti per questo, a cominciare dagli operai, maestri artigiani che dal '52 a oggi hanno aiutato la nostra crescita con la loro bravura e attenzione, ai colleghi e collaboratori che hanno attraversato attivamente la storia dell'azienda, agli amici creativi -fotografi, grafici, comunicatori- che hanno interpretato il nostro sogno con la loro fantasiosa professionalità, ai designer e architetti di tutto il mondo, che hanno contribuito a progettare un'identità speciale e un'anima colorata. Ringrazio anche i Civici Musei cittadini e il Comune di Udine per aver pensato di inaugurare *Casa Cavazzini* con la nostra storia e, in particolare la conservatrice Vania Gransinigh, il direttore dei Civici Musei Marco Biscione, l'assessore alla cultura Luigi Reitani, il sindaco Furio Honsell.

Preferisco celebrare al futuro una ricorrenza densa di ricordi e a rischio "nostalgia", con una mostra che è vita e cambiamento, è incontro e contaminazione con "Arte".

Ed è quello che ho sempre amato del mio lavoro: la magia che ci sta dietro, la forza del progetto, e il percorso lungo e a volte avventuroso per arrivare infine alla produzione.

Metamorphosis è una passeggiata nel tempo, uno sguardo laterale su quello che si è fatto e quello che si sarebbe potuto fare: una storia per idee, prototipi, varianti, variazioni, ibridi, contaminazioni, interpretazioni d'arte, errori. Ed è la storia di relazioni, anche profonde, con gente che il mondo -quello vicino che ci sta intorno e che ci può così sensibilmente coinvolgere- sta cercando di cambiarlo positivamente, con intelligenza e con quella febbre che muove sempre gli artisti davanti alla bellezza.

Patrizia Moroso

Art Director Moroso



Seconda edizione *Premio Moroso per l'Arte Contemporanea*,
veduta d'insieme, GC.AC, Monfalcone,
2011

016. "Dare corpo alle idee per creare un mondo": percorsi di storia del design attraverso le collezioni Moroso.
di Vania Gransinigh
042. Moroso 1952-2012. Common ground, storia di una linea che si mantiene.
di Elena Commessatti
064. La forma come struttura del possibile: una storia.
di Andrea Bruciati
113. Biografie
123. Bibliografia

“Dare corpo alle idee per
creare un mondo”*:
percorsi di storia del design
attraverso le collezioni
Moroso.

di Vania Gransinigh



Antibodi di Patricia Urquiola, 2006
giardini del Palais de Tokyo Parigi



Fjord di Patricia Urquiola
Padiglione dei Paesi Nordici ai Giardini de
La Biennale di Venezia, 2003

**“Dare corpo alle idee per creare un mondo”*:
percorsi di storia del design attraverso le collezioni
Moroso.**

“SEDIA. È la regina dell’architettura moderna. Unica struttura su cui si è compiutamente realizzata la rivoluzione del Movimento Moderno. Tutti i Grandi l’hanno disegnata, e forse sono diventati grandi proprio per questo. È una mini-struttura abitabile, ed è l’ipotesi di una diversa forma di tutto l’universo costruito. [...]”

“IMBOTTITI. Sulle poltrone si gioca, nello spessore delle piume o delle schiume, il modello di società che è possibile alternare. Comoda, rilassata, anche troppo disinvolta; oppure composta, attenta, sempre disposta ad alzarsi. In pochi centimetri di imbottitura, la scelta di fondo di chi progetta. Anche la poltrona scomoda può avere una sua ragione d’essere. Anche una poltrona grottesca. [...]”¹

Le due citazioni d’apertura spettano ad Andrea Branzi e Denis Santachiara e risalgono al 1980. Quell’anno la rivista «Domus» compiva una ricognizione critica su quanto andava accadendo nel settore produttivo del mobile e Alessandro Mendini aveva incaricato i due designers di individuare e commentare alcuni elementi dell’arredo moderno sui quali progettazione e produzione avevano operato mutamenti sostanziali negli ultimi decenni. Le definizioni di sedia e imbottito riportate, ci sono apparse importanti perché restituiscono, con buona approssimazione, i termini di un dibattito sviluppatosi negli anni precedenti riguardo a forma e funzione di due oggetti che il design dell’epoca aveva messo al centro della trasformazione di

un mondo, quello dell’abitare contemporaneo, che appartiene a pieno titolo alla storia che vogliamo raccontare. La storia è quella dell’azienda Moroso che da sessant’anni opera nel settore produttivo degli imbottiti e delle sedute per l’arredo intrecciando la propria vicenda individuale con quella del design nazionale ed internazionale. Ma se di un racconto si tratta è dal principio che si deve partire e all’inizio c’è il capostipite: Agostino Moroso, uno dei protagonisti principali di questa narrazione.

È lui a fondare nel 1952 a Tricesimo, a pochi chilometri da Udine, il laboratorio destinato a diventare il nucleo costituente dell’azienda che oggi conosciamo. Ad affiancarlo nell’impresa ci sono Diana, compagna di vita e di lavoro e un gruppo di amici fidati tra cui Marino Mansutti che di Diana è il fratello, noto oggi come “l’uomo dei prototipi” per le sue preziosissime abilità tecniche e manuali, personaggio centrale in questo racconto, capace di “dare corpo” e forma alla creatività di tutti i designers che negli anni hanno collaborato con l’azienda².

La figura di imprenditore – artigiano incarnata da Agostino Moroso rappresenta il fulcro non solo della vicenda che stiamo ricostruendo, ma anche di quello che in generale costituiva il tessuto produttivo e industriale italiano nell’immediato secondo dopoguerra³. “Fare” e “fare bene” era l’imperativo di quegli anni difficili, ma pieni di speranza nel futuro e tale era anche la convinzione di Agostino Moroso e dei suoi compagni di viaggio che avevano rinunciato a trasferirsi in America per inseguire il sogno tutto nostrano di una ricostruzione

etica e civile prima ancora che materiale, della nuova Italia moderna e democratica. In campo economico e produttivo ciò si traduceva nella fabbricazione di oggetti di qualità che fossero in grado di riconfigurare il mondo raggiungendo ampi strati della popolazione: un principio, questo, legato al Razionalismo dominante nell'ambito della cultura architettonica dell'epoca da cui derivava necessariamente anche la morfologia di quello che allora era noto come una delle sue applicazioni, ovvero il disegno industriale. In quel periodo, la storia del design nazionale ai suoi albori si svolgeva molto lontano dal Friuli Venezia Giulia: il centro era Milano e i suoi strumenti di diffusione erano riviste come «Casabella» rinata in quello stesso 1952 e «Domus» affidata, dal 1946 al 1948, ad Ernesto N. Rogers che nel motto “dal cucchiaino alla città” aveva condensato il credo del movimento razionalista italiano, impegnato a recuperare il tempo perduto e ad inserirsi, quanto prima possibile, nel mainstream del tanto acclamato International Style. Nell'immediato secondo dopoguerra e nel corso degli anni Cinquanta, l'industria italiana tentava la strada della ricostruzione e modernizzazione dei processi di produzione sotto la guida di abili imprenditori e di progettisti, depositari di conoscenze tecniche che derivavano dalla tradizione artigianale più che da un sistematico rapporto tra impresa e cultura del disegno industriale. Laddove questa collaborazione veniva avviata – i casi come quello di Marcello Nizzoli e Adriano Olivetti risultavano però assai rari – erano gli ingegneri, talvolta gli artisti e soprattutto gli architetti ad occuparsi del design degli oggetti e a loro spettava seguirne, all'interno dell'azienda, l'intero processo produttivo. Ciò avveniva sulla base dell'approccio funzionalista per

il quale forma, funzione e realizzazione dovevano equilibrarsi a vicenda rispondendo a standard elevati di qualità. Ciò permetteva una limitazione dei costi di produzione con la logica conseguenza dell'abbassamento dei prezzi alla vendita e la prospettiva di una produzione in serie che andasse incontro alle esigenze del mercato nelle sue differenti stratificazioni sociali.

Quello che è stato definito efficacemente il “modo italiano”, veniva evolvendo in quell'arco cronologico grazie all'incontro di “progettisti” e di “imprenditori” nei laboratori artigianali o nelle officine delle piccole e medie imprese, piuttosto che nei centri di ricerca delle grandi aziende⁴. Il loro lavoro aveva assai pochi contatti con gli aspetti commerciali del prodotto e si nutriva, oltre che di “sapienza del fare”, anche di quel portato umanistico che caratterizzava ancora la formazione degli architetti e, per certi aspetti, degli ingegneri italiani.

Presso lo studio – laboratorio di Agostino Moroso, nel corso dello stesso decennio, i progetti di poltrone e divani spettavano a lui e a Marino Mansutti: l'importante era creare serie di oggetti, dai nomi evocativi come Conchiglia o Milly, che fossero solidi e duraturi, oltre che esteticamente validi. A giudicare dalle foto d'epoca e dalla poca documentazione rimasta, il comfort trionfava su tutti i modelli inseriti in produzione secondo gli stessi principi che governavano le forme severe e controllate delle coeve creazioni di Franco Albini o di quelle più libere e fantasiose di Roberto Gabetti e Aimaro Isola o di Marco Zanuso che proprio durante gli anni Cinquanta darà vita all'azienda Arflex.

In Italia i rapporti di collaborazione tra architetti e designers con l'industria si svilupparono in ritardo rispetto ad altre

realità internazionali. Essi vennero favoriti da una serie di iniziative avviate nel corso del decennio e scandite dalle esposizioni della Triennale di Milano, terreno di confronto e discussione nell'ambito della progettazione industriale⁵. In questo contesto, a partire almeno dalla IX edizione del 1951 e da quella successiva del 1954, vennero definendosi i primi legami di cooperazione tra alcune aziende italiane e le personalità di spicco del design di quegli anni. Franco Albini si associò con l'imprenditore Poggi, Zanuso con Arflex avviò, in collaborazione con la compagnia Pirelli, una produzione su piccola scala di poltrone che sfruttavano le potenzialità della gommapiuma, ma che erano ottenute attraverso un procedimento industriale. La Solari di Udine, per indicare un parallelo regionale, chiese la collaborazione dello studio milanese BBPR per il design dei suoi orologi elettronici⁶.

Nel 1954 i grandi magazzini La Rinascente di Milano davano vita al premio Compasso d'Oro, riconoscimento dedicato al produttore e al designer dell'oggetto ritenuto migliore per le sue qualità estetiche e per la perfezione tecnica della sua realizzazione. Due anni dopo, sempre a Milano, nasceva l'Associazione del Design Industriale (ADI) con lo scopo di affermare l'autonomia creativa dei designers suoi associati. Il dibattito suscitato da queste manifestazioni trovò il suo mentore ideologico in Giulio Carlo Argan che non mancò di individuare il legame esistente tra pianificazione urbana e disegno industriale indicando nel secondo una forma estesa della prima alla quale il design avrebbe potuto offrire il suo contributo di “redenzione sociale”⁷. Si trattava di elaborazioni concettuali utopiche che non avrebbero tardato a scontrarsi con la realtà di una produzione

industriale in netta crescita, sull'onda del boom economico che di lì a qualche anno avrebbe investito anche il sistema produttivo italiano⁸.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, l'aumento massiccio di produzione e consumi che riguardarono ampi strati della popolazione indussero anche nuove riflessioni teoriche intorno agli oggetti che di quel flusso su larga scala erano il prodotto ultimo. La circolazione sempre maggiore che interessò le merci di ogni tipo determinò un rinnovato rapporto tra esse e la società a cui erano dirette e una conseguente riconsiderazione del loro fine funzionale. L'equazione che traduceva il design in un bilanciamento tra bellezza e funzione cominciò a rivelarsi inadeguata nel rispondere alle esigenze di una collettività sempre più stratificata e complessa: era quindi necessario esercitare un maggiore controllo sui processi produttivi onde verificare le conseguenze che il prodotto industriale avrebbe generato nel suo diffondersi sociale attraverso la sua serializzazione. Gli oggetti cominciarono ad essere visti non più come semplici strumenti d'uso, ma si caricarono progressivamente di valori espressivi e simbolici che fino ad allora erano stati loro estranei. Tali valori finivano per riflettersi sullo spazio circostante l'oggetto sotto forma di relazioni ambientali con produttori e fruitori, a cui il mercato non rimaneva estraneo⁹. La funzione di controllo sui processi fu affidata a designers esterni alle aziende, incaricati di seguire, oltre alla fase progettuale, anche quella produttiva degli oggetti. Ciò da un lato attirò loro le accuse di asservimento alle logiche della commercializzazione e del puro profitto tipiche del sistema capitalistico, ma dall'altro ripropose con forza “i problemi



Divani e poltrone, produzione Moroso, anni '50



Poltrone, produzione Moroso, anni '60

tradizionali del design: l'obiettivo dell'equilibrio tra arte e tecnica, il valore sociale dell'oggetto d'uso, la dialettica tra autonomia ed eteronomia insita nella sua progettazione formale¹⁰. Si incrinavano d'un tratto le certezze funzional-razionaliste fino ad allora dominanti e si innescava una nuova stagione di sperimentazione nell'ambito del progetto industriale.

Come ricordato da Vittorio Gregotti, tra la fine degli anni Cinquanta e il principio dei Sessanta sorse in Italia un gruppo di aziende fondate su questo tipo di collaborazione con architetti-designers: la Kartell per le materie plastiche, Fantoni e Castelli per i sistemi d'ufficio, Artemide per l'illuminazione, Cassina, Busnelli e Zanotta per gli arredi, Pirelli per l'utilizzo della gomma-piuma negli imbottiti¹¹.

In questo contesto la figura emergente è senza dubbio quella di Ettore Sottsass jr. che nel 1959 iniziò a collaborare con Adriano Olivetti. Figlio di un architetto razionalista, egli seppe andare oltre quella che era stata la sua prima formazione a contatto con il padre per elaborare un pensiero che superasse il funzionalismo ed attingesse ad una sfera creativa più libera, tale da ricollegarsi alle radici estetiche e ideali della progettazione industriale. I suoi interessi per la pittura americana contemporanea, i contatti con la cultura indiana e dell'estremo oriente e successivamente la conoscenza personale dei poeti della Beat Generation lo condussero a sviluppare un concetto del disegno industriale che puntando sulla riduzione stereometrica della forma e sull'utilizzo espressivo del colore nelle sue valenze simboliche e rituali mettesse in luce le relazioni istituite dagli oggetti con l'ambiente umano e con il comportamento delle persone¹².

Tale atteggiamento, che confluì nel movimento dell'architettura e del design radicale di quegli anni, fu largamente recepito a livello di progetto industriale grazie alla carismatica personalità di Sottsass, ma anche a seguito di alcuni elementi innovativi provenienti da altri ambiti creativi.

Da questo punto di vista, la Biennale di Venezia del 1964 svolse un ruolo fondamentale. L'esposizione di quell'anno, infatti, registrò il successo in Italia della Pop Art americana che rappresentava fedelmente i valori di una società consumistica e di massa, suggestionata dalla pubblicità e riflessa nelle strips dei fumetti in cui essa stessa si rispecchiava. Non sarebbe possibile comprendere i colori vivaci, le tecniche formali dell'ingrandimento fuori scala e il trionfo dell'oggetto "molle" nel disegno industriale di quegli anni se non si tenesse conto di questi scambi e di queste interrelazioni ideali. Accanto ad essi si ponevano, inoltre, gli influssi concettuali e poveristi che andavano affermandosi nel corso del decennio anche grazie all'esperienza di gruppi di lavoro come Archizoom, Superstudio e UFO o di singoli designer di professione come Alessandro Mendini, Ugo La Pietra, Gaetano Pesce nonché di artisti prestati al design come Piero Gilardi, attivo per l'azienda Gufram, esponenti tutti della corrente del Radical design¹³. Nel 1967 Germano Celant aveva presentato, in una prima mostra collettiva a Genova, gli artisti che lui stesso aveva raccolto sotto l'etichetta dell'Arte povera. Come evidenziato da Andrea Branzi, l'iniziativa segnava "una rinascita originale dell'arte italiana, interamente basata sull'uso di materiali poveri, naturali, fuori dall'idea di una modernità invasiva e programmata; un'arte rivolta alla ricerca di gesti semplici, antropologici, forti della loro umanistica

incertezza”¹⁴. Sul versante del design tale atteggiamento si tradusse nella riscoperta di materiali tradizionali in associazione con soluzioni tecnologiche avveniristiche.

Tali sperimentazioni che si attestarono a volte su un puro livello teorico ed utopistico, ebbero però il merito di sbilanciare la produzione industriale nel senso di una maggiore estetizzazione degli oggetti, indirizzandola a modificare il loro utilizzo più che la loro forma. Nel loro insieme questi differenti approcci rappresentavano gli sforzi compiuti da architetti e designers per uscire dalle secche del modernismo razionalista che appariva ormai decisamente fuori tempo rispetto alle esigenze della società contemporanea.

Gli sviluppi conseguiti dal design nazionale negli anni Sessanta trovarono una loro esplicitazione programmatica all'interno della grande mostra *Italy: The New Domestic Landscape* organizzata da Emilio Ambasz al Museum of Modern Art di New York nel 1972¹⁵. La complessità della situazione veniva ricondotta dal curatore a tre fondamentali correnti di pensiero incarnate dai designers conformisti, da quelli riformisti e da quelli contestatori, ugualmente vitali nel panorama italiano di quegli anni¹⁶. Nel loro insieme tali attitudini ebbero il merito di garantire all'Italia un successo internazionale che innescò un'evoluzione importante nell'ambito della creazione di oggetti per la vita domestica.

Di fatto, all'epoca le collaborazioni tra industria e designers rimanevano ancora legate a casi particolari. Poche erano le manifatture italiane ad essere dotate di un centro interno per la ricerca stilistica che riguardasse l'aspetto estetico dei loro prodotti. La Moroso, che nel corso degli anni Sessanta aveva assunto le caratteristiche di una piccola-media impresa, non sfuggiva a questa logica

diffusa. Fu l'incontro quasi casuale tra Agostino Moroso e il giovanissimo Antonio Citterio ad avviare l'azienda sulla strada di una rinnovata modernizzazione¹⁷. L'occasione fu offerta dal soggiorno friulano del giovane architetto per assolvere al servizio di leva: fu l'inizio di una collaborazione destinata a durare e a dare i suoi frutti. Dopo aver conseguito la laurea in architettura al Politecnico di Milano, nel 1972 Antonio Citterio aveva fondato, nel capoluogo lombardo, uno studio di progettazione industriale insieme a Paolo Nava¹⁸. Da allora aveva avviato con Moroso un rapporto di lavoro che produsse nel tempo poltrone e divani in serie, passati in produzione per l'unione calibrata di funzionalità ed aspetti estetici in nome di quella qualità a cui Agostino Moroso aveva sempre mirato. L'approccio del designer è ancora quello che Ambasz avrebbe definito conformista: comodo, funzionale e misurato, caratteristiche queste che da sole rendevano “bello” un oggetto, proprio come si confaceva ad un'azienda che solo allora cominciava ad aprirsi cautamente al mercato nazionale. In quel periodo e dopo la fase sperimentale di matrice radicale, il design d'avanguardia italiano si apprestava a vivere la sua stagione più esaltante. Nel 1976 Alessandro Mendini insieme a Ettore Sottsass, Andrea Branzi e Alessandro Guerriero fondava a Milano lo Studio Alchymia, un laboratorio di idee applicate alla produzione in piccole serie di oggetti per l'arredo con criteri di tipo industriale¹⁹. Il gesto era importante poiché da un lato apriva la strada alla definitiva affermazione dell'autonomia del designer dai processi produttivi industriali e dall'altro sanciva il definitivo divorzio tra cultura architettonica e disegno industriale. Quest'ultimo si spostava invece verso la sfera delle arti visive portando a termine un processo



Antonio Citterio e Paolo Nava
in azienda con Agostino Moroso,
1972



Divano Onda di Citterio e Nava,
1968



Divano America, 1974



Disegno di Massimo Iosa Ghini,
1991



Dynamic Collection di Massimo Iosa
Ghini, 1986



Numero 1 - Dynamic Collection,
1986

A destra Alberto Gortani,
Patrizia Moroso
e Massimo Iosa Ghini, 1987

di estetizzazione dell'oggetto iniziato nel decennio precedente. Seguendo un principio affermatosi negli Stati Uniti, già alla fine degli anni Cinquanta, la forma del prodotto industriale finiva per confrontarsi solo con l'ideologia imposta dal mercato mentre la funzione veniva trasformata in un semplice accessorio. I riferimenti morfologici all'avanguardia costruttivista lasciavano il posto a ispirazioni metafisiche e surrealiste che andavano a sovrapporsi all'aspetto soft delle proposte della Pop Art. Non mancavano nemmeno i richiami alla "grazia decorativa delle arti applicate" d'inizio Novecento, al kitsch e alla fantascienza combinati in maniera alchemica nella produzione di manufatti che fossero espressione dei tempi nuovi²⁰. Lo stesso atteggiamento caratterizzava nel 1980 la nascita di Memphis per iniziativa, ancora una volta, del vulcanico Ettore Sottsass²¹. Il risultato era "una neoavanguardia costruita con i pezzi dell'empiria quotidiana: fumetti, cultura pop, decorazione, pubblicità, audiovisivi, moda, con qualche ricordo dell'Art déco"²². La cultura progettuale del taglia-incolla e le operazioni di bricolage sottese agli oggetti prodotti da Alchymia e Memphis in quel breve volgere di anni si inseriva pienamente nel flusso postmoderno che aveva investito la vita quotidiana delle persone. I manufatti realizzati e inseriti in produzione non facevano parte di alcun progetto globale, non si coordinavano con l'ambiente circostante: essi semmai ambivano a segnare lo spazio come antichi menhir colorati, carichi di significati simbolici tradotti nell'ironia delle forme e nel gioco dei richiami metaforici.

Da lì, ai concetti di sedia e poltrona di Branzi e Santachiara citati in apertura il passo è breve. Gli elementi dell'abitare contemporaneo si erano trasformati nel

corso degli anni in oggetti la cui funzione, mortificata nei suoi assunti originari, era diventata soprattutto un modo per rispecchiare la società di cui erano il prodotto e con cui ambivano interloquire senza più l'esigenza di alcuna mediazione.

Nella situazione appena delineata, un'industria che continuasse a puntare solo sull'aspetto funzionale della propria produzione non poteva che entrare in crisi, cosa che puntualmente avvenne in Moroso all'inizio degli anni Ottanta. Fu solo con l'ingresso in azienda di Patrizia e Roberto Moroso, figli dei fondatori, e con il rinnovamento del sistema di gestione affidato a Marco Cappellin e Alberto Gortani che il quadro produttivo riprese a funzionare grazie a scelte, per allora, davvero coraggiose²³. Una parte di esse spetta al settore creativo, affidato a Patrizia Moroso in qualità di art director, che era appena rientrata da Bologna dove aveva studiato al DAMS. La sua cultura di matrice umanistica, le conoscenze accumulate leggendo riviste come «Domus», «Modo» e «Casabella» che circolavano negli uffici aziendali, nonché i contatti avviati con il mondo del disegno industriale coevo le permisero di intuire che per rilanciare la produzione esisteva una sola strada: puntare sul design

d'avanguardia e sulla ricerca nel mondo delle forme. Con questo intendimento, nel 1986 fu lei ad interpellare l'amico Massimo Iosa Ghini perché





Saruyama di Toshiyuki Kita, 1988
Palais de Tokyo Parigi

Ron Arad fotografato
da Tom Vack, 1989
A destra *Misfits* di Ron Arad,
2007, MoMA New York



"Dare corpo alle idee per creare un mondo"

fosse lui a progettare qualcosa di nuovo tra sedie, divani e poltrone: nacque così la serie *Dinamic* presentata al Salone del Mobile di Milano l'anno successivo. All'epoca il giovane architetto era certamente più noto per la sua attività di disegnatore di fumetti e per aver fondato, insieme ad altri alla metà degli anni Ottanta, il movimento del Bolidismo ispirato all'avanguardia futurista e al mito della velocità²⁴. In quello stesso 1986 aveva progettato una sedia per Memphis in legno, acciaio e pelle²⁵. La serie di sedute concepite per Moroso risente di queste convinzioni: in particolare la poltroncina Numero 1, in pelle e tubolare d'acciaio, sembra fatta per l'azione più che per il riposo. Come avrebbero voluto Branzi e Santachiara, essa riflette le modalità di una società in moto perpetuo, "sempre disposta ad alzarsi", attiva e re-attiva. A sottolineare i nuovi raggiungimenti strutturali era lo stesso Iosa Ghini che, presentando il suo progetto/prodotto nel depliant commerciale che ne accompagnava il lancio sul mercato, ricordava come fosse necessario "rompere il regno dell'angolo e della linea retta e ritrovare, certi delle possibilità neotecniche, la sinuosa curva, la voluta, la spirale, le forme definibili da equazioni complesse, da frattali" per mutare "sintatticamente e semiologicamente il prodotto seduta"²⁶. A monte di questa innovazione però – e questa è la vera novità – vi era lo sviluppo della tecnologia che aveva consentito la realizzabilità di oggetti altrimenti destinati a rimanere pura utopia.

Le stesse premesse dovrebbero essere poste per spiegare la nascita, nel 1988, di Saruyama, la "Montagna delle scimmie" disegnata dal giapponese Toshiyuki Kita vent'anni prima quale progetto per la tesi di laurea. La seduta multipla ricorda, nella caratterizzazione "organica" della sua

struttura, più una scultura che un oggetto di design, pienamente rispondente, per il ricorso alla linea curva e per l'espandersi della forma nello spazio intorno a sé alle poetiche "morbide" ancora trionfanti in quegli anni. La sua morfologia concepita per assolvere contemporaneamente differenti modi di stare seduti, risponde perfettamente all'idea di sedia come mini-struttura abitabile, così come era stata invocata dalle parole di Branzi e Santachiara riportate in apertura.

Il 1988 registra per Moroso un altro incontro notevole, quello con Ron Arad allora già molto conosciuto per le produzioni in piccole serie legate al suo studio di design One Off Ltd che in quel periodo aveva ancora sede al Covent Garden di Londra²⁷. Le convinzioni che muovevano il designer di origini israeliane erano ben riassunte nei due oggetti che gli avevano dato la notorietà pochi anni prima: la Rover Chair, ottenuta montando su una struttura tubolare d'acciaio i sedili delle auto Rover 2000 andate in demolizione (1981) e il Concrete Stereo, giradischi con struttura in cemento armato, divenuto oggi un'icona del Postmoderno (1983)²⁸. Il design per lui non era altro che "l'atto di imporre la propria volontà su un materiale per dare forma a una funzione" portando quel materiale al limite delle sue potenzialità espressive²⁹. Acciaio, legno, plastica



erano gli elementi costitutivi dei suoi progetti, caratterizzati da una dominante dura e fredda che Patrizia Moroso lo convincerà a trasformare nella componente "morbida" degli imbottiti prodotti nell'azienda di famiglia. Nascono così la Spring Collection (1990) cui fanno seguito, il prototipo per Misfits (1993, entrato in produzione solo nel 2007) la serie Victoria and Albert (prodotta nel 2000 da Moroso, ma ideata per rendere omaggio al museo londinese che quell'anno dedica una grande retrospettiva a Ron Arad) e la poltroncina Little Albert (2001) in polietilene colorato che inaugura l'utilizzo di materiali plastici di ultima generazione. Le linee hard edge delle sue realizzazioni originarie si trasformano nei contorni smussati dell'imbottito, i profili accentuano la propria fluidità e curvatura, i colori accesi e vivaci si moltiplicano. Le diverse sedute che costituiscono le collezioni evocano, nelle forme sinuose e ondegianti e nelle cromie multicolori, sensazioni ed emozioni che si sommano all'aspetto ludico e ironico sempre presente nelle creazioni di Ron Arad e che rappresentano l'adesione ad una delle linee più aggiornate del design contemporaneo. La collaborazione tra Ron Arad e Moroso si protrae a lungo e giunge fino ai nostri giorni con la creazione di Do-Lo-Rez un sistema di sedute modulari inserito in produzione nel 2008.

Le stesse ricerche su forme e materiali contraddistinguono la collezione de Los Muebles Amorosos ideata da Javier Mariscal insieme a Ron Arad per Moroso nel 1995. Il nome di Javier Mariscal evoca naturalmente la sua esperienza con il gruppo Memphis che egli aveva portato a compimento negli anni Ottanta dopo un esordio messo a segno in Spagna, sua terra d'origine, nell'ambito del fumetto³⁰.

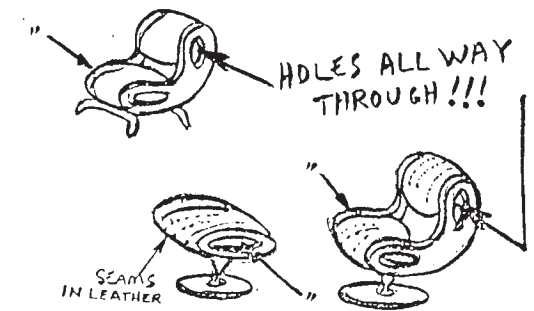
La sua cultura visiva appartiene completamente a questo mondo a cui egli attinge, per sua stessa ammissione, nella propria fase creativa. Un poster, una vetrina, un'automobile così come un riverbero di luce possono costituire per lui altrettante ispirazioni formali riunite sincreticamente in sedie, poltrone e divani come Alessandra, Eulalia Perez o Saula Marina. Sono oggetti che sembrano usciti direttamente dalle pagine di qualche underground comix con cui condividono la stessa ironia al limite del sarcasmo e l'approccio ludico con la realtà contemporanea. Si tratta delle propaggini più estreme della visione radical del design così come essa si è sviluppata nell'esteso e controverso ambito del postmoderno.

In parallelo a queste sperimentazioni, all'inizio degli anni Novanta, Moroso prosegue da un lato la sua tradizionale ricerca sul comfort funzionale grazie alla collaborazione di architetti come Enrico Franzolini, unico designer di origini friulane della scuderia aziendale. Dall'altro lato, però, avvia un progetto anche con Marc Newson, designer di origini australiane che nel 1991 si trasferisce da Tokyo a Parigi dove apre uno studio di design³¹. Nascono così la TV - Chair e la poltrona della serie Gluon entrati in produzione nel 1993 e caratterizzati da forme arrotondate e biomorfiche, le stesse che contraddistinguono anche la Lockheed Lounge Chair una delle creazioni grazie alla quale il nome di Newson è noto, già allora, a livello internazionale.

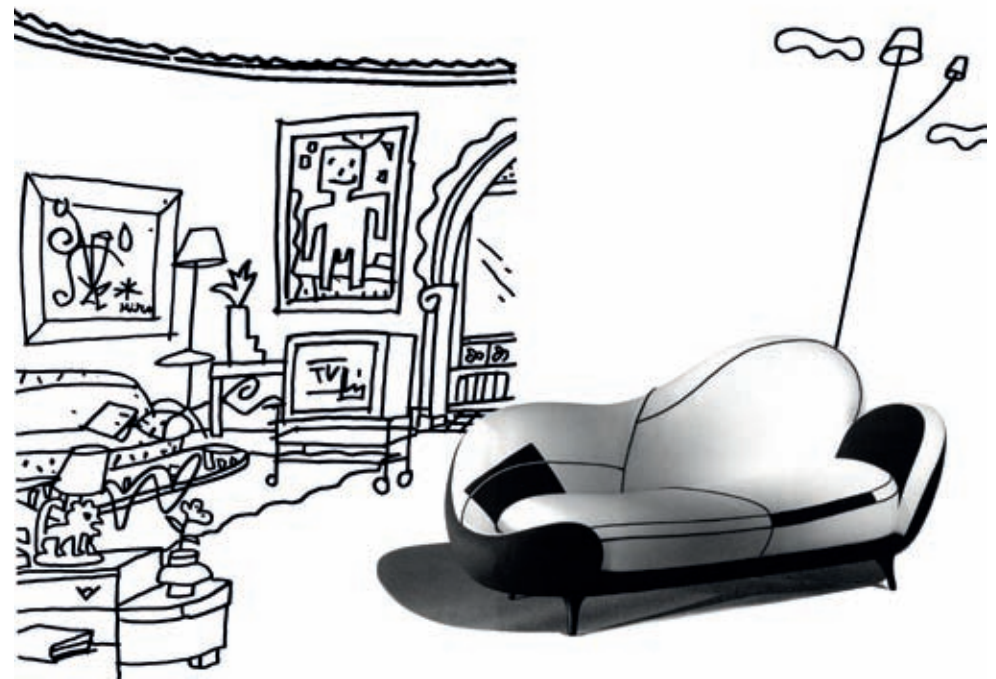
Le radici culturali che contraddistinguono il lavoro di Mariscal, invece, si possono rintracciare a monte delle ideazioni di Konstantin Grcic, il designer tedesco creatore per Moroso di Osorom (2002), uno degli oggetti la cui immagine è, ancora oggi a dieci anni



Gluon di Marc Newson,
1993



Progetti per Gluon Collection
di Marc Newson, 1993



Los Muebles Amorosos
di Javier Mariscal, 1995



Osorom di Konstantin Grcic,
2002

Tropicalia Collection di Patricia Urquiola, 2008
A destra, Patricia Urquiola
fotografata da Alessandro Paderni



"Dare corpo alle idee per creare un mondo"

di distanza dalla sua nascita, fortemente legata a quella dell'azienda produttrice. Darne una definizione sulla base della sua funzione è assai difficile: è una seduta, ma anche un piano d'appoggio e, a guardarlo nella sua cristallina struttura di linee-forza, di pieni e di vuoti, potrebbe essere anche una scultura del nostro tempo.

Osorom rappresenta efficacemente quelle che sono le convinzioni intellettuali di Grcic, formatosi al Royal College di Londra dove fu allievo di Jasper Morrison. Rappresentante di quella generazione di designers che avevano guardato agli anni Ottanta con attenzione e curiosità assumendone il meglio allo scopo di trovare un nuovo modo di progettare l'oggetto industriale, egli punta ugualmente alla logica stringente quanto alla libertà d'invenzione³². A sottolinearlo è Grcic stesso che in un'intervista rilasciata nel 1999 afferma apertamente che "funzionalità, pensiero razionale, struttura sono concetti che ritengo molto importanti, ma nello stesso tempo lavoro per contraddire tutto questo. Allora cerco di esprimere un'idea di funzionalità che sia anche ironica, cerco di costruire un sistema che sia anche un po' caotico, lavoro perché gli oggetti funzionino in maniera ineccepibile ma nello stesso tempo alludano a una totale libertà d'uso"³³. Stando sempre alle sue dichiarazioni, il suo modo di progettare risente anche dei contatti con Wolf Vostell, esponente del gruppo Fluxus, artista impegnato sul versante dell'happening da cui Grcic avrebbe mutuato la propria idea di progetto forte, ma sul quale finiscono per innestarsi, in maniera imprevedibile, una serie di variabili che attribuiscono al risultato raggiunto il fascino della sorpresa³⁴. Sotto certi aspetti, Osorom raffigura visivamente tutto questo: il rigore della struttura in tecnopolimero composito

stratificato, il libero gioco dei tasselli geometrici, l'inaspettata visione di possibili intersezioni di linee rette e curve consentite dalla trasparenza della concezione volumetrica.

I primi anni del terzo millennio rappresentano per Moroso il definitivo riconoscimento a livello internazionale: nel 2003 la partecipazione alla Biennale di Architettura di Venezia e la mostra al Palais de Tokyo a Parigi contrappuntano un successo che appare inarrestabile.

In questi anni si consolida la collaborazione tra l'azienda friulana e la designer Patricia Urquiola, iniziata nel 1998. Originaria di Oviedo in Spagna, Urquiola ha studiato architettura a Madrid per completare in seguito il suo percorso di studi al Politecnico di Milano, allieva di Achille Castiglioni di cui sarà anche assistente. Il suo punto di riferimento rimane Bruno Munari ed è proprio sul gioco delle forme e sulla loro ludica interscambiabilità che lei costruisce le sue creazioni. Nel 2003 il suo divano



Malmö e le poltroncine Fjord vengono fotografate alla Biennale di Venezia, mentre Highlands entra nel novero dei pezzi esposti al parigino Palais de Tokyo. Nel 2006 Urquiola crea per Moroso la serie di sedute Antibodi che nel 2008 si trasformeranno in Tropicalia grazie alla lavorazione ad intreccio dei fili di plastica



Moment Collection di Front,
2009



Moon e Memory di Tokujin Yoshioka,
2011



Kub e Dew di Nendo,
2009



Supernatural di Ross Lovegrove,
2005

"Dare corpo alle idee per creare un mondo"

colorati, tesi entro strutture d'acciaio geometriche, disposte come le facce di un poliedro.

Su basi diverse, nel 2005, entra in produzione per Moroso la sedia Supernatural di Ross Lovegrove, rappresentante della corrente di quello che è stato definito "nuovo naturalismo", versione evoluta dell'organicismo novecentesco³⁵. La sedia, concepita in polipropilene colorato con il ricorso a tecnologie evolute, si presenta perfettamente allineata ai principi creativi del designer che intende riproporre nel suo lavoro la bellezza assoluta e originaria delle forme naturali³⁶. Affascinato dalla nitidezza e dalla ricchezza delle strutture organiche cresciute in totale armonia con la vita e lo spazio circostante, Lovegrove ad esse si ispira per creare oggetti racchiusi entro linee raffinate ed eleganti che esaltano le possibilità estetiche della curva e dell'ellisse. Leggerezza, flessibilità, eleganza sono i criteri guida dei suoi progetti indirizzati all'utilizzo delle tecnologie più avanzate nella lavorazione dei materiali con "l'intento di solidificare idee e forme che un tempo erano fluide"³⁷, dichiarazione quest'ultima che si adatta esattamente ai processi di produzione di Supernatural.

Tra i designers di ultima generazione spicca il gruppo dei giapponesi con lo studio Nendo che con Kub e Dew riprendono decorazioni di ascendenza optical, mentre Tokujin Yoshioka si ispira al mondo naturale per le sue creazioni che puntano sul decoro e sull'utilizzo di tessuti innovativi come quello che riveste e dà forma alla seduta Memory o alla poltroncina Moon in polietilene trasparente che cattura e riflette la luce ad imitazione dell'astro lunare.

Frutto dell'intreccio di culture e tradizioni assai lontane tra loro nel tempo e nello spazio sono gli oggetti ideati per

Moroso da Nipa Doshi e Jonathan Levien indiana di famiglia Gujarati lei, scozzese lui. Dal loro incontro nascono oggetti come la serie di sedute My Beautiful Back Side o Principessa che alla raffinatezza dei tessuti e dei ricami indiani coniugano la sorpresa del dettaglio straniante e fuori contesto.

Tra i giovani, infine, è doveroso segnalare il lavoro del gruppo svedese Front (Sofia Lagerkvist, Charlotte von der Lanken, Anna Lindgren) caratterizzato da un concept che si avvale delle potenzialità espressive dei tessuti stampati con procedimenti fotografici per creare effetti percettivi illusionistici come nella collezione Moment. Un divano di concezione semplicissima si trasforma così in un oggetto fintamente drappeggiato mentre una panca evoca la durezza del legno nell'immagine, ma è nella sostanza un imbottito di grande comfort.

Ripercorrere la storia di un'azienda come Moroso ha così permesso di evidenziare l'evoluzione del design dalla seconda metà del Novecento ad oggi tracciandone, ad un tempo, lo sviluppo nazionale e quello internazionale. Si è parlato di forma e funzione, di avanguardia radicale, della sua eredità stilistica e dei suoi ultimi raggiungimenti per arrivare a toccare argomenti come il continuo rinnovamento dei materiali, l'ecosostenibilità e l'ergonomia che sicuramente indicano il futuro del disegno industriale. Al di là di ogni metafora, però ciò di cui si è parlato è soprattutto il nostro modo di vivere e di stare nel mondo, la nostra capacità di rapportarci con l'ambiente che ci circonda creando oggetti che siano in sintonia e rispecchino le nostre esigenze, i nostri desideri e, in ultima analisi, i nostri sogni unica e vera frontiera del design contemporaneo.

¹ L'affermazione abbreviata spetta a Patrizia Moroso ed è riportata in E. Commessatti, *Cavalicco Friuli Mondo. Elena Commessatti racconta Moroso*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007, p. 73.

¹ A. Branzi – D. Santachiara, *Idee, appunti, divagazioni*, in «Mobili '81» numero speciale allegato al fascicolo di «Domus», dicembre 1980, pp. 6–7.
² Per ulteriori informazioni relativamente alla storia dell'azienda e dei suoi componenti si legga Commessatti, *Cavalicco Friuli Mondo...*cit. e il saggio della stessa autrice nel presente catalogo. La definizione di Marino Mansutti come “uomo dei prototipi” spetta a Ron Arad e compare in un breve testo riportato sull'opuscolo commerciale che presentava il lancio della collezione de *Los Muebles Amorosos* di Javier Mariscal.

³ Si vedano a questo proposito le osservazioni di G. Corretti, *Il progetto di un paese che cambia*, in A. Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964–1990*, Milano, Electa, 1996, pp. 26–35; G. D'Amato, *Storia del design*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 166–167.

⁴ G. Bosoni, *Del “modo italiano” e le sue forme. Storia di “cose”, espressioni, simboli della creatività italiana*, in G. Bosoni – G. Cogeval (a cura di), *Il Modo Italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, catalogo della

mostra (Rovereto, MART, 3 marzo – 3 giugno 2007), Milano, Skira, 2007, pp. 31–32.

⁵ Per un quadro generale si veda V. Gregotti, *Italian Design, 1945–1971*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 26 maggio – 11 settembre 1972), Firenze, Centro Di, 1972, pp. 315–340 e successivamente V. Gregotti (a cura di e con la collaborazione di G. Bosoni, M. De Giorgi, A. Nulli), *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860–1980*, Milano, Electa, 1982; Id., *Cultura architettonica e disegno del prodotto industriale in Italia*, in Bosoni – Cogeval (a cura di), *Il Modo Italiano...*, cit., pp. 37–49.

⁶ Gregotti, *Italian Design, 1945–1971...*, cit.,
⁷ Per un approfondimento generale si veda G. C. Argan, *Ideological development in the thought and imagery of Italian Design*, in Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape...*, cit., pp. 358–369.

⁸ Gregotti, *Italian Design...*, cit., p. 324.

⁹ Ivi, pp. 329–332, ma si vedano sull'argomento anche le osservazioni generali avanzate da G. Pettena, *Il percorso del Radicale*, in G. Pettena (a cura di), *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio,

24 giugno – 26 settembre 2004), Firenze, Maschietto Editore, 2004, pp. 9–35.

¹⁰ Cfr. M. Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851–2001*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 268–269.

¹¹ Gregotti, *Cultura architettonica...*, cit., p. 43.

¹² Gregotti, *Italian Design...*, cit., pp. 330–331. Sul ruolo di Sottsass si vedano anche le considerazioni di G. Adamson – J. Pavitt, *Postmodernism: style and subversion*, in G. Adamson – J. Pavitt (a cura di), *Postmodernism. Style and subversion, 1970–1990*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 24 settembre 2011 – 15 gennaio 2012), London, V&A Publishing, 2011, pp. 12–95, in particolare alle pp. 22–23.

¹³ Per ulteriori approfondimenti si faccia riferimento a A. Branzi, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, pp. 156–157 e il già citato Pettena (a cura di), *Radical design...*, cit.

¹⁴ Cfr. Branzi, *Introduzione al design italiano...*, cit., p. 156.

¹⁵ Una lunga ricognizione critica della mostra fu pubblicata a cura di F. Raggi, *N.Y. M.O.M.A.: «Italy: The New Domestic Landscape»*, in «Casabella», 366, giugno 1972, pp. 12–26 e 62–74.
¹⁶ E. Ambasz, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape...*, cit., pp. 19–21.

¹⁷ L. Sossella, *40 anni. Istruzioni per l'uso*, Udine, Moroso, 1992, p. 28; Commessatti, *Cavalicco Friuli Mondo...*cit., pp. 13–14.

¹⁸ A. Cappellieri, *Antonio Citterio: architettura e design*, Milano, Skira, 2007.

¹⁹ Sull'esperienza di Alchymia e in generale sul design anni Settanta si vedano A. Branzi, *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Milano, Idea Books, 1999 (ristampa dell'edizione del 1984) e Adamson – Pavitt, *Postmodernism...*cit., pp. 40–42.

²⁰ R. Barilli, *Arredo alchemico*, in «Domus», 607, giugno 1980, p. 33.

²¹ C. Jencks, *The...New...International...Style...e altre etichette*, in «Domus», 623, dicembre 1981, pp. 41–51. Coordinato

teoricamente da Barbara Radice, Memphis si presentava esplicitamente come un movimento di superamento sia del funzionalismo razionalista che ancora contraddistingueva il “real design” di stampo internazionale sia del “radicalismo” degli anni Sessanta e Settanta per attingere ad una visione ottimista e propositiva del progetto industriale. Facevano parte del gruppo i designers di provenienza internazionale: Martine Bedin, Andrea Branzi, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Nathalie du Pasquier, Michael Graves, Hans Hollein, Arata Isozaki, Terry Jones, Shiro Kuramata, Javier

Mariscal, Alessandro Mendini, Paola Navone, Peter Shire, Ettore Sottsass, George James Sowden, Studio Alchimia – Bruno Gregori, Matteo Thun, Masanori Umeda, Marco Zanini. Le aziende che partecipavano alla fase di realizzazione dei progetti erano Abet Print, Brionvega, Brugola, Lorenz, Rainbow, Riforma. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a B. Radice, *Memphis*, Milano, Electa, 1984.

²² Cfr. Gregotti, *Cultura architettonica...*, cit., p. 47.

²³ Commessatti, *Cavalicco Friuli Mondo...*cit., pp. 24–35.

²⁴ *15 anni di progetti Massimo Iosa Ghini 15 years of projects*, Milano, Electa, 2001.

²⁵ *15 anni di progetti Massimo Iosa Ghini...*, cit., p. 9.

²⁶ Desidero qui ringraziare gli amici Elena Commessatti, Artemio Croatto e Alessandro Paderni per avermi aiutato nel reperimento dei materiali d'archivio riguardanti le campagne promozionali e pubblicitarie Moroso dagli anni Ottanta ad oggi.

²⁷ D. Sudjic, *Ron Arad*, London, Laurence King Publishers, 1999.

²⁸ Si veda per questo lo spazio riservato al pezzo all'interno della mostra Adamson – Pavitt (a cura di), *Postmodernism...*cit..

²⁹ La citazione è tratta da A. Cappellieri, *Design e Italy: Ron Arad*, Milano, Mondadori Electa, 2008,

p. 12.

³⁰ Javier Mariscal è l'ideatore di personaggi come *El Señor del Caballito* o il creatore del *Rollo enmascarado*, primo fumetto spagnolo “underground”. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a *Drawing Life. Mariscal*, London, Phaidon, 2009.

³¹ C. Ferrara, *Marc Newson: design tra organicità e fantascienza*, Milano, Lupetti, 2005.

³² C. Morozzi, *Konstantin Grcic*, Milano, Il Sole 24 ore, 2011.

³³ Cfr. quanto riportato da F. Picchi, *Konstantin Grcic*, in «Domus», 820, novembre 1999, p. 42.

³⁴ Ivi, p. 45.

³⁵ *Supernatural the work of Ross Lovegrove*, London, Phaidon, 2004.

³⁶ Peter M. Fiell, *Ross Lovegrove la nuova natura*, in «Domus», 818, settembre 1999, p. 70.

³⁷ *Ibidem*.



My beautiful backside di Nipa Doshi e Jonathan Levien, 2008

Moroso 1952-2012. Common ground, storia di una linea che si mantiene.

di Elena Commessatti

Negozio Al Ribasso di Dante Cavazzini, Udine
foto Studio Brisighelli
archivio Friuli fototeca dei Civici Musei



Erika Pittis, 2009
catalogo *Stanze*, Moroso
In alto, Salotto *Diana*,
produzione Moroso, anni '50

“La mia teoria è questa: ogni cosa a seconda dell’origine che ha, ha una storia piuttosto che un’altra. È chiaro che a seconda delle persone che incontri, la storia si trasforma, implementando e prendendo energia. A me sembra che nella nostra ci sia una linea che si mantiene e che un po’ nasce quando nasce l’azienda.”

Questo è il pensiero di Patrizia Moroso, art director dell’omonima azienda di famiglia, situata dal 1952 a Tricesimo e dal 1960 a Cavallico, entrambi in provincia di Udine, Italia. Moroso: l’azienda di fama internazionale, leader nel settore degli imbottiti e dei complementi d’arredo. A dirla così suona impersonale e il mio esordio un comunicato stampa. Eppure si comincia da qui perché siamo nel primo catalogo di un nuovo museo e *scripta manent*. Dunque bisogna essere chiari.

Quello che vola qui dentro invece, sopra le cose, e che è bellissimo starci leggeri nella storia dei Moroso ed essere catturati dalla loro onda brillante, come un colpo di brezza dentro il panno meteorologico della calura d’agosto. Agostino, Diana, Roberto, Patrizia. Zio Marino. Alberto Gortani. Marco Cappellin e Ennio Macor. I 140 dipendenti, tutti, che si muovono con amore e dedizione in via Nazionale 60. La loro è un’avventura imprenditoriale che fa bene alla pelle non solo di noi italiani, ma a tutto il mondo che gira intorno agli idealisti, -ai coraggiosi-, a chi ha usato l’occhio nascosto di una visione futura per poi realizzarla. È un patchwork di sentimenti e prassi questo universo Moroso e tutto ciò che gli sta intorno.

È davvero sano comprendere che si possono fondare i mondi che più ci piacciono e vederli vivere grazie al nostro moto, anche in tempi difficili come questi. Niente lamentele. Siamo all’inizio del nuovo museo Casa Cavazzini. E allora ben vengano gli sguardi dall’alto per “proteggere la bellezza dalla polvere”, come direbbe Ettore Sottsass, giusto per avere di lui meno nostalgia.

Io in azienda con “questo mondo” ci ho vissuto per tre mesi consecutivi nell’ormai lontano 2007. Era estate, come questa volta, che coincidenza. Registravo le loro voci con delle microcassette, altro che Iphone. Si scherzava sulla faccenda dell’Avatar; ora già dimenticata (per fortuna). Quella volta le previsioni di budget portavano a un notevole aumento di fatturato, lo scrissi infatti a quel tempo, cosa che si realizzò. Quest’anno anche con loro sono costretta a parlare della crisi, poca cosa ma c’è, l’azienda è sana, ma il tempo attuale impone le domande e vuole le soluzioni, perché non si può far torto alla verità della storia, specialmente se a scriverne è una “hobsbawniana” come me. Quella volta, nel 2007, mi inventai un lungo racconto sui Moroso davvero volando.

D’altra parte l’energia che si respira là dentro è contagiosa. C’è un’esotica commistione tra creatività pura, mista all’apparente disordine e un management tra i più avanzati, misto alla visione del mercato futuro che provocherebbe il fallimento immediato a chi, pur esperto, tenta di rubarne il brevetto.

È il segreto dell’immateriale, la ricetta della pozione magica. Le cosiddette idee



Marino Mansutti,
sala prototipi, giugno 2012

intelligenti. Quelle che ora in tempo di crisi fanno spostare l'azienda, certo verso i mercati cosiddetti "nuovi", Brasile, Russia, India, Cina e Africa, ma anche verso l'onda benefica dell'arte.

"Qualche volta mi è stato chiesto se ponevo l'amore più in alto dell'arte, ed ho risposto che non potevo separarli, poiché solamente l'artista è il vero amante. Lui solo ha la pura visione della bellezza e l'amore è la visione dell'anima quando le è permesso di contemplare la bellezza immortale." (Isadora Duncan)

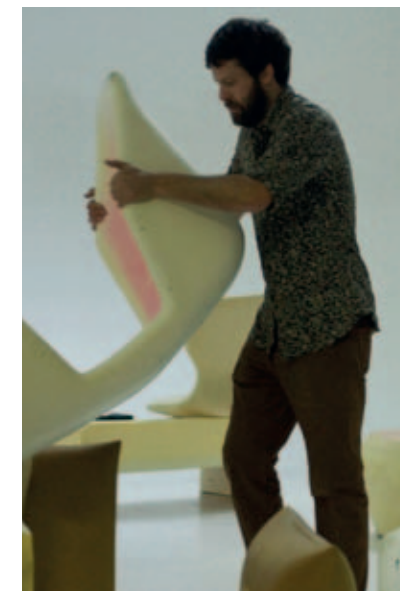
Ho conversato a lungo con Patrizia Moroso per aggiornare gli anni che mi mancavano all'arrivo mio dentro questo catalogo. Sono esattamente cinque: un lustro. 2007/2012. Non sono pochi, non sono tanti. E alla domanda che cosa è successo, l'art director mi ha generosamente avvolto in un romantico ma lucido discorso sull'intreccio sempre più presente in Moroso tra design e arte. E ciò che l'art director ha rievocato per me, ciò che più mi è piaciuto, perché c'è sempre una frase di Patrizia che poi risuona oltre il tempo, è quanto vi riporto.

"Sento il bisogno di tenere gli occhi spalancati sull'arte, per approfondire il territorio fertile che ci deve essere intorno al mio lavoro. Negli ultimi anni purtroppo la moda italiana ha perso il ruolo di leadership culturale; quel ruolo invece l'ha conservato il design, motore dell'industria italiana.

Ora è il momento di avere un rapporto virtuoso tra arte e design."

Ed ecco perché è il momento di presenziare tra queste pagine. Siamo all'inizio della nuova storia di Casa Cavazzini, il nuovo museo d'arte moderna e contemporanea di Udine, e ci sentiamo davvero coerenti presentando la storia dell'azienda Moroso, la stessa che da due anni con Premio Moroso per l'Arte Contemporanea, il premio nato a Monfalcone con il curatore Andrea Bruciati e la Galleria d'Arte Contemporanea, ha già proposto la sinergia tra istituzione pubblica e azienda privata nel proteggere e aiutare i talenti. E a noi quale onda ci investe? Gli artisti vincitori del Premio. Tutti. La leggerezza orientale di Michael Lin, l'artista che prende ispirazione dal design, e il ricordo del suo lavoro parigino al Palais de Tokyo. Era il 2003 e Patrizia Moroso si stava già muovendo assai liberamente nel volo dell'arte.

In mostra, a Casa Cavazzini, vedremo anche il lavoro di Martino Gamper,



Martino Gamper,
sala posa, giugno 2012

Premio Moroso 2010, l'artista-designer di Merano, con un passato a Vienna e a Londra al Royal College, che per Moroso si è inventato un'installazione che metamorfizza i prodotti più "esclusivi" del catalogo.

Ci riferiamo ad esempio agli intoccabili di Patricia Urquiola, Alfredo Häberli e Toshiyuki Kita (autore dell'indimenticabile Saruyama), a quelle sottili forme dinamiche di Massimo Iosa Ghini, alle creature solenni di Ron Arad, non a caso il maestro di Gamper a Londra, che l'artista, novello Maestro Geppetto con il brio di Pinocchio, ha giocato a trasformare. Come dice Gamper: "Il problema di non poter toccare un pezzo firmato da un noto designer è tipicamente italiano. Sono prodotti questi pensati per l'industria, non sono pezzi unici, e io li metamorfizzo. Ripercorro al contrario il processo creativo e li rifaccio uscire dalla fabbrica."



Wavy di Ron Arad, 2007

"La fabbrica per me è un luogo romantico", racconta Patrizia Moroso una mattina a un giornalista di Elle Decor, mentre il virtuoso "falegname" Gamper sega, taglia, cesella, ricostruisce, trasforma (e a volte si stupisce di sé), mentre io mi aggiro da sola per gli spazi dei magazzini, nelle retrovie. Sono passati 5 anni dal mio primo incontro con questi luoghi, e per me c'è pure di mezzo la nascita di una figlia: la mia. Sono passati 5 anni dal mio incontro ai Prototipi con lo zio Marino, alias Marino Mansutti,



The Matador, 1952
al piano Marino Mansutti

il fratello di Diana, il cognato di Agostino, fondatore di tutta questa bella storia imprenditoriale. "Ho promesso a mio padre che sarei sempre stato vicino a mia sorella", ti confida, anzi ti sussurra Marino Mansutti, quasi a vergognarsi di non aver vissuto una vita diversa. Forse una carriera da musicista. "Ho cominciato a lavorare a undici anni, io che volevo andare a scuola." A Marino si devono tutti i prototipi dei prodotti di design che hanno reso la Moroso tra le aziende innovative più famose al mondo. Ron Arad lo definisce "il Michelangelo del poliuretano". E Martino Gamper, con accento anglo-teutonico, si associa. Se ne sta da anni lui, Marino, con il camice blu, silenzioso e attento, con l'aiutante Pippo, in questa zona quasi segreta all'interno della fabbrica.



Ron Arad, disegno
per Big Easy



Ron Arad, Agostino Moroso
e Marino Mansutti,
foto di Alessandro Paderni



Backstage, Hangar Bicocca Milano, 2012
allestimento di Marco Viola
e Patrizia Moroso

Common ground, storia di una linea che si mantiene.

“Certo deve esserci un bel po’ di Magia al mondo”, disse una volta con aria saggia. “Ma la gente non sa come realizzarla. Forse un buon inizio è semplicemente dire che succederanno delle belle cose, fino al momento in cui si riesce davvero a farle accadere.” (parole di Colin Craven, da *Il giardino segreto* di Frances Hodgson Burnett)

Ed ecco che con il talento di Marco Viola, progettista visionario, e con l’amore di Patrizia Moroso per la storia più nascosta della propria azienda, -dalla nascita delle idee fino alle idee realizzate-, ne è nata una parte della mostra visibile in Casa Cavazzini, che è anche un po’ il romantico backstage di ciò che non si guarda mai. L’occhio della visione laterale. La nobile questione dell’errare per il mondo, procedendo anche per errori. Cambiamenti. Varianti. Aggiustamenti.

Nulla di più moderno si aggira nel concetto di quest’attraente metamorfosi alata in mezzo alle montagne del design.

“Patrizia vuole andare più in là”, mi raccontò un giorno Alberto Gortani, il direttore generale presente in questa storia dal 3 marzo 1983, insieme a Marco Cappellin, direttore commerciale del settore estero, “e se andare più in là significa dover capire fino a che punto si arriva, bisogna trovare un equilibrio.”

Ricordo che quella lunga conversazione si espanse dentro la filosofia. A un certo punto il direttore generale puntualizzò: “La perfezione, mi spiegavano, sta nell’equilibrio tra l’ordine e il caos. E nel riuscire a gestire questi due elementi, -il magma iniziale da cui tutto nasce e il cristallo dove tutto è bloccato-, c’è la vita.”

“Sono veramente convinto”, aggiunse, “che è lì che nascono creatività e

innovazione. Le cose che funzionano.” “Nel caos c’è anche la follia, ma la follia gestita”, ed è qui che l’ingegnere lasciò il suo sorriso migliore, “la follia gestita”, rimarcò, “genera il progetto vincente.”

È la questione della “linea che si mantiene”. Il coraggio di Diana e Agostino è di aver iniziato quella linea che ora Patrizia e Roberto traducono, con lo stesso entusiasmo, in coraggio di provare nuove strade, prima di arrivare al successo del prototipo giusto. Che poi diventa prodotto, realizzato con il massimo della qualità, grazie all’abilità artigianale del “fare con le mani”. Che poi viene tradotto in successo economico. (A volte anche copiato, male, dagli altri, purtroppo). Che i media accolgono volentieri tra le parole. Lo vivono già, nelle città che contano, il marchio Moroso che anticipa le mode. È l’affascinante questione di entrare in un platonico mondo, -quelle idee meravigliose del mondo possibile che raccontano la “tua idea di casa”- da parte della coraggiosa visione di Patrizia e di tutto il suo team aziendale. Anche quello della produzione, sarte comprese (il mio saluto a tutte).

“Faremo così e verrà fuori un posto dove vivere, abbastanza divertente, sganciato e distaccato, dove ci sarà meno spazio per le nevrosi e più spazio per stare sdraiati a leggere Ian Fleming facendo grandi gesti che non descrivo, per stare sdraiati a fumare, per ascoltare canzoni, mandole, liuti e chitarre, per mettere fiori nei vasi, per partire e andare a Kabul a trovare gli amici... a San Francisco a passare la notte sulle spiagge e andarsene quando viene la nebbia dal mare... più tempo per togliersi e mettersi il maglione e stare a chiacchierare.” (Ettore Sottsass)



Azienda-famiglia Moroso, patchwork sentimentale



Polaroid di Maurizio Galimberti,
7 aprile 1995

Sono entrata per la prima volta nel 2007, per Il Sole 24 Ore e per un piacevole progetto editoriale voluto dall'allora lungimirante presidente della regione Riccardo Illy, tra le macchine delle "sartine" dell'"atelier" Moroso, ho bevuto il tè sciolto dal thermos insieme agli operai allo scoccare della campana delle 17. Sotto il ticchettio scrosciante della pioggia nei capannoni, quell'estate pioveva assai, mi hanno accolto tra i loro silenzi, molto friulani, con il rispetto dell'educazione ormai perduta verso chi come me fa l'artigiano della scrittura. Ho visto entrare designer, ho visto uscire designer, ho nutrito sguardi speranzosi perché scambiata come assistente-guru nel potente mondo delle idee, ho vissuto la nascita dei prodotti sguscianti dalla mente fertile di Patrizia, ho avuto i piccoli prototipi nel palmo della mia piccola mano. Ho visto agire "di pancia". Ho conosciuto il mondo dei giovani che hanno le idee. Ho sofferto dei loro rifiuti, ho percepito le vibrazioni. Ho sentito arrabbiarsi l'Urquiola. Ho sentito gioire l'Urquiola. Ho sentito parlare molte lingue insieme come se fossimo tutti fratelli. Ho percepito le ombre del budget, gli entusiasmi del contract. Ho aspettato inutilmente Ron Arad. Ho visto Marino accendersi di passione con in mano una matita. Ho visto passare Diana dall'amministrazione. Ho notato i controlli, mentre ci raccontava dei nipoti. Ho ascoltato Roberto mentre parlava del padre con l'entusiasmo di chi ne riconosce il valore. È l'apologia del common ground, qual meraviglia. "Ho un senso di protezione nei confronti di mio padre; è lui che mi ha insegnato il valore del bello e della cosa ben fatta. L'idea di un designer è una meteora che passa ed è fortissima. Mia sorella, curiosa e competente, sa riconoscere quella giusta. Gortani, ormai come un fratello,

ci dà la strategia corretta. I nostri genitori ci hanno provato, ci sono riusciti, noi portiamo il futuro. Ormai Moroso è un modo di essere, non più un pezzo". Io ho visto Agostino, il padre fondatore, più di qualche mattina sprimacciare cuscini e rimandare indietro pezzi minimamente imperfetti. Ho ascoltato Diana, madre fondatrice, cinguettare le virtù da ragazza e folgorarsi lo sguardo di una bellezza pulita. Ho vissuto con Alberto Gortani l'orgoglio del ricordo della prima commessa del contract, la nave Crown Princess. E anche oggi, dopo più di 20 anni e 50 analoghe commesse, nel mio racconto per il catalogo, c'è un'altra storia di mare: la Royal Princess, che dovrà essere pronta per marzo 2013. 130.000 tonnellate, maschia parola da espertissimo direttore generale.

Nel 2007, in quell'estate, come in questa, più vecchia di 5 anni, sono stata trascinata dalla passione di tutti, con il cuore attento e compresso sopra quella catena girevole della produzione, da sinistra a destra, che oltre alle idee vincenti ha trascinata ancora una volta anche me. "Mi fa malinconia tutto questo silenzio", mi dice l'art director al "giro" della fabbrica chiusa per le ferie d'agosto. Il segreto sta nel non cercare l'anima di questo successo aziendale in uno su tutti ma in tutti insieme, -imprenditori, impiegati, operai; ora c'è anche il nuovo direttore operativo Christian Tomadini-, quell'anima friulanissima e internazionale che adesso, nel 2012, racconta il mondo Moroso come brand inimitabile di qualità d'eccellenza nel design. Non rubabile di certo. Non estraibile da quel grande cuore compatto che vola lì dentro.

"Il mio ricordo era di un gruppo di persone giovani, felici, che facevano una cosa che a loro piaceva molto, che lo



Agostino Moroso,
foto di Mauro Paviotti, anni '90

facevano con passione e con divertimento.

Mia madre, Diana, aveva 16 anni, mio padre, Agostino, 20, erano stati entrambi operai. Le loro famiglie erano povere. Quella di mio padre poverissima, quella di mia madre contadina, alias un povero che mangiava. Mio nonno paterno faceva lo stagionale in Germania. Mio papà era l'ultimo di cinque figli ed essendo il più piccolo e i tempi migliori rispetto ai primi nati, gli era stata data la possibilità di studiare. Almeno un po'. Aveva fatto una specie di scuola d'arte e aveva talento per il disegno e per la musica; studiava il violino. Ma a 14 anni è andato a lavorare. E il vero talento Agostino ce l'aveva nelle mani, e che talento, e in pochi anni, ne aveva soltanto 18, è diventato capofabbrica di una piccola azienda di divani. A Tricesimo: micropaese del Dopoguerra a Nordest."

Patrizia racconta spesso questa storia che ha a che fare con il formarsi di quella "linea" che poi ti modella il dna, il carattere. Se la capisci fin dall'inizio poi ti rimane. Non a caso in azienda entrambi i figli di Agostino e Diana, Roberto e Patrizia, ci lavorano insieme dagli anni Ottanta e sono ancora lì nel 2012. E si vedono pure a pranzo la domenica, in stile molto friulano, a casa dei genitori, quando non sono a New York, nella Moroso USA. Loro due in America ci sono andati.

"Mio padre ha conosciuto mia madre in uno di questi posti. Si sono innamorati. Tre quarti dei loro amici se ne stava andando in America, chi in Canada, chi in Argentina. Loro hanno deciso di rimanere. E Agostino decide che se rimane qui deve pensare con forza e orgoglio al suo futuro e mettersi in proprio. E a chi chiede? Alla sua piccola, devota fidanzata: Diana.

Ad amici e fratelli; tutti i fratelli di mia madre e molti amici di mio padre.

Credo che all'inizio fossero una decina, e mio nonno, muratore, appunto, ha costruito per loro un piccolo laboratorio, bellissimo tra l'altro, in fondo al cortile. Ci potevano stare in venti, e avevano attrezzato uno showroom al pianoterra, come parte espositiva. Sopra c'era il loft con colonne, finestrone enormi e tanta luce. Io ricordo quest'atmosfera gioiosa. 'Il sabato si accendeva il giradischi. Un po' di paste con la crema al marsala, e vino anche andato in aceto.' mi ha sempre confidato mio zio Marino. 'Poi si metteva a posto per il lunedì.' "

Il mio pensiero a questo punto vola, ancora una volta vola. In questo tipo di storia viene facile. Mi viene in mente il mecenate-filantropo Dante Cavazzini, il Peggy Guggenheim di questa vicenda, il commerciante di tessuti a cui si deve se siamo a questo punto della vicenda museale di Udine, -il nuovo inizio della Galleria d'Arte Moderna-, con la mostra Moroso in quello spazio dove la incontrerete, con questo catalogo, con me dentro il libro, con me di nuovo davanti ai Moroso, in azienda, ahimè per loro, a intervistarli di nuovo. Dante Cavazzini, scomparso nel 1987, che in testamento lasciò la volontà di donare la sua casa-negozio a Udine in via Savorgnana come museo alla città, scrisse un'autobiografia per i suoi novant'anni. E che biografia! Un amarcord di ironica brillantezza che andrebbe ripubblicato. Anche lui mitizza i suoi giovani anni in Emilia (era nato nel 1922). Cavazzini, figlio di un fornaio, anche lui non benestante, (c'è una virtù somma nell'essere poveri: quella di saper essere felici), parla infatti con la stessa positività di Patrizia Moroso.



Andrea Mastrovito
Ritratto dell'artista da giovane, 2012
veduta d'insieme Showroom Moroso,
New York

“Erano anni duri, ma anche belli. Ricordo me stesso come in uno specchio immaginario della fantasia: un bambino minuto con i calzoncini corti e le calze di lana che coprivano le gambe fin sotto il ginocchio d’inverno; e a piedi scalzi e nudi dai primi tepori di maggio fino alle brume di settembre. Giocavo poco e mi davo da fare per la mia famiglia. Il babbo preparava nel forno di padrone Anselmo cento schiacciatelle che la mamma disponeva delicatamente in un cesto, ricoprendolo con un tovagliolo fresco di bucato: io, girando nelle sette osterie del paese (ndr. Gualtieri), provvedevo alle vendite.” (Dante Cavazzini)

Ed ecco ancora Patrizia: “Ero piccola e giocavo sotto il tavolo. C’era sempre la radio accesa, si parlava un sacco. Insomma, questa origine un po’ ‘speciale’, perché non c’era l’imprenditore con le braghe bianche, ma ragazzi... che magari avevano il mito dell’America e di cambiare le cose...”

Questa storia della linea che si mantiene ha anche un flusso di parole che non va interrotto. Più la sento, più permane in me l’idea che un volo come quello di Agostino e Diana dentro l’inizio del loro viaggio ha la genesi e la solidità del mito. Agostino, “il re che disse no all’America.” No, non è più possibile nel 2012. Non sarà più possibile nei prossimi anni a noi vicini. Ma la questione del common ground quella sì, la possiamo fare nostra. Il teorema sentimentale del “terreno comune”, tema della Biennale veneziana di architettura che nasce quest’anno alcuni giorni prima di questo catalogo, (sono fuori tema? No, Moroso ne è lo sponsor), porta a dire che il segreto è anche saper lavorare in gruppo. E nel mondo Moroso si lavora così: è un’azienda che ha il cuore. La Moroso è

dunque un’azienda-famiglia, non una famiglia-azienda, o non solo. “Viviamo in gruppo e i risultati sono condivisi”, mi ha sempre raccontato Alberto Gortani, l’altra anima, quella manageriale, quella degli stop. “Siamo un insieme, puoi chiedere in giro.” Parola degli amici collaboratori da sempre: Ferruccio Montanari, Alessandro Paderni, Artemio Croatto, Giulio Ridolfo. Marco Viola. Fotografi, grafici, personalità adatte a comunicare il mondo Moroso. Con irruente immediatezza. Con disponibilità immediata. “Patrizia ci chiama.” Per una scrittrice come me che vive in solitaria, la questione dell’ “insieme” suona esotica. Ma in tempi di crisi forse è una modernissima proposta di “linea che si mantiene”. Che si deve mantenere. Che si può apprezzare. Coltivare? La bolla d’affetto dentro queste professionalità piene di talento è davvero autentica. Fortunati questi Moroso.

“Una delle cose che devi saper riconoscere in questo mestiere è il talento. Altrimenti perdi tempo. Non ho mai chiesto a nessuno di disegnarmi un pezzo,” continua Patrizia. “Ho sempre chiesto di provare a immaginare un mondo che è una cosa un po’ diversa. E dietro c’è sempre una teoria, una filosofia, un ambiente; in fondo c’è la vita dell’artista che mette negli oggetti che disegna anche la propria visione. L’azienda è veramente una madre. Figliolini che sono sempre diversi, perché i padri, i designer, cambiano. Ma la diversità non mi ha mai spaventato, anzi.”

E qui ci fermiamo e salutiamo il ricordo di Patrizia, figlia di “Gusto” e Diana, con l’emozione di chi ha vissuto con lei di nuovo sotto il tavolo quegli anni gioiosi ed è tornata bambina. Ci è sembrato persino di sentire accendersi “quella” radio.

Con che canzone? (Glielo chiederemo, glielo chiederemo. Della forza attrattiva dei Moroso non ci si libera facilmente...) È qui che si rinforza “la linea che si mantiene” di cui parlo e comincia la storia nuova dell’azienda Moroso, il grado zero di quello che oggi, nei suoi 60 anni, è il marchio indiscusso di un vertice inimitabile.

“Io sono dalla parte del design. È la mia storia, con gli entusiasmi e le sfide che derivano anche dall’entrare in contatto con l’arte contemporanea. Mi riferisco alle esperienze in Biennale a Venezia, alle collaborazioni con il Palais de Tokyo. Alla Illy. Ai proficui incontri con artisti bravi come Michael Lin, Tobias Rehberger, Francesco Simeti, Andrea Sala. All’avventura meravigliosa del Premio Moroso con Andrea Bruciati. Ai rapporti sempre più frequenti con le istituzioni museali. Bene, tutto ciò continua a far parte di quella storia che raccontavo all’inizio.

Mio padre, mia madre, giovani, divertenti, cantavano e lavoravano. E io sotto il tavolo. La storia mia e di mio fratello si è un po’ autodeterminata. Non siamo perfetti, ci sono anche sbagli, ma abbiamo imparato quello che possiamo fare. Roberto è la parte pubblica dell’azienda in Italia, io vado in giro per il mondo. Non abbiamo un’idea unica. Più le cose sono diverse più ci piacciono.”

“Ha bisogno di me? No, no, inizi dagli altri. Domani non ci sono.” Questa era la risposta di Agostino nell’estate del 2007.

E questa è l’osservazione di Agostino nell’estate del 2012. “Tu e mia figlia sempre lì con questa storia dei musei...”

Diana e Agostino escono, anche in quest’estate più vecchia di cinque anni, con una macchina grande dal cancello sulla Pontebbana.

È mezzogiorno in punto. E vanno a casa a mangiare.

Ormai mi conoscono, sono di casa. Ormai mi hanno letto, si fidano di me. Vorrei poter dire: “questa volta la storia dei musei l’avete cominciata voi...” “Ci vediamo a Casa Cavazzini”, rimane nell’aria. Loro sono già sulla statale. Guardo Patrizia. C’è anche sua figlia Amina. Sorridiamo.

La solita storia delle femmine, che sentimentali.



Nonna e nipote:
Diana Mansutti Moroso
e Amina Gaye

La forma come struttura del possibile: una storia.

di Andrea Bruciati



Martino Gamper in work in progress
per Hangar Bicocca, 2012



Alighiero Boetti,
Millenovecentosettanta, 1970

“L’attuale non è ciò che noi siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo diventando, ossia l’Altro, il nostro divenir-altro. Il presente, al contrario, è ciò che siamo e proprio per questo, ciò che già cessiamo di essere”.

Felix_Guattari, 1996

Nell’enumerare il grandioso ciclo della creazione fisica e del legame profondo fra ogni forma di vita, le decine e decine di storie mitiche che articolano le Metamorfosi di Ovidio rielaborano un’antica visione filosofica secondo cui la vita non muore mai ma migra da uno stato all’altro. Come il poeta riporta in un celebre passo, dove nel calco della cera persa vede l’imprimere sempre di nuove figure, la metamorfosi è il principio della vita organica così come il pulsare dell’arte. Oggi di certo il concetto evoca una visione di energia e di movimento creativi infiniti, funzionale ad un universo multiplo e connesso, che incessantemente si rigenera e trasfigura pressoché senza limite anche attraverso l’impiego massivo delle tecnologie visive.

La variazione molecolare e incessante della rappresentazione digitale può infatti annoverare la scena contemporanea come l’età dell’immagine metamorfica per eccellenza. In una realtà iconograficamente liquida, forse evoluzione di un pensiero debole che nella immagine effimera e transeunte trovava il suo idioma, la forma sembra scorrere e divenire cangiante per antonomasia rinverdendo i fasti di una categoria metastorica barocca che ciclicamente torna ad essere di grande

attualità. Venendo per gradi, credo che sia importante dare voce agli artisti e tracciare una sorta di itinerario della forma del secolo appena trascorso per avere un quadro più chiaro della situazione attuale. Un percorso che parte dalla riflessione di Georges Bataille sull’oggetto e di Edmond Husserl sul metodo conoscitivo e al suo sviluppo, soprattutto attraverso lo studio fenomenologico prefigurato da Merleau-Ponty. La risultante estetica di questo percorso si configura nel 1996 nella mostra L’informe: istruzioni per l’uso al Centre Pompidou: qui avviene la sua definitivo affermazione, e l’opera d’arte non finita viene riconosciuta quale deposito dal massimo potenziale e involucro non assoggettato al potere del bello.

Nel ripercorrere questa storia, ritengo che la difficoltà non sia quella di stabilire o meno l’attualità della categoria metamorfica, quanto semmai raffreddarla cercando di evidenziare le linee strutturali della costituzione di un diverso concetto di forma rispondente a nuovi parametri tecnologici e culturali. Siamo di certo agli antipodi dell’idealismo di stampra crociano con la modulazione cangiante delle opere, sintomo di un rapporto dialettico e vitale dell’artista con la propria realtà, ma è indubbio che ci troviamo dinanzi, ad un’ulteriore impasse, a problematica stringente: la manipolazione della realtà e l’egemonia del virtuale conducono ad una esperienza rilavorata, rianimata, di certo restituita a noi come immediata, spirituale, assoluta, ma nel concreto falso-fenomenologica.

Concetto primario per una rilettura della metamorfosi in chiave contemporanea è il concetto di energia insita nella materia, che diventa punto nodale per comprendere la variazione strutturale della forma e la sua perenne decostruzione. In questa accezione risulta basilare il nome di Lucio Fontana e la sua scoperta dell'energia custodita nella materia nelle ceramiche "scoppiate" degli anni Trenta. Il vitalismo delle avanguardie storiche si annuncia alle sue mani che toccano la terra e ne liberano la forza latente: i contorni delle cose si rompono sotto la pressione della forma in potenza, l'energia, per cui la materia si identifica attraverso contrazioni e spinte, quale magma vulcanico, acqua in ebollizione, stato originario puro. Qualche anno dopo Giorgio de Chirico nell'articolo *La forma nell'arte e nella natura* del 1943 ribadisce che la materia, su cui l'artista mette le mani è già forma da natura, effetto della trasformazione agita dal movimento. Di converso, in quegli stessi anni Piet Mondrian trova che lo spazio è una determinazione della forma e svolge un'attività morale e mentale: in qualche modo si determina e lo fa dinamicamente nel pulsare della vita naturale. Ancora una volta il rimando iconografico è a Lucio Fontana, che si richiama a quel 'movimento dinamico' attraverso però il filtro culturale del Futurismo, realizzando l'Ambiente spaziale nero con luce di Wood nel 1949 e l'Ambiente spaziale al neon con una matassa di tubi fluorescenti nel 1951. Fontana al contrario di Mondriaan si cala nella vita, attua quell'apertura fattuale nei confronti della Lebenswelt husserliana, medializza in senso avveniristico anche il lavoro registrando i primi video nel 1952 con l'ausilio della nascente televisione. Agisce nel mondo, modifica la realtà attuale, è nelle cose, così come nelle

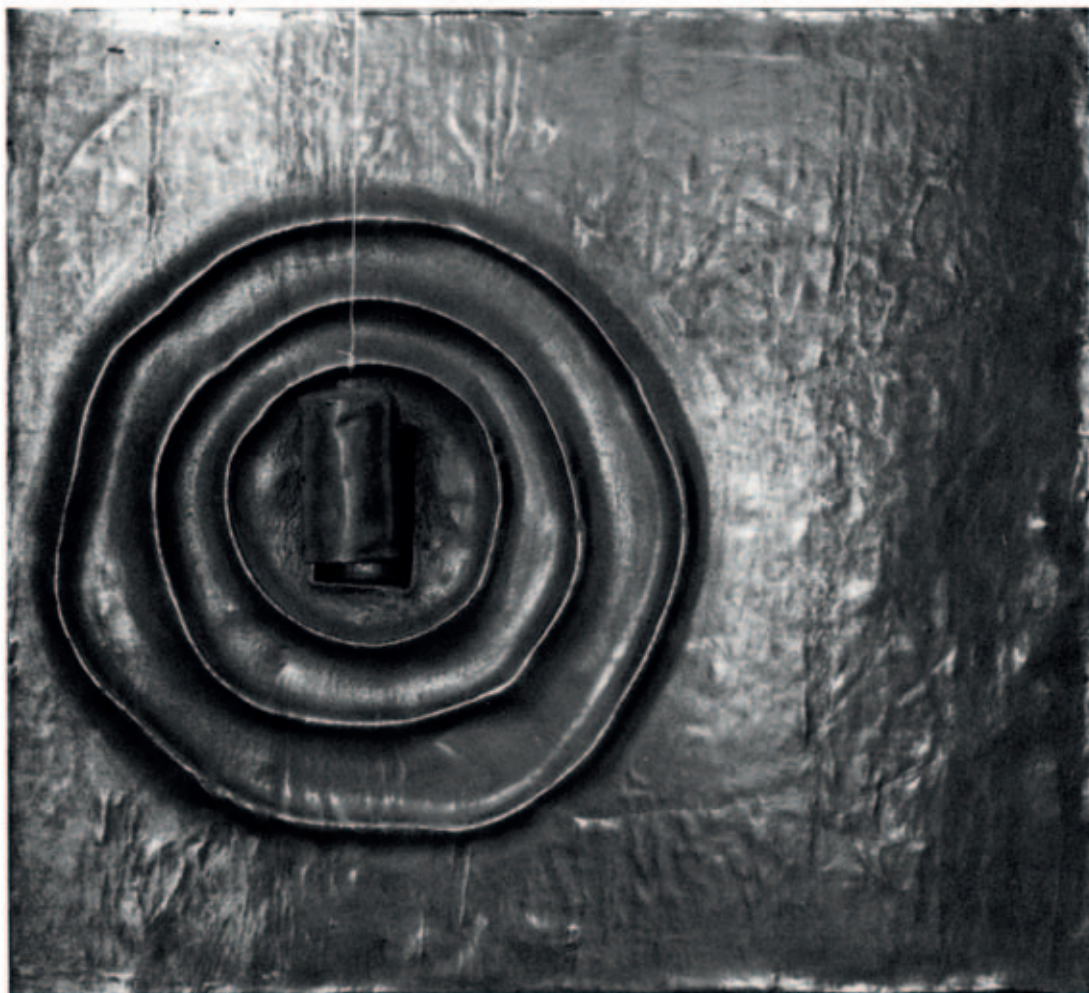
cose, nello spazio performativo si verifica il procedere di Jackson Pollock e Kazuo Shiraga: la dilatazione della superficie allo spazio e al corpo che la riempie partecipa ad un unico processo, estendono il pensiero in forme psichiche nei dripping a partire dal 1948 e nelle sfide del Gruppo Gutai dalla metà degli anni Cinquanta. Opere globulari, proiezioni psichiche in perenne oscillazione che rimandano a strutture unicellulari dalla nominazione emblematica, *Forma-Inchiostri*, vengono presentate sempre da Fontana nel 1955, quasi vi fosse la volontà di un riordino della natura. Solo un biennio dopo, nel 1957 le *Sculture spaziali* con sottotitolo *Forma* sono placche metalliche dai contorni organici sostenute da steli che li rendono simili a fiori, proiezioni spaziali di globuli primigenii. Un concetto di forma dinamico che passa negli stessi anni da movimenti nel substrato terrestre per il seme, o nella pasta del lievito e nella placenta animale per l'embrione negli



Lucio Fontana, *Nature*, 1960



Lucio Fontana,
Ambiente spaziale nero con luce di wood,
1949

Robert Morris, *Senza titolo*, 1964

inchiostri a figure organiche vegetali per giungere nel 1959 alle *Nature*, bolle di creta che riportano la mano dell'artista a impastare un volume che è ancora quello primario del corpo germinale, del seme, del feto. Ma la questione negli anni Cinquanta è anche un'altra: la forma metamorfica può anche rappresentare un cambiamento di stato, oltre che di struttura? Il mutamento è interamente linguistico secondo la lettura strutturalista che ne farà Neo-Dada o possiede quella matrice alchemica tanto cara a Marcel Duchamp, che preserva l'incanto dell'immagine? Anche se in questa accezione si avranno in seguito esiti di interesse, in artisti quali Gino De Dominicis e James Lee Byars, la questione riguarda la natura dell'oggetto artistico e la responsabilità dell'autore nel definirlo come tale. È indubbio che negli stessi anni Marcel Duchamp postuli attraverso il calco (anche qui come in Ovidio), la transustanziazione del ready-made e ne palesi il lato erotico e seduttivo, non alieno da una fruibilità estetica. Lo stesso George Kubler nel volume *The Shape of Time* del 1961, intonava un concetto che agiva come un acido sulla fredda superficie fine a se stessa, quella della desiderabilità dell'oggetto e della sua appetibilità fenomenica da parte dell'artista, che ne rivela tutta la sua ambiguità di fondo. Louise Bourgeois, Yayoi Kusama e in seguito Eva Hesse, sembrano non essere insensibili a questa valenza, che si carica di desiderio e pathos con chiare ascendenze feticistiche care a Bataille. È pur vero che una corrente ancora carsica, legata al sentimento del luogo creato dal lavoro, il materiale, il suo vissuto, sono segnati per destino a destituire i dogmi della serialità programmata dell'arte minimal che si sta affermando. "In fondo il cubo elementare di LeWitt è proiettato in una

magnitudine inerte. Queste progressioni non portano l'occhio ad alcuna conclusione. L'alto livello dell'organizzazione strutturale sposta 'il punto di vista' personale. Si guarda attraverso le sue griglie scheletriche, non verso di loro. L'intera concezione si basa sull'aritmetica semplice, eppure il risultato è matematicamente complesso. L'ordine estremo produce disordine estremo. La frazione fra ordine e disordine è contingente. Ogni passo attorno al suo lavoro produce inaspettate intersezioni d'infinito" dichiara il comunicato della mostra 10 alla Dwan Gallery di New York nell'ottobre 1966. Tra i lavori in fiberglass di Bruce Nauman del 1965, *Untitled* conferma questa riflessione sul sentire della forma, propria della prassi scultorea: una forma allungata come un baccello, astratta, concava, eseguita con fiberglass colato in stampi costruiti con argilla e gesso con la tecnica del calco. La forma è divisa in due metà, uscite dallo stesso stampo e avvicinate, una gialla e l'altra verde, è appoggiata contro il muro a formare una continuità parete-pavimento e un interno / esterno, una parte concava ed una convessa. La tecnica del calco, stressa la norma

Sol LeWitt, *Open Cube*, 1968

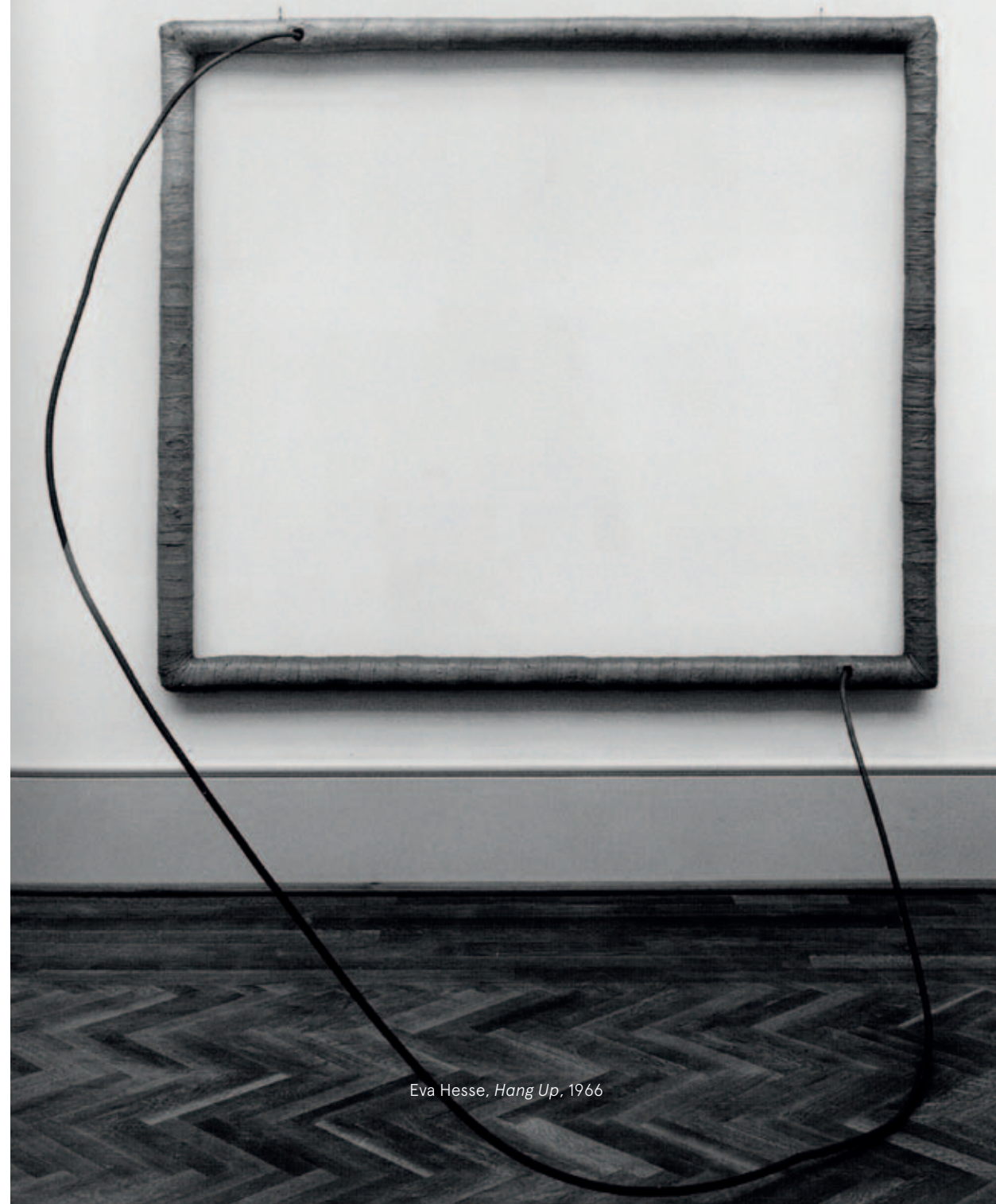
processuale proprio come la forma più ferma e costituisce un accesso alla cultura classica immediata ma che rimanda ai calchi recenti di Duchamp, Jasper Johns ma pure di Robert Morris. In questa direzione è indubbio che il concetto di metamorfosi si allinei con il processo che costituisce l'opera d'arte: l'iter costruttivo dell'opera e i cambiamenti progressivi che la definiscono diventano l'oggetto primario di interesse della speculazione artistica, facendo sì che la metamorfosi della forma diventi in qualche modo parallela alla costituzione di un'estetica nuova, organica, e in quanto tale strettamente legata alla percezione aptica del singolo. Nel 1966 alla Fischbach Gallery di New York Lucy Lippard presenta *Eccentric Abstraction* con opere di Eva Hesse, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Louise Bourgeois fra gli altri. L'installazione di lavori in spazi aperti in natura accelera la loro percezione fenomenica. La scultura diventa essa stessa luogo e fa rilevare sensi anche solo dalla semplice giustapposizione. Lo stesso Carl Andre, testimonial per eccellenza della ricerca minimalista, definisce clastico il suo approccio con la scultura, nel senso di spezzato o anche formato da frammenti di rocce preesistenti. Il termine rivela



Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966

la differenza fra forma predefinita chiusa e forma che rivela, forma che comunica, anche su sollecitazioni elementari come il confronto di unità uguali e simili. Proprio la valenza fenomenologica ed esperienziale sembra suggellare il successo di una conformazione 'calda e organica' dell'oggetto, connotato in senso antropologico e ancestrale dall'Arte Povera, che è da intendersi quale elemento residuale di un processo aperto.

Occorre ricordare che Eva Hesse ad *Eccentric Abstraction* aveva presentato *Hang-Up*, una sorta di cornice vuota, un filo di acciaio fissato in due punti sul telaio che ricade in avanti, inerte: l'incontro assurdo di due sentimenti estremi come lei stessa osservava. "La costruzione è veramente molto ingenua, una cornice, chiaramente, e sta sul muro, con un filo sottilissimo, solido ma facilmente piegabile che ne viene fuori. La cornice è fatta tutta di fettucce e di corde, tutto questo assomiglia ad una ingessatura, come quando uno si rompe un braccio. È estremo ed è perciò che lo amo e non lo amo. Talmente assurdo... è la struttura più comica che io abbia mai fatto e perciò è veramente buona. Ha una sorta di profondità, di anima, di assurdità, di vita, di senso, di emozione o di intelletto che voglio ottenere". Di concerto nello stesso anno Robert Smithson sottolinea il valore temporale quale asset fondamentale per un arco temporale in cui la materia stessa si trasforma. L'artista pensa a processi non resistenti che comportino la sedimentazione reale della sostanza o ciò che definisce nel 1966, polverizzazioni. "Ossidazione, idratazione, carbonizzazione e corruzione (i processi principali di disgregazione di rocce e minerali) sono quattro procedimenti che



Eva Hesse, *Hang Up*, 1966

potrebbero essere volti al fare arte (...). I solidi sono particelle costruite attorno a un flusso: sono illusioni oggettuali che sostengono la struttura, una congiunzione di superfici pronte per essere spaccate. Rifiutando i 'miracoli tecnologici', l'artista comincia a riconoscere i momenti corrosi, gli stati carboniferi del pensiero, la compressione del pantano mentale, entro il caos tecnologico, ossia allo strato

di coscienza estetica". Nel 1968 Giovanni Anselmo realizza *Senza titolo*, dove ad essere implicito è il cambiamento in atto operato dalla natura, vulnerabilità acquisita nella struttura dell'opera. "L'energia che io trasmetto all'opera compiendo un movimento di torsione, e che accumulo sull'opera grazie al peso del cemento o della barra di ferro fino al momento in cui non mi stacco dall'opera stessa, questa energia mi viene subito restituita nel momento in cui asta o barra esercitano una spinta reale". Nel 1967 Robert Morris crea la serie *Felt piece*: una striscia di feltro è tagliata in linee geometriche fino a pochi centimetri dal bordo superiore fissato alla parete da cui la stoffa si trasporta morbidamente verso il basso, segue lo spigolo e si adagia per terra. Il feltro, come le corde di Hesse, è materiale rivelatore di processo, anche energetico (basti pensare a Beuys che lo identifica quale materiale feticcio per eccellenza). La gamma di tali materiali si estende sino all'organico vero e proprio, inteso come materiale di estrazione terrestre oppure derivazione animale (Richard Serra alla Galleria La Tartaruga nel 1966 con animali vivi ed impagliati e Jannis Kounellis all'Attico con dei cavalli vivi nel 1967). Un'attenzione quasi sensistica, una diversa rilevazione non solo concettuale dell'opera, un grado zero che permette anche all'iconografia di riemergere quale fattore ricostitutivo dell'immaginazione. In questo senso liminare è la riflessione attuata da designer neo-organici, che riattualizzano sotto una diversa intemperia la cifra di Eero Saarinen e Charles Eames come Joe Colombo, Verner Panton, Pierre Poulain, Olivier Mourgue, mentre tre oggetti riflettono la trasformazioni profonde anche sociali di quegli anni. Si tratta di tre organismi del 1969 come Boalum, di Castiglioni e Frattini per Artemide, Sacco,



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1969-70



Boalum di Castiglioni e Frattini, 1969

Giovanni Anselmo, *Senza titolo*,
1968





Sacco di Gatti, Paolini, Teodoro,
1969

di Gatti, Paolini, Teodoro per Zanotta ma soprattutto Up 3 di Gaetano Pesce per C&B Italia che, confezionata sottovuoto, riacquistava la forma originale con l'esposizione all'aria. La forma rimane trasmutazione della materia secondo Luciano Fabro che è il primo a non rinunciare a concetti di bellezza ed equilibrio. Nel contempo creare significa anche ricostruire: il dipingere è sempre un'azione morale come ribadisce Gerard Richter nel 1966, e pertanto il luogo dell'arte sostituisce la filosofia perché energia attiva, trasformatrice, di sostegno della realtà.

Varie istanze pertanto allo scadere del decennio che vengono tradotte nel 1969 da Harald Szeeman in *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna, una rassegna che, partendo dall'atto processuale come metodologia di base, certifica le nuove esperienze di grado zero ma soprattutto la ricchezza di soluzioni e le potenzialità future. In questo senso l'opera negli anni Settanta

diventa struttura linguistica articolata: è una nozione nuova di scultura espansa, che si estende all'installazione ma anche alla documentazione, all'archivio, inglobando materiali fotografici, video, disegni, scritti e performance e che preclude a tante formulazioni che a tutt'oggi molti giovani artisti adottano. In *Art and Dialectics* del 1970 si ribadiva che: "Nessun significato particolare può rimanere a lungo assoluto o ideale. La dialettica non è soltanto la formula ideativa della tesi-antitesi-sintesi, sigillata per sempre dalla mente, ma è uno sviluppo continuo". In questo contesto diventa essenziale il ruolo di artisti osmotici come Alighiero Boetti, dove il ruolo della parola e del testo ha statuto d'opera d'arte in sé, quanto il criterio di selezione dell'oggetto da trasformare in conversazione. Gioco combinatorio per una identità mutante che l'atto performativo sembra sottolineare, di continuo: calarsi in involucri multipli per accorciare le distanze fra arte e vita, tra testo e contesto. Il segno si sposta piuttosto che formalizzarlo, transita, si colloca negli aspetti marginali recuperandoli al centro di un processo di significazione che mette in dialogo tutti gli strati del linguaggio. Vito Acconci, Barry Le Va attuano queste strategie di camuffamento, fenomenica quasi in Ana Mendieta, e di significazione rinnovata del gesto dell'artista; mentre autori come Jan Dibbets e William Wegman sembrano evidenziare in una catalogazione in fieri la momentanea fissazione di una forma in potenza. Con il sopraggiungere degli anni Ottanta e l'affermarsi della riflessione postmoderna, le formulazioni sono caratterizzate da un pensiero debole che apre la forma a mille sfaccettature sia linguistiche che esegetiche. L'arte trova nella creatività nomade il proprio movimento eccellente, la possibilità di

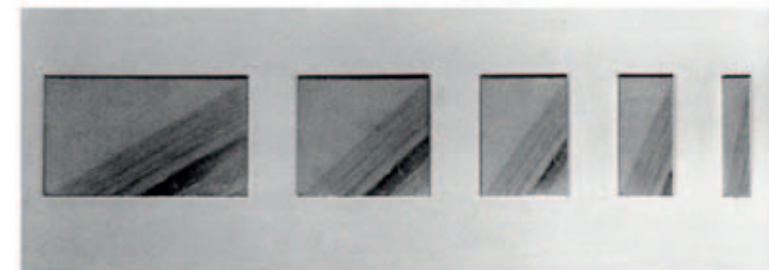


Vito Acconci, *Trawing Ground*, 1971

Barry Le Va, *Extensions*, 1971

transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni. Complessa, incrociata, pluridirezionale è la logica di una tensione creativa che compie delle scelte e si riappropria di un rinnovato concetto di forma. Forma, appunto, non come indicazione di un modello, ma contrassegno per un approccio conoscitivo, di un sistema di idee. In questa accezione, significativa e singolare è la riflessione mutata ed attualizzata del concetto di metamorfosi che la cultura Barocca aveva formulato viene rinverdire da Deleuze Guattari che ne coglie a piene mani la potenzialità per la teorizzazione di una forma aperta, dinamica, che si serve in modo trasversale della Storia. Di particolare interesse per la riflessione sul metamorfico e la sensibilità contemporanea, risulta il concetto di 'accident' di Giordano Bruno, che concepisce un universo privo di distinzioni gerarchiche, tutto infinito perché privo di ogni margine ma non totalmente infinito perché composto da mondi finiti. La materia è il principio di unità della molteplicità delle forme particolari esteriori che "sole si cangiano e si annullano ancora, perché non sono cose ma de le cose, non sono sostanze ma accidenti e circostanze e non si tratta

di mutazione che cerca altro essere, ma altro modo di essere". Trovo affascinante come sia legittimata l'arbitrarietà dello sguardo e come il relativismo venga nel contempo ridotto a fenomeno apparente e non di sostanza. Dello stesso avviso Tommaso Campanella che invece insiste nella capacità sensistica dell'interpretazione della realtà, anticipando il valore tattile della superficie dell'oggetto e sensuale dell'immagine virtuale. "Ora io trovo che li sensi son certi più che ogni altra conoscenza nostra, tanto d'intelletto, come di discorso, come di memoria, poiché ogni lor notizia dal senso nasce, e quando sono incerte queste conoscenze, col senso s'accertano, e correggonsi, et esse non sono altro che senso indebolito o lontano o strano". Molteplicità di valore nell'interpretazione, attenzione al dato fenomenico quale atto noetico, ma soprattutto concezione corpuscolare e vitalistica della realtà attraverso la forma come ribadiva Leibniz con la formulazione del concetto di monade, quasi un'anticipazione della scoperta della cellula. Per il filosofo non è la funzione razionante che definisce l'essere umano ma è l'uomo nel suo complesso, con le sue relazioni nel mondo e fra intelletto e corpo. La gradualità, che sembra essere

Jan Dibbets, *Horizon*, 1973

il carattere dominante del suo complesso sistema, permette la visione di un'infinita varietà di possibilità. Questo suffraga la realizzazione di opere frammentarie, strutturalmente fragili, delle annotazioni fenomeniche più che delle asserzioni, che caratterizzano nell'insieme gli interi anni Novanta. Al mutare continuo degli assiomi iconografici fa contro una estetica polverizzata, del frammento, dell'accidente, che frantuma il volume per una caducità dell'intervento sia fattuale che concettuale. Il segno della fragilità dei tempi ma anche l'estremizzazione di una mancanza di indagine focale che condurrà di lì a poco al sensazionalismo dell'immagine dedotta dai media pubblicitari ma anche alla costituzione di una estetica relazionale che genera spazi sociali in perenne mutamento, strettamente legati allo sviluppo degli scenari di vita urbana. Ryan Gander, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Andrea Zittel sono solo alcuni autori che imbastiscono trame, creano network, stabiliscono un recupero del dato antropologico e culturale che di per se stesso non può che essere mobile e territorialmente localizzato. Ribadiscono in fondo le riflessioni di Nelson Goodman, quando afferma che "il mondo non ha, in se stesso, una struttura anziché un'altra. La sua struttura dipende dai modi in cui lo consideriamo, e da ciò che facciamo e ciò che facciamo, in quanto esseri umani, è parlare e pensare, costruire, agire e interagire, noi costituiamo i nostri mondi costruendoli". Felix Gonzales Torres lascia che le sue installazioni si trasformino in quanto fattori agenti che interagiscono emotivamente con il pubblico, che le consuma, assimila. Di contro Matthew Barney destruttura la forma, digerisce l'immagine opulenta dando un fenomeno di

spettacolarizzazione alle sue riflessioni che si appellano ad un nuovo e sfavillante concetto di barocco. La creatività estetica viene considerata come il modo per eccellenza di realizzare questi pensieri, costruzioni, azioni, interazioni ed artisti come Subodh Gupta, Anish Kapoor e Ai Weiwei riattualizzano questa dimensione nuovamente mitica con opere visionarie, dal forte coinvolgimento emotivo e sensoriale.

Altri cambiamenti di stato alla luce del nuovo millennio? Certo è che lo sviluppo accelerato della rete e della connessione 2.0 nonché la crisi ideologica maturata negli ultimi anni hanno fatto sì che si sia verificato un recupero delle istanze individuali e comportamentistiche da parte degli artisti. Un rinnovato interesse alle esigenze etiche e strutturali dell'essere umano, unito ad una piattaforma globale senza filtri hanno permesso di riformulare con un coraggio ed un approccio differente le elaborazioni artistiche, paventando spesso un ritorno a tematiche moderniste. Vi è di certo una responsabilizzazione nuova e consapevole del ruolo dell'artista, non più figura sociale marginale nelle intenzioni, ed un diverso rapporto di maggiore autenticità e inferiore snobismo con altre discipline, per indagare la materia antropologica. In questo senso, sia mostre come Non totalmente immemori né completamente nudi, A Basic Human Impulse e Posso errare ma non di core, che il medesimo progetto legato al Premio Moroso per l'Arte Contemporanea, si iscrivono in questa direzione. Quest'ultimo, concepito per documentare, valorizzare e sostenere gli artisti che lavorano principalmente in Italia, evidenzia la sperimentazione degli assunti linguistici, coerentemente alle finalità innovative dell'azienda. Il progetto,



Prima edizione Premio Moroso per l'Arte Contemporanea, veduta d'insieme, GC.AC, Monfalcone, 2010

strutturato tra mostra, pubblicazione e produzione, vuole infatti costituirsi quale cantiere fattuale per le istanze legate alla stretta contemporaneità, valorizzando criticamente il cambiamento degli assunti formali che contraddistinguono le giovani generazioni, anticipando così le istanze e i mutamenti sociali in corso. Eppure, tra gli artisti presentati in queste rassegne, un tratto comune appare chiaramente enunciato: sussiste una osmosi continua dei segni che suggerisce un approccio mai univoco ma mutageno nei confronti della ricerca. Non a caso si parla anche per il design di 'oggetto transitivo', che definisce una fase di passaggio tra decostruzione del segno e biotecnologia, propria sia della sfera architettonica che delle arti visive. Si riconduce in questo la duttilità del corpo di Christian Eisenberger dove si ipotizza una plastica che, senza ossa, è oramai solo involucro,

superficie di iscrizione degli stimoli esterni provenienti dal mondo e, allo stesso tempo, dei movimenti più intimi, viscerali dei diversi tessuti della carne. Dello stesso avviso Dragana Sapanjoš¹ che nella dialettica relazionale trova spunto per le sue performance collettive di scontro; incontro di energie e forze connettive che implica anche la risoluzione di una immagine per Luca Pozzi², per il quale il cambiamento di stato rappresenta una metamorfosi continua ed auspicabile. Elaborazioni pertanto di volumi liquidi, che implicano strutture assieme futuribili e primordiali che si snodano senza soluzione di continuità secondo Luca Trevisani³ e Christian Frosi⁴ o verso una rilettura degli elementi strutturali per una decostruzione attiva della stessa per Andrea Sala⁵. Opere metafisiche che nascono da una diversa interpretazione

della storia dell'arte occidentale in Ettore Favini⁶ e David Adamo o frutto di una ricerca d'archivio espansa per Gabriele De Santis⁷ o nell'incastro / assemblaggio per Martino Gamper. Sempre una poetica 'generosa' come testimonia l'inventario futuribile di Daniel González⁸, Andrea Mastrovito⁹ e Anna Galtarossa¹⁰, dove i materiali diventano pelle cangiante per superfici e oggetti sensuali dotati di nuovo

senso in un'ottica estroversa e barocca. Dare sollecitazioni / soluzioni per una diversa visione del mondo - Weltanschauung, come testimoniano i lavori ambientali di Loris Cecchini¹¹, Tobias Rehberger e Francesco Simeti o lo stesso Tomás Saraceno, che della costruzione in progressione sembra aver fatto il suo ponte verso un futuro sostenibile e permeabile. Una morfologia pertanto fluida, connettiva, espressiva di tutto ciò che nasce, cresce e invade lo spazio secondo una proliferazione che è anzitutto biomorfica ma che risponde anche alle nuove esigenze in perenne mutamento della realtà odierna. Un procedere talmente vivo da non poter accettare nulla che ne ipostatizzi la natura in un recinto anelastico: in fondo ciò che riguarda il principio etico-estetico del postdecostruttivismo, verso cui sta andando la morfologia sinusoidale e tellurica di certa architettura, è il riflesso dell'oggetto di design che diventa sempre più simile alla cellula o all'embrione, come già Fontana negli anni Cinquanta profetizzava.

L'arte, come la natura, cerca l'immortalità ad ogni costo e un'attitudine totipotente e differenziale sembra l'unica efficace per garantire uno stadio successivo di esistenza.



Seconda edizione *Premio Moroso per l'Arte Contemporanea*,
veduta d'insieme, GC.AC, Monfalcone, 2011

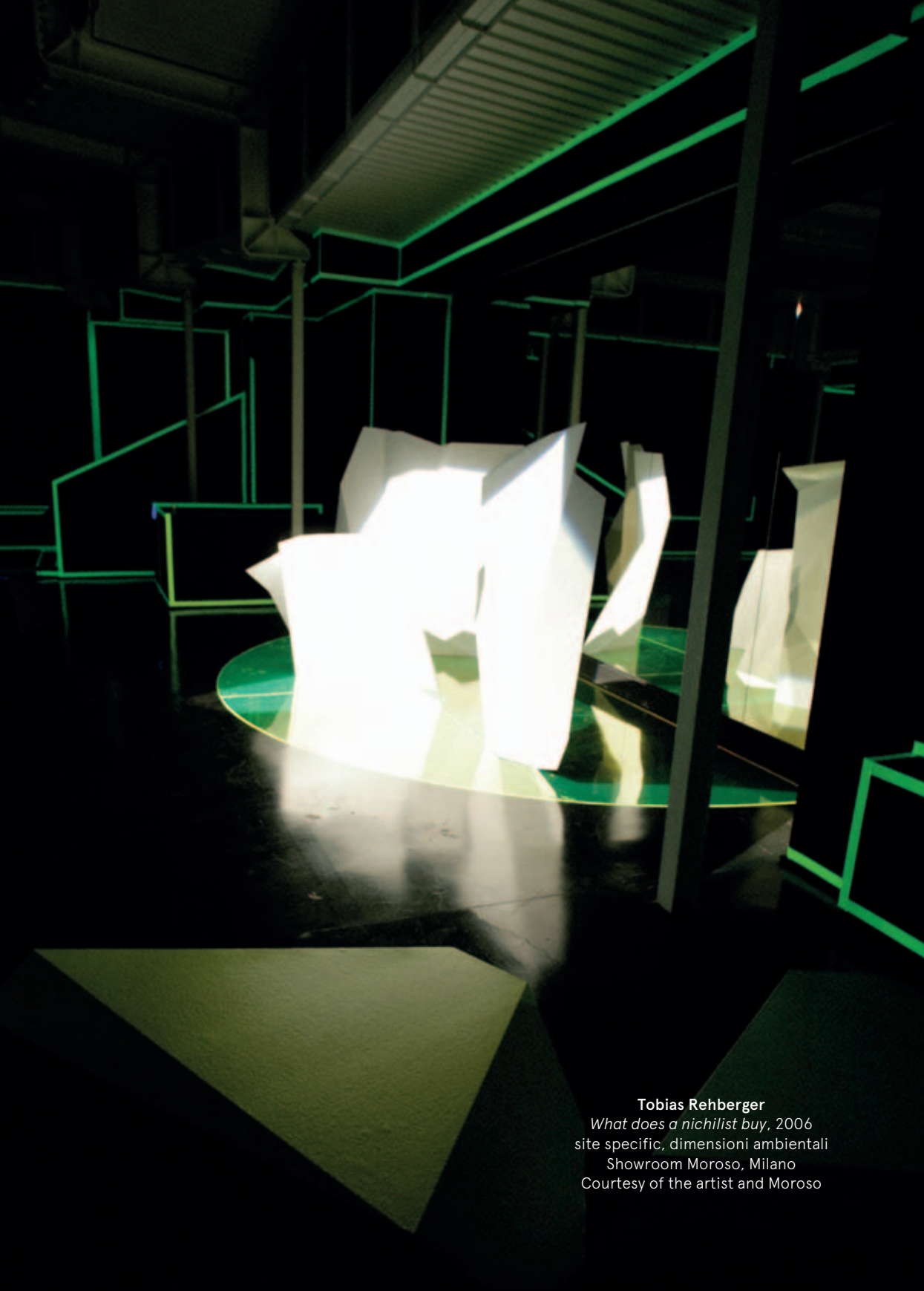


Anna Galtarossa
Divinità Domestiche - Gli Antenati
 (from the series: *Domestic Divinities - Gli Antenati*), 2012
 borsa, pon pon, fiori di stoffa, legno di cipresso,
 cartapesta, paillettes, conchiglie, stoffa,
 bigodini, bastoncini, perle, parrucca, matite colorate,
 ovatta e poliuretano espanso,
 105 x 70 x 40 cm
 Courtesy of the artist and Studio la Città, Verona



Michael Lin
Spring 2003, 2003
 site specific, dimensioni ambientali
 Showroom Moroso, Milano
 Courtesy of the artist and Moroso

La forma come struttura del possibile: una storia.



Tobias Rehberger
What does a nihilist buy, 2006
site specific, dimensioni ambientali
Showroom Moroso, Milano
Courtesy of the artist and Moroso



Anna Galtarossa, Daniel Gonzáles
Patrizia, 2010
struttura in acciaio, fibre plastiche,
passamanerie, paillette cucite a mano
150 x 98 x 82 cm
Courtesy of the artists and Moroso



Francesco Simeti, Andrea Sala
Tumble weed, 2010
site specific, dimensioni ambientali
Showroom Moroso, Milano
Courtesy of the artists and Moroso

La forma come struttura del possibile: una storia.



Loris Cecchini
Wallwave Vibrations (quanta canticum), 2009
resina poliesteri, pittura
200 x 200 x 10 cm
Courtesy of the artist and Galleria Continua,
San Gimignano - Beijing - Le moulin



David Adamo
Untitled, 2010
struttura in acciaio, tessuto
30 x 32 x 52 cm cadauna
Courtesy of the artist and Moroso



Luca Pozzi

3D detail of: Il Dono del Mantello, 2009
c-print su alluminio, cornice in legno,
157 x 90 cm
Courtesy Fondazione Ettore Fico, Turin
and Galleria Federico Luger, Milan



Andrea Sala

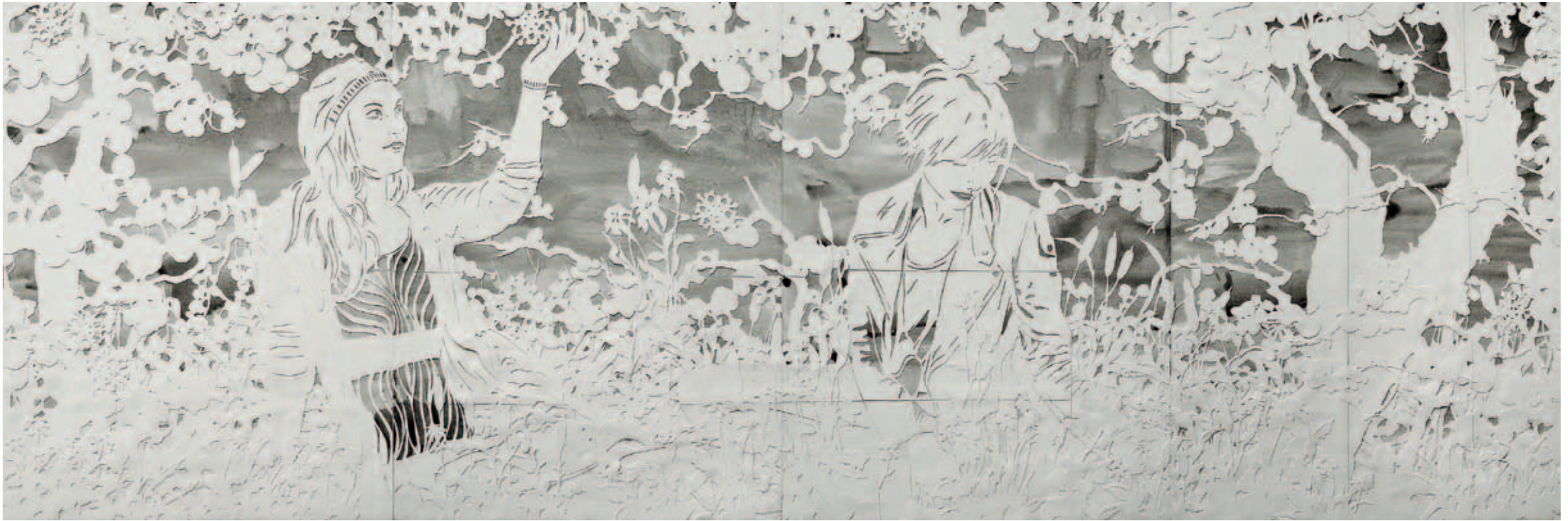
'68, 2012
conchiglia di cera, intonaco,
70 x 115 x 3 cm
Courtesy of the artist
and Galleria Federica Schiavo, Rome



Daniel González
Pasta Amore & Avantgarde Flower Pot (blu), 2012
 paillette cucite a mano su tela, ferro,
 smalto, terra, pianta
 46 x 34 x 28 cm + misura della pianta
 Courtesy of the artist

Ettore Favini
Senza Titolo (analemma), 2012
 legno, ferro, lenti di ingrandimento,
 160 x 20 x 20 cm - 80 x 40 x 40 cm
 Courtesy of the artist





Andrea Mastrovito

Lauren, 2012

collage di carta murillo su foamboard,

94 x 283 cm

Courtesy of the artist and 1000eventi Gallery, Milan



Andrea Mastrovito

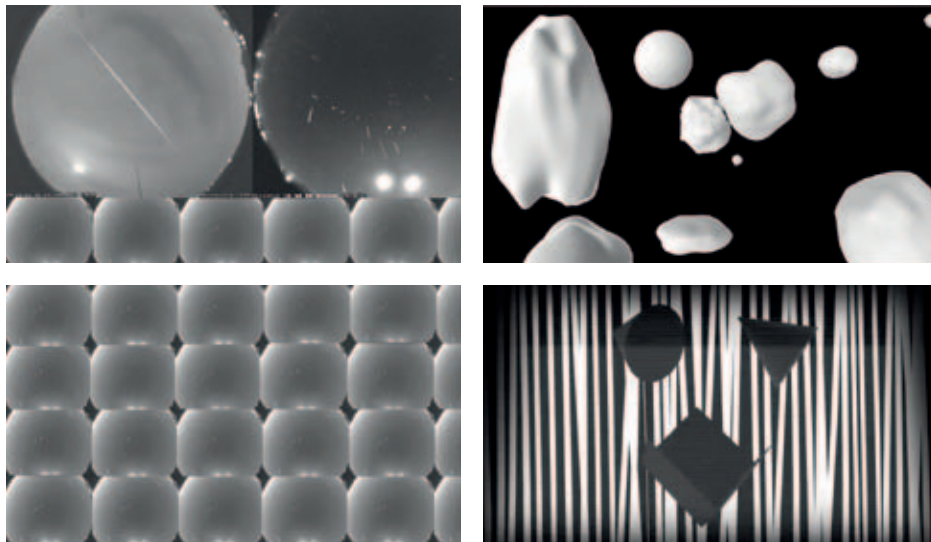
Mara, 2012

collage di carta murillo su foamboard,

94 x 189 cm

Courtesy of the artist and Galerie

Guy Bartschi, Geneva



Christian Frosi
New Title Sparkling Water, 2011
 video in b/n in loop
 Courtesy of the artist and ZERO, Milan



Dragana Sapanjoš
Bukkake, 2012 (work in progress)
 ferro, stucco, vetro, ceramica, plastica,
 nastro di raso, passamaneria,
 cera, vernice, specchio, legno, ottone
 Courtesy of the artist and Moroso



Gabriele De Santis
Senza Titolo, 2012
fotografia, cartone, umidità,
21 x 30 cm
Courtesy of the artist and Frutta, Rome



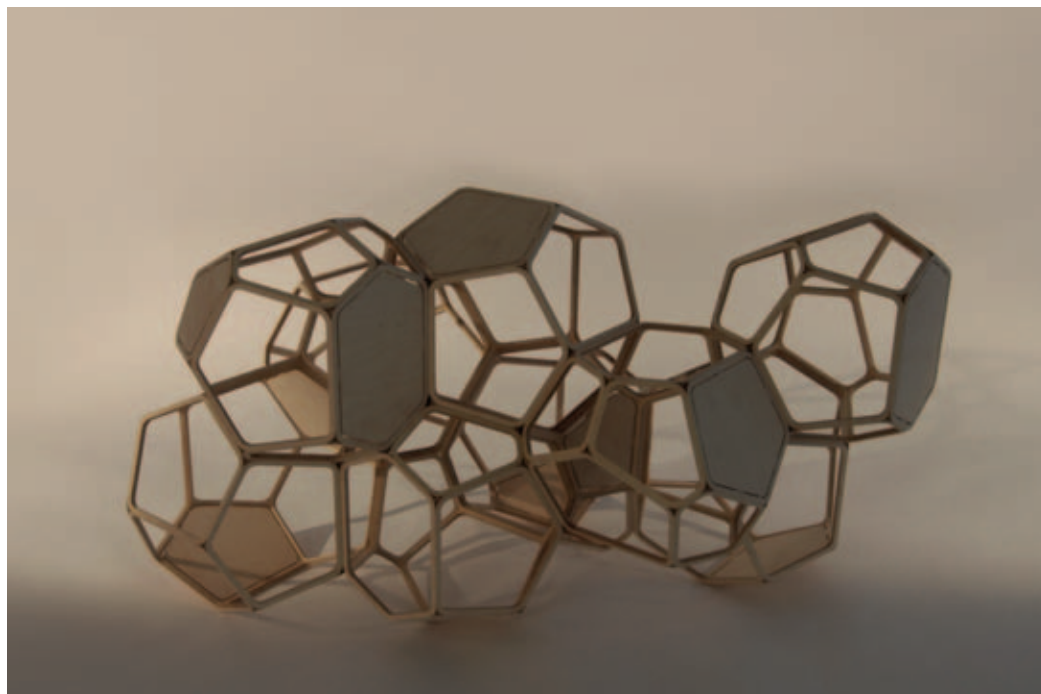
Martino Gamper
Metamorphosis, 2012
rivestimento in stoffa e pelle, espanso schiumato
a freddo con struttura interna in acciaio
110 x 300 x 90 cm
Courtesy of the artist and Moroso



Christian Eisenberger
A Human Basic Instinct, 2010
scotch, peli
180 x 25 x 25 cm
Courtesy of the artist



Luca Trevisani
Flyfishing # 4, 2011
stampa a raggi UV su rame
65 x 45 x 10 cm
Courtesy of the artist and Pinksummer, Genoa



Tomás Saraceno
AirPort City / Cloud City, 2010
 50 x 100 x 60 cm, 9 moduli in betulla
 Courtesy of the artist
 and Lorenzo Lomonaco

Premessa alle note:
 Sono di seguito riportate le dichiarazioni degli artisti coinvolti, riguardo al loro modo di intendere il concetto di metamorfosi nella formulazione dell'opera.

¹ **Dragana Sapanjoš**

Accendere i fari fendinebbia e guidare con prudenza. Accelerando fuori dalla noia della strada che si allunga all'infinito di fronte: mi auguro che, alla fine, una cerva non salterà fuori dalla nebbia del bosco, alla massima velocità, ma purtroppo prima o poi succede ... prima o poi si finisce per cucinare qualcosa per cena che noi (o qualcun altro per conto nostro) abbiamo ucciso per errore. Nel piacere di assaporare quel piatto di gnocchi fumanti, per il quale abbiamo passato ore e ore a preparare la salsa, l'aggiunta di spezie e aromi, schizzando i muri di odori inebrianti, cercando di dimenticare e cercando di ignorare la consapevolezza della provenienza della carne servita, risulta evidente la capacità inimmaginabile della coscienza umana di cambiare... Osservo gli opposti, si cade in contraddizione continuamente: la ragione e la follia, il piacere e il dolore, la conservazione e l'autodistruzione. Cerco di modellare ciò che l'oscurità dell'essere nasconde dietro ogni facciata, e analizzo la vita semplice in quanto tale, che ha bisogno e fornisce

un riconoscimento reale e non retorica tra gli individui. Nella convinzione che la vita abbia bisogno di un contatto vero e proprio, al fine di continuare a celebrare se stessa, getto le fondamenta per la mia ricerca.

² **Luca Pozzi**

La serie *3D DETAIL OF: Il Dono del Mantello*, da cui l'immagine selezionata proviene, è il risultato fotografico dell'estrusione tridimensionale di due dettagli bidimensionali dell'omonimo affresco eseguito da Giotto di Bondone nella basilica superiore di Assisi. Si tratta della riproposizione del mantello double-face oro-azzurro, eseguito tra il 1290 e il 1299, sotto forma di un sacco a pelo (azzurro), offerto ai piedi di una scultura di un budda in oriente (oro) nel 2009. La centralità di tale operazione risiede nella costruzione di un sistema visivo complesso e ricorsivo, che procede per salti temporali a zig-zag, in grado, attraverso un atto fisico reale di ricongiungimento (viaggio-loop), di costituire un incubatore di dimensionalità pittorica aumentata. Da qui l'attinenza stringente con il processo metamorfico, il lavoro offre un'analoga fase transitoria di sostanziale trasformazione e potenziamento

esperienziale. Il processo avviene attraverso il passaggio "dormiente-latente" dell'operatore generativo (artista-crisalide) all'interno di un bozzolo "dimensionale" (sacco a pelo). Un punto di vista interno alla pittura che evidenzia potenzialità come: abitabilità, nomadismo, polilocazione, multiculturalità e multidisciplinarietà.

³ **Luca Trevisani**

L'indeterminatezza del mondo materiale, e la nostra esperienza delle cose, ci spinge lontano da ogni tipo di fissità, di chiusure del cerchio. Per il chimico, e per uno scultore, non esiste un lavoro ma esiste un lavoro, un brusio che ci accompagna mentre guardiamo il mondo, che lo smonta e lo rimonta, persistente ed ipnotico. Quello che conta è il tentativo di far ballare le cose, e noi con loro, perché solo quando tutto balla all'unisono, ecco che tutto si fonde in una sola cosa. È una reazione chimica ascoltando le leggi di natura, celebrando nuove versioni della materia, dove i reagenti si trasformano in anfibi, in reti, in luoghi di mediazione e traduzione. Si tratta di vibrazioni, di scosse, rumore, non di realtà che si compenetrano o di sguardi che si ibridano, ma realtà che si creano.

⁴ **Christian Frosi**

Presentare una forma ad un'altra forma può essere il preludio della loro trasformazione dell'una nell'altra? Il mio lavoro è costruito su continue presentazioni, lasciando poi che le due o tre forme possano comunque mantenere una distanza di cortesia, e anche un certo imbarazzo. Posso dire quindi che nel mio lavoro una forma è molto vicino a quello che possiamo definire una personalità, che contiene un pensiero e un vissuto. Trovo difficile che una persona possa trasformarsi in un'altra, ma nonostante questo, trovo interessante tentare di avvicinare quello che della trasformazione può essere forma. La scrittura penso possa essere una buona metafora di una forma/storia in continua trasformazione: Un flusso estremamente fitto e intenso di possibilità, totalmente libere e apparentemente vulnerabili. Mi ricordo un vecchio cartone animato di cui avevo già scritto, in cui l'eroe buono era un robot fatto di molte parti e queste parti si riunivano soltanto nel momento del massimo pericolo. Con l'avanzare delle puntate e della storia, anche il pubblico avanzava nella sua esperienza di questa apparizione e avanzando negli episodi, il momento dell'apparizione, per continuare ad essere interessante, diveniva

sempre più travagliato, esposto, analizzato e scalfito. Fino al punto in cui l'apparizione dell'eroe era talmente semplificata e immune da eventuali attacchi esterni che la storia si ritrovò totalmente ferma. Da questo fatto ho capito che la trasformazione è un momento di dialogo e apertura straordinario dove lo scambio dialettico è estremamente rapido e fruttuoso. Penso di aver sperimentato questo "stato del pensiero" durante le collaborazioni che ho avuto la fortuna di poter realizzare con diversi artisti, ed è sempre stato un lavoro intenso, efficace e totalmente irrazionale. Nei miei lavori spero quindi di continuare ad incontrare quello stato di incomprensione proprio della ricerca e della scoperta tra forme in procinto di trasformarsi in un altro pensiero. "E se il porto diventasse un risotto?"; "Ti ricordi che dovevi modificarmi quella parte?"; "Si ho già pensato a cosa scrivere, ma a scriverla non sarò io".

^{8a} **Andrea Sala**
Recentemente ho trovato in un libro pubblicata una bellissima foto di Luigi Ghirri. Nella foto, Ghirri aveva immortalato alcune delle bottiglie nello studio di Morandi, oggetti che sarebbero diventati poi celebri. È proprio partendo da questa immagine che vorrei spiegare cosa è per me la metamorfosi.

Qualcosa che cambia molto lentamente nel tempo, qualcosa che viene spostato lentamente, fino ad arrivare a cambiare la sua funzione e il suo senso. Questo succede quando qualcosa sin dall'inizio lascia intravedere le sue possibilità di ulteriore sviluppo. Come per molti dei lavori prodotti da Morandi, con minime variazioni nei toni di colore o piccoli spostamenti. La metamorfosi È per me una sorta di processo naturale. Insomma un'evoluzione. In fondo oggi conosciamo le giraffe come tali, con la loro forma allungata. Ma chissà: ad un certo punto le foglie fresche dovevano essere tanto in alto da poter cambiare la forma di un essere.

^{9a} **Ettore Favini**
La forma é una conseguenza del processo, non sono interessato a ricercare forme, ma contenuti, sono conscio che storia dell'arte italiana e la sua ingombrante tradizione mi richieda questo, ma ho capito il mio totale disinteresse verso essa e anche, in parte la sua inutilità. Il processo di ricerca formale non mi appartiene più. I miei lavori sono operazioni aperte, tentativi di verifica, ricerca di un pensiero, ma in un processo che prevede l'uso di materiali tangibili, inevitabilmente produce un risultato formale.

Penso che le idee sopravvivano agli oggetti. La metamorfosi e più del pensiero.

^{2a} **Gabriele De Santis**
Cratilo, nel V secolo a.C., ipotizzò l'impossibilità di dare un nome alle cose e alle persone, essendo esse in costante divenire. Si limitava dunque ad indicarle con il dito, per evitare di fare errori. Questo mi fa pensare a tutti i lavori della storia dell'arte che non hanno un titolo. Forse è perché questi lavori cambiano continuamente, non solo nel loro aspetto esteriore (a causa del naturale processo di invecchiamento), ma forse anche nel loro aspetto comunicativo e concettuale. Discuto dunque di un processo di *metamorfosi* non legato alla fisicità, piuttosto alla ricezione di un messaggio che l'opera d'arte emette e che cambia continuamente a seconda del contesto e dell'audience in cui si trova. Mi ricordo di un progetto curato da Jens Hoffman alla galleria Casey Kaplan di New York nel 2003, dal titolo *Exhibition of an Exhibition*, che prevedeva la scelta a priori di alcuni lavori e ben 4 curatori invitati a curare una mostra e scriverne il comunicato stampa sempre con gli stessi lavori. Risultato 4 diverse mostre, 4 diversi comunicati stampa. Stessa opera d'arte, diverso significato.

Dunque non è tutta colpa del tempo.

^{8a} **Daniel González**
Spostare il valore semantico della realtà è un dispositivo rivelatore dell'effimero, uno slittamento delicato di percezione che ci permette di vedere l'opera come un istante magico, catturando la natura del presente insieme alle possibilità del futuro.

^{2a} **Andrea Mastrovito**
La metamorfosi, il fluire/cambiare della materia, è qualcosa che, in realtà, nel mio lavoro, è ricollegabile al meccanismo del ciclo e della trasformazione, nell'arco di un dato tempo (solitamente questo tempo corrisponde ad un ciclo vitale), di un essere o di un oggetto in qualcosa d'altro. Quando ho realizzato le prime *aiuole di libri* (2009), il ragionamento basilare era quello del passaggio dal fiore all'albero, dall'albero alla carta, dalla carta al libro e quindi, finalmente, col mio intervento di ritaglio, il ritorno alla forma originaria, il fiore. Allo stesso modo altre opere come *Eine Symphonie des Grauens* (2007) riprendono il concetto di ciclo in cui l'essere umano muore e rinasce continuamente e ogni volta creando qualcosa di nuovo (in questo caso creando ibridi pesci/uccelli) dalla

materia morta o inerte, o altre ancora come *Pindemonte* (2009) o *A sud del cielo* (2011) e la recente mostra *The Modern Prometheus* (2012) dove il passaggio dalla vita alla morte e viceversa, dalla materia inerte che prende ogni volta una forma differente grazie all'intervento dell'artista-demiurgo, è regolato da una sorta di evoluzione darwiniana dalla polvere alla carne alla vita vissuta, giocata, scopata, donata, fino alla morte ineluttabile e quindi al ritorno alla polvere e di rimando ad un nuovo ciclo vitale. Parafrasando Lavoisier: nulla si crea e nulla si distrugge, ed è il passaggio stesso da una forma all'altra, il collegamento, il nesso tra un pensiero ed un altro, che più mi preme cogliere per poterlo rendere visibile, tangibile.

^{10a} **Anna Galtarossa**
Costantemente fluire e mutare per restare se stessi. Ballare per trovare un equilibrio. Seguire il ritmo base del mondo, quello che in alchimia viene codificato nei tre stadi fondamentali di putrefazione, purificazione e rinascita. Aspettare di essere sporchi prima di lavarsi, per non illudersi che ci possa essere sicurezza nell'inalterabilità.

^{11a} **Loris Cecchini**
... In un continuo interscambio tra narrazione biografica e

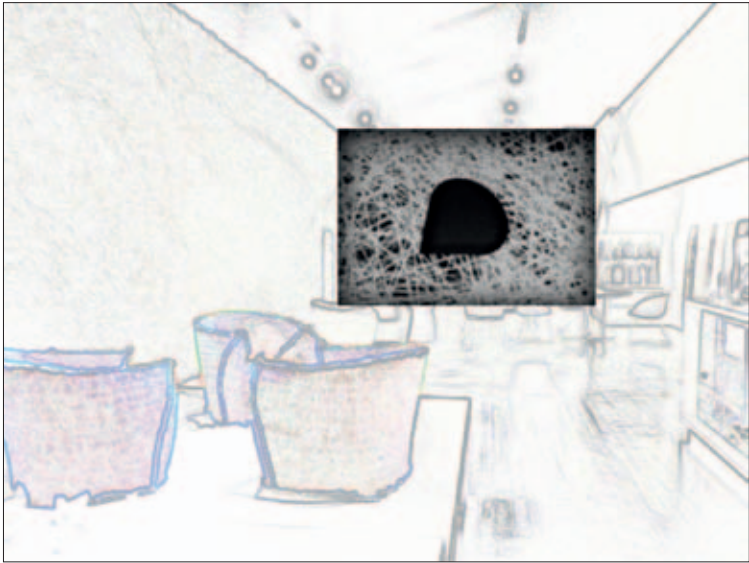
artificio del linguaggio, tra posizione poetica e interpretazione del dato tecnico, le opere si alternano e si sviluppano come un rizoma aperto in cui frammenti di natura ed elaborazione di dati di differente origine, in una sorta di osmosi espressiva, in cui le materie e i materiali si astraggono per rendersi pura presenza, pura materia sensibile, rapporto osmotico tecnologia-natura. ... Il lavoro dell'arte come morfologia fluttuante sospesa nella dimensione solida ed evanescente del linguaggio artistico, dove il costruire si fa tensione simbolica e riappropriazione dell'esperienza, nella ridefinizione poetica di un paesaggio culturale situato da tempo tra realtà fisica dei materiali e pura virtualizzazione; la meraviglia del mondo nella sua morfologia, la stratificazione, la costruzione e la misura, la configurazione e il funzionamento, il sistema e la sua conformazione, la superficie e la carcassa. ... La fluttuazione della materia in una misura che si offre nella doppia topografia degli elementi fisici e dei paesaggi della transfigurazione. Una pratica dello spazio e del paesaggio che ci condizionano nel quotidiano, e che dagli occhi vanno al cervello, poi allo stomaco e finalmente entropizzati, ritornano alla testa con un senso diverso,

mescolandosi a tutto quello che – per Natura e per Cultura – sapevamo già di quel vedere. ... Diagramma di una continua metamorfosi: la forma dell'opera come risultato mai definitivo, forma in contrazione ed espansione nello spazio di un'architettura emotiva che, come luogo abitabile, si riempie e si svuota, si sporca e si pulisce nuovamente, cambia coordinate geografiche confrontandosi con altre lingue e linguaggi. ... Perdere il reale per ridefinirlo poeticamente; la misura arbitraria come unità di strumento mutevole, struttura aperta a configurazioni multiple, meccanismo variabile suscettibile di revisione continua, con cui è possibile disegnare cartoline di mondi diversi. Un sé isometricamente stratificato, dove i valori altimetrici diventano picchi emotivi. ... Credo che il nostro condensato di sapere e di esperienza, di emotività e riflessione, di capacità ed attenzione, ad un certo punto si materializzi in qualcosa che è l'opera, che diventa indipendente da noi nel momento in cui diventa linguaggio. O meglio l'opera, in tutte le sue forme, è imprescindibile da chi l'ha resa tangibile (anche nell'assenza), ma è tanto più forte come linguaggio quanto più diviene autonoma ... L'opera è essa stessa manifestazione di parola e definizione, in un fluire

continuo di senso e di possibilità. Lo sguardo sull'opera, la pausa indotta, è portatore di un'esperienza in "formazione" e non di informazione; l'opera non informa su niente: al contrario contribuisce alla formazione dell'esperienza. ... L'opera come autonomia formale che può estendersi a molte tipologie di spazio, proponendosi in configurazioni grafico-spaziali che possono caratterizzare emotivamente l'architettura, proprio in virtù di una morfologia che ha le sue basi nell'organico e nella composizione numerico – matematica; altresì risultato di memoria stratificata e diario soggettivo dell'interpretazione del mondo. ... Certamente le soluzioni degli artisti sono legate ad una progettualità e a poetiche diverse, spesso non condizionate da formulazioni utilitaristiche e di ordine pratico, ma che fanno leva sulle capacità deliranti dell'arte di parlare di istanze di ordine più spirituale. Insisto sulle capacità di transfigurazione della materia dell'arte. Una forte fascinazione per la progettualità, l'interesse per un environment non caratterizzato solo dalla presenza di immagini e oggetti, mi ha portato al confronto con lo spazio, ma quasi sempre con

un’accezione di “spazio-oggetto”, legato cioè ad una forma sculturale e al tempo stesso ad una evanescenza, un luogo praticabile e un miraggio dello sguardo. La natura organica e la geometria, l’interno come spazio fisico e psicologico, la tecnologia e il suo riverbero nello spazio emotivo, e ancora la possibilità di manipolazione della materia nei luoghi dell’alterità e dell’estraneità mi danno modo di lavorare su una quantità di elementi

diversi che si manifestano tra costruzione e decostruzione, tra elementi di affezione personale e proiezione pubblica. Cerco spesso l’incontro tra l’elemento caldo, emotivo di un soggetto in qualche modo familiare e il suo manifestarsi su un piano visuale e poetico diverso, filtrato da una percezione mista di memoria e virtualizzazione.



Christian Frosi
New Title Sparkling Water, 2011
progetto esecutivo Showroom Moroso,
Londra

Bibliografia di riferimento

Emilio Ambasz (a cura di), *Italy – The New Domestic Landscape*, New York, Museum of Modern Art 1972.

Richard Armstrong, Richard Marshal (a cura di), *The New Sculpture 1965 – 1975: Between Geometry and Gesture*, New York, Whitney Museum of American Art, 1990.

Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968.

Zygmunt Bauman, *Modernità e ambivalenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (a cura di), *L’informe. Mode d’Emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Milano, Baldini & Castoldi Dalai, 2008.

Giordano Bruno, *De la causa, principio e uno*, II, in *Dialoghi italiani*, 2 voll., nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, terza edizione a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1985, p. 263.

Benjamin H. D. Bucloch, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003

Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di Germana Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Emanuele Coccia, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Jole de Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, Mursia, 1993.

Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1990.

Gille Deleuze – Felix Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, trad. it. Angela De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996.

Marc Dessauce, *The Inflatable Moment: pneumatics and protest in ’68*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Catherine de Zeghet, *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Boston – Cambridge (Mass.), Institute of Contemporary Art- MIT Press, 1996.

Georges Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Mia Fineman (a cura di), *Metamorph*, 9. *Mostra Internazionale di Architettura*, Venezia, Marsilio, 2004.

Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1998.

Nelson Goodman, *La struttura dell’apparenza*, trad. it. Alberto Emiliani, Bologna, Il Mulino, 1985.

Nancy Holt (a cura di), *Unpublished Writings: The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations*, New York, New York University Press, 1979.

Adam Kendom, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Rosalind Krauss, *Passaggi. Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte d’oggi*, trad. it. Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Milano, Il sagggiatore, 1964.

Lucy L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it.

Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

Guido Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987.

Robert Morris, *Continuous Projects Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press 1995.

Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. it. Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2001.

Ovidio, *Metamorfosi*, trad. it. Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1995.

Michael Petry, *The Art of not making: the new artst/artisan relationship*, London, Thames & Hudson, 2011.

Gianni Pettena (a cura di), *Radicals. Architettura e design 1960 – 75*, Venezia – Firenze, La Biennale Di Venezia – Il ventilabro, 1996.

Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, trad. it. Rodolfo Paoli, Vicenza, Neri Pozza, 1999.



Andrea Sala, Francesco Simeti
per spazio Moroso, Miami Art Basel, 2010,
Miami

Biografie

David Adamo

nasce a Rochester (USA) nel 1979;
vive e lavora a Berlino.

L'oggetto viene scarnificato e riportato nelle sue basi costitutive secondo un procedimento che diventa anche processo performativo. Normalmente si tratta di composizioni, installazioni, che sensibilizzano il fruitore ad una percezione mutante ma sempre volta all'autenticità anche materica della cosa in se. Con un'attitudine all'estrazione e alla esemplificazione, Adamo cerca il nocciolo ultimo della scultura (Andrea Bruciati).

Bibl.: Coline Millard, *David Adamo*, in «Frieze» 136, January-February 2012; Claire Barliant, *David Adamo*, in «Art in America», December, 2011; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Francesco Bonami (a cura di), *Whitney Biennial 2010*, New York, Whitney Museum, 2010.

Ron Arad

Professore di design al Royal College of Art di Londra, Ron Arad è un architetto e designer di origine israeliana. Da oltre 25 anni lavora sul confine labile tra il design industriale e l'arte contemporanea. Con Moroso la ricerca plastica e concettuale del designer si è sommata alla sensibilità interpretativa propria dell'azienda. Il gesto estremo assimilato e tradotto in oggetti che superano la semplice forma, portando nel quotidiano una vitalità che crea relazione.

Bibl.: Deyan Sudjic, *Ron Arad*, London, Laurence King Publishers, 1999; Alba Cappellieri, *Design e Italy: Ron Arad*, Milano, Mondadori Electa, 2008. www.ronrad.co.uk

Tord Boontje

Tord Boontje collabora con diverse aziende tra cui Alexander McQueen, Artecnic, Authentics, British Airways,

Kvadrat, Moss e Swarovski. Boontje è stato insignito di molti premi e riconoscimenti come quello di Elle Decoration UK Designer of the Year edizione 2003 e di Woonbeurs Dutch Designer of the Year edizione 2005. Ricopre attualmente l'incarico di professore di Product Design al Royal College of Art di Londra.

Bibl.: Martina Margetts, *Tord Boontje*, New York, Rizzoli, 2007.
www.tordboontje.com

Loris Cecchini

nasce a Milano nel 1969;
vive e lavora in Toscana e a Berlino.

La forma è una pausa all'interno della trasformazione e l'autore dilata al massimo questa immobile temporalità, affondando da quasi vent'anni "in una durata che si prolunga e si sviluppa a forma di spirale, dove i punti del percorso elicoidale appaiono ritorni in tempi, spazi e modalità differenti". È la materia, o ancora meglio, il materiale e, talvolta, i piccoli elementi, questi sì veramente seriali, concatenati tra loro che portano direttamente alla conclusione di quel movimento che dona la forma originando l'intervallo perpetuo dentro il quale Cecchini mette a punto il suo doppio sistema perfettamente comprensibile di guardare il mondo (Marco Bazzini).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2011_12*, Monfalcone, GC.AC, 2011; Loris Cecchini, Milano, Photology, 2011; Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010; Loris Cecchini *dotsandloops*, Milano, Skira, 2009; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.

Antonio Citterio

Antonio Citterio nasce a Meda nel 1950. Si laurea in architettura al Politecnico

Metamorphosis

di Milano e apre lo studio nel 1972 occupandosi prevalentemente di disegno industriale. Dal 1981 inizia l'attività di progettazione architettonica e di interni. Attualmente collabora con aziende italiane e straniere. Tra i riconoscimenti ottenuti, nel 1987 e nel 1995 ottiene il Compasso d'Oro. Numerosi prodotti sono esposti nella collezione permanente di design del Museo di Arte Moderna di New York e nella collezione permanente del Centre Pompidou di Parigi.

Bibl.: Alba Cappellieri, *Antonio Citterio: architettura e design*, Milano, Skira, 2007.
www.antoniocitterioandpartners.it

Gabriele De Santis

nasce a Roma nel 1983;
vive e lavora a Roma e Londra.

Attraverso il display viene costantemente messa in crisi l'appartenenza a un medium specifico, e viceversa affermata la potenziale migrazione da un linguaggio ad un altro, riconducendo sempre l'immagine a un ordine che è quello della verticale, ovvero il piano della pittura. Sia che usi oggetti o che usi immagini, o che addirittura cancelli attraverso l'uso del fuoco o del colore applicato sulla fotografia, la parete è sempre il luogo in cui il lavoro si rende manifesto e si presenta allo sguardo (Cecilia Canziani).

Bibl.: Ilaria Gianni - Maria Alicata (a cura di), *Re-Generation*, Roma, MACRO, 2012; Cecilia Borettaz - Claudio Libero Pisano (a cura di), *Hear Me Out*, CIAC Genazzano, Livello 4, 2011; Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2010_11*, Monfalcone, GC.AC, 2010.

Nipa Doshi e Jonathan Levien

Nipa Doshi, indiana, e Jonathan Levien, scozzese, sono una coppia di designer nel lavoro e nella vita. Il loro approccio al design è complementare: lei, fortemente influenzata dalla cultura indiana, dai

114. 115.

colori e dal senso della materia. Lui dal disegno industriale, pulito e razionale. Assieme suscitano curiosità e apertura a nuovi stimoli, una fusione culturale che si arricchisce nella diversità e nel confronto. La collaborazione con Moroso è naturale, incentrata sulla condivisione di valori e di conoscenza, nella ricerca di un punto d'equilibrio tra produzione seriale e cura artigianale.

Bibl.: Impossible wood, in «Domus web», 10 marzo 2011; Yann Siliec, *Doshi Levien rites de passage*, «Intramuros» 158.
www.doshilevien.com

Christian Eisenberger

nasce a Semriach (AT) nel 1978;
vive e lavora a Vienna.

La cronaca quotidiana scivola inoffensiva attraverso i nostri sensi, come se la quantità eccessiva di notizie sublimasse la reazione emotiva in indifferenza inerte. L'artista promuove un risveglio dal torpore attraverso un tappismo mediatico volta a una rilettura dell'informazione in chiave sadico-ironica. Il recupero di materiali poveri fa eco da un lato alla necessità di "abbassare" la deontologia artistica per facilitare un impatto immediato, dall'altro si scorge l'intento desacralizzante di far emergere lo squallore del popular per mezzo di un inquinamento materico proprio di una certo clima "actionista" (Alice Ginaldi).

Bibl.: *Christian Eisenberger Reserve: Kill me Help me*, Bielefeld, Kerber, 2012; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; *Christian Eisenberger: Nothing personal*, Frankenthal, Vescon, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Arrivals and Departures: a New Generation of Artists*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010; *Oxytocin Szintillation*, Vienna, Schlebrügge.Editor and Christian Eisenberger, 2009.
www.christianeisenberger.com

Biografie

Ettore Favini

nasce a Cremona nel 1974,
dove vive e lavora.

Dare forma al tempo e all'equilibrio può risultare impresa complessa. Se la forma poi rivendica la sua importanza e la sintesi il suo ruolo, allora ci si trova al limite di una sfida. Le opere di Favini sono così, sfide, ma sono anche poesie, di pochi versi, densi ed equilibrati, onirici ma materici (Francesca Di Nardo).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2010_11*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Lorenzo Giusti (a cura di), *Walden Method*, Ravenna, MAR, 2010; Lorenzo Giusti - Valentina Sensini (a cura di) *Green Platform*, Cinisello Balsano, Silvana Editoriale, 2009; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.
www.ettorefavini.wordpress.com

Enrico Franzolini

Nato a Udine nel 1952, compie gli studi universitari a Firenze e Venezia dove nel 1979 si laurea in architettura. Parallelamente al lavoro artistico (nel 1972 è invitato alla 36a Biennale di Venezia, nel settore arti decorative), si sviluppa il suo impegno nei campi dell'architettura e del disegno industriale, dove ha avuto modo di collaborare con alcune delle più prestigiose aziende del mobile. Sono numerosi i progetti di architettura e di interior design che vengono pubblicati nelle più autorevoli riviste di settore. Nel 1991 vince il primo premio al concorso Top Ten indetto da Promosedia. Del 1999 è la menzione d'onore al premio Compasso d'Oro per la sedia Asia, mentre nel 2005 la sedia Lagoa ottiene il è Reddot Design Award.

www.enricofranzolini.it

Front

Sofia Lagerkvist, Charlotte von der Lancken e Anna Lindgren compongono il gruppo svedese di design noto come Front. Le loro opere traggono ispirazione da discussioni, esplorazioni e sperimentazioni comuni e tutte le componenti del gruppo partecipano alla creazione di ciascun progetto, dall'idea iniziale fino al prodotto finale. Gli oggetti di design di Front narrano all'osservatore la storia che sta alla base del processo creativo, il materiale con cui l'oggetto è realizzato e le convenzioni relative al design. Nelle loro opere, parte della creazione del progetto è assegnata ad animali, computer e macchine. Hanno elaborato un interno in costante mutamento, creato oggetti con esplosi, arredamento robotico e una serie di arredi ispirati dalla loro passione per la magia.

www.designfront.org

Christian Frosi

nasce a Milano nel 1973,
dove vive e lavora.

Nella sua ambiguità, la sua arte potrebbe prestarsi a raccontare i nostri giorni in molti modi perché i nostri sono giorni ambigui. Le nostre relazioni sono instabili come i materiali che spesso compongono le sue sculture e le sue installazioni, e i nostri parametri scivolosi, i nostri paradigmi sempre sul punto di essere ridefiniti, come gli equilibri su cui si reggono le sue improvvisazioni spaziali (Alessandro Rabottini).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2010_11*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Luca Cerizza, *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*, Milano, et al. Edizioni, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008; *Ambient Tour. Christian Frosi*. OOOOOOOOOO, Milano, Electa, 2007.

Metamorphosis

Anna Galtarossa

nasce a San Pietro in Cariano nel 1975;
vive e lavora a Verona.

Un'immaginazione fervida, nutrita di storie fantastiche, mitologiche e magiche, ci restituisce mondi sfavillanti che si presentano come stati onirici o epifanie. Oggetti apotropaici, divinità domestiche, feticci; o ancora città galleggianti ricoperte di perle e di paillettes e mostri giganteschi, riesumati dalle nostre paure più ataviche. Sempre al limite fra la veglia e il sonno, fra il viaggio reale o immaginario, l'artista rende palpabili i sogni e ci regala la possibilità di toccarli, anche se solo per un istante (Eva Comuzzi).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2010_11*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Arrivals and Departures: a New Generation of Artists*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.

Martino Gamper

nasce a Merano nel 1971;
vive e lavora a Londra.

Il design è l'oggetto di studio e il suo materiale espressivo: gli oggetti d'arredo divengono dispositivi da smontare e rimontare, insieme di componenti che possono essere riconfigurati innumerevoli volte, come nei giochi di costruzione. Questa pratica, tuttavia, non riduce il design alle sue forme elementari o alle sue qualità materiali, perché nell'espressività degli elementi individuali, nei colori e nelle forme che caratterizzano ogni oggetto, Gamper esplora gli aspetti sociali e culturali della progettazione industriale (Irene Calderoni).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award*

116. 117.

for contemporary art 2010_11, Monfalcone, GC.AC, 2010; *100 Chairs in 100 Days and its 100 Ways*, Londra, Dent De Leone, 2010; *Piccolo Volume II*, Nilufar & Dent De Leone, 2009.
www.martinogamper.com

Daniel González

nasce a Buenos Aires (AR) nel 1963;
vive a lavora a New York e Berlino.

Una sensibilità visiva frizzante, con soluzioni radicali ed eccentriche, spesso formulate anche mediante atti performativi e site specific. I suoi interventi sono il risultato di continui atti di smantellamento e miscele multiple che destabilizzano il fruitore occidentale per la loro estroversione e fascinazione seduttiva. Il desiderio sta alla base conoscitiva di González che non retrocede mai nelle sue esternazioni iconografiche, vitali e pulsanti perché autenticamente desunte dalla vita quotidiana (Andrea Bruciati).

Bibl.: Francine Fort – Michel Jacques – Claire Petetin – Eric Troussicot (a cura di), *Insiders: Practices, Uses, Know-How*, CAPC Bordeaux, Le presse du réel, 2010; Lukas Feireiss (a cura di), *Re-Imaging Architecture*, Berlin, Galerie Archcouture – Halle/S and Aedes Galerie, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; *Daniel González: a la mierda lo que piensen de nostro – UFO in my bed*, Prague, Vernon Fine Art International, 2009.
www.daniel-gonzalez.com

Konstantin Grcic

Konstantin Grcic è nato a Monaco in Germania nel 1965. Dopo aver studiato al Parnham College in Inghilterra, dal 1988 al 1990 frequenta il Royal College of Art di Londra studiando Design. Dal 1991 fonda il proprio studio a Monaco e lavora come industrial designer e architetto. Disegna mobili per le più importanti aziende europee, tra le quali Agape, Magis, Moormann, Moroso, Muji, Whirlpool... Attualmente sta lavorando

Biografie

con Herzog & de Meuron al progetto del nuovo Parrish Art Museum a Long Island negli Usa. Konstantin Grcic crea prodotti definiti essenziali, minimalisti. Quello che però lo allontana dal minimalismo è lo sviluppo del concetto di funzione in termini umani, grazie alla combinazione di un estremo rigore formale con una notevole acutezza mentale e con un grande humor. Grcic ama definire il suo design semplice. Ha ricevuto molti premi prestigiosi: nel 2000 è stato ospite d'onore alla Interieur Biennial di Kortrijk in Belgio, nel 2007 è stato nominato Designer of the Year da Arckitectur & Whonen a Colonia e poi è stato Designer de l'Anée al Maison Objet di Parigi... Tra i suoi progetti la lampada Mayday prodotta da Flos è stata selezionata per la collezione permanente del Museum of Modern Art di New York. La stessa lampada ha vinto il premio Compasso d'Oro nel 2001.

Bibl.: Cristina Morozzi, *Konstantin Grcic*, Milano, Il Sole 24 ore, 2011. www.konstantin-grcic.com

Alfredo Häberli

Nato a Buenos Aires nel 1964, Alfredo Häberli si trasferisce in Svizzera nel 1977 dove si laurea alla Scuola di Design di Zurigo nel 1991. Dal 1993, anno in cui apre il proprio studio, inizia le collaborazioni con marchi prestigiosi. Il suo interesse, che spazia a 360° nel campo del design non risente di vincoli formali e non segue le mode; cerca piuttosto di guardare con occhi nuovi alle situazioni quotidiane. I suoi prodotti coniugano inventiva e bellezza e rispecchiano la sua determinazione a fare sì che dagli oggetti traspaia sempre un'anima. Le sue opere sono state presentate in varie mostre e gli hanno valso numerosi premi e riconoscimenti.

Bibl.: *Alfredo Häberli Design Live*, Berlin, Birkhäuser, 2006.
www.alfredo-haeberli.com

Massimo Iosa Ghini

Massimo Iosa Ghini nasce nel 1959, studia architettura a Firenze e si laurea al Politecnico di Milano. Dal 1985 partecipa alle avanguardie del design italiano disegnando illustrazioni, oggetti e ambienti per il gruppo Bolidismo di cui è fondatore, e fa parte del gruppo Memphis con Ettore Sottsass. Disegna mobili, collezioni, oggetti e sviluppa art direction per le migliori aziende di design italiane ed estere con uno stile riconosciuto. Attualmente sta lavorando ad importanti progetti di architettura e design sia in Europa che negli Stati Uniti. I suoi lavori si trovano in vari musei e collezioni private internazionali.

Bibl.: *15 anni di progetti Massimo Iosa Ghini 15 years of projects*, Milano, Electa, 2001; Colonetti Aldo – Burkhardt François – Gillo Dorfles, *Massimo Iosa Ghini da Designer ad Architetto*, Bologna, Editrice Compositori, 2005.
www.iosaghini.it

Toshiyuki Kita

Tokujin ha studiato a lungo con Shiro Kuramata e Issey Miyake. Designer eclettico e raffinato, si esprime in campi molto diversi: arte, moda, architettura e design. L'idea alla base di ogni suo progetto, viene sempre mediata da un approccio progettuale volto all'essenzialità, concettuale e sperimentale, nella continua ricerca di applicazioni inusuali per materiali semplici e comuni. Con Moroso condivide l'amore per l'oggetto unico, la propensione alla manualità artigianale e la grande attenzione alla cura sartoriale.

Bibl.: *Toshiyuki Kita: The Soul of Design*, Amus Arts Press, 2001.
www.toshiyukikita.com

Metamorphosis

Michael Lin

Nasce a Tokyo nel 1964;
vive e lavora fra Shanghai e Parigi.

Un continuo rapporto tra la ripetizione degli elementi e la loro permutabilità: che si tratti di alcune figurazioni replicate sulla carta da parati, di un video frammentato in diversi schermi, di una serie di fotografie con medesimo angolo visuale, di porzioni di quadro tagliate e ricomposte, l'effetto conseguente non muta. L'associazione mutante del massimo grado della fantasia all'elemento decorativo – poiché la fantasia qui non coinvolge solo il motivo ma anche la sua disposizione, quale sinonimo di una libertà più gioiosa, sempre estroversa e relazionale (Andrea Bruciati).

Bibl.: *Michael Lin*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010; Ivy Cooper (a cura di), *Michael Lin*, Saint Louis, Contemporary Art Museum, 2005.

Ross Lovegrove

La ricerca di Ross Lovegrove supera i confini tra scienza, design e architettura. I suoi progetti fondono tecnologia, materialità e scultura in elegante e sobria formalità. Sue creazioni come il Solar Tree, progetto di illuminazione urbana basato su avanzate tecnologie solari e l'orologio in titanio HU per Issey Miyake, contrazione di human per l'attenzione alla forma in sintonia con il corpo. Per Moroso rappresenta il punto di congiuntura tra sensoriale e razionale, tra sapienza artigianale e sensibilità tecnologica.

Bibl.: *Supernatural the work of Ross Lovegrove*, London, Phaidon, 2004; R. Lovegrove, T. Barker, A. Braun, A. Lo, P. Jusselme, R. Buckner, A. Hall, *Sunny Delight: A Ross Lovegrove Master Class*, Innovation Design Engineering, 2008.
www.rosslovegrove.com

118. 119.

Javier Mariscal

Javier Mariscal nasce a Valencia nel 1950. Dai primi disegni degli anni '70, Mariscal ha sempre dato prova di una creatività sfrenata, dell'urgenza di esprimere sé stesso attraverso le più svariate discipline, talvolta con una valenza artistica, talvolta di altro genere. La sua attività professionale abbraccia infatti la pittura e la scultura, il design di arredi e l'interior design, spazia dal graphic design all'architettura dei giardini, ma si occupa anche di giardinaggio e orticoltura. Javier Mariscal si esprime con un linguaggio tutto suo, teoricamente complesso ma in pratica semplice. Le sue creazioni, talvolta innocenti, sono sempre provocatorie.

Bibl.: *Drawing Life. Mariscal*, London, Phaidon, 2009.
www.mariscal.com

Andrea Mastrovito

Nasce a Bergamo nel 1978;
vive e lavora a Bergamo e New York.

Dipinti composti da stratificazioni di fogli di carta e veline dipinte: Mastrovito lavora le immagini quasi fosse un archeologo, estraendole dal supporto. Questa inventiva di tipo tecnico si accompagna ad una sofisticata scelta iconografica, grazie alla quale soggetti e riferimenti, costruiscono costellazioni di senso che, a seconda del progetto espositivo, collegano presente e passato, storia privata e sociale (Marina Pugliese).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2011_12*, Monfalcone, GC.AC, 2011; Julia Draganovic (a cura di), *Andrea Mastrovito. Easy come, Easy go*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.
www.andreamastrovito.com

Biografie

Nendo

Nendo nasce a Toronto nel 1977. Il suo nome in giapponese significa "argilla modellata liberamente" che indica l'approccio flessibile ai progetti di design usciti dal suo studio. Dopo essersi laureato in Architettura alla Waseda Univ. (Tokyo), ha fondato nel 2005 lo studio Nendo a Tokyo e nel 2006 ha aperto l'ufficio di Milano. Il concept sotteso ai suoi lavori punta in particolare sulla enfaticizzazione di emozioni e sentimenti di positività tradotti in una continua ricerca sui materiali e sulle tecnologie. Nel 2009 la sua "Cabbage Chair" viene selezionata per le collezioni del MoMA e del MAD (New York) e del Musée des Arts Decoratifs (Parigi).

Bibl.: *Nendo*, Cologne, Daab Media, 2008
www.nendo.jp

Marc Newson

Marc Newson è uno dei designer più raffinati e influenti di questa generazione. Sempre innovativo, è anche prolifico e straordinariamente versatile: le sue creazioni spaziano dagli oggetti di uso domestico, all'arredamento, dai ristoranti agli orologi da polso e fino agli interni di aeromobili. Il suo senso estetico e l'originalità senza compromessi hanno reso celebre nel mondo questo designer di origine australiana che vanta una clientela di prim'ordine. Le sue opere sono presenti nelle collezioni permanenti di prestigiosi enti museali quali il MoMA di New York, The Design Museum di Londra e il Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Bibl.: Cinzia Ferrara, *Marc Newson. Design tra organicità e fantascienza*, Milano, Lupetti, 2005; Alison Castle, *Marc Newson: Works*, Köln, Taschen, 2012
www.marc-newson.com

Luca Pozzi

Nasce nel 1983 a Milano,
dove vive e lavora.

Consiglio di appartenere ad un'epoca in cui la tecnologia, la scienza e l'informatica, apportano alla quotidianità un contributo determinante, Pozzi applica e insegue teorie conformi alla sua sensibilità. Non limitandosi alla "meravigliosa" applicazione dei dati, egli li elabora e li riformula a differenti livelli e a diverse percezioni che, pur avendo applicazioni opposte, dialogano a distanza in modo uniforme (Andrea Bruciati).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2011_12*, Monfalcone, GC.AC, 2011; Alberto Salvadori - Valerio Borgonuovo - Luca Pozzi, *Luca Pozzi A.E.W.O.M.*, Firenze, Gli Ori, 2010; Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010.
www.lucapozzi.com

Tobias Rehberger

Nasce a Esslingen (D) nel 1966;
vive e lavora a Francoforte sul Meno.

In Rehberger lo slittamento fra arte che invade il reale e gli effetti contaminanti di questo dialogo continuo, fanno sì che vi sia un piano metaforico di sovracostruzione contro un'usura dello sguardo stesso. Senza rifuggire ad una tentazione iconoclasta ma anzi immergendosi in una estetica spesso pop ed accattivante che tanto deve alle forme del design. In ogni lavoro la compenetrazione è totale: viene continuamente verificata la consistenza delle immagini che, dalla bidimensionalità dei pannelli, al fotomontaggio e alla tangibilità delle sculture, si traducono in ambienti immersivi, coinvolgendo ogni aspetto del sensorio con una certa inclinazione all'opera d'arte totale (Andrea Bruciati).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human*

Metamorphosis

Impulse, Monfalcone, GC.AC, 2010; Germano Celant – Blom Ina, *Tobias Rehberger. On Otto e On Solo*, Milano, Progetto Prada Arte, 2007; Brehm Margit – Alessandra Pace (a cura di), *Tobias Rehberger, Deaddies*, Torino, Hopefulmonster, 2002.

Andrea Sala

Nasce a Como nel 1976;
lavora a Milano e Montreal.

Trovare una nuova immagine in una forma esistente e scoprire una potenzialità diversa all'interno di un oggetto sono aspetti fondamentali del mio approccio. Sono affascinato dal mondo del design e dell'architettura: lavoro con oggetti di design, progetti di architettura, immagini o opere di altri artisti, cercando di identificare e catturare una nuova funzionalità, una nuova scala, una nuova realtà combinatoria, partendo dalla pratica della progettazione (Andrea Sala).

Bibl.: Daniela Bigi, *Fascinazione per la forma*, in «Arte & Critica», 68, 2011; Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; Noah Stolz, Andrea Sala, in «Kaleidoscope», 6, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.

Dragana Sapanjoš

Nasce nel 1979 a Capodistria (SLO);
vive e lavora a Cittanova (HR).

La mia ricerca è concentrata sul rapporto tra contenuto e contenitore, sull'alterazione percettiva che l'opera produce nel consumatore. L'opera si pone come uno spazio svuotato delle proprie connotazioni oggettuali, dove il fruitore entrando con la sua presenza, attiva la dimensione del discorso. Discorso e discorsi che si nutrono con le proprie sensazioni, con il proprio odore, con la propria presenza, con la psiche e il corpo, elementi attivi a riplasmare

120. 121.

continuamente l'opera stessa. E per questo che io mi relaziono allo spazio in modo simile a quello dello spettatore (Dragana Sapanjos).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2011_12*, Monfalcone, GC.AC, 2011.
www.draganasapanjos.net

Tomás Saraceno

Nasce nel 1973 a San Miguel de Tucumán (AR);
vive e lavora a Francoforte sul Meno.

Le sue installazioni vogliono sfidare le restrizioni convenzionali sull'habitat umano, e suggerire nuovi modi di percepire la natura. Futuristici modelli urbani delle metropoli galleggianti suggeriscono la possibilità di spostare le città dalla superficie della Terra in aria e rappresentano un tema centrale nella pratica dell'artista. Continuando nella tradizione di architetti visionari prima di lui – Buckminster Fuller, Archigram, e Ant Farm Collective – Saraceno applica la ecosofia formulata da Felix Guattari perchè riunisce tre parametri, ambientale, mentale e sociale, in pratica metodologica (Andrea Bruciati).

Bibl.: Berlin Marion Ackermann – Daniel Birnbaum – Udo Kittelmann – Hans Ulrich Obrist (a cura di), *Tomás Saraceno: Cloud Cities*, Düsseldorf, Hamburger Bahnhof für Gegenwart – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2011; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010.
www.tomassaraceno.com

Francesco Simeti

Nasce a Palermo nel 1968;
vive e lavora a New York.

Sembra riattivare da molti punti di vista le esperienze sperimentali della fine degli anni Sessanta, soprattutto quelle genericamente affini ai linguaggi di derivazione pop che rileggono il concetto stesso di habitat. Nella gestione

Biografie

dello spazio architettonico, avviene la decostruzione degli elementi costitutivi al fine di reimpostare il concetto stesso di visione. Lo spazio viene formalmente inteso quale proiezione di un oggetto su di una superficie, ma con la tendenza a debordare, a oltrepassare i confini materiali posti dai supporti per un coinvolgimento totalizzante dell'intero ambiente (Andrea Bruciati).

Bibl.: Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; *Acrobazie*, Corraini, 2008.
www.francescosimeti.com

Luca Trevisani

Nasce a Verona nel 1979;
vive e lavora fra l'Italia e Berlino.

Ad interessare Trevisani è soprattutto il carattere progettuale, cosicché il potenziale racchiuso nell'idea venga spesso disperso nel corso della sua realizzazione che risulta parziale o imprecisa, con uno scarto tra idea ed oggetto. Urgenti dunque sono il progetto o l'intento, e non la loro attuazione e da qui nasce l'interesse e l'utilizzo di materiali effimeri, ma mai anodini o non correlati ad un vitalismo delle forme (Andrea Bruciati).

Bibl.: Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *Arrivals and Departures: a New Generation of Artists*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010; Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010; *Luca Trevisani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009; Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.

Patricia Urquiola

Patricia Urquiola si è formata con i grandi nomi del design del Novecento. Assistente universitaria di Achille Castiglioni e Eugenio Bettinelli, successivamente

collabora con Vico Magistretti, Maddalena de Padova e Piero Lissoni. Con Patrizia Moroso sviluppa una nuova concezione del sedersi, flessibile e trasformabile. Progetti unici, nati dall'unione di talento e sensibilità femminile con la solida tradizione artigianale e sartoriale dell'azienda.

Bibl.: Caroline Klein, *Patricia Urquiola*, Cologne, Daab Media, 2009; *Patricia Urquiola: Time to Make a Book*, New York, Rizzoli, 2013
www.patriciaurquiola.com

Tokujin Yoshioka

Tokujin ha studiato a lungo con Shiro Kuramata e Issey Miyake. Designer eclettico e raffinato, si esprime in campi molto diversi: arte, moda, architettura e design. L'idea alla base di ogni suo progetto, viene sempre mediata da un approccio progettuale volto all'essenzialità, concettuale e sperimentale, nella continua ricerca di applicazioni inusuali per materiali semplici e comuni. Con Moroso condivide l'amore per l'oggetto unico, la propensione alla manualità artigianale e la grande attenzione alla cura sartoriale.

Bibl.: Tokujin Yoshioka Design, London, Phaidon, 2006; *Tokujin Yoshioka*, New York, Rizzoli, 2010
www.tokujin.com



Tobias Rehberger
per Galleria Illy, 2011
Berlino

Bibliografia

15 anni di progetti Massimo Iosa Ghini 15 years of projects, Milano, Electa, 2001.

Glenn Adamson – Jane Pavitt (a cura di), *Postmodernism. Style and subversion, 1970-1990*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 24 settembre 2011 – 15 gennaio 2012), London, V&A Publishing, 2011.

Glenn Adamson – Jane Pavitt, *Postmodernism: style and subversion*, in Glenn Adamson – Jane Pavitt (a cura di), *Postmodernism. Style and subversion, 1970-1990*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 24 settembre 2011 – 15 gennaio 2012), London, V&A Publishing, 2011, pp. 12-95.

Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 26 maggio – 11 settembre 1972), Firenze, Centro Di, 1972.

Ambient Tour. Christian Frosi. OOOOOOOOOO, Milano, Electa, 2007.

G. C. Argan, *Ideological development in the thought and imagery of Italian Design*, in E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (New York,

Museum of Modern Art, 26 maggio – 11 settembre 1972), Firenze, Centro Di, 1972, pp. 358-369.

Richard Armstrong, Richard Marshall (a cura di), *The New Sculpture 1965 – 1975: Between Geometry and Gesture*, New York, Whitney Museum of American Art, 1990.

Renato Barilli, *Arredo alchemico*, in «Domus», 607, giugno 1980, pp. 33-41.

Claire Barliant, *David Adamo*, in «Art in America», December, 2011, p.139.

Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968.

Zygmunt Bauman, *Modernità e ambivalenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

Daniela Bigi, *Fascinazione per la forma*, in «Arte & Critic», 68, 2011, p. 84.

Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (a cura di), *L'informe. Mode d'Emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Ilaria Bonacossa (a cura di), *Ambient Tour. Christian Frosi*, Flavio Favelli, Debora Ligorio, Milano, Electa, 2007.

Francesco Bonami (a cura di), *Whitney Biennial 2010*, New York, Whitney Museum, 2010.

James Bond & Pin-Ups, Davide Cascio and Peter Stämpfli, Kunstmuseum Thun, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2011.

Cecilia Boretta – Claudio Libero Pisano (a cura di), *Hear Me Out*, Genazzano, Livello 4, 2011.

Giampiero Bosoni, *Del "modo italiano" e le sue forme. Storia di "cose", espressioni, simboli della creatività italiana*, in Giampiero Bosoni – Guy Cogeval (a cura di), *Il Modo Italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 3 marzo – 3 giugno 2007), Milano, Skira, 2007, pp. 25-35.

Giampiero Bosoni – Guy Cogeval (a cura di), *Il Modo Italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 3 marzo – 3 giugno 2007), Milano, Skira, 2007.

Benjamin H. D. Bucloch, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

Andrea Branzi – Denis Santachiara, *Idee, appunti, divagazioni*, in «Mobili '81» numero speciale allegato al fascicolo di «Domus», dicembre 1980, pp. 6-44.

Andrea Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964-1990*, Milano, Electa, 1996.

Andrea Branzi, *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, ristampa ed. 1984, Milano, Idea Books, 1999.

Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.

Andrea Bruciati (a cura di), *Soft Cell: space dynamics in Italy*, Bologna, Damiani, 2008.

Andrea Bruciati (a cura di), *A Basic Human Impulse*, Monfalcone, GC.AC, 2010.

Andrea Bruciati (a cura di), *Arrivals and Departures: a New Generation of Artists*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.

Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2010_11*, Monfalcone, GC.AC, 2010.

Andrea Bruciati (a cura di), *MOROSO award for contemporary art 2011_12*, Monfalcone, GC.AC, 2011.

Giordano Bruno, *De la causa, principio e uno*, II, in *Dialoghi italiani*, 2 voll., nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, terza edizione a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1985, p. 263.

Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.

Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e*

Metamorphosis

della magia, a cura di Germana Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Alba Cappellieri, *Antonio Citterio: architettura e design*, Milano, Skira, 2007.

Alba Cappellieri, *Design e Italy: Ron Arad*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

Dante Cavazzini, *Novant'anni della mia vita*, Udine, Ribis Editore, 1981.

Loris Cecchini *dotsandloops*, Milano, Skira, 2009.

Loris Cecchini, Milano, Photology, 2011.

Germano Celant – Blom Ina, *Tobias Rehberger. On Otto e On Solo*, Milano, Progetto Prada Arte, 2007.

Luca Cerizza, *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*, Milano, et al. edizioni 2010.

Emanuele Coccia, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Elena Commessatti, *Cavalicco Friuli Mondo. Elena Commessatti racconta Moroso*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007.

Ivy Cooper (a cura di), *Michael Lin*, Saint Louis, Contemporary Art Museum, 2005.

Gilberto Corretti, *Il progetto di un paese che cambia*, in Andrea Branzi (a cura di), *Il design italiano 1964-1990*, Milano,

Electa, 1996, pp. 26-35.

Gabriella D'Amato, *Storia del design*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1990.

Gille Deleuze – Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. Angela De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996.

Jole de Sanna, *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Milano, Mursia, 1993.

Marc Dessauce, *The Inflatable Moment: pneumatics and protest in '68*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Catherine de Zeghet, *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Boston – Cambridge (Mass.), Institute of Contemporary Art- MIT Press, 1996.

Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Julia Draganovic (a cura di), *Andrea Mastrovito. Easy come, Easy go*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

Drawing Life. Mariscal, London, Phaidon, 2009.

Isadora Duncan, *My Life, La mia vita*, trad. it. di

124. 125.

Rosa Giolli Menni, Milano, Poligono Società Editrice, 1948.

Christian Eisenberger: Nothing personal, Frankenthal, Vescon, 2010.

Christian Eisenberger Reserve: Kill me Help me, Bielefeld, Kerber, 2012.

Lukas Feireiss (a cura di), *Re-Imaging Architecture*, Berlin, Galerie Archcouture – Halle/S and Aedes Galerie, 2010.

Cinzia Ferrara, *Marc Newson: design tra organicità e fantascienza*, Milano, Lupetti, 2005.

Peter M. Fiell, *Ross Lovegrove la nuova natura*, in «Domus», 818, settembre 1999, pp. 70-73.

Mia Fineman – Kurt W. Foster (a cura di), *Metamorph, 9. Mostra Internazionale di Architettura*, Venezia, Marsilio, 2004.

Francine Fort – Michel Jacques, Claire Petetin, Eric Troussicot (a cura di), *Insiders: Practices, Uses, Know-How*, CAPC Bordeaux, Le presse du réel, 2010.

Michael Fried, *Art and Objecthood*, in «Artforum», 5, June 1967, pp. 12-23.

Martino Gamper, *100 Chairs in 100 Days and its 100 Ways*, London, Dent De Leone, 2010.

Martino Gamper, *Piccolo*

Volume II, London, Nilufar & Dent De Leone, 2009.

Ilaria Gianni – Maria Alicata (a cura di), *Re-Generation*, MACRO, Roma 2012.

Lorenzo Giusti – Valentina Sensini (a cura di), *Green Platform*, Cinisello Balsano, Silvana Editoriale, 2009.

Lorenzo Giusti (a cura di), *Walden Method*, Ravenna, MAR, 2010.

Daniel González: a la mierda lo que piensen de nuestro – UFO in my bed, Prague, Vernon Fine Art International, 2009.

Nelson Goodman, *La struttura dell'apparenza*, trad. it. Alberto Emiliani, Bologna, Il Mulino, 1985.

Vittorio Gregotti, *Italian Design, 1945-1971*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 26 maggio – 11 settembre 1972), Firenze, Centro Di, 1972, pp. 315-340

Vittorio Gregotti (a cura di e con la collaborazione di G. Bosoni, M. De Giorgi, A. Nulli), *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano, Electa, 1982.

Vittorio Gregotti, *Cultura architettonica e disegno del prodotto industriale in Italia*, in Giampiero Bosoni – Guy Cogeval (a cura di), *Il Modo Italiano. Design e avanguardie artistiche*

Bibliografia

in Italia nel XX secolo, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 3 marzo – 3 giugno 2007), Milano, Skira, 2007, pp. 37-49.

Frances Hodgson Burnett, *Il giardino segreto*, trad. it., Milano, Nord-Sud Edizioni, 2012.

Nancy Holt (a cura di), *Unpublished Writings: The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations*, New York, New York University Press, 1979.

Carl Jencks, *The...New... International...Style...e altre etichette*, in «Domus», 623, dicembre 1981, pp. 41-51.

Adam Kendom, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Rosalind Krauss, *Passaggi. Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, trad. it. Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Milano, Il saggiaiore, 1964.

Michael Lin, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.

Lucy L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973.

Brehm Margit – Alessandra Pace (a cura di), *Tobias*

Rehberger, Deaddies, Torino, Hopefulmonster, 2002.

Marco Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XXI secolo*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

Coline Millard, *David Adamo*, in «Frieze», 136, January-February 2012, p.137.

Cristina Morozzi, *Konstantin Grcic*, Milano, Il Sole 24 ore, 2011.

Guido Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987.

Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993.

Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. it. Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2001.

Oxytocin Szintillation, Vienna, Schlebrügge. Editor and Christian Eisenberger, 2009.

Gianni Pettena (a cura di), *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 24 giugno – 26 settembre 2004), Firenze, Maschietto Editore, 2004.

Gianni Pettena (a cura di), *Radicals. Architettura e design 1960 – 75*, Venezia – Firenze, La Biennale Di Venezia – Il ventilabro, 1996.

Gianni Pettena, *Il percorso del Radicale*, in Gianni Pettena (a cura di), *Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 24 giugno – 26 settembre 2004), Firenze, Maschietto Editore, 2004, pp. 9-35.

Francesca Picchi, *Konstantin Grcic*, in «Domus», 820, novembre 1999, pp. 42-45.

Piccolo Volume II, Nilufar & Dent De Leone, 2009.

Barbara Radice, *Memphis*, Milano, Electa, 1984.

Franco Raggi, *N.Y. M.O.M.A.: «Italy: The New Domestic Landscape»*, in «Casabella», 366, giugno 1972, pp. 12-26 e 62-74.

Alberto Salvadori – Valerio Borgonuovo – Luca Pozzi, *Luca Pozzi A.E.W.O.M.*, Firenze, Gli Ori, 2010.

Tomás Saraceno: Cloud Cities, Berlin, Distanz Verlag, 2011.

Luca Sossella, *40 anni. Istruzioni per l'uso*, Udine, Moroso, 1992.

Ettore Sottsass, *Scritti 1946-2001*, Milano, Neri Pozza, 2002.

Noah Stolz, *Andrea Sala*, in « Kaleidoscope », 6, 2010, p.82.

Deyan Sudjic, *Ron Arad*, London, Laurence King Publishers, 1999.

Supernatural the work of Ross Lovegrove, London, Phaidon, 2004.

Luca Trevisani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

Maurizio Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torina, Einaudi, 2001.

Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it Rodolfo Paoli, Vicenza, Neri Pozza, 1999.



Highlands di Patricia Urquiola, 2003
Palais de Tokyo, Parigi

Finito di stampare nel mese
di ottobre 2012,
presso Grafiche Filacorda,
Udine

**Casa Cavazzini
Museo
d'Arte Moderna
e Contemporanea**

**ISBN ISBN 9788895752129
Euro (...)**