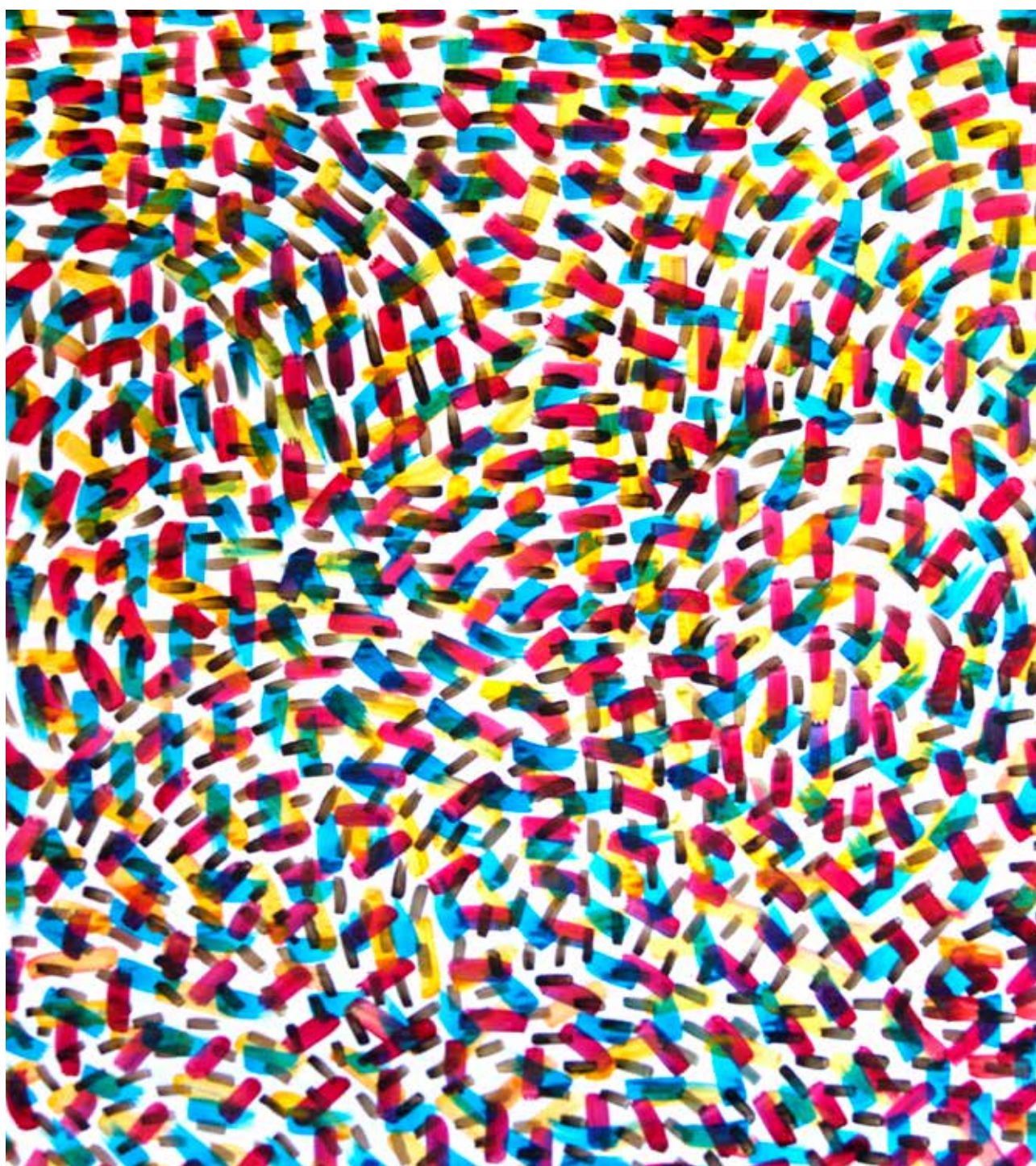


La Rapidissima

01 | Gennaio 2021



Atti di fiducia

La Rapidissima è una pubblicazione che intende accompagnare il progetto di riforma delle officine ICO di Ivrea, la riqualificazione e l'insediamento di attività avviato dalla nuova proprietà Icona Srl nel 2019, dopo oltre vent'anni di chiusura e abbandono.

Quando ci è stata proposta questa idea abbiamo accettato con entusiasmo di sostenerla per due motivi: per informare tutti coloro che in tutto il mondo sono interessati al destino di queste fabbriche, dove ha avuto luogo una delle vicende industriali più affascinanti del Novecento (non a caso questi edifici sono oggi patrimonio Unesco); per nutrire la riqualificazione stessa con contenuti nuovi, riflessioni, esempi - anche puramente suggestivi, lontani nel tempo o nello spazio - che possano essere di arricchimento culturale per il lavoro di noi tutti.

Un lavoro appena intrapreso, ma finalmente incominciato.

Infine, in un momento difficile come quello che stiamo attraversando, pensiamo che studiare, progettare, dialogare, scrivere, riflettere, fotografare, disegnare costituiscano per se stessi degli atti di fiducia nel domani a cui non dobbiamo rinunciare.

La rinascita di questi edifici, con il loro alto valore simbolico, può e deve servire anche a questo: a essere d'incoraggiamento e a restituire a tutti questi slanci uno spazio comune di confronto.

—

Andrea Ardisson
Presidente Icona Srl

Per ampliare la vecchia Fabbrica di mattoni rossi Adriano Olivetti scelse i giovani architetti Luigi Figini e Gino Pollini, ispirati dai principi dell'architettura razionalista. Il primo ampliamento (1934-1939) è disposto su tre piani ed è percorso da finestre che lo rendono chiaro e luminoso. Al suo interno si colloca il "Salone dei 2000", nel quale si tennero i più importanti momenti della vita comune di fabbrica e in cui fu collocata la statua dedicata al Fondatore della Olivetti Camillo. Il secondo ampliamento (1939-1942) mantiene la caratteristica forma del parallelepipedo e presenta una facciata composta da una doppia vetrata che garantisce la perfetta illuminazione naturale. Il terzo ampliamento (1947-1949) completa il precedente su via Jervis in modo pressoché invisibile, presentando invece sul lato opposto un notevole frangisole in calcestruzzo, più un tratto ulteriore dallo sviluppo orizzontale a vetri arretrato e ombreggiato. Il sogno della fabbrica trasparente e aperta sull'ambiente esterno era finalmente realizzato. Come ha scritto Geno Pampaloni: "Nonostante l'ansia di perfezione che li ha disegnati, gli stabilimenti non impongono una presenza esclusiva, intimidatoria, ma si inseriscono ancora in un paesaggio naturale e in una vicenda umana".



→ Officine ICO
Luigi Figini,
Gino Pollini
1934/1936,
1936/1939,
1939/1949
Davide Aichino



01

06

Un diario pubblico

Marco Peroni

10

Una nuova vita deve scorrere negli spazi delle ICO

Alberto Redolfi intervista Cino Zucchi

24

Dedali oscuri

Fotografie di Davide Aichino

34

Per la ragione di nessuna ragione e di nessuno scopo

M. Peroni, G. di Tondo / Ass. Archivio Storico Olivetti

42

Il moltissimo che dobbiamo alla Bauhaus

Enrico Daly / Associazione culturale Pubblico-08

50

L'etica efficace

Michele Trimarchi / Il Quinto Ampliamento

60

Luci su Ivrea

Intervista a Ivreatronic / Cittadini Illumina(n)ti

64

Interferenza

Emanuela Giulietti / Laboratorio-Museo Tecnicamente

Un diario pubblico

Le Officine ICO (Ing. Camillo Olivetti) di Ivrea, tutto e il contrario di tutto. Il posto dove, per gloriosi decenni del secolo scorso, il lavoro si era dato una missione, la più alta e chiara, e dove si fabbricavano prodotti e orizzonti all'attenzione del mondo. Ma anche il posto dove, a seguire, la desolazione si era fatta il nido, con le luci spente, i corridoi vuoti, la ruggine sui cancelli, le croste di vernice sui pavimenti a segnalare decenni di segno opposto.

Un nuovo giorno è cominciato da quando l'enormità silenziosa di questo gigante di vetro ha una nuova proprietà, costituita da diciotto soci paritari del territorio intenzionati a ripopolarlo e rimetterlo al centro della vita produttiva, sociale, culturale del territorio stesso. Un nuovo giorno è sempre possibile se si riparte dalle attenzioni perché riqualificazione, riforma, processo sono parole che vengono dopo. E le attenzioni si erano già rivelate da tempo, erano diventate energie che affioravano in ordine sparso, qualcuna sprigionata a sua volta da una vocazione, qualcuna da un'ambizione, qualcuna da un progetto e qualcuna da un interesse concreto. Tutto è prezioso, tutti sono preziosi, tutti servono se si vuole immaginare un destino comune e tracciare una nuova rotta. Le luci finalmente accese di via Jervis possono diventare ancora una

volta una specie di faro.

Mancava anche una nota di diapason. Dare appuntamento dentro a una rivista alla bella pluralità di voci che ancora vivono è la nostra proposta per andare in questa direzione. Purché sia qualcosa di diverso da una rivista fra le riviste, purché sia un diario pubblico che venga vissuto da tutti come opportunità di dialogo, intreccio, arricchimento reciproco e non soltanto come il racconto della riqualificazione a chi si è appena insediato, a chi lo farà o potrebbe farlo, a chi semplicemente avrà il piacere di essere informato. Un primo repertorio di storie, idee, immagini dedicato e comune per accompagnare questo mattino presto in cui il gigante di vetro sta tornando dopo tanto tempo ad aprire gli occhi.

L'eredità olivettiana è un privilegio e un fardello, un involto prezioso che bisogna avere l'ardimento di aprire per dividere le cose e lasciare indietro quelle che non ci servono più. Per ripartire un poco più leggeri verso direzioni nuove. Non si può vivere di solo passato e così, anche attraverso questa pubblicazione, ci si deve mettere alla prova per togliersi dall'angolo della memoria, storicizzare, metabolizzare. Confortati, in questo, dal variopinto mondo che ogni giorno bussa alla portineria delle Officine ICO chiedendo permesso in tante lingue e in

tanti accenti, da questo andirivieni alla ricerca di un po' di ispirazione. Ma occorre farsi trovare pronti, trasmettere l'essenza viva della storia che lì dentro si è compiuta, senza farsene semplici figuranti.

Alla rivista serviva un nome. "La rapidissima" è lo slogan che 100 anni fa accompagnò l'uscita di una macchina per scrivere Olivetti, la M20, che si fece largo anche al di fuori dei confini dell'Italia. Un titolo con una storicità, dunque, un occholino ai fasti. Ma rapidissima sarà soprattutto la capacità di questo diario pubblico di accendersi a uno stimolo del mondo, la sua disponibilità a includere, collaborare, intrecciare. Rapidissime saranno le sue porte girevoli, tra dentro e fuori, passato e futuro, locale e globale, perché le idee e le opportunità circolino liberamente e in ogni direzione. *La Rapidissima* non va di fretta. Velocità sarà delle attenzioni e non dei passi. Sarà prontezza nel prendersi cura.

Serviva anche riannodare un filo. Con tutti coloro, donne e uomini, che questo posto lo videro nascere e lo popolarono, che oggi compaiono nelle foto storiche appese alle pareti dei primi ambienti

restaurati, sempre in bianco e nero, sempre con quell'espressione così seria, le mani sporche di grasso e la limatura di ferro nelle tasche. O che hanno progettato cinematografici e circuiti, i più conosciuti e i meno, che hanno assistito i bambini negli asili o distribuito i libri nelle biblioteche. Oppure fatto la storia della grafica internazionale, scritto istruzioni per l'uso che sembravano sonetti, fatto di locandine quadri, che hanno suonato la campana.

Serviva, infine, una definizione di cultura che chiarisse lo spirito con cui *La Rapidissima* vuole mettere le sue parole, le sue immagini e le sue idee a disposizione della rinascita di una delle più importanti fabbriche del Novecento. Che cos'è la cultura? Che cosa può fare per noi? In particolare nel processo che si è appena avviato? Chi vi scrive prova a dare il via ai lavori con il suo contributo, una sorta di cardine di questo primo numero che vuole riflettere sul tema degli spazi, delle forme, del ruolo che possono giocare nella costruzione della comunità di domani: la cultura è un particolare sistema di sicurezza che consente, in caso di emergenza, di tenere tutte le porte aperte.



**INTERVISTA A
CINO ZUCCHI**
A CURA DI
ALBERTO REDOLFI
—
FOTOGRAFIE DI
DAVIDE AICHINO



**UNA NUOVA
VITA DEVE
SCORRERE
NEGLI SPAZI
DELLE ICO.**

Cino Zucchi è l'architetto a cui Icona ha assegnato l'incarico di progettare la riforma degli storici edifici industriali olivettiani di Ivrea.

Insegna progettazione al Politecnico di Milano ed è stato "Visiting Professor in Housing and Urbanization" al GSD di Harvard. Tra i suoi progetti ricordiamo: a Venezia gli interventi alla Giudecca, a Milano le case al Portello e a Porta Nuova, a Bolzano gli uffici Salewa, a Torino il Campus Lavazza e l'ampliamento del Museo dell'Automobile e, infine, l'installazione Copycat e l'allestimento del Padiglione Italia nel 2014 per la Biennale di Venezia. Lo abbiamo incontrato nel suo studio di Milano, un luogo curiosissimo, uno spazio aperto e luminoso popolato da giovani collaboratori. Troviamo un clima di laborioso silenzio, fotografie alle pareti, souvenir di ogni tipo custoditi su scrivanie e ripiani secondo qualche ordine imperscrutabile, collezioni complete di riviste di pregio invece riposte ordinatamente sugli scaffali. Sediamo tutti attorno a un tavolo e la nostra amabile conversazione ha inizio.



Cino, sei stato definito più volte un architetto “pop”. Sei un dissennato collezionista di oggetti particolari e un appassionato di musica e cinema. Ti vuoi descrivere con parole tue a beneficio dei nostri lettori?

La parola *pop* è un neologismo che in realtà si fonda su di un problema più antico: quello del rapporto dialettico che intercorre nelle arti e nell'architettura fra “cultura alta” e “cultura popolare” o, più modernamente, tra quelli che Umberto Eco in *Apocalittici e Integrati* - insieme al famoso testo di Walter Benjamin su *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, che rimane il commento insuperato sul tema - chiama “High-brow” e “Low-brow”. Tanti anni fa ho scritto un libro sui cortili milanesi in epoca spagnola, e nelle mie ricerche ho tracciato la lunga genealogia dell'arco su colonne binate: esso nasce nella cerchia di artisti intorno a Raffaello, dopo il sacco di Roma del 1527 viene portato al nord da Giulio Romano dove si diffonde in maniera quasi virale e cent'anni dopo lo si ritrova nei cortili di molti palazzi ed edifici pubblici milanesi e torinesi. Un motivo nato come neologismo colto diventa nel tempo un lessico condiviso e quasi popolare. Questo succede spesso in tutte le arti ed è un fenomeno che mi interessa molto, come peraltro il suo esatto contrario: il pop americano che preleva figure dai fumetti, dalla pubblicità o dai rotocalchi per farli diventare “arte da galleria”, e un giovane Claes Oldenburg che nella sua *Ray Gun Wing* esplora i mille gradi

che portano dalla figura all'astrazione, dagli oggetti trovati per strada alla fruizione artistica.

Rispetto a quelle che potremmo chiamare le “epoche classiche”, oggi non siamo più accomunati da una cultura unitaria, ma ci dividiamo in gruppi e sottogruppi con pensieri, gusti, abitudini, modi di vestire completamente diversi tra loro: vere sottoculture che convivono negli stessi ambienti urbani e che li plasmano ogni giorno per adattarli alle proprie esigenze. A differenza di altre forme d'arte, un architetto non sceglie il proprio pubblico. E molti dilemmi della città di oggi - si pensi alle polemiche sui giornali circa i nuovi grattacieli di Milano o Torino - ci mostrano quanto le persone esprimano giudizi soggettivi senza più veramente un terreno comune su cui fondarli, o senza un vero canone estetico condiviso. L'architettura, essendo piantata per terra e quindi condivisa da molti pubblici diversi, certamente soffre di questo stato di cose. Mi domando quindi se si possano progettare architetture al contempo popolari e colte, nelle quali tuttavia la seconda dimensione non si opponga alla prima ma si limiti a suggerire livelli di lettura sempre più alti a chi è in grado di riceverli. Potrei quindi definire il mio lavoro di ricerca l'equivalente architettoni-

co di un *pop* sofisticato. La musica che ascolto in cuffia mentre lavoro al tavolo - in genere *indie music* contemporanea mischiata al rock degli anni Sessante e Settanta - è piuttosto orecchiabile ma non banale, e rivela le proprie finezze solo al secondo o terzo ascolto. Così accade nell'architettura del passato e dovrebbe accadere nell'architettura recente: in ogni arte ci sono vari livelli di fruizione, ma il secondo o il terzo livello non debbono mai uccidere il primo.

Dal punto di vista dell'educazione scolastica, le vicende della vita hanno fatto di me uno strano cocktail di scientismo americano e filologia umanistica europea, poli dai più visti come opposti ma accomunati dalla mia attitudine fortemente empirica. Sono passato dallo studio di programmi di intelligenza artificiale come il LISP all'immersione nei trattati architettonici del Cinquecento italiano. Questa oscillazione da un estremo all'altro mi ha portato a non fidarmi veramente né dei diagrammi matematici né della pura erudizione storica: i miei studi mi hanno portato alla *Docta Ignorantia* propugnata da Niccolò Cusano e permettono di difendermi dalle persone che usano la scienza o la cultura come un'arma per dominare o mettere in soggezione.

Ricordo qualche anno fa di aver letto in una tua intervista un'affermazione che condivido, qualcosa tipo: "la vita è disordinata e l'architettura deve saperla tollerare e interpretare"...

Il mestiere di architetto miscela continuamente impegno sociale, nozioni di natura tecnica e di natura artistica. Il processo che produce prima un progetto e poi la sua traduzione concreta si è via via specializzato. Anche se non ho mai creduto a un architetto-demiurgo, credo che oggi si debba resistere alla frammentazione di un progetto in tante, forse troppe sotto-discipline. Il lavoro che facciamo accende e spegne continuamente diverse attitudini; siamo negoziatori, registi, *bricoleurs*, costruttori, artisti, comunicatori, affrontiamo simultaneamente piani diversi della realtà e giudizi spesso eterogenei: a un soprintendente si deve rispondere con un certo linguaggio, a un vigile del fuoco con un altro, a un economo con un altro ancora. Il nostro prodotto quindi è chiamato a trovare la sintesi tra contraddizioni talvolta fortissime. È la cristallizzazione di una situazione dinamica in una forma finita. Deve tuttavia saper mantenere la sua struttura e al contempo adattarsi alle vite, ai bisogni e alle aspirazioni che scorrono e scorrono nei suoi spazi, e che potranno manifestare esigenze impreviste al momento del suo concepimento. Per far ciò, l'architetto deve saper conferire al progetto e ai suoi spazi una certa generosità, guardando alle soluzioni più generali piuttosto che alla rispondenza troppo minuta alle esigenze del momento.



Cosa conoscevi di Ivrea e della sua storia industriale prima di questo prestigioso incarico?



Nella storia dell'industria e dell'architettura Adriano Olivetti è una figura di grande spicco e citare le sue frasi più celebri ai convegni è diventata una pratica ormai comune, con il rischio di perdere l'articolazione e la complessità del suo pensiero. In parallelo alla sua ahimè breve ma intensa biografia e alla crescita talvolta rapidissima dell'impresa da lui guidata, le architetture olivettiane seguono un'evoluzione tecnica e formale che parte dalla fabbrica originaria in mattoni rossi attraverso tutte le successive addizioni di Luigi Figini e Gino Pollini lungo via Jervis, in un "glissando" tra tettonica ancora classica, finestre a nastro alternate a

fasce orizzontali di intonaco, fino al lunghissimo "pan de verre" in profili metallici dell'addizione più recente. In maniera analoga, l'intero sito Unesco appare come una sezione della cultura architettonica italiana dell'ultimo secolo: gli ultimi edifici di Figini e Pollini così come la mensa di Ignazio Gardella esprimono chiaramente la particolare revisione critica degli assiomi del cosiddetto "Movimento moderno" avvenuta in Italia nel secondo dopoguerra. Quello che in quel momento poteva essere visto dall'ortodossia funzionalista quasi come un tradimento - Reyner Banham aveva perfino scritto di una supposta "Italian retreat from mo-

dern architecture" - è considerato oggi nel mondo come il contributo più originale della cultura architettonica italiana, quella che ha generato a Milano la Torre Velasca e il grattacielo Pirelli.

Certamente esistono degli esempi del nord Europa a cui Figini e Pollini hanno fatto riferimento: basti pensare a come la vetrata dei primi due nuclei assomigli a quella della fabbrica Van Nelle a Rotterdam e al Bauhaus di Dessau. In quel momento gli edifici industriali erano da molti architetti dell'avanguardia visti non solo come dispositivi funzionali, ma come simboli di una nuova moralità delle forme tecniche del lavoro contro il decorativismo dell'architettura tardo-eclettica. Lo stesso Adriano Olivetti ha dato molta importanza a questa dimensione ideale: nel suo pensiero, il luogo della produzione non deve essere animato dal semplice "taylorismo" (nel quale l'uomo nella catena di montaggio diventa una protesi della macchina) ma un ambiente attraversato da una grande tensione umanistica, che nel suo pensiero misceleva in maniera del tutto peculiare la fiducia nella tecnica e nella ricerca con un personale socialismo di stampo utopico e, a tratti, mistico. Lo stesso concetto di Comunità formulato da Adriano Olivetti mescola elementi laici e religiosi. Egli aveva ben compreso che il suo ambizioso ideale di un "lavoro a misura dell'uomo" aveva bisogno di artisti, un po' come un papa si poteva servire di un Bernini o un Borromini. La vicenda olivettiana vede un intreccio molto forte tra progetto politico e industriale e le arti, in particolare l'architettura, la grafica e il design. Non so esattamente se Olivetti scegliesse gli architetti in prima persona, ma sta di fatto che a Ivrea e negli altri luoghi della sua impresa hanno lavorato i più grandi architetti della sua epoca.

Un elemento di estremo interesse dell'Olivetti di Ivrea è il suo carattere diffuso, integrato sia con la città preesistente che con la natura circostante. Molti complessi industriali del secolo scorso erano organizzati nella forma di un grande recinto impenetrabile. C'è una canzone di Enzo

Jannacci che restituisce benissimo questa impressione, *Vincenzina e la fabbrica*, in cui un uomo lascia una ragazza sulla soglia di un grande edificio industriale, salutandola quasi come un militare che entra in caserma o parte per il fronte. Il modello comunitario di Olivetti ha invece realizzato un brano di città produttiva con tutti i servizi educativi, assistenziali, sportivi e ricreativi, includendo persino in essa il vecchio convento: la matrice produttiva è il catalizzatore della vita comune, ma sa diluirsi nella dimensione più generale della vita delle persone che raccoglie. Per

questo il nucleo olivettiano va a mio giudizio osservato su di uno sfondo ben più vasto, non solo quello della città di Ivrea ma anche e soprattutto quello del Canavese. Molte industrie italiane del secolo scorso vanno viste nella loro dimensione complementare a quella dell'evoluzione e della crisi dell'agricoltura. Esse dalle campagne hanno preso manodopera e sostituito l'organizzazione territoriale di campi, rogge e cascine, talvolta con lo stesso paternalismo con cui un signore in villa accudiva, pur sfruttandoli, i propri fattori. Questa sorta di contaminazione fra mo-

dello agricolo e modello industriale è quello che in Italia ha radicato la fabbrica in un contesto territoriale più di quanto sia capitato in America, dove queste due dimensioni sono rimaste più autonome. È come se le fabbriche italiane si fossero appoggiate sul territorio prendendo da esso alcune radici profonde, in una cultura d'impresa che assorbiva in parte anche vecchi saperi. Per cui, pur in forme del tutto particolari, più che vedere Ivrea come città la vedo come un territorio: un'intera comunità che viveva in maniera diretta o indiretta insieme alla fabbrica.



Anche alla luce delle tue esperienze internazionali, qual è la tua percezione delle condizioni attuali della città e del suo possibile futuro?



In questo momento, come è necessariamente accaduto in un'intera generazione di città industriali più grandi come Detroit o Liverpool, essa deve gradualmente abbandonare la propria "nostalgia della perdita", ovviamente della realtà economica e sociale generata dall'Olivetti dei propri tempi migliori. Elaborare il lutto in senso quasi freudiano - in *Totem e tabù* Freud parla della trasfigurazione del grande padre da parte dei figli in una figura ideale quanto astratta - e aprirsi a un modello più policentrico: tenere vivo lo spirito innovativo e la progettualità che Olivetti aveva saputo infondere in tutta la città, ma svilupparli in più componenti diverse. Mentre la progettualità e l'innovazione industriale di un tempo aveva a che fare con i "grandi capitani", con la politica e con l'intero paese, essa ha oggi una natura più articolata e policentrica. Si pensi al tema dei distretti di cui tanto si parla: in essi c'è meno la

presenza una figura carismatica, ci sono invece tanti saperi che continuano a dialogare tra loro in maniera incrociata, comprendendo le virtù di un gioco a somma positiva tra soggetti diversi. Più che dalla leadership di una sola persona, essi sono animati da una sorta di campo magnetico. Oggi la leadership esiste ancora, ma ha forme diverse: se essa diventa puramente individuale perde qualità, non trova più una direzione; il tema di oggi è come trovare e gestire una direzione comune pur accettando la pluralità dei saperi e la natura complessa della competizione nazionale e internazionale. Lo stesso luogo della Olivetti deve forse trasfigurarsi; per ospitare questa realtà più multiforme e pluralista e raccogliere sfide globali sempre più difficili gli stessi spazi della ICO devono forse sapersi trasformare in qualcosa dal carattere più articolato seppur fondato sulle matrici che li hanno generati.

Il tuo modo di lavorare rifugge dalla ripetizione di una “griffe architettonica” (come certe archistar fanno ormai da decenni), ma cerca ogni volta di concepire il progetto di architettura con un carattere appropriato al luogo e al tema dato.

Luigi Pareyson, filosofo piemontese, ha dato una definizione del processo artistico in cui mi ritrovo molto, qualcosa come “l’arte non ha leggi né procedure garantite, ma le cerca faticosamente nel suo procedere per tentativi, ed è proprio la sua riuscita finale che ne diventa retroattivamente la legge costitutiva”.

Penso che Pareyson abbia veramente capito come funziona un artista, perché non c’è una vera normatività dell’arte, nonostante essa inglobi nel suo processo molti saperi tecnici diversi. Detto questo, io in fondo divido gli artisti in due grandi famiglie ideali. Prendiamo ad esempio il cinema: ci sono attori che fanno sempre lo stesso personaggio, dove la sceneggiatura deve venire scritta su misura per loro, e attori in grado di cambiare sempre, come Robert De Niro che per girare *Toro Scatenato* è ingrassato apposta di venti chili, e che ne *Promontorio della Paura* sa impersonare a perfezione una mente criminale.

Stanley Kubrick ha girato *2001: Odissea nello spazio*, ma nessuno può dire che egli sia un regista di fantascienza: da *Lolita* a *Shining*, da *Arancia Meccanica* a *Barry Lyndon*, egli sa sempre inventare diverse

tecniche di ripresa in rapporto al carattere del soggetto senza perdere la propria sensibilità. Lo stesso avviene in tutte le forme d’arte: alcuni artisti lavorano per variazioni e approfondimenti successivi su di una ricerca e su un proprio linguaggio intenzionalmente limitato, altri cercano di volta in volta le parole e le forme giuste in rapporto al carattere desiderato. Il *White Album* di Beatles è un capolavoro di varietà musicale: ci sono canzoni rockabilly, un pezzo d’avanguardia come *Revolution 9*, ballate acustiche, chitarre elettriche distorte. Franco Albini in un paio d’anni disegna progetti tanto diversi quanto il Rifugio Pirovano in val d’Aosta, il Tesoro di San Lorenzo a Genova e gli uffici SNAM a San Donato Milanese.

Anche se credo che la prima categoria di artisti possa fare cose altrettanto grandi, mi piace pensare di fare parte della seconda. Non voglio chiamarlo “eclettismo”, anche per i connotati negativi che questa parola ha assunto nel tempo: è piuttosto una disponibilità, un impegno a dialogare con il carattere specifico di un luogo e di un programma funzionale. L’obiettivo è quello di trovare per ogni progetto, ogni occasione, non

solo le giuste modalità di intervento e i saperi da attivare, ma anche un carattere adeguato: un lavoro che qualcuno potrebbe definire di ermeneutica, un commento e un’interpretazione di un contesto concreto che oggi - pur conservando una struttura forte, un pensiero ancora riconoscibile - rivela una necessità di cambiamento per servire la nuova vita che scorrerà al suo interno.

Questo approccio può valere anche per una possibile conservazione e riforma delle Officine ICO di Ivrea. Nonostante alcune loro parti siano testimonianze uniche dell’architettura industriale del secolo scorso, non possiamo pensare di congelare tutto in modo nostalgico, né sarebbe stato questo lo spirito che animava Olivetti nel suo pensiero a volte utopico. Se rendessimo ogni cosa del passato un monumento, se considerassimo ogni sua eredità fisica un documento intoccabile, nelle città italiane - uno dei luoghi più stratificati del mondo - non ci sarebbe più posto per le nostre vite. Ivrea, come molte altre città, ha bisogno di vivere nel presente sulla base del suo irripetibile, e per questo così importante, passato.



Il riconoscimento di Ivrea a patrimonio dell'umanità rappresenta un caso unico in Italia. Finalmente un premio per gli architetti del Novecento italiano di cui tu sei un grande estimatore. Nella tua città, Milano, porti spesso gli studenti in giro con gli scooter per mostrare loro le architetture di Gardella, Figini e Pollini, Fiocchi. A Ivrea queste favolose architetture sono tutte raggruppate in pochi km che si percorrono a piedi: che effetto ti fa questo potenziale in cui sei stato chiamato a lavorare?

Mi viene in mente il bel libro di Dolores Hayden, *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism 1790-1975*, in cui si parla del rapporto complesso tra la costruzione di un progetto sociale e quella dello spazio fisico che lo ospiterà: in Europa abbiamo New Lanark o i tentativi - come quello realizzato da Jean-Baptiste André Godin a Guise - di dare forma concreta al "Falansterio" immaginato dal filosofo francese Charles Fourier. Dobbiamo riconoscere che realtà artistica e realtà sociale mostrano molti tratti comuni. L'una e l'altra hanno un carattere eminentemente formale. Tra spazio e società (rubo il titolo alla rivista di Giancarlo de Carlo) esiste non un rapporto meccanico - tutte le volte che si è voluto fare dell'ingegneria sociale attraverso l'architettura si sono combinati disastri - ma certamente una notevole e reciproca attrazione: come in presenza di

un ideale politico o sociale gli architetti lavorano meglio, così spesso un ideale ha bisogno di un architetto per rappresentarsi in una forma e in un'organizzazione urbana.

Il complesso di Ivrea vincolato dall'Unesco non ha il carattere unitario delle grandi pianificazioni *top-down*, ma è piuttosto un palinsesto dove un pensiero guida è capace di evolversi e modificarsi in rapporto alla dinamica delle cose e alle condizioni concrete del suo diventare realtà. La Olivetti è cresciuta velocemente e si ha l'impressione che le addizioni successive fossero concepite sopra un treno in corsa, con un forte elemento di intuito e una capacità di cogliere le occasioni e dialogare con molti soggetti preposti alla loro realizzazione. Quello che mi interessa sottolineare dell'Olivetti è la capacità di tenere insieme parti realizzate in tempi e da autori diversi, eterogenee nei linguaggi ma tenute

insieme da un concetto di comunità. Un progetto forte che emana una sensazione di varietà, di pluralità di opinioni, eppure riconoscibile per la condivisione di un modello ideale.

E poi c'è il fatto che tutto questo si è intrecciato con la forma di una città vera: un po' alla maniera delle università italiane - come quelle di Bologna o Pavia, che non sono mai dei campus autonomi ma si trovano all'interno di tessuti urbani - la Olivetti è cresciuta in connessione con il nucleo di Ivrea e ne fa parte tutt'ora. Questo carattere di innesto la distingue dai grandi complessi industriali americani. L'America è piena di grandi architetture industriali con i loro uffici, però spesso esse sono collocate in mezzo a un territorio esteso, sembrano cittadelle autonome che non a caso hanno meritato il nome di *company towns*.



Ivrea - Audioguida alla città di Adriano Olivetti
Quattro itinerari che uniscono in modo semplice e chiaro gli edifici più importanti dell'architettura industriale - oggi patrimonio mondiale dell'umanità Unesco - ad altrettanti concetti chiave del pensiero di Adriano Olivetti.

Nei tuoi progetti c'è sempre uno studio meticoloso delle facciate, una continua ricerca espressiva e tecnologica; negli interventi non manca mai l'attenzione allo spazio aperto, cortili, percorsi e aree pedonali adatte alla socializzazione. Come pensi di affrontare il rigore delle Officine ICO, il suo geometrico scheletro strutturale, il contesto che le contorna?

All'interno di un approccio che pone in primo piano la conservazione del manufatto architettonico nelle sue parti qualificanti, una nuova vita deve scorrere negli spazi delle ICO, una vita piena di attività diverse che insieme sappiano cogliere e ritrasmettere i valori umanistici di Adriano. Nel fare questo, il complesso delle Officine ICO - abbandonato dalle attività produttive che ne hanno prodotto le forme - può aprirsi maggiormente alla città e al territorio, usando la luce e il respiro dei suoi spazi per ospitare nuove funzioni. Nel mondo della produzione, lo spazio aperto è spesso solo spazio di servizio. I fiumi intorno ai quali sono cresciute molte città storiche furono per secoli considerati solo infrastrutture di trasporto: è solo l'Ottocento che scopre il lungo lago o il lungo fiume come luoghi di piacevolezza e fruizione paesaggistica. Allo stesso modo, nella fabbrica di Ivrea abbiamo il "Salone dei 2000" - un elemento volutamente assembleare - e grandi spazi a shed che erano funzionali alla produzione: essi hanno tuttavia una tale qualità ambientale e una tale generosità che oggi possono diventare qualcosa per cui non erano stati disegnati. Un progetto sensato per le ICO deve sia descrivere e interpretare con attenzione la loro identità passata, sia saggiare quanti elementi nati per rispondere a una funzione molto specifica siano disponibili ad accogliere

qualcos'altro. A Milano il collegio dei Gesuiti è diventato la Pinacoteca di Brera, e l'Ospedale Maggiore è diventato Università: i loro cortili porticati, proprio in virtù della loro chiarezza e identità spaziale, si prestano a diventare nel tempo cose del tutto diverse, pur collegate da un ruolo comunitario.

La buona architettura dura più a lungo del programma che l'ha generata; questa semplice constatazione è strettamente collegata alle idee di riuso e interpretazione. Penso spesso a come il grande architetto sloveno Jože Plečnik abbia restaurato in maniera completa il castello di Praga inserendo in esso molti cammei e interventi moderni: una piccola scala, una grande vasca in pietra monolitica, un palo, segni del linguaggio molto personale dell'autore e al contempo sempre capaci di interpretare e valorizzare la sequenza degli spazi esistenti. In molti esempi come questo il problema non è tanto quello della novità formale delle aggiunte, ma è piuttosto l'insieme dei legami fisici e l'unione di questo con ciò che già esiste. Un lavoro, insomma, di chiosatura, un po' come succede in musica con le cosiddette *cover*: la linea melodica è identica all'originale, ma attraverso un diverso arrangiamento, o il timbro diverso della voce di un cantante, cambia il risultato. Come diceva Carlo Molino, "il significato non sta nella parola ma nell'accento".

Nel tuo progetto di riforma si fa riferimento al concetto di “mixité funzionale”. Questa rivista nasce con l'obiettivo di rendersi utile al processo di riforma dell'area, provando a portare stimoli culturali, a raccontare il lavoro di chi si è insediato e di chi si insedierà, a facilitare percorsi di conoscenza fra l'interno e l'esterno, fra il passato e il presente. Dall'alto della tua esperienza, che cosa non può mancare in uno strumento come questo? Hai qualche consiglio per il suo futuro?



Ci sono due tipi di *house-organ*: le riviste più vicine al bollettino e quelle che sono diventate anche riviste di grandissima cultura. Queste ultime, pur sempre patrocinate, si aprivano a livelli alti di contributo, di dibattito, che su determinati temi accendevano riflessioni che prima non erano così presenti. Siccome l'industria lavora sempre sull'innovazione e su nuove idee, possiamo dire che ci siano sempre scambi fecondi tra impresa e cultura. Basti pensare al rapporto strano tra Benetton e il fotografo Oliviero Toscani, che con le sue campagne spesso provocatorie ha inserito nella comunicazione un elemento di impegno sociale fino a modificare forse la strategia industriale dell'azienda. Il dialogo tra industriale e artista non è certo un fatto recente; oggi tuttavia sono mutate le condizioni, siamo all'interno di un bombardamento mediatico che rimescola le carte e spesso genera un rumore di fondo che impedisce il vero scambio. Quando è uscito *A sangue freddo* di Truman Capote, si è parlato per anni del suo neorealismo un po' crudo: se oggi uscisse un'opera simile avrebbe ancora lo stesso effetto gravitazionale? Il problema di oggi è il livello di attenzione così basso che costringe i contenuti a prendere forme nuove. All'aumentare del rumore di fondo devi diventare spettacolare, oppure breve, insomma adottare il modello mentale del tempo in cui viviamo. Un po' come accade nell'intrattenimento colto: si può fare un programma televisivo intelligente, per un pubblico ampio, senza ricorrere a forme populistiche. Oggi il tema è come essere profondi ma anche efficaci, senza soccombere sotto il peso delle banalizzazioni giornalistiche.

Tornando all'operazione di cui stiamo parlando, non dobbiamo perdere di vista l'obiettivo di far tornare al dialogo cinque, sei, sette, dieci soggetti che gravitano attorno al mondo Olivetti. Tutte realtà che si occupano dello stesso oggetto, ma non hanno canali così diretti di dialogo. La fatica sarà quella di trovare un terreno comune dove ognuno può esprimere il suo punto di vista e fare in modo che, mettendoli in-

sieme, si formino delle interferenze significative, delle sovrapposizioni come quelle tra i cerchi di un diagramma di Venn. Una rivista dovrebbe essere capace di questo, lasciare una certa autonomia a tutti i soggetti coinvolti ma avere un centro comune. Oggi, oltre alla competizione con le altre forme mediatiche – la rivista ha qualcosa di retrò, come i dischi in vinile o gli orologi *vintage* – dobbiamo aggiungere la consapevolezza che tutto ciò che diciamo è stato già detto mille altre volte. Cantava Leonard Cohen in una sua vecchia canzone “*Many loved before us / I know that we are not new. / In city and in forest they smiled like me and you*”. Non penso che oggi si possa pensare a qualcosa di completamente diverso. A volte anche delle forme un po' banali e circoscritte possono servire ad ancorare il pensiero divagante. A noi serve precisare e dare limitazioni al fluire del discorso: il numero di battute, il colore, la grafica... trovo che a volte una regola arbitraria e formale, una gabbia, un *format*, servono ad ancorare la varietà del pensiero e a renderlo memorabile ai nostri occhi. Nel suo progetto *Worlds in a small room*, il fotografo Irving Penn costringeva le persone che ritraeva a posare compresse in un angolo acuto del suo studio: era proprio quella costrizione a tirare fuori la loro personalità, a farla manifestare pubblicamente. Non voglio dire che la grafica sia tutto, ma credo che creare all'interno del complesso una narrazione e dare alla varietà dei contributi degli elementi molto fissi, arbitrariamente costringenti, potrebbe generare una forma di unità e leggibilità. In fondo il bianco e nero in fotografia è uno strumento apparentemente limitante, ma che in realtà mette a fuoco le potenzialità e le interpretazioni della realtà da parte dello strumento di ripresa e stampa. Diceva Paul Valéry che “è poeta colui al quale le difficoltà peculiari alla propria arte danno idee, e non è poeta colui al quale le tolgono”. In questo senso, saranno gli stessi spazi delle ICO, se sapremo osservarli con intelligenza, a darci delle bellissime idee.







Davide Aichino è sceso con la sua macchina fotografica nei cunicoli che popolano il sottosuolo delle Officine ICO, alla scoperta di un mondo misterioso, che in pochissimi conoscono, rimasto immobile dal giorno in cui la produzione si era interrotta, molti anni fa. Con i corridoi vuoti e cavi, fili, tubi che li percorrono ancora ordinatamente; spogliatoi con gli armadietti, le sedie e i tavolini attaccati severamente dal potere del tempo, coperti di polvere e croste di vernice caduta, ma ancora disposti secondo un disegno che racconta un'ultima scena di lavoro; le sale con il materiale elettrico di ricambio posato sugli scaffali marciti; altre sale ancora piene di faldoni che raccolgono bolle, registri, documenti che non hanno più alcun compito da eseguire se non quello di contribuire a comporre un quadro visivo, più ancora che post industriale, post atomico. Le suggestioni sono potenti. Tuttavia, lo spirito con cui è stato realizzato il lavoro fotografico è quello della documentazione: immortalare questo mondo sotterraneo prima che venga destinato, come è giusto che sia, a nuove funzioni.

dedali oscuri









Abbiamo trovato sul numero 25 delle *Notizie Olivetti* (la rivista mensile che raccontava la vita di fabbrica in tutti i suoi aspetti, produttivi, commerciali, organizzativi, culturali, ricreativi) un articolo interamente dedicato a questi spazi sotterranei, firmato da Enrico Fanchetto. Ne riportiamo uno stralcio significativo, che si può considerare il nostro omaggio a tutti coloro che lavorarono in ambienti tanto nascosti quanto essenziali.

“Anche quando il rumore di vita dei reparti è diventato silenzio, il lavoro per quelli degli Impianti continua; nei tubi e nei fili lungo la linea Mariotti l'elettricità, l'aria, il vapore che danno vita alla fabbrica custodiscono intatta la loro energia. Passano su di essi le luci bianche dei sorveglianti che vanno dalle centrali fino in fondo ai dedali scuri dei corridoi, fin tra le macchine immerse nel buio della notte, sotto la luce senza bagliori delle lampade rosse. Attentamente gli operai degli Impianti guardano come ogni cosa funzioni, come durante il giorno, perché nella fabbrica, come nella città, la vita dovrà riprendere domani con il suo solito ritmo”.



Davide Aichino è nato a Ivrea e vive a Milano. È fotografo e regista. La sua formazione gli consente di esprimersi e sperimentare trasversalmente nella comunicazione e nelle arti visive ed audio/visive. In veste di regista e produttore ha seguito la produzione di spot per Axa Assicurazioni, Fiat ed Alfa Romeo, Ferretti Yachts. Ha cominciato il suo percorso professionale lavorando per LaPresse come fotografo ufficiale di Juventus Fc, Torino Football Club e Olimpiadi di Torino 2006. È stato fotografo accreditato presso la Corte del Principato di Monaco e fotografo ufficiale dell'ottava edizione di X-Factor. Ha pubblicato per Vanity Fair Italia, Vogue e i maggiori gruppi editoriali italiani. Tra il 2015 ed il 2020 ha realizzato campagne fotografiche e diretto produzioni per Vodafone, Rai, SKY, Adidas, Disney Italia, Gucci, Getty Images e National Geographic.

davideaichino.com







DOCUMENTI, PREGO!

A CURA DI ASSOCIAZIONE
ARCHIVIO STORICO OLIVETTI
ARCHIVIOSTORICOLIVETTI.IT

MARCO PERONI
SCRITTORE



“Per la ragione di nessuna ragione e di nessuno scopo”

Questa è la storia di una campagna pubblicitaria di fine anni Trenta, organizzata dalla Olivetti per promuovere la macchina per scrivere Studio 42. Abbiamo deciso di raccontarvela perché pensiamo che lasci affiorare efficacemente alcuni aspetti metodologici della diversità olivettiana e per questo possa ancora ispirare chi, oggi, ritorna a operare all'interno di quelle officine di Ivrea che furono teatro di tanti esperimenti produttivi, culturali e politici nel corso del Novecento.

D'altra parte, questa sarà anche la linea di tutta la rubrica che svilupperemo in collaborazione con l'Associazione Archivio Storico Olivetti: di numero in numero, ci proporremo di estrarre da questa miniera di documenti preziosi una testimonianza capace di illuminare il presente e rispondere ad alcune domande che lo attraversano. Estrarremo, insomma, sforzandoci sempre di seguire una logica generativa e non estrattiva. Come ha scritto efficacemente qualcuno, “amare una tradizione non significa conservarne le ceneri, ma ravvivarne il fuoco”.

Una macchina per coniugare **robustezza e leggerezza**

Ed eccoci al nostro primo caso: le 16 mirabolanti tavole commentate da testi d'autore della campagna, frutto sia del lavoro creativo di giovani promettenti e artisti del calibro di Costantino Nivola, Giovanni Pintori e Leonardo Sinigalli, sia del brillante corredo critico di una penna in ascesa come quella del poco più che trentenne Elio Vittorini. Con una certa emozione, in archivio è possibile ammirarle nella raccolta di pregio curata da Alfieri & Lacroix nel 1939.

Erano tempi difficili: l'Italia era completamente immersa nel clima repressivo e provinciale della dittatura fascista, mentre, tutto attorno, gli Stati nazionali si preparavano a precipitare nel secondo inferno mondiale. Ma la Olivetti veniva ugualmente da un lungo periodo di crescita vigorosa, sia in Italia che all'estero. La riorganizzazione produttiva voluta dall'ingegner Adriano a cavallo fra gli anni Venti e Trenta aveva consentito di cogliere appieno una doppia opportunità: da una parte, con l'autarchia fascista, il mercato nazionale appariva come un terreno spianato; dall'altra, alcuni grandi competitor internazionali erano entrati in difficoltà con la crisi borsistica del 1929.

Lanciata nel 1935, la Studio 42 era la macchina per scrivere con cui la Olivetti contava di coniugare la robustezza e l'affidabilità delle prime invenzioni di Camillo (M1, M20, M40) con la leggerezza, la comodità e l'eleganza della prima portatile (la MP1 voluta proprio da Adriano, uscita in cinque colori diversi nel 1932). Erano da poco stati ultimati gli ampliamenti della primigenia fabbrica di mattoni rossi, edifici progettati dagli architetti Luigi Figini e Gino Pollini che si ispiravano al Bauhaus e proiettavano la piccola Ivrea in una dimensione europea. Ancora, dal 1931 l'Ufficio Pubblicità e Sviluppo Olivetti, con sede a Milano, si stava distinguendo per il carattere innovativo e internazionale delle sue campagne, oltre che per il perimetro teorico, le

premesse intellettuali, insomma la filosofia su cui esse poggiavano. Adesso la linea di Adriano era veramente tracciata: organizzazione scientifica del lavoro, servizi sociali all'avanguardia per i dipendenti, perfezione tecnica delle macchine, tensione estetica che si imprimeva in modo coordinato su tutta la vita produttiva, dallo stabilimento al prodotto, dal negozio alla grafica pubblicitaria. In cima a tutto questo, stava la missione che egli volle assegnare alla sua fabbrica: essa doveva consistere in un vero e proprio strumento per la costruzione di una Comunità nuova e a misura d'uomo. In particolare dalla fine della seconda guerra mondiale - in un contesto internazionale segnato dalla rigida contrapposizione fra due modelli economici, politici e culturali antagonisti - Ivrea sarebbe diventata laboratorio sociale per la sperimentazione di una terza via "alternativa al capitalismo e al socialismo". Alla fabbrica sarebbe spettato l'inaudito compito di trascendersi, distribuire non soltanto prodotti e stipendi ma anche servizi sociali, cultura, democrazia e bellezza.

Ufficio Pubblicità e Sviluppo

Il progetto per la comunicazione artistica della Studio 42 - chiamato *Una campagna pubblicitaria* - fu un vero e proprio salto di paradigma nella grafica dell'azienda. Ancora oggi colpisce per la sua bellezza e per l'indipendenza con cui gli artisti dimostrarono di saper giocare con il prodotto, servendosi liberamente per creare composizioni fantasiose. In questi 16 piccoli capolavori "compaiono le mani, le parti meccaniche, gli alfabeti, le ambientazioni delle macchine con i fiori, una rappresentazione della figura femminile affidata a una scultura di Lucio Fontana, ma anche immagini tipiche dell'architettura razionalista del Bauhaus e del futurismo a cui si rifacevano sia Adriano Olivetti, sia gli architetti e i designer che a quel tempo operavano nella sua azienda: forme geometriche, strutture architettoniche schematizzate, spazi definiti e circoscritti, una

↑ Manifesto di Leonardo Sinisgalli, Costantino Nivola, Giovanni Pintori, 1952
Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea

↓ Costantino Nivola
Archivio Fondazione Costantino Nivola, Orani (NU)



sfera sospesa a mezz'aria".¹

"Fin dagli inizi la pubblicità Olivetti si è richiamata alle più avanzate espressioni dell'arte contemporanea. Per porsi su un piano di vera qualità rispetto alle mode correnti, era necessario trovare un linguaggio nuovo, promuovendo la sensibilità del pubblico e facilitandone il distacco dai luoghi comuni tradizionali. Si trattava, quindi, di un'azione di contenuto più culturale che tecnico, in cui l'oggetto della pubblicità non era tanto il prodotto quanto il servizio che esso poteva realizzare. L'arte moderna offriva molti suggerimenti per esprimere questi concetti, e si spiegano perciò i rapporti della pubblicità Olivetti, negli anni Trenta, con le esperienze cubista e surrealista e, in seguito, astrattista".²

Intellettuali, artisti, scrittori, poeti vennero chiamati a raccolta con l'obiettivo di costruire l'immagine coordinata dell'azienda. Sotto il dirigismo estetico di Adriano, essa acquisì un codice visivo riconoscibile nel mondo, al di là delle singole declinazioni d'autore o delle singole campagne. Ma nell'Ufficio Pubblicità e Sviluppo era chiaro a tutti che la pubblicità travalicava i confini della comunicazione commerciale per farsi occasione di elevazione culturale collettiva. Se la fabbrica era diventata uno strumento di riforma e non solo luogo di produzione, allora era responsabile della qualità della vita dei dipendenti, della qualità dei prodotti, ma anche della qualità dei segni che essa quotidianamente emetteva.

"Desideriamo infine ribadire della scarsa utilità didattica, per noi, della pubblicità americana. Riconosciamo la maestria tecnica, riconosciamo la potenza dei mezzi come ammiriamo il tecnicismo della cinematografia di Hollywood. Respingiamo il suo spirito. Essa specula sull'ingenuità del pubblico là dove una tradizione antica ha sviluppato negli italiani uno spiccato buon senso, un'acuita disposizione alla critica, un fondamentale scetticismo, una più vigile sensibilità".³

Erano le parole che il triestino Renato Zveterevich - Direttore dell'Ufficio Pubblicità e Sviluppo fra il 1931 e il 1938 - aveva scelto per delineare all'inizio del suo mandato una sorta di programma di lavoro. Senza entrare nel merito della riflessione sulla pubblicità americana, rileviamo come essa partisse da un assunto che, a distanza di settant'anni, mantiene intatta la sua carica innovativa: un'impresa deve avere un pensiero. Un'impresa deve costruire una teoria del proprio lavoro, una coscienza del proprio ruolo nel mondo e continuamente affinarle, poiché anche dalla loro ricchezza dipenderanno le sue motivazioni, le sue decisioni e persino il suo stile.

1) Cit. Caterina Cristina Fiorentino, *Millesimo di millimetro. I segni del codice visivo Olivetti 1908-1978*, Collana di Studi e Ricerche dell'Associazione Archivio Storico Olivetti, Il Mulino, Bologna, 2014.

2) Associazione Archivio Storico Olivetti, R. Zorzi, *Architettura design pubblicità Olivetti*, 1970.

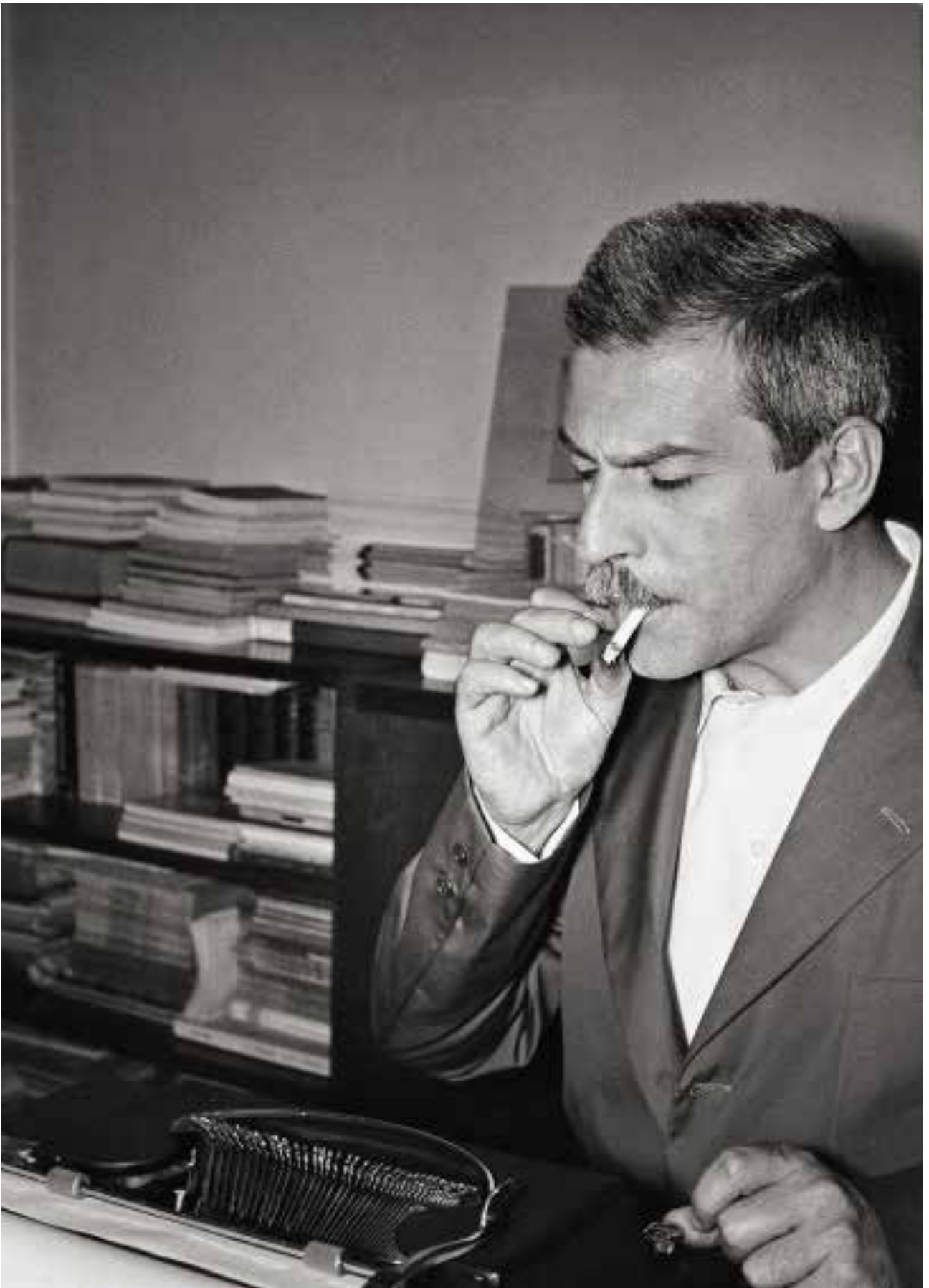
3) Associazione Archivio Storico Olivetti, R. Zveterevich, *Organizzazione Ufficio pubblicità Olivetti, 1931*, documento programmatico.

Elio Vittorini

Se la Olivetti non si fosse considerata anche luogo di produzione di concetti, per esempio, difficilmente avrebbe ingaggiato per *Una campagna pubblicitaria* uno scrittore come Elio Vittorini. L'intellettuale siciliano era quanto di più lontano si potesse trovare dalla figura del copywriter, dal professionista della scrittura che si dispone a dire, con le migliori parole possibili, quanto il committente desidera sia comunicato a proposito della sua impresa e dei suoi prodotti. Vittorini aveva iniziato la sua attività di critico e scrittore nell'atmosfera culturale di "Solaria", una rivista letteraria fiorentina che tra il 1926 e il 1936 era stata il luogo di raccolta e di azione della più avanzata letteratura novecentesca (ospitando le prime prove di Carlo Emilio Gadda, Cesare Pavese, Vittorini stesso; ripubblicando Italo Svevo; rivalutando criticamente Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale; diffondendo la conoscenza di Umberto Saba) e aveva rappresentato una sorta di argine letterario e poetico alla retorica fascista. Ancora, Vittorini aveva da poco terminato il suo capolavoro *Conversazione in Sicilia*, un romanzo in cui rivelava tutta la sua incompatibilità esistenziale con un paese oppressivo e che fu per questo censurato dal regime fascista (nella prima pagina, un giovane intellettuale "in preda ad astratti furori" si dichiara inadatto alla vita che lo circonda, con i suoi riti privati e pubblici: "vedevo manifesti e giornali squillanti e chinavo il capo").

Elio Vittorini, insomma, non avrebbe mai potuto essere per la Olivetti un semplice fornitore di testi, ed era esattamente questo il motivo per cui venne invitato a produrli. L'azienda era alla costante ricerca di pensiero critico: prima ancora che parole di qualità per comunicare un prodotto di qualità, si aspettava da lui un contributo intellettuale in grado di arricchire il dibattito interno sul senso stesso del produrre, sul senso stesso del comunicare. Nella consapevolezza che soltanto da lì, dalle vette di quel dibattito, sarebbero potute discendere invenzioni narrative e grafiche senza tempo.

Ecco dunque quanto scrisse Vittorini per presentare le 16 tavole della campagna: "La serie di tavole che presentiamo costituisce un caso che, nello stato presente della pubblicità italiana all'estero, merita qualche chiarimento. Da che cosa nasce la pubblicità? Da bisogno, sentimento o calcolo di auto-affermazione. Il problema degli scopi da raggiungere, conquistar proseliti, conquistar clienti, è stato risolto unicamente per via di valori quantitativi. Trattandosi di gridare, la gara è stata a chi gridava più forte, a chi gridava con più insistenza, a chi gridava più di continuo. E i più violenti sono stati i più bravi; hanno rapito il regno dei cieli. E allora? Allora bisogna fare quello che si sarebbe dovuto fare fin dal principio. Bisogna rendere qualitativo il fatto quantitativo. L'uomo è qualità. E se un atto di forza vuole essere veramente vitale bisogna che impegni l'uomo in umanità, in qualità. Nessuno, naturalmente, dice che la pubblicità non debba più essere affermazione. Il problema è che sia affermazione essendo un'altra cosa,



essendo una cosa qualitativa, qualificandosi. Deve insomma avere un'altra ragione di esistere, che la faccia esistere di per sé stessa innanzi all'uomo. E questa ragione non può essere che la ragione per cui esistono le opere d'arte: la ragione di nessuna ragione, di nessuno scopo. Le tavole che presentiamo sono state appunto concepite secondo i risultati di una lunga pratica in tal senso. Gli autori si sono serviti in esse dell'affermazione come di materia pura e semplice. Il prodotto hanno preso come elemento da elaborare in immagine, non già come dogma da imporre. E di volta in volta hanno cercato di stabilire corrispondenze linguistiche, tra l'elemento prodotto ed altri elementi (gratuiti), le quali attirassero l'attenzione della fantasia per darle poi libero gioco nel modo in cui le dà libero gioco un'immagine poetica, un'opera d'arte. Certo, dietro a queste tavole, c'è uno scopo che resta, in definitiva, quello comune di ogni pubblicità. Pure, gli autori delle tavole hanno lavorato senza tenerlo presente, tenendo presente uno molto più immediato: creare immagini che riuscissero a durare nell'uomo e a vivere in lui. È lo stesso scopo altamente ambizioso di un poeta, di un pittore. Ma se solo l'arte può qualificare, e far durare, far vivere, ottenere l'impegno dell'uomo, la pubblicità deve essere arte".⁴

Consideriamo velocemente chi furono gli artisti più importanti coinvolti nella campagna. Ci colpiscono la loro giovane età (e, di conseguenza, la capacità dell'azienda di intercettare e valorizzare talento cristallino non ancora rivelato); le qualità artistiche e la disponibilità a sperimentare; la loro provenienza dagli angoli più remoti del paese, in particolare del sud, e quell'essere portatori quasi naturali di tradizioni, sensibilità multiformi, di un saper fare eterogeneo, antico e angolato. Il basilicinese Leonardo Sinisgalli si sarebbe affermato in Olivetti come una delle figure più eclettiche della cultura italiana, celebrato come "poeta delle due muse" per

4) Associazione Archivio Storico Olivetti, *Una campagna pubblicitaria. Avanguardia nella tecnica*, a cura di L. Sinisgalli e Ufficio tecnico di pubblicità Olivetti, Milano, 1939. Dal testo introduttivo di Elio Vittorini.

la disinvoltura con cui metteva in dialogo sapere umanistico e sapere scientifico. I sardi Salvatore Fancello, Costantino Nivola e Giovanni Pintori avrebbero portato memorie, colori e materia dal cuore del Mediterraneo. Nivola, per esempio, si sarebbe fatto conoscere nel mondo per la tecnica del *sand casting* (il suo paese natale Orani, nel cuore della Barbagia, era ricchissimo di mastri muratori); Pintori avrebbe scritto alcune pagine importanti della storia della grafica per il coraggio di certi accostamenti cromatici, certe ripetizioni giocose (una lontana eco, forse, dell'arte del ricamo caratteristica dell'isola).

Un immaginario originale

Se teniamo conto delle parole di Zveteremich a proposito della pubblicità americana, capiamo chiaramente come, per questa via, la Olivetti non stava replicando codici d'importazione, ma costruendo un'immaginario originale che mescolava radici millenarie e presagi di futuro e che, proprio questo, si sarebbe fatto apprezzare anche al di là dell'oceano. Era l'esempio di un'impresa italiana che conquistava il mondo mettendo sullo stesso piano ricerca tecnico scientifica, innovazione organizzativa e libertà espressiva, combinando questi elementi grazie a una missione alta e chiara. Un processo simile richiedeva la disponibilità di tutti a sperimentare, anche nella comunicazione. Del clima particolare che attraversava l'Ufficio Pubblicità e Sviluppo Olivetti, ha scritto Costantino Nivola:

"I lavori venivano commissionati ad artisti grafici indipendenti, come Carboni, Nizzoli e altri. Renato Zveteremich svolgeva la funzione di coordinatore sotto le direttive di Adriano, che esigeva che tutto l'aspetto visuale della Olivetti fosse fatto a livello artistico. Questo signor Zveteremich era un personaggio bizzarro, esuberante e molto ambizioso e la sua iniziale ostilità verso di me si mutò ben presto in esagerata simpatia e fiducia. Credette di avere trovato finalmente quello che gli mancava: una mano scaltra per il suo cervello geniale. Venni promosso a svolgere compiti più



↑ Olivetti Studio 44, manifesto pubblicitario (L. Sinisgalli, C. Nivola e G. Pintori, 1952). Tratto da un'idea del 1938 degli stessi autori per la Studio 42. Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea

impegnativi e per sostituirmi alle funzioni precedenti suggerii Pintori, che venne assunto come impiegato. Alla Olivetti con Fancello, Pintori, Guizzi, Algarotti e altri, abbiamo contribuito alla formazione dello studio grafico, soprattutto con le nostre potenzialità intuitive. Anche se nessuno ci aveva spiegato in che modo i principi del disegno sono gli stessi applicabili al disegno del grattacielo, del cucchiaino o della pagina pubblicitaria, noi vi abbiamo creduto”.⁵

Mai azienda frequentò con tanta disinvoltura il mondo dell'arte, facendosi carico del privilegio, e anche della fatica, di accoglierne al proprio interno slanci libertari, visioni, rovellati e inquietudini. Più di ogni altra considerazione valgono le parole scelte da Renzo Zorzi per descrivere il contributo portato dall'artista Giovanni Pintori al codice visivo olivettiano. Con esse

5) Archivio storico Olivetti, R. Zveterevich, L. Sinisgalli, C. Nivola e X. Schawinsky, *Storia della scrittura*, 1938.

vogliamo chiudere il nostro racconto perché si tratta, a leggere con attenzione, di un vero e proprio omaggio all'impresa in quanto comunità pensante, in quanto piccola “società aperta” che si lascia attraversare dalla più grande varietà di tipi umani ed è capace, anche per questo, di rinnovare il suo sguardo su un mondo che cambia rapidamente.

“Alla Olivetti dal 1936 al 1967, Pintori era un grafico venuto dalla allora selvaggia Sardegna, che aveva studiato a Monza, vicino a Milano. Era molto amico di Costantino Nivola, anch'egli impegnato nell'allestimento del negozio Olivetti sulla Fifth Avenue a New York. Tenace come un sardo, egocentrico, dal carattere impossibile, pittore, lui sì, in segreto, appassionato di barche e di mare, portò nella grafica Olivetti la limpidezza, la semplificazione, l'essenzialità, e un colore da cielo primaverile appena spezzato da un temporale».⁶

6) R. Zorzi, *A design story: two critical moments*, 1980.

PROGETTARE PER SOPRAVVIVERE

A CURA DI
ASSOCIAZIONE
CULTURALE PUBBLICO-08
PUBBLICO-08.IT

—
ENRICO DALY
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO BICOCCA



“Il moltissimo che si deve alla Bauhaus”

Il primo esperimento di democrazia in Germania

La Repubblica di Weimar fu il primo esperimento di democrazia in Germania. Di solito, si pensa a tale epoca come a un periodo transitorio che separò tra loro due guerre mondiali. In realtà, la Repubblica di Weimar e la sua costituzione gettarono le basi giuridiche della Germania democratica.

La Repubblica di Weimar fu proclamata in seguito alla sconfitta dell'Impero tedesco alla fine della prima guerra mondiale. La storia racconta che, negli ultimi giorni di ottobre dell'anno 1918, durante i negoziati di pace tra Stati Uniti e Germania, i marinai del porto di Kiel ricevettero l'ordine di salpare. I motivi per i quali venne dato l'ordine furono oggetto di preoccupazione e di angoscia tra i membri della flotta: alcuni crederono che la flotta dovesse salpare per combattere un'ultima e disperata battaglia contro le navi britanniche, altri che il vero scopo della missione fosse quello di autoaffondare la flotta in ossequio a una concezione insensata del codice di onore militare, altri ancora che gli alti gradi militari volessero porre fine in tal modo ai negoziati di pace con gli Stati Uniti per riprendere la guerra.

I marinai non assecondarono questi propositi. Il 29 ottobre 1918 si ammutinarono nel porto di Kiel, avviando la rivoluzione che avrebbe finito per liquidare la Germania imperiale. I marinai s'incontrarono con alcuni rappresentanti del governo in carica, guidato dal principe Maximilian di Baden, di idee liberali, nominato Cancelliere il 3 ottobre 1918: si trattava di un governo di coalizione del quale facevano parte pure i socialdemocratici e che aveva come compito quello di trattare una resa onorevole con gli Stati Uniti.

Per negoziare con la delegazione governativa, i marinai ammutinati crearono un'istituzione che divenne il perno fondamentale della rivoluzione tedesca: il consiglio. Strutturato sul modello del soviet della rivoluzione russa, il consiglio fu l'organizzazione politica dei

burrascosi inizi della repubblica: di norma, i consigli erano eletti in occasione di grandi assemblee di operai in sciopero, di soldati ribelli, di artisti intenzionati a fare un certo uso di una galleria o di un teatro. Dopo l'elezione, i delegati andavano a negoziare, a seconda dei casi, con le forze dell'ordine, i padroni, i capi, i direttori di teatri, le autorità cittadine, gli ufficiali dell'esercito, e ritornavano a riferire all'assemblea. Il loro mandato di delegati poteva essere revocato senza tante formalità da chi li aveva eletti magari qualche giorno prima, se non, addirittura, poche ore prima; e potevano poi essere rieletti poco dopo per acclamazione.

Da Kiel la rivoluzione si propagò per tutto il territorio della Germania; ovunque si formarono assemblee e furono eletti consigli di soldati e di operai: il popolo tedesco, sfibrato da anni di guerra, voleva la pace e la chiedeva a gran voce. Poiché gli Stati Uniti, per giungere a un trattato di pace con la Germania, pretendevano l'abdicazione del Kaiser, il principe Maximilian di Baden fece presente a Guglielmo II tale necessità affinché la situazione sociale della rivolta non sfuggisse completamente di mano alle autorità.

Il 9 novembre 1918 gli eventi precipitarono: il principe Maximilian di Baden, con un atto dal discutibile fondamento costituzionale, cedette i poteri di governo al socialdemocratico Friedrich Ebert; poco dopo giunse la notizia dell'abdicazione del Kaiser, il quale fuggì profugo in Olanda; quindi il segretario della SPD (il partito socialdemocratico di Germania, la socialdemocrazia tedesca), Philipp Scheidemann, senza averne ricevuto mandato e privo di poteri al riguardo, proclamò dalla gradinata del Reichstag la Repubblica, mentre l'applauso di migliaia di voci salutava con giubilo la proclamazione (così si esprime Erich Eyck, autore di un'importante Storia della Repubblica di Weimar).

La repubblica tedesca, dunque, nacque in seguito a una proclamazione rivoluzionaria. Trovò poi una base giuridica l'11 agosto 1919, quando il Presidente Ebert firmò la nuova costituzione, approvata dall'Assemblea

Nazionale nella città di Weimar, il luogo simbolo della cultura tedesca, dove vissero, composero e crearono le loro opere personaggi come Goethe e Schiller.

Gli anni d'oro della Repubblica di Weimar

Quando si pensa all'epoca della Repubblica di Weimar, vengono alla mente immagini sfuocate in bianco e nero di persone in divisa militare che marciano e si scontrano tra loro: sono le immagini del caos, della miseria post-bellica, della Grande Inflazione che sconvolse le vite di milioni di tedeschi. Ma la Repubblica di Weimar conobbe anche la propria epoca di splendore: sotto la guida vigile e attenta di Gustav Stresemann, prima Cancelliere del Reich e poi ministro degli Esteri, vi fu una sorta di resurrezione non solo materiale ed economica, ma anche spirituale e culturale del popolo tedesco. Furono i cosiddetti "anni d'oro della Repubblica di Weimar" (la fase temporale che va dal 1924 al 1928): durante questo periodo storico vi fu un rigoglio di manifestazioni culturali in ogni campo e ambito della creatività umana (architettura, letteratura, poesia, teatro, filosofia, cinematografia). Berlino divenne una città cosmopolita, un centro di attrazione a livello europeo, un

luogo in cui la libertà di espressione si coniugava con la libertà dei costumi.

Thomas Mann scrisse *La montagna incantata* (*Der Zauberberg*, 1924), opera che ebbe immediato successo: si tratta del romanzo "parlamentare" del grande scrittore tedesco, il lavoro che segna, dopo le invettive tardo-romantiche delle *Considerazioni di un impolitico*, la sua conversione alla democrazia (egli si definiva un *Vernunftrepublikaner*, un "repubblicano per impulso di ragione").

Mentre Berthold Brecht procedeva alla stesura dell'Opera da tre soldi (1928), la cui rappresentazione era destinata a diventare il maggiore successo teatrale dell'epoca, Fritz Lang girava *Metropolis* (1927), un film cult della cinematografia mondiale, i cui echi risuoneranno, decenni dopo e in un'epoca storica completamente diversa, mutata, in un altro capolavoro della settima arte, vale a dire *Blade Runner* di Ridley Scott.

Ma anche gli oppositori della Repubblica di Weimar trovarono la propria via di espressione artistico-culturale: tra gli intellettuali che aderirono alla *Konservative Revolution* (la "rivoluzione conservatrice tedesca", il movimento di contrasto e critica delle idee democratiche e repubblicane, nel quale, all'opposizione verso la situazione politica dell'epoca, si affiancava la nostal-

↑ Bauhaus Archive
Dessau-Roßlau, Germania
Simone Hutsch, Unsplash

↓ Bauhaus Dessau
Dessau-Roßlau, Germania
iStock by Getty Images



gia per i “veri” valori della Germania e della tradizione tedesca) e si nutrono della sua atmosfera spirituale, troviamo il giurista Carl Schmitt, teorico della teologia politica e della dicotomia amico-nemico, lo scrittore Ernst Jünger, creatore della figura dell’“Anarca” (l’anarchico di destra) e del Ribelle, il filosofo Martin Heidegger, voce della Germania profonda, della Foresta Nera, della provincia tradizionale che si contrappone alla Berlino capitale del mondo.

Scultura, pittura, arte applicata e artigianato

Una delle manifestazioni artistiche più intimamente legate allo spirito della Repubblica di Weimar fu sicuramente il movimento del Bauhaus (o della Bauhaus, come dicono altri, visto che il termine tedesco staatliches Bauhaus, essendo neutro, lascia aperte, nella lingua italiana, entrambe le possibilità). Il Bauhaus fu una scuola d’arte sorta nel 1919 per iniziativa dell’architetto Walter Gropius, la quale operò a Weimar dal 1919 al 1925, a Dessau dal 1925 al 1932 e a Berlino dal 1932 al 1933, quando fu chiusa dalla Gestapo perché foriera di valori invisibili al nazionalsocialismo.

Come Gropius afferma nel Manifesto e programma del Bauhaus statale di Weimar (aprile 1919), il movimento “si propone di raccogliere in un’unità ogni forma di creazione artistica, di riunificare in una nuova architettura, come sue parti inscindibili, tutte le discipline pratico-artistiche: scultura, pittura, arte applicata e artigianato. Il fine ultimo, anche se remoto, del Bauhaus, è l’opera d’arte unitaria - la grande architettura -, in cui non c’è una linea di demarcazione tra l’arte monumentale e l’arte decorativa”. L’incipit del Manifesto del Bauhaus è ancora più chiaro. Con toni enfatici e trionfalistici, Gropius proclama che “il fine ultimo di ogni attività figurativa è l’architettura! Decorare gli edifici era un tempo il compito più eccelso delle arti figurative, le quali erano componenti inscindibili della grande architettura. [...] Architetti, pittori e scultori devono di nuovo imparare a conoscere e a capire la complessa forma dell’architettura nella sua totalità e nelle sue parti, dopo di che potranno restituire alle loro opere quello spirito architettonico che hanno perduto nell’arte da salotto”.

Poi, quasi idealmente ricollegandosi al nuovo corso degli eventi e alla nascente democrazia, così egli conclude: “Formiamo dunque una nuova corporazione di artigiani, senza però quell’arroganza di classe che vorrebbe erigere un muro di alterigia tra artigiani e artisti! Impegniamo insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nella nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutto in una sola forma: architettura e scultura e pittura, e da milioni di mani di artigiani si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo”.

Nel 1925 il Bauhaus, tra i cui maestri, oltre a Walter Gropius, si annoverano personaggi come Paul Klee e Wassily Kandisky, si trasferì da Weimar a Dessau, dove venne costruito il celebre palazzo che costituì la nuo-

va sede della scuola. L’architettura della costruzione è lineare, di stampo razionalistico e funzionale. Non è un’architettura elitaria, bensì essenziale e scevra di elementi decorativi: tuttavia la sua semplicità rappresenta un’apertura verso il mondo, la sua eleganza si coniuga con la fruibilità da parte di chiunque, la luminosità è atto di speranza verso il futuro. È un’architettura democratica o, meglio, socialdemocratica; essa guarda alla vita del popolo, alla comunità dei lavoratori: si tratta di una bellezza alla portata di tutti. Già nel 1910 Gropius aveva scritto: “un’immagine appropriata invita a trarre le dovute conclusioni circa il carattere dell’intera impresa. Una fabbrica nata dalla collaborazione tra un committente e un architetto possiede qualità trasferibili all’intero organismo dell’impresa. Una chiara disposizione degli spazi interni, percepibile anche dall’esterno, può semplificare il processo di produzione. Anche da un punto di vista sociale, non è affatto irrilevante che l’operaio d’oggi lavori in un edificio brutto e deprimente piuttosto che in un ambiente ben proporzionato. La serenità accresce la dedizione al lavoro e la produttività dell’impresa”.

Una Germania spaccata in due

La Repubblica di Weimar viene ricordata, nella storia costituzionale, come una “democrazia disarmata”: infatti, la costituzione weimariana concesse ai nemici della repubblica tutto quello spazio di azione politica che consentì loro di abbattere e travolgere le istituzioni democratiche. Gli oppositori della repubblica traevano la propria linfa vitale dalla leggenda della “pugnata alle spalle” (Dolchstoßlegende). Secondo la propaganda che ne discendeva, la sconfitta della Germania imperiale nella prima guerra mondiale non era imputabile a motivi di ordine militare, bensì politico: la Germania guglielmina era stata sconfitta a causa del tradimento del fronte interno e del disfattismo riferibile alle correnti politiche socialdemocratiche. La propaganda antidemocratica e antirepubblicana accusava la costituzione di Weimar e l’intera vita politica della repubblica socialdemocratica di aver “tradito” e sovvertito i valori più profondi del popolo tedesco: il militarismo, la gerarchia, l’obbedienza, lo spirito di sacrificio. La Repubblica di Weimar, nell’ottica dei suoi acerrimi avversari, nasceva all’insegna della perdita delle radici, dello “sradicamento”.

Vi fu una Germania divisa, spaccata in due: da un lato la modernità frenetica di Berlino, la capitale cosmopolita della repubblica, dall’altro la vita tradizionale delle province, molto più riluttanti ad accettare il mondo nuovo sorto dalla rivoluzione. Un’eco di tale frattura, quasi insanabile, si può registrare in Essere e tempo (Sein und Zeit, 1927), la principale opera del filosofo Martin Heidegger: la descrizione della vita inautentica (uneigentlich), persa nelle dimensioni alienanti della curiosità, dell’equivoco, della chiacchiera, della “gittatezza” nel mondo, sembra alludere allo “sradicamento” operato dalla metropoli e dalla tecnica moderna.

Heidegger, il filosofo della provincia tedesca, richiama i propri lettori tedeschi (perché la sua filosofia è scritta in un linguaggio che solo i tedeschi autentici possono comprendere) all'ascolto della "voce dell'Essere", alla difesa degli antichi valori che non possono essere travolti e annientati dalla modernità democratica. La figura dello "sradicato" per eccellenza è quella dell'Ebreo errante: vagabondo e nomade per non aver riconosciuto il "vero" Dio, l'Ebreo errante è il senza-patria per definizione.

La costituzione di Weimar fu redatta da un giurista di origini ebraiche, Hugo Preuss; i principali ministri della Repubblica di Weimar erano anch'essi di origini ebraiche: su tutti, spicca la figura di Walter Rathenau (ucciso nel 1922 in un attentato terroristico organizzato da estremisti di destra), il quale fu il ministro degli Esteri che dovette curare l'adempimento, da parte della Germania, delle clausole, per molti aspetti "vessatorie", del Trattato di Versailles. La sua politica dell'adempimento e della contestuale rinegoziazione del Trattato venne additata come un tradimento della patria: la propaganda antidemocratica "picchiò duro" per anni, accusando gli esponenti di origine ebraica della socialdemocrazia tedesca di voler svendere il paese alle Potenze straniere. Nelle parole ossessivamente ripetute dalla propaganda antirepubblicana, parole che nessun fondamento trovavano (né avrebbero potuto trovare) nella realtà politica e istituzionale della Germania dell'epoca, la stessa Repubblica di Weimar si trasformò in una "repubblica ebraica": "ebraica" proprio perché "sradicata".

Moltissimo si deve alla Bauhaus e ai suoi maestri

Anche gli edifici del Bauhaus, così funzionali, così adattabili a qualsiasi contesto urbano, erano costruzioni di artisti cosmopoliti, aperti al mondo proprio perché, secondo i loro avversari, antinazionalisti e privi di radici (i tetti piatti delle costruzioni del Bauhaus furono considerati "non ariani"): oltre alla vicinanza politica con la socialdemocrazia tedesca, testimoniata dai valori ai quali si ispirava la scuola, la presenza di alcuni maestri ebrei nel Bauhaus fu determinante, agli occhi dei nazisti, per decretarne la chiusura. Il Bauhaus si disperse per il mondo e, dopo la fine della seconda guerra mondiale, la linearità, la luminosità e la semplicità

delle sue architetture si ritrovarono in ogni parte del globo: la "Città Bianca" di Tel Aviv, per esempio, dichiarata dall'Unesco Patrimonio Culturale dell'Umanità, ospita più di 4.000 edifici costruiti in stile Bauhaus. Ma anche camminando per le strade di Ivrea, lungo la via sulla quale sorge Palazzo Uffici, si possono riscoprire le linee funzionali che caratterizzarono lo stile originario del Bauhaus. La somiglianza con il palazzo di Dessau, la più famosa sede della scuola, si rivela in un'evidenza immediata.

Quando, nel 1954, alla prima edizione del Compasso d'Oro, ricevette il premio per la macchina per scrivere Lettera 22 (il cui nome si deve allo scrittore e poeta Franco Fortini), con queste parole Adriano Olivetti omaggiò il Bauhaus: "Non v'è dubbio che se il mondo contemporaneo, dominato dalla tecnica, ha saputo ritrovare le vie della bellezza, e far sì che il prodotto dell'industria non dimenticasse la luce dell'arte, molto, moltissimo si deve alla Bauhaus e ai suoi maestri [...] Sarebbe drammatico errore il credere che soltanto il prodotto finito destinato direttamente al pubblico, debba rivestirsi di nuova dignità formale. L'estetica industriale deve improntare di sé ogni strumento, ogni espressione, ogni momento dell'attività produttiva, e affermarsi, nella più completa espressione, nell'edificio della fabbrica che l'architetto deve disegnare sulla scala dell'uomo, e alla sua misura, in felice contatto per la natura perché la fabbrica è per l'uomo, non l'uomo per la fabbrica".

A Ivrea, nella fabbrica dell'Olivetti, nella "nostra" fabbrica, i valori ai quali si ispirava il Bauhaus hanno ritrovato una nuova vita, una riviviscenza nelle relazioni industriali e nello spirito della comunità: ciò che i nazionalsocialisti ritenevano "privo di radici" costituisce, invece, la radice intorno alla quale la città di Ivrea si è costituita come comunità. Una comunità in cui l'impresa incontra il lavoratore, non più considerato strumento bensì persona: la democrazia entra nella fabbrica e, con la democrazia, nella fabbrica entrano l'umanità e la cultura. Il sogno olivettiano della "città dell'uomo" si inserisce in un percorso che, come testimonia la storia, non può essere interrotto se non per rinascere in altre forme e con modalità differenti: la memoria delle cose ci racconta vicende del passato affinché noi, camminatori del tempo, possiamo guardare al nostro futuro senza perdere la speranza nell'umanità.



↑ Walter Gropius, Master House
Dessau-Roßlau, Germania
Christian Seeling, iStock by Getty Images

↓ Bauhaus Archive
Dessau-Roßlau, Germania
Micheal Jacobs, iStock by Getty Images







L'etica efficace

Mutamenti da interpretare

Può accadere, nel corso della storia, che si perda l'orientamento. Le fasi di passaggio possono durare molti anni, esser percepite con difficoltà (e con qualche renitenza) dall'interno, e stimolare reazioni nostalgiche forse comprensibili, ma certamente dissenate. Quando non si sa più che cosa fare si costruisce un bel muro, sintomo di fragilità da nascondere. L'aveva fatto, per fare un esempio storico, l'imperatore Aureliano nel terzo secolo confidando di scoraggiare i flussi di uomini che da nord scendevano alla ricerca di nuove risorse e di una vita meno complicata.

Dalla Rivoluzione Francese in poi, invece, tutto era sembrato definitivo: una società stratificata, la cultura come decorazione della borghesia dominante, l'impresa come modello della produzione, ma anche delle dinamiche sociali e del benessere interpretato come accumulazione di beni. La serialità del paradigma manifatturiero richiedeva un modello standard di impresa, un lavoratore capace di replicare indefinitamente gesti meccanici, un ventaglio di metriche fondate sulla dimensione.

La stessa concezione del benessere (e della felicità) si basava su un fraintendimento dimensionale: per oltre due secoli la quantità ha pre-

valso caparbiamente sulla qualità. La realtà è più versatile delle interpretazioni che se ne fanno e incede lentamente, ma con decisione. Il disorientamento di questi anni (quando è cominciato?) è il sintomo di un mutamento profondo che richiede attenzione delicata. In questo smottamento che, per la prima volta dopo la Rivoluzione industriale, rimette in discussione il nostro rapporto con lo spazio e con il tempo, non serve a granché cercare modelli di riferimento. È invece tempo di esplorare i nuovi territori della società, dell'economia e della cultura, cercandone le radici in intuizioni che quando tutto sembrava funzionare erano state derubricate ad anomalie, e che adesso possono tracciare un percorso che costruisca nuovi orientamenti. Serve scrivere un nuovo glossario.

Che cos'è un'impresa?

Se è evidente che parole come "Dio", "Patria" e "Famiglia" sono diventate una specie di randello nelle mani di troppi facinorosi che se ne appropriano per convenienza (e spesso per ignoranza), altre parole sono da tempo oggetto di un abuso semplicistico. La comodità rassicurante dei manuali ha bisogno di linguaggi statici. "Impresa" è una di queste parole che, pure, avrebbe un significato molteplice, versatile ed

emotivo, e che - con la consueta tentazione viscerale che separa i guelfi dai ghibellini - è stata associata ora all'efficienza, ora alla sopraffazione.

Così, in modo del tutto superficiale, si parla dell'azienda: una struttura legale che racchiude una macchina organizzativa in cui strumenti e tecnologia gestiti da manager contribuiscono al perseguimento del massimo profitto (o del massimo volume di vendite). Finché lo scopo della società è accumulare beni e utilizzare servizi, in una temperie dominata dal confronto anche simbolico con chiunque altro, i dati quantitativi (dalle quotazioni di borsa ai cambi valutari) segnano lo sforzo quotidiano di primeggiare, cosa che può funzionare finché la società rimane avvolta da una spirale imitativa e competitiva.

Sia pur lentamente, e timidamente, la società sa evolversi. Dopo gli anni della crescita dimensionale si è accorta di nuove disegualianze, di emarginazioni inattese, dell'emersione di nuovi bisogni e soprattutto di nuovi desideri. Le risposte che ci aspettiamo dal sistema economico devono risultare sintonizzate - possibilmente in anticipo - con lo spirito del tempo che viene. In questo quadro la parola "Impresa" vuol dire tutt'altro: è una sfida rischiosa volta a un fine non convenzionale (la conquista della fanciulla prigioniera nel castello?), affronta una realtà can-

A cura di Quinto Ampliamento, movimento di pensiero che promuove un rinnovato modello di impresa che ponga al centro della propria azione la crescita della persona e uno sviluppo sostenibile ed equilibrato. [ilquintoampliamento.it]

Michele Trimarchi, PhD, Economia Pubblica (Università di Catanzaro Magna Graecia) e Lateral Thinking (IED Roma).

giant e poco prevedibile (la forza ottusa del drago?), richiede intuizione, sentimento e lucidità.

Sottrarre all'impresa la sua natura cavalleresca (quella che lo stesso Alois Schumpeter definiva "spirito animale") ne riduce le dinamiche a un foglio di calcolo, ne valuta le azioni sulla base del bilancio, ne misura il successo in termini dimensionali, enfatizzando il prodotto e ignorando il processo. Questa lettura atrofica poteva illudere nel paradigma manifatturiero seriale: adesso appare superata e comunque dissonante rispetto alla scomposta ebollizione di un'economia che, nel bene e nel male, ridisegna la propria gerarchia dei valori.

Cultura, un altro malinteso

Un'altra parola abusata e ridotta ad arnese dimensionale è "Cultura", che la vulgata fraintende per erudizione (la quantità di nozioni che si possiedono), il club dei puritani promuove a linea di demarcazione tra virtuosi e barbari, le istituzioni considerano un'etichetta d'ingresso per ottenere fondi pubblici. Paidéia per gli Antichi Greci, "cultura" è il participio futuro della parola "colere" (coltivare, prendersi cura) e indica un processo paziente, amorevole, delicato e dagli esiti imprevedibili che può moltiplicare il valore della

curiosità e della contemplazione.

La stessa svista concettuale che ha ridotto l'impresa a ferraglia ha preferito interpretare la cultura come un elenco di oggetti (sempre una convenzione, e sempre un'ossessione dimensionale): resa istituzionale negli anni della ghigliottina, serviva alla borghesia industriale ad appropriarsi di un passato che ne potesse giustificare il potere. La cultura, a ben guardare, è un processo eclettico e fertile condiviso e metabolizzato collettivamente: non potrebbe formarsi e arricchirsi nel tempo senza una comunità.

Adesso, tanto più nella fragilità complessa di un mutamento radicale, possiamo connettere i tre elementi di fondo del nostro mosaico: impresa, cultura, comunità. Era quello che Adriano Olivetti vide con chiarezza, troppo presto in un sistema sociale, culturale e imprenditoriale che tende a proteggersi sopravvivendo e ignorando i segnali che da vari versanti disegnano una rotta precisa. Se la logica mainstream dei manuali continua a etichettarli come anomalie, sono tanti i motivi per esplorarne alcuni che non per caso mostrano una visione comune.

Eco-sistemi ostili: la sfida di GOEL

Un segnale molto forte, eppure morbido, emerge da un eco-sistema

complicato nel quale impresa, cultura e comunità ogni tanto appaiono del tutto assenti. Quando le cose sembrano bloccate una reazione contraria può irrigidire tutto, e la via efficace - per quanto a prima vista paradossale - è attivare percorsi fondati su tutto quello che sembrava mancare in un territorio difficile e condizionato dalla presenza asfissiante della malavita organizzata: fiducia, empatia, convinzione, ricerca, creatività. È quello che ha fatto il Gruppo Cooperativo GOEL, fondato nel 2003 da Vincenzo Linarello e attivo nella Locride.

È, nella stessa definizione fondativa, una comunità di persone, imprese e cooperative sociali che opera per il riscatto e il cambiamento della Calabria: ne fanno parte 12 imprese sociali, 2 cooperative agricole, 2 associazioni di volontariato, una fondazione e 29 aziende agricole. È una comunità in espansione cui aderiscono tanto organizzazioni quanto professionisti e volontari. La sua cifra è molto semplice: l'etica efficace. In questo modo si abbatte la cesura tra i principi e le azioni, che tuttora caratterizza buona parte del *milieu* industriale.

GOEL riconnette con nuova disinvoltura impresa, cultura e comunità. Si occupa di accoglienza per bimbi e adolescenti, persone con disabilità, migranti, emarginati. Può sembrare filantropico, e lo è



Se introduci senso
in un processo economico
ottieni qualcosa di grande
che sfuggiva alle
teorizzazioni originarie.

certamente; soprattutto, genera una comunità fondata sul rispetto reciproco e sulla condivisione del senso di appartenenza. Assiste le imprese incoraggiandole a scegliere l'etica come metodo e l'indipendenza come approccio, anche per arginare il *brain drain* che in terre come la Calabria dura da fin troppo tempo.

I valore dell'etica efficace

Non si tratta, comunque, di un *hub* che pure risulta prezioso per la sua capacità di accogliere in modo reticolare esperienze e imprese diverse. GOEL non si limita ad agire da snodo centrale di un reticolo di imprese e gruppi sociali: la sua azione parte da una visione organica (che ciascuna singola impresa può trovare più complicato costruire da sola) che diventa essa stessa impresa, dimostrando che i principi e i valori perseguiti hanno un riscontro concreto nella propria attività. GOEL ha costruito e gestisce due filoni creativi e produttivi di grande rilievo.

"Cangiari" è il primo brand ecologico dell'alto di gamma della moda, che affonda le proprie radici nel saper fare tessile della Calabria: telai a mano che trasformano in modo creativo tessuti e filati biologici ed ecologici per opera di cooperati-

ve sociali che inseriscono al lavoro persone disoccupate o svantaggiate. "GOEL Bio" è l'altra branca imprenditoriale, in forte crescita, che aggrega aziende agricole biologiche: qui la condivisione del percorso produttivo e la dimensione collettiva permettono di saltare lo snodo degli intermediari e la connessa perdita di valore dei conferimenti; in questo modo resistere al giogo della 'ndrangheta restituisce libertà imprenditoriale e al tempo stesso rende l'attività più conveniente economicamente. La produzione biologica è certificata accuratamente: anche in questo caso l'etica si combina naturalmente, è il caso di dirlo, con l'efficacia.

Vincenzo Linarello ci ha esposto con grande chiarezza i principi sui quali si fonda il lavoro di GOEL: "Il concetto che abbiamo maturato strada facendo, collegando i punti delle cose che hanno funzionato, è quello di etica efficace. Un concetto che ha declinazioni politiche, sociali ed economiche. Isoliamo il concetto di mercato. Ereditiamo ancora oggi l'impianto teorico di Adam Smith, in una visione in cui qualità e prezzo sono i vettori che regolano l'andamento del mercato. Sfugge il bisogno potentissimo di senso. Nella mia vita ho incontrato molte persone che sbrigativamente - e non senza ragione - potremmo definire cattive, persone spesso potenti. Nel cono-

scerle, mi sono accorto che tentavano comunque di dare un senso alle proprie azioni. Al bisogno di senso, insomma, non sfugge nessuno. Se introduci senso in un processo economico ottieni qualcosa di grande che sfuggiva alle teorizzazioni originarie. Il prodotto o il servizio qualitativamente adeguato e con prezzo ragionevole può fare la differenza se è il portato di un investimento etico. Esiste insomma un capitale fiduciario che rappresenta una risorsa particolare, in grado di riscattare un territorio: per essere decisiva, tuttavia, dev'essere autentica. Altrimenti svanisce. Non si può bluffare, prima o poi la verità viene a galla".

Lo spettro d'azione di GOEL copre non soltanto una varietà di imprese e settori che innestano l'approccio etico sulle risorse del territorio: la sua azione si espande al territorio regionale calabrese e mette a fuoco gli elementi critici che toccano l'intero Mezzogiorno. La temperie di quest'anno, resa fragile dal virus, va affrontata con decisione, guardando lontano: un'infrastruttura digitale pervasiva, il rafforzamento dell'agricoltura biologica, un nuovo modo di viaggiare orientato al turismo lento e intenso, un mutualismo sostenibile, una sussidiarietà informale e incisiva sono le proposte urgenti che GOEL rivolge alle forze del Mezzogiorno.



La produzione biologica è certificata accuratamente: anche in questo caso l'etica si combina naturalmente, è il caso di dirlo, con l'efficacia.





Abbiamo bisogno
del contatto con la natura,
perché è nostra madre,
è bella, ci nutre, ci
ricarica, ci rasserena.





Nella mia visione imprenditoriale e politica vi è proprio l'idea di arte e imprenditoria come congiunzione indissolubile, ai fini di una ripresa economica e anche spirituale.

Impresa, natura, arte: il progetto Nanaaleo

L'imprenditoria ha una valenza politica, nel senso più nobile della parola. Impegnandosi direttamente in una sfida non fa che ridisegnare la gerarchia dei valori. È qui che impresa, cultura e comunità formano un calderone osmotico. Lo dimostra in modo eloquente "Nana'E'El", la linea di moda di Nanaaleo - impresa pugliese fondata nel 2010 da Ivana Pantaleo - che sposta il fulcro dal prodotto al processo innescando un'ebollizione creativa capace di restituire armonia al rapporto tra natura, arte e bellezza.

Tessuti naturali, colori ecologici e vegetali, tecniche artigianali. La moda - dalla sartoria degli abiti unici al prêt-à-porter - parte dal recupero di tradizioni agro-tessili: lino, canapa, piante tintorie, bachi da seta permettono di costruire capi di abbigliamento senza utilizzare sostanze tossiche. Fonte di benessere con il progetto "Clotherapy", che esalta le proprietà terapeutiche

di colori, aromi e pietre, l'azione di Nanaaleo rispetta la natura, rafforza la salute e risulta sostenibile. Anche in questo caso il bello, il buono e l'efficace coincidono. Nella visione di Ivana Pantaleo l'imprenditore è artista. Può apparire quasi blasfemo, ma basterebbe ricordarci che prima delle tassonomie seicentesche (non a caso il periodo in cui si diffonde il primo capitalismo e si scatena il colonialismo) l'arte ha incarnato visioni progettuali, costruito città, inventato strumenti. L'impresa si fonda, in questo modo, proprio sulla cultura. Ripercorre la filiera naturale che dalle fibre botaniche genera tessuti, attraversa lo snodo della creatività per disegnare forme innovative, combina l'armonia con il dinamismo. Presente in molte manifestazioni internazionali (tra le altre Montecarlo e Londra), raccontata in lungometraggi e in trasmissioni televisive, Nanaaleo cresce nella ricerca e nell'innovazione.

Nelle parole della sua fondatrice, Ivana Pantaleo, è un'impresa che "nasce perché l'abito possa essere segno di consapevolezza oltre che specchio di bellezza, gioia di vivere, salute e armonia. Nella mia visione imprenditoriale e politica vi è proprio l'idea di arte e imprenditoria come congiunzione indissolubile, ai fini di una ripresa economica e anche spirituale. Abbiamo bisogno del contatto con la natura, perché è

nostra madre, ed è bella, ci nutre, ci ricarica, ci rasserena. Chiedete ad un bambino se preferisce giocare sul prato con una capretta o sull'asfalto vicino alle macchine che passano veloci. Gli imprenditori del futuro dovranno necessariamente essere degli artisti, con l'unica necessità di creare bellezza, anche attraverso il tappo di una bottiglia. Dove vi è fame bisogna nutrire lo spirito oltre che il corpo delle persone, non considerarle numeri da sfruttare ma individui necessari alla comunità e al benessere di tutti.

O vi saranno sempre esclusi che, nella debolezza, cercheranno la distruzione, se non saranno forti di spirito. Il valore delle cose va rimesso al suo posto. Chiediamolo a tutti i popoli tribali, che vivono nel rispetto della natura, cosa è sacro per loro e che proprio per questo vengono massacrati nel silenzio generale. Chiediamolo ai libri di storia, se i greci, genitori della nostra cultura, non considerassero fondamentale per il benessere della polis la presenza del teatro, luogo di insegnamento e consapevolezza.

Abbiamo perso la poesia e l'eleganza e questo ci ha impoveriti. È facile citare Dostoevskij e i molti altri che dissero: la bellezza salverà il mondo. Non aspettiamo che siano gli altri a farlo. Creiamo cose belle. Rimettiamo le cose in ordine e tutto funzionerà meglio".

Pagina precedente:
aranceto
Philippe Gauthier, Unsplash
A fianco: Ivana Pantaleo,
fondatrice di Nanaaleo
Archivio Nanaaleo



Non ci limitiamo a comprare delle stoffe e portarle in Italia, ma ci prendiamo il tempo di lavorarle fianco a fianco con i sarti africani.

Tra Milano e Dar es Salaam: Endelea

Impresa, cultura e comunità si ritrovano, in un contesto diverso e in una visione simile, nell'esperienza di Endelea, brand di moda etica fondato nel 2018 per ibridare il saper fare della Tanzania e il design italiano. In swahili "endelea" significa "andare avanti, continuare senza arrendersi": "un gruppo di sognatrici e sognatori guidato dalla passione e dal coraggio, che crede nella creatività, nelle connessioni e nel valore delle persone e delle loro capacità". Creati a Milano, gli abiti sono realizzati a mano a Dar es Salaam.

Anche in questo caso si parte da un'assenza: chi si occupa di moda in Tanzania torna in patria dopo gli studi all'estero, oppure impara a lavorare a macchina traendo ispirazione e informazioni da YouTube e da Instagram. Manca del tutto la filiera. La scommessa di Francesca

De Gottardo, archeologa passata al marketing e poi alla comunicazione digitale dei musei, è costruire "una vera e propria industria della moda" in Tanzania. Endelea è partita da workshop in collaborazione con una scuola locale di moda, "Naledi Dream Center", borse di studio, corsi e laboratori. Marchio di moda etica, Endelea fonda la propria azione sulle connessioni e sul valore delle persone. Disegna le collezioni in Italia e le realizza a mano in Tanzania, reinvestendo parte dei ricavi in programmi educativi per studenti di moda e design.

Dopo due anni Dar es Salaam si avvale di un team formato da dieci donne e due uomini, che attira sarti che desiderano strutturarsi solidamente, ex studenti che si sperimentano sugli accessori.

Africani e italiani collaborano, fertilizzano le proprie capacità e competenze, scambiano idee e intuizioni, in un eco-sistema imprenditoriale la cui cifra è data dalla passione condivisa e dalla conoscenza tecnica. L'orizzonte dell'impresa risiede anche nella capacità di ridisegnare il proprio rapporto con lo spazio e con il tempo.

Così la racconta la sua stessa fondatrice, Francesca De Gottardo: "In Tanzania, la moda è ancora oggi un settore che esiste a malapena. Mancano il pensiero progettuale, il design, la storia della moda, l'utiliz-

zo di carta modelli, la produzione su ampia scala, la comunicazione e il marketing. Gli abiti nel Paese vengono ad oggi realizzati a mano su commissione, ma soprattutto sono acquistati di seconda mano dall'Europa o importati dalla Cina.

L'idea di Endelea è di utilizzare una parte del ricavo del progetto per aiutare gli aspiranti designer in Tanzania a sviluppare quelle competenze che mancano per fare quel passo in più e far piano piano fiorire nel Paese una vera e propria industria della moda.

Quello che ci rende unici è che lavoriamo in Tanzania, non ci limitiamo a comprare delle stoffe e portarle in Italia, ma ci prendiamo il tempo di lavorarle fianco a fianco con i sarti africani per insegnare e imparare nello stesso tempo, e per realizzare qualcosa che parli davvero di Africa a chi lo indossa.

Gli elementi per la rinascita dell'Africa sono già tutti nelle persone che ci vivono e hanno sogni e idee da realizzare, e quello che serve è solo una piccola spinta tecnica. La rivoluzione nasce dalla condivisione di passioni e nozioni, più che da assegni e donazioni, secondo la semplice filosofia *not charity, just work* cui Endelea aggiunge *skills*, la vera chiave per il cambiamento".

A fianco: Francesca De Gottardo, fondatrice del brand insieme a Serena Izzo, con alcuni collaboratori in Tanzania. Archivio Endelea



La rivoluzione nasce dalla
condivisione di passioni e
nozioni, secondo la semplice
filosofia not charity, just work.





Non dev'essere eccezionale,
ma normale, l'impresa che accetta
di essere responsabile e di assolvere
a una funzione pubblica.





L'impresa dei prossimi anni

Tre storie diverse con tanti elementi comuni, che dimostrano come un nuovo glossario che declini il paradigma economico, sociale e culturale che sta emergendo è ormai ineludibile e indifferibile. Non serve costruire nuovi modelli: l'impresa dei prossimi anni è sempre più lontana dalle standardizzazioni e cresce nella misura in cui è capace non soltanto di reagire flessibilmente a mutamenti repentini, ma soprattutto di anticipare la cornice delle dinamiche sociali e culturali, tenendo conto del fatto che sui bisogni prevalgono sempre di più i desideri.

Non è più un'anomalia. La società emergente è eterogenea, multidimensionale, complessa, eppure sofisticata e rapida. L'impresa dialoga con il proprio territorio e con la comunità che lo abita e lo frequenta; non è soltanto un'interprete del sentire locale, per molti versi ne

costruisce l'identità e gli orientamenti insieme alla comunità stessa: basta trascorrere qualche ora a Ivrea per percepire con chiarezza quella *weltanschauung* (concezione del mondo, della vita e della posizione che in esso occupa l'uomo) unica che è stata generata e intensificata dal continuo scambio tra visioni e contenuti renitenti a ogni possibile definizione.

GOEL, Nanaaleo ed Endelea non rappresentano dei modelli (delle "buone pratiche" nell'euro gergo). Hanno aperto molte piste, rischiando di inciampare come tutti i veri esploratori, e scoprendo il prossimo passo nell'atto di compierlo. E dimostrano che per costruire un'impresa che adotti un approccio critico e dialoghi con la propria comunità è necessario coniugare la conoscenza dell'eco-sistema economico e sociale, la pazienza degli artigiani, l'intuizione degli artisti, l'importanza cruciale della condivisione e della partecipazione.

Sono esperienze nuove e con radici profonde, che partono da visioni altre della società e del suo funzionamento complessivo.

Sono ancora le parole di Vincenzo Linarello a dare conto della loro dignità teorica: "Siamo ancora condizionati da veri e propri dogmi, come quello secondo cui la democrazia coincide con il suffragio universale. Noi riteniamo che al suf-

fragio universale, al diritto di voto, debbano necessariamente aggiungersi partecipazione ed equità. La nostra è una storia di partecipazione fondata sul concetto di derivazione cristiana, quello della sussidiarietà: non è lecito fare e decidere più in alto quello che è possibile fare e decidere più in basso. In sostanza, non è lecito fare e decidere a livello di quartiere cosa è possibile fare e decidere in famiglia, non è lecito fare e decidere a livello di comune cosa è possibile fare e decidere a livello di quartiere. Riteniamo perciò che lo Stato non sia un'espressione della società civile, ma sia esso stesso società civile. Ne risulta investito il concetto stesso di istituzioni. Non dobbiamo più parlare di sacralità delle istituzioni, ma della loro funzionalità. Allo stesso tempo, in un clima di corresponsabilità, l'impresa, essendo composta da cittadini, non perde il suo dovere di essere Stato. Ha un ruolo preciso nella catena della sussidiarietà. Non dev'essere eccezionale, ma normale, l'impresa che accetta di essere responsabile e di assolvere a una funzione pubblica. Considerando l'intera società da questa prospettiva, ci accorgiamo che cade la distinzione netta e insuperabile di pubblico e privato. La rivoluzione è culturale e deve avvenire prima di tutto dentro alle nostre teste".

A fianco: abito Cangiarì
Archivio GOEL Gruppo Cooperativo

Luci su Ivrea

Ivreatronic sa parlare ai ragazzi

Incontriamo i ragazzi di Ivreatronic in un pomeriggio di sole, zona Canoa Club, con il rumore di fondo dell'acqua della Dora e la vista della città che si mostra dall'altra parte come sdraiata, tranquilla, pensosa. Frotte di bambini corrono sul prato e piccoli gruppi di adulti sono seduti lungo il fiume a guardarsi i figli grandicelli che si allenano nella corrente. Ivreatronic è un collettivo eporediese che produce musica elettronica e unisce vari artisti (dai fondatori Marco Foresta, in arte "Fabio Fabio", a Marco Bianchi "Cosmo", a Michele Pascarella "Enea Pascal", a Mattia Barro "Splendore"), ma ognuno di loro tiene sempre a mettere il nome comune davanti al proprio. Il movimento che si è creato attorno a Ivreatronic è importante e sconosciuto solo a chi non porge più l'orecchio alla città, per stanchezza o apatia. Da quando è nata la rete Cittadini Illumina(n)ti le occasioni di confronto non sono mancate, questa è solamente l'ultima e speriamo ce ne siano tante altre. Bene. Ma perché un articolo su Ivreatronic, dato che non ha certo bisogno di noi per farsi conoscere? Risposta: perché il suo lavoro incrocia due delle questioni che abbiamo sollevato in questi mesi, come rete, cioè pubblicamente, mostrando a tutti i dati di oltre mille questionari raccolti in città

che dimostravano due cose. Primo: le attività culturali non riescono a soddisfare pienamente soprattutto una categoria di persone, i ventitrentenni, specie se con alto grado d'istruzione (proprio quelli che occorrerebbe trattenere o attirare per dare un futuro alla città). Secondo: gli spazi per organizzare attività culturali sono pochi, affittabili a costi troppo alti e dunque ben difficilmente utilizzabili. Due punti intimamente legati fra di loro e che la storia che raccontiamo chiama entrambi in causa: perché Ivreatronic sa parlare ai ragazzi, li fa muovere, e per farlo ancora meglio in futuro avrà bisogno, appunto, di spazi.

Crescita e liberazione

"Avevamo in programma a Ivrea un festival di musica elettronica a settembre, ma ovviamente tutto è rimandato. Sarà per il 2021: faremo un festival allo stesso tempo ricercato e inclusivo, in cui tutti potranno stare bene. Per questo di recente ci siamo dati uno strumento in più e siamo diventati anche associazione culturale: per promuovere la conoscenza della musica elettronica, delle sue radici nel mondo post-industriale, del suo essere occasione di crescita e liberazione, e lo faremo organizzando feste, concerti, incontri, interventi nelle scuole".

Ivrea può dire la sua

Continuiamo a parlare amabilmente anche se il pomeriggio volge a sera e la temperatura lungo il fiume scende di minuto in minuto.

"La musica elettronica va forte, c'è un asse Torino Milano in cui Ivrea può dire la sua. Le feste che abbiamo organizzato fino ad ora hanno richiamato nomi importantissimi, alcuni di loro ci hanno detto che non si divertivano più così da anni, qualcuno ha scomodato un paragone con Berlino. Il segreto? La verità della situazione, la cura per le location - oltre che ovviamente per la musica - lo spirito inclusivo, il pubblico più vario, persino la cortesia dei buttafuori. Ci siamo accorti subito che stavamo rispondendo a un'esigenza viva nei giovani di Ivrea (ma molti arrivavano da fuori, da Bologna, da Trento, dalla Liguria), abbiamo fatto ballare gente che non lo aveva fatto mai, arrivavano persone che non avremmo detto, molto, diciamo così, *casual*. Alla fine ci ringraziavano tutti. Ballare è importante, socialmente, spiritualmente, ti ripulisce l'anima, dopo ti ritrovi sempre un po' migliore. Non siamo ancora riusciti a cambiare la città e a farne qualcosa di più aperto, di più mitteleuropeo, ma siamo partiti".

A cura di Cittadini Illumina(n)ti.
rete costituita nel 2018, con il
sostegno di Compagnia di San Paolo,
per unire alcuni fra i principali
operatori culturali della città di
Ivrea con l'obiettivo di costruire
un percorso di lavoro comune.
[cittadini-illuminanti.org]





Il segreto? La verità della situazione, la cura per le location, lo spirito inclusivo, il pubblico più vario, persino la cortesia dei buttafuori.

Quasi un programma politico

Insomma Ivreatronic riempie un vuoto e getta una luce nuova sulla città che giunge benefica quanto inaspettata. Ma Ivrea è stata culla dell'industria elettronica, ha goduto di stimoli culturali come forse nessun altro centro di dimensioni simili: non è poi così strano che proprio qui stia prendendo forma una scena importante di musica elettronica. Hanno le idee chiare, citano al

volo gli studi del sociologo Enrico Petrilli (segnaliamo *Se è tutto troppo bello non ti preoccupare, un'etnografia dei piaceri nei club di musica elettronica*) e anche il romanzo di Vanni Santoni *Muro di casse*. Siamo andati a vederci il libro, che in quarta di copertina dice: "Potevamo creare ovunque la bellezza: in ogni angolaccio, sotto a ogni cavalcavia, poteva sgorgare una fonte di meraviglia. Ogni periferia, ogni cittadina di provincia senza più guizzi poteva tornare a splendere e ribollire per

una notte. E non parlo solo dei posti dove andavamo: il fatto che andassimo in alcuni faceva sì che tutti, in potenza, custodissero la bellezza. Quindi, la speranza". Quasi un programma politico. Nel ventaglio di carte che la città ha ancora in mano, e può giocare bene, oggi c'è anche questa. Su come non sprecare le energie e le occasioni, noi abbiamo delle idee. E una sopra a tutte: lavorare sempre meglio e più frequentemente insieme.

linktr.ee/ivreatronic

Pagina precedente: il collettivo Ivreatronic
A fianco: concerto di Ivreatronic
Archivio Ivreatronic

//

Ballare è importante,
socialmente, spiritualmente,
ti ripulisce l'anima, dopo ti
ritrovi sempre un po' migliore.



“Il muro parlante” è uno dei tanti laboratori didattici che offriamo ai bambini come Laboratorio Museo Tecnologicamente: leggiamo loro una storia a voce alta e li lasciamo liberi di dipingere le loro impressioni su grandi rotoli di carta da pacchi. I bambini non sono mai ripetitivi nella genesi dell'atto creativo, perché ognuno di loro prepara i pigmenti a suo piacimento, ha un suo tratto, aggiunge sempre un particolare fantasioso e personale. E così, mentre l'esercizio educa i bambini all'espressione, allo stesso tempo educa noi tutti a non perdere contatto con l'attitudine stessa del fantasticare.

Ha detto Pablo Picasso: “a quattro anni dipingevo come Raffaello, poi ho impiegato una vita a imparare a disegnare come un bambino”. Non è poi così strano se - come si vede nell'interferenza che vi proponiamo a fianco - la rappresentazione visiva più efficace di un concetto articolato e complesso come quello dell'architetto Cino Zucchi sia venuta proprio da alcuni dei nostri bambini. Si tratta di un disegno realizzato a più mani come commento a una storia della fabbrica di Ivrea da noi raccontata brevemente e per aneddoti.

Quella storia ha preso i contorni di una favola e si è arricchita di dettagli immaginifici. Per cominciare, nella visione dei nostri bambini-artisti la fabbrica appare come

qualcosa di gioioso e familiare: più che una fabbrica, appunto, una casa per il lavoro. Al suo interno un simpatico Olivetti Geppetto è intento a fabbricare il suo burattino di legno. Sembra quasi ultimato, pronto a trasformarsi in bambino e a prendere la sua strada. Tutto intorno ci sono fiori, alberi, un cielo pulito, uccellini e farfalle.

A ben guardare, c'è ancora qualcosa di molto particolare in questa fabbrica ed è la sua posizione: si trova in prossimità dell'unico, grande punto di contatto fra il mondo del sottosuolo e il mondo in superficie. Sembra che la fabbrica sia una sorta di grande valvola in grado di regolare la pressione che si accumula nel terreno (un terreno vario e vivo), in grado di aprirsi e chiudersi secondo la necessità. Da questo spazio che la fabbrica lascia aperto emergono creature, energia, risorse. La fabbrica libera e utilizza quelle che servono e nello stesso tempo conserva le altre. Sembra un meccanismo intelligente e sensato, utile all'equilibrio generale, alla coesistenza fra i due mondi. È parte attiva dell'ecosistema. Forse è stata costruita lì, nel punto più sottile della crosta terrestre, per godere di quel flusso vitale e anche per assolvere a una funzione. Forse il segreto della sua forza sta proprio lì, nella sua strana posizione in cui si incontrano la terra e il cielo.

La Fondazione Natale Capellaro nasce nel 2003 in memoria del geniale progettista eporediese che lavorò per tutta la vita in Olivetti inventando le macchine da calcolo più importanti. Nel 2005 la Fondazione realizza il Laboratorio Museo Tecnologicamente, suo strumento privilegiato: esso accoglie i prodotti più significativi delle principali aziende mondiali, Olivetti in particolare, nei campi della scrittura e del calcolo meccanico ed elettronico, proponendo alle scuole italiane di ogni ordine e grado attività didattiche dedicate. Nel mese di luglio 2020 ha chiuso la sua sede tradizionale nel centro storico di Ivrea per spostarsi all'interno delle Officine ICO. [museotecnologicamente.it]

Questa sorta di contaminazione fra modello agricolo e modello industriale è quello che in Italia ha radicato la fabbrica in un contesto territoriale più di quanto sia capitato in America, dove queste due dimensioni sono rimaste più autonome. È come se le fabbriche italiane si fossero appoggiate sul territorio prendendo da esso alcune radici profonde, in una cultura d'impresa che assorbiva in parte anche vecchi saperi. Per cui, pur in forme del tutto particolari, più che vedere Ivrea come città la vedo come un territorio.

Cino Zucchi







Ringraziamenti

Pubblico-08 ringrazia Icona Srl per la fiducia accordata al progetto *La Rapidissima* e Marco Peroni, Paolo Racca e Davide Aichino per averlo reso possibile. Inoltre, nel più sentito dei modi, tutti coloro che hanno accettato di mettersi a disposizione per la realizzazione di questo primo numero dedicando tempo, spirito e competenze preziose all'avvio di un racconto collettivo. In ordine di comparizione: Alberto Redolfi, Cino Zucchi e Giulia Novati; Gaetano di Tondo, Enrico Bandiera e Lucia Alberton per Associazione Archivio Storico Olivetti; Enrico Daly per Associazione culturale Pubblico-08; Michele Trimarchi per Associazione culturale Il Quinto Ampliamento, Vincenzo Linarello per Gruppo Cooperativo GOEL, Ivana Pantaleo per Nanaaleo, Francesca De Gottardo per Endelea; la rete Cittadini Illumina(n)ti e il collettivo Ivreatronic; Emanuela Giulietti per Fondazione Natale Capellaro Laboratorio Museo Tecnologico@mente; Maria Cristina Cresto per il lavoro di traduzione.

