

Sensibilia.
Made in Italy, *aisthesis* di una modernità altra

Sara Marini, Angela Mengoni,
Annalisa Sacchi, Alessandra Vaccari¹

Il dentro e il fuori

Laboratorio Italia intende tracciare alcune delle più significative linee di riflessione che hanno esplorato il cosiddetto Made in Italy, sottraendolo ad una definizione apparentemente scontata, nonché ampiamente sottoteorizzata, poiché fondata su una concezione autoevidente e riduttiva dell’“italianità”. Non si tratta, infatti, di cercare la pertinenza e coerenza di questa indagine in una definizione territoriale, settoriale o nazionale del Laboratorio Italia, bensì di indagare, senza la pretesa di una compilatoria esaustività, le sfaccettature di una prospettiva che riconosce oggi nelle forme del progetto italiano – inteso nella pluralità delle sue culture, dal patrimonio artistico all’elaborazione teorica, dall’architettura ai linguaggi audiovisivi, dal paesaggio alla moda – alcuni tratti identitari paradigmatici incarnati in specifiche forme del sensibile e dunque conoscibili proprio a partire da esse. Per questo abbiamo raccolto nel volume sia saggi dedicati ad ambiti o a casi di studio specifici, sia contributi di elaborazione teorica di più ampio respiro, interpellando autrici e autori che hanno recentemente contribuito a coniare o ridefinire la concezione di ambiti come il Made in Italy, l’*Italian Theory*, il “patrimonio Italia”. Affermando la pluralità delle *culture del progetto*² si intende, inoltre, ribadire la non separazione delle *pratiche* e delle *teorie*, e anzi riaffermare con forza una loro costitutiva coalescenza. Rifiutando, nella stessa struttura di questo volume, la separazione tra riflessione teorica e focus su pratiche progettuali e settori specifici rispettiamo quello che molti contributi individuano proprio come tratto costitutivo del laboratorio progettuale italiano, cioè la capacità degli oggetti, dei progetti, delle opere di incorporare in forma sensibile immaginari e valori, la capacità di “pensare”, attraverso la specificità della propria immanenza, delle “forme di vita” storicamente e identitariamente determinate.

Il volume intende dunque esplorare il nodo identitario e storico-culturale che va sotto il nome di Made in Italy non come mera enumerazione delle tradizionali “eccellenze” italiane, bensì come fonte di ispirazione progettuale, culturale e politica per il presente e il futuro; nonché come prisma attraverso il quale veder emergere le tensioni che

hanno animato l'identità italiana, attraversata da narrazioni storiche differenti o, forse, come suggerisce Dario Gentili, veder emergere il conflitto come fondamento stesso di quell'identità.

Come tutte le etichette identitarie anche quella di Made in Italy riflette, sin dalla sua formulazione in una lingua straniera, la prospettiva di uno sguardo esterno che coglie e coagula alcuni tratti paradigmatici. Daniele Balicco, citando Benedict Anderson, parla di Made in Italy come di una "comunità immaginata d'esportazione" che è venuta a costruirsi, negli ultimi quarant'anni, attorno ad alcuni settori produttivi e beni di consumo, ma anche in "rappresentazioni estetiche di massa" capaci di sedimentare nell'immaginario un'identità simbolica, la quale sembra però alimentare desiderio di appartenenza soprattutto *dall'esterno* del paese³. Questa identità simbolica, o semiotica, (un'"Italia immaginaria straniera") entra infatti in tensione, rileva Balicco, con la storia italiana e soprattutto con una percezione interna ben più problematica, che vede nella storia d'Italia anzitutto la storia di una "modernità mancata", una modernità come "sviluppo senza progresso", le cui origini affondano nel fallimento del progetto risorgimentale e nella mancata formazione di una nazione moderna anche nel suo assetto istituzionale, come sarà drammaticamente evidente negli anni Settanta. Si tratta di una auto-percezione di insufficienza rispetto a un'Italia ideale, in parte fondata storicamente, ma che si traduce in un giudizio senza appello sugli anni di sviluppo della cultura di massa e della società dei consumi. Questa distanza tra successo simbolico e fallimento storico resta però insanabile solo se l'orizzonte regolativo è quello di una modernità razionalista di matrice franco-anglosassone: e se invece, si chiede Balicco, il Made in Italy facesse segno al nostro modo specifico di essere moderni? Se, in altre parole, questa "Italia ideale ma incarnata in un'esperienza sensibile" fosse – seguendo Fredric Jameson – la "soluzione immaginaria o formale" che la cultura Italiana ha inventato di fronte a contraddizioni sociali insolubili, come quelle degli anni Sessanta e Settanta? Se cioè invece di continuare a opporre la lettura storico-sociale e quella estetica ne riconoscessimo la costitutiva imbricazione? Ecco che sarebbe forse possibile ripensare persino i famigerati anni Ottanta come luogo di elaborazione di una modernità tutta italiana, una "modernità anti-moderna" lontana dal primato della razionalizzazione nord europeo e della standardizzazione statunitense, capace di esaltare, coniugandoli, il *locale* e l'*universale* rispetto al na-

zionale (e al nazionalistico): una *modernità godibile* costitutivamente legata all'esperienza sensibile, alla cultura materiale, al godimento del presente. La questione del Made in Italy si sposta così dal terreno di un mero investimento produttivo ed estetico a un terreno genuinamente storico-politico, riaffermando l'intrinseca politicità dei modi di organizzazione dell'esperienza sensibile (il *partage du sensible* di cui parla Jacques Rancière⁴), cioè delle forme dell'*aisthesis*.

L'investimento sensibile è anche la cifra che contraddistingue un'idea del patrimonio culturale italiano come cosa viva. Christian Caliandro ne rileva la figura emblematica in *Viaggio in Italia* quando i suoni provenienti dal paesaggio napoletano e la presenza perentoria delle opere d'arte invadono lo spazio filmico, la percezione e financo il corpo dei protagonisti, trasformandolo dall'interno come in un'affezione patologica. È l'immagine di un incontro vivo e imprevedibile poiché, come dice Rossellini, questa *presenza* che sta sconvolgendo i protagonisti è "l'Italia, e il suo antico passato: il passato è onnipresente; non vive nei libri ma è parte della vita". Il testo di Caliandro riflette proprio su questo tratto distintivo del patrimonio italiano come paesaggio efficace, incarnato, rivolto al presente nel quale ogni volta riprende vita. "l'Italia è un trauma percettivo", riassume l'autore, ricorrendo alla figura di un incontro imprevedibile e concretissimo col mondo come insegna l'etimologia della parola che significa, appunto, "ferita". A ciò si oppongono le forme idealizzanti della "turistificazione come meccanismo perfetto della derealizzazione", quella che imbalsama i paesaggi in scenari innocui offerti al turista come già noti, già dati e, in fin dei conti, "preparati per lui", neutralizzando ciò che di contingente, aperto e rischioso vi è nell'incontro con un patrimonio e una produzione culturali che mantengano intatta la loro "funzione trasformatrice". Se un tratto distintivo si può dunque ascrivere alla matrice italiana del patrimonio, esso consiste proprio in questo incontro incarnato e antropologicamente efficace tra presente e passato, un passato che "è parte integrante del nostro spazio di esistenza". Se l'idealizzante percezione esterna è a rischio di indulgere in pose e retoriche nostalgiche, anche "l'autopercezione nostalgica della nostra stessa identità è un modo per continuare a rimuovere chi siamo e il nostro presente". In questo senso il patrimonio culturale è ciò che ci consente di ricordare a noi stessi chi siamo ed è ciò che permette di riattivare in ogni presente quelle domande che il passato gli rivolge. Tale è precisamente la cifra

del patrimonio italiano che, come dice e mostra Rossellini, è anzitutto esperienza sensibile nella quale si è immersi, esperienza trasformativa e non passiva.

Questi tratti di immersività trasformativa e l'idea di un rapporto tra passato e presente incarnata in forme, opere e materie torna in due contributi che rivolgono lo sguardo alle arti visive. Francesco Federici si concentra su alcune esperienze italiane di allestimento in spazi museali – riguardanti in special modo l'esposizione di immagini in movimento – che sono state paradigmatiche per la concezione di un nuovo modello di spettatore-visitatore, sempre meno legato al suo statuto di osservatore ottico e sempre più protagonista di un'esperienza performativa multisensoriale. Attraverso i lavori di Studio Azzurro, Karma-china e NEO Narrative Environment Operas, in un percorso che va dagli anni Novanta a oggi, Federici evoca il legame tra i cambiamenti dello statuto dello spettatore e dell'allestimento e percorsi che esulano dal terreno canonico dell'arte contemporanea, per aprirsi a forme ibride che riguardano la tradizione italiana delle culture del progetto, coinvolgendo questioni di committenza, di comunicazione e di prodotto. Anche Fabrizio Gay colloca da subito l'oggetto della sua riflessione nel mondo del *site-specific design*, cioè di “opere d'arte che, pur provenendo dalle genealogie tecniche del design o dell'artigianato artistico, chiedono anche di essere usate e interpretate sia come pezzi d'arte, sia come parti funzionali di specifici spazi architettonici e luoghi geografici”. Oltre a rendere indecidibili i confini tra opera d'arte e oggetto di interior design, queste opere possono divenire “testimoni di una memoria interpretativa localizzata”, possono cioè interpretare, attraverso le proprie forme, opere e luoghi preesistenti dotati di una specificità storica, riattivandone e reinterpretandone in modo non letterale certi modi di produzione di senso. È un'ambiguità positiva quella di questi “oggetti integranti”, come gli arazzi intelaiati che l'artista Maria Morganti ha installato nella caffetteria della Fondazione Querini Stampalia con l'opera *Svolgimento di un quadro* (2017). Questo lavoro diviene un vero e proprio “oggetto teorico” capace di ripensare nel suo presente il rapporto con interventi preesistenti – segnatamente quelli di Carlo Scarpa – e financo con la storia degli interni veneziani, da sempre coperti di arazzi e tappezzerie che si possono osservare negli interni del museo. Osservando attentamente la struttura delle campiture tessili si può pensare a una relazione con le combinazioni dei tasselli quadrati

di cinque colori che costituiscono il pavimento creato da Carlo Scarpa nel 1961-63, una relazione, tuttavia, non meramente mimetica, bensì di *ri-mediazione*, cioè precisamente di rilettura viva e trasformativa del patrimonio preesistente: opere che “funzionano come dei *rimedi*: *ri-mediano*, mediano nuovamente. Ri-mediano segni, testi, oggetti, pratiche, valori d’uso, memorie in quegli spazi dati”.

Viene così precisandosi anche la prospettiva temporale e metodologica della nostra indagine, cioè quella di una contemporaneità intesa però nel senso di una storicità genealogica: l’indagine di pratiche e oggetti storicamente situati, così come l’evocazione della storia dell’architettura, del cinema o della filosofia – e della stessa storia italiana – è letta a partire da ciò che nell’oggi può riconoscere in quei progetti le elaborazioni germinali di aspetti che si sono poi dispiegati, sviluppati o invece esauriti, indicando una discontinuità o invece facendo segno alla possibilità e alla necessità di riallacciare con alcune esperienze storiche del Laboratorio Italia.

Teoria come prassi

Nelle riflessioni sinora menzionate, e più in generale in tutti i contributi del volume, emerge la crucialità dell’interconnessione tra dimensione sensibile della messa in forma – nelle opere e negli oggetti, ma anche nelle pratiche e nelle “forme di vita” – e la sua capacità di incarnare una dimensione propriamente teorica, cioè di farsi portatrice di valori, relazioni, concrezioni immaginarie capaci di “pensare”, come si è visto, la complessità e le contraddizioni dell’orizzonte storico-culturale. *Teoria* diviene allora un tratto paradigmatico del Laboratorio Italia, se intendiamo questa parola in accezione non metafisica, bensì come incorporata nelle forme materiali della nostra esperienza estetica. Quelli del Laboratorio Italia saranno allora dei veri e propri *oggetti teorici*, ossia oggetti specifici e storicamente situati che sono anche luoghi di elaborazione teorica, di un pensiero in forma sensibile⁵. Questo legame tra pensiero teorico e *praxis*, intesa anche come forme dell’esperienza storica, è al cuore della cosiddetta *Italian Theory*, il cui tratto di “italianità”, come luminosamente riassume Dario Gentili nel suo contributo, lungi dal trovare fondamento nella nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti, consiste nel “riconoscere che la filosofia italiana è il luogo di elaborazione di categorie interpretative dell’“attualità””. *Italian Theory* sarebbe dunque il nome di “un di-

battito al crocevia tra filosofia e politica – spesso taciuto, sottinteso, misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo Paese”. La congiuntura storica è quella degli anni Novanta, anni che riportano il pensiero italiano al centro della scena proprio perché minore è stata la sua vicinanza alla temperie postmoderna e, invece, costante il suo lavoro critico sulle categorie della modernità “scavandole, decostruendole e dislocandole”. Torniamo qui all’idea di un’altra modernità o, meglio, di una prospettiva capace di mettere in luce i nodi irrisolti del Moderno e di farlo esattamente a partire dal riconoscimento dell’intreccio costitutivo tra il pensiero filosofico e l’accadere storico. Un pensiero ibrido, “intriso di storicità”, dice Gentili, poiché l’Italia ha conosciuto un quadro storico in cui la globalizzazione ha dispiegato precocemente le sue contraddizioni, spazzando via la prospettiva del tutto ideologica di una *neutralizzazione di conflittualità* (territoriale, politica, culturale) e situando invece al centro della riflessione la concezione “della politica in quanto conflitto”. Da qui il riconoscimento della conflittualità come carattere originario dell’esperienza italiana, carattere che muta via via, storicamente, il suo terreno attraverso “la fabbrica, la società, il Partito, lo Stato, la forma di vita”, quest’ultima situando il conflitto al cuore della “vita” stessa e facendo della *biopolitica* uno dei grandi laboratori nel pensiero italiano dagli anni Novanta in avanti. Al posto degli “universali e i trascendentali che la tradizione moderna ci ha consegnato per assimilare e immunizzare la parzialità della parte” il Laboratorio Italia del pensiero filosofico assume come centrale il primato di un conflitto senza possibile ricomposizione, cioè senza necessità di fondare la “rettitudine” del potere sovrano sulla presenza di una “parte maledetta” da neutralizzare e, anzi, da costruire in quanto annientabile (“del lavoratore e della lavoratrice precari, del/la migrante, del/la omosessuale ecc.”). La critica del potere neutralizzante dell’idea di “universale” e di “identitario” è anche al centro della riflessione che Malvina Borgherini articola a partire dal testo *La mia Patria si chiama Multinazionale*, qui riprodotto nella sua versione pubblicata dalla rivista “L’Erba voglio” (6, giugno-luglio 1972), trascrizione di un discorso di Eugenio Cefis, presidente della Montedison, pronunciato il 23 febbraio 1972 agli allievi dell’Accademia Militare di Modena, un testo che Pier Paolo Pasolini ha letto e utilizzato per l’elaborazione del suo manoscritto incompiuto *Petrolio*. La scelta di ripubblicare que-

sto testo radicalmente anti-nazionalista vale per l'autrice come punto d'avvio genealogico per una riflessione sulla questione identitaria che arriva sino agli esiti perentoriamente riassunti da François Jullien nel suo pamphlet del 2016 *L'identità culturale non esiste*. Vi torna una categoria chiave della teoria politica anche dell'orizzonte del pensiero italiano, ossia la questione del *comune*, ma rispetto al dispositivo di un *universale che mantiene aperto il comune*, Jullien propone di riflettere sul *singolare* delle culture, effettuando uno spostamento rispetto alla dialettica antropologica classica tra "differenza" e "identità" affrontando "la diversità delle culture in termini di *scarto*; invece dell'identità, in termini di *risorsa* o di *fecondità*". Borgherini è soprattutto interessata al discrimine tra lo *scarto* e la *differenza* come strategie di conoscenza, suggerendo che ciò sia perno di una riflessione epistemologica necessaria e preziosa per ogni indagine, come questa, che si ponga di fronte a questioni di identità e di specificità culturale. Entrambi questi concetti, dice l'autrice, segnano una separazione, "ma mentre la differenza opera nell'ambito della *distinzione*, lo scarto agisce in quello della *distanza*. La *differenza* è classificatrice, dal momento che l'analisi avviene per somiglianza e differenza (e infine anche per identificazione); lo *scarto* si rivela come una figura non di identificazione, ma di esplorazione: non produce un *ordine*, ma un *disordine*. Se la differenza ha per scopo la descrizione e procede per *determinazione*, lo scarto implica una *prospezione*: verifica in che misura è possibile percorrere nuove strade. Lo scarto è una figura avventurosa". Ritroviamo qui il tratto di non ricomposizione di cui parla Gentili, declinato però come mantenimento di uno spazio del *tra*, nel quale i termini distinti rimangono uno di fronte all'altro mantenendo in tensione ciò che è separato. Al contrario di una conoscenza tramite classificazione, lo scarto è un innescatore di pensiero che abita il mantenimento di una tensione tra termini. Un tratto che particolarmente ci interessa in queste riflessioni è proprio quello della costitutiva ibridazione, della non purezza epistemologica. Una *Italian Theory* può essere elaborata come pensiero solo in virtù della sua ibridazione con la contingenza storica, cioè solo in virtù della sua "impurità". La *teoria* ritrova qui quell'accezione impura che ha forgiato per lei il pensiero contemporaneo francese "conducendo, per così dire, la filosofia fuori di sé verso le arti e la letteratura". Come le forme del sensibile (architettoniche, artistiche, estetiche) possono articolare in autonomia di mezzi un pensiero sul mondo, così

il pensiero filosofico è concepito, nell'orizzonte di questo laboratorio italiano di riflessione, come costitutivamente sconfinante in altri saperi umanistici ma, in fin dei conti, nell'intero mondo delle forme estetiche, nel "partage du sensible" come si è detto.

Non è allora un caso che i due articoli dedicati a zone specifiche del discorso filmico si leghino esplicitamente a questa idea di intreccio costitutivo di oggetti e teoria. Esplicitamente Carmelo Marabello si rifà all'idea di "pensiero vivente" di Roberto Esposito (uno dei pensatori che ha maggiormente contribuito a delineare l'orizzonte di riflessione che abbiamo appena evocato) per rileggere alcuni luoghi del cinema neorealista italiano. Se l'idea di *pensiero vivente* rinvia a un pensiero la cui genealogia è quella di una "materializzazione della *scena della storia*, piuttosto che di una filosofia della Storia", una "scena" che si avvale cioè dei modi "di versi" della poesia, della pregnanza delle forme estetiche tanto quanto delle "armi della teoria", il cinema è uno dei luoghi privilegiati di questo pensiero. L'articolo esplora dunque la capacità del cinema italiano degli anni neorealisti di inscenare "la storia stessa come presente, come presentificazione di un quotidiano eccezionale e tragico [...] dove *posizione e presenza* – la macchina da presa e il regista – assumono una cornice di senso fatta di luoghi invece che di set", cioè di luoghi abitati da corpi in azione che, al di là del loro statuto attoriale, inscenano una vera e propria "drammaturgia del reale", sono cioè capaci di pensare, cogliere registrare i gesti, le posture, le "forme di vita" che sono cifre culturali di un'intera epoca e contingenza storica. Di nuovo un'imbricazione cogente di pensiero e forme, di teoria e scena che il testo di Marco Bertozzi esplora sul versante di quell'"arte di alta consapevolezza teorica" che è il documentario italiano. Ancora un oggetto teorico del Laboratorio Italia, se è vero che siamo qui di fronte a "un cinema in cui la riflessione sui processi di messa in forma è ritenuta fondamentale, ben al di là della rilevanza mediatica del contenuto" e in cui sono le "attitudini sperimentali" a cercare forme capaci di coniugare concetti e percelli, sguardo e narrazione, in modi che fanno di questa regione del film un vero laboratorio di "cinema del pensiero". L'opacità che Bertozzi evoca nel titolo del suo testo rinvia precisamente a questa capacità di pensare lateralmente, obliquamente quei "segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile", superando ogni idea di innocenza dell'orizzonte referenziale e aprendo piuttosto quella "visione

del mondo altra” che la stessa complessità del reale richiede. Di nuovo un sapere incarnato, dunque, o, in prospettiva rovesciata e parallela, un oggetto pensante che vede come tratto specifico di questo cinema l’invenzione di “concetti-forma che prima non esistevano”. Attraverso un percorso che abbraccia l’orizzonte documentario dal Duemila ad oggi, Bertozzi delinea i tratti paradigmatici di questo luogo di pensiero visibile, sia quelli politici, con il configurarsi del documentario come “originale sfera pubblica di riferimento, fucina alternativa di immaginari sommersi della nostra contemporaneità”, sia quelli storici, nel senso della capacità di questo cinema di tracciare la complessità e la contraddittorietà delle genealogie storiche del nostro paese, fondendo l’arcaico nella dimensione della più immediata attualità e “cogliendo l’indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all’uniformità e all’esattezza del moderno”. Torna la sperimentazione sensibile di una modernità *altra*, che l’autore situa con precisione non solo nell’arco storico dell’inizio del millennio, ma anche in elementi precisi del linguaggio filmico e dei processi di produzione: le latenze, i tempi lunghi di un processo di lavoro dove l’inoperosità apparente è in realtà “atto politico”, e poi il “premere del fuori-campo”, il disfarsi del *cadrage* e della messa a fuoco, sono queste le forme di articolazione del visibile o, meglio, “della frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire” capaci di dare forma percepibile alla stratificazione e complessità storica che opacamente resiste alla “razionalità impositiva” della modernità.

Canoni e contraddizioni

La prospettiva concettuale del Laboratorio Italia, nelle sue forme di sperimentazione e di non finito, sembra essere particolarmente utile per interpretare i canoni e le contraddizioni del Made in Italy. Molti dei testi raccolti in questo libro si confrontano con la questione del canone e lo fanno in almeno due modi. Da un lato offrono un contributo al suo riesame, mettendo al centro della riflessione la modernità italiana e il modo in cui essa è stata costruita nella dinamica tra interno ed esterno dei confini nazionali (Daniele Balicco, Alberto Bassi e Fiorella Bulegato, Christian Caliandro, Elda Danese, Carmelo Marabello, Sara Marini, Stefano Tomassini). Dall’altro, mostrano come la questione del canone resti aperta, e quindi problematica, in diversi ambiti della cultura italiana, a cominciare dalla moda. Quest’ambito è particolar-

mente significativo perché esaspera alcune delle contraddizioni che qui interessa esplorare. La moda ha avuto sì un ruolo di primo piano nel fare emergere il Made in Italy come fenomeno di portata globale, ma ha anche reso difficile l'elaborazione di uno "sguardo italiano"⁶ attraverso il quale filtrare criticamente tale vicenda. Secondo questa ipotesi, il successo stesso del Made in Italy nella moda avrebbe contribuito ad appiattirne l'interpretazione, ora limitandola a testo pubblicitario, ora lasciando fuori dalla storia trionfale del Made in Italy le esperienze "più radicali e innovative"⁷. Queste ultime sono state oggetto del libro curato da Paola Colaiacono e pubblicato nel 2006 con il titolo significativo di *Fatto in Italia*. Partendo da una "retrotraduzione" della più nota formula anglofona di Made in Italy, il libro rifletteva su una serie di esperienze sperimentali rimaste a livello di nicchia o comunque laterali rispetto al grande racconto della moda italiana. Il "fatto in Italia", così configurato, è servito anche come "operazione di verifica che ricorda un po' quella con cui si giudica normalmente la precisione di un ricamo, ossia guardandolo dal rovescio"⁸, spiega Colaiacono nel testo introduttivo. In un modo speculare rispetto alla definizione di *Italian Theory*, vista nella prospettiva del contesto nord americano e qui analizzata da Dario Gentili, il "fatto in Italia" riconosce il debito nei confronti dei fashion studies di matrice anglosassone, ma si mette alla ricerca del "corpus composito", spiega sempre Colaiacono, dei "prolegomeni di quella che oggi è la critica della moda e degli stili di vita"⁹. Di questi fanno parte le ipotesi critiche della moda e degli stili in Italia che spaziano dall'analisi politica di Antonio Gramsci, al cinema di Pier Paolo Pasolini, al giornalismo di Gianna Manzini e alla letteratura di Cesare Pavese in *Tra donne sole*. Il "testo della moda italiana"¹⁰ include anche le storie dei suoi autori che sono recentemente stati oggetto di ricognizioni organiche attraverso mostre come *Bellissima. L'Italia della moda 1945-1968* (2014) e *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001* (2018), entrambe curate da Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi. I contributi sulla moda qui inclusi sviluppano in vari modi la riflessione sul "fatto in Italia" e sul canone nell'ambito degli studi sulla moda. I testi ripercorrono un arco cronologico che dagli anni Cinquanta arriva fino agli anni Ottanta. Elda Danese parte da una mostra come "Italy at Work", tenutasi negli Stati Uniti anni Cinquanta e considerata fondante dell'identità transnazionale del Made in Italy, e la mette in relazione con le politiche del lavoro del "fatto in Italia":

dallo sviluppo della piccola impresa nel Nord Est al lavoro a cottimo delle donne nel settore della maglieria. Marta Franceschini raccoglie direttamente gli input critici di Colaiacono sul dandismo popolare di Pasolini e li verifica nel campo della moda maschile e della sua industria. Alessandra Vaccari riflette sull'emergere dello stilista come figura centrale del rinnovamento della moda italiana negli anni Sessanta e si interroga sul rinnovato interesse da parte della recente storiografia per l'uso di questa parola in lingua italiana, sia in contesti nazionali che internazionali. Elena Fava e Manuela Soldi ripercorrono le campagne di raccolta sistematica di materiali inerenti alla moda italiana da parte del Centro archivio della comunicazione dell'Università di Parma e riflettono su come ogni possibile idea di canone passi anche attraverso tali operazioni di conservazione in ambito archivistico.

Altre trame

Sul fronte delle arti performative gli anni Sessanta segnano l'avvio del "Nuovo teatro" che nasce a ridosso e in dialogo con l'*happening*, la *post-modern dance* e in generale le *performing arts* americane. Il tratto comune, e quello che retrospettivamente fonda una linea con una precisa marcatura italiana della scena, risiede in ciò che già a quell'altezza cronologica Giuseppe Bartolucci aveva battezzato come "scrittura scenica", ovvero un uso interdisciplinare della performance fondato su una base non interpretativa, in cui la parola perdeva il predominio e al suo posto veniva ad espandersi e materializzarsi una trama sonora e gestuale capace di sostenere da sola il peso dello spettacolo.

Il teatro è in quegli anni, in Italia, un campo di tensioni attraversato da un costante rifiuto del reale così come veniva consegnato dal sistema produttivo, da un risarcimento in termini visuali di quello che cominciava ad essere eliso sul fronte della drammaturgia, da una tensione verso forme di animazione (di quartiere, di scuole, di cellule sociali) che lievitavano in opere relazionali. La vita molteplice della scena viene qui coagulata in tre casi che fungono da "exempla": le prime prove sceniche di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, analizzate da Enrico Pitozzi; il caso del celeberrimo *Orlando furioso* di Sanguineti-Ronconi, qui inseguito da Stefano Tomassini in una zona trascurata dalla storiografia, nella tournée che, dopo i trionfi europei, fece approdare lo spettacolo a New York; e infine le prime prove sceniche della Societas Raffaello Sanzio, oggetto del saggio di Annalisa Sacchi.

Laboratorio Italia

Laboratorio Italia è un luogo nel quale le idee e il fare trovano fondamento l'uno nelle altre, a volte si alternano come figura e sfondo, in alcuni momenti si divaricano per poi risaldarsi in altro modo, in ogni caso è la fucina nella quale le parole diventano cose, spazi, modi di vivere. Il laboratorio è un ambiente materiale e immaginario all'interno del quale si costruiscono contesti eroici o precari, anch'essi tangibili e al contempo astratti.

Gli oggetti sono vivi se attiva è la loro teoria, se sono dotati di un doppio, di un progetto teorico gemello, come sottolinea Mosco nel suo testo. Lo stesso autore riconosce ad alcune stagioni del progetto architettonico Made in Italy la forza del portato teorico e ne rileva l'evidenza soffermandosi sugli anni Novanta e Duemila durante i quali l'architettura ha rinunciato a questa aura. Teoria, critica e storia sono l'altra faccia dell'oggetto concreto senza la quale l'architettura diviene solo "responsabile", scivola nel commerciale e si attesta su uno scontato buon senso a cui il fare e il pensare nazionale sono sempre stati, anche problematicamente, allergici. Il progetto e il suo risultato concreto non sono mai soli sulla scena, o meglio quando si attua questa solitudine il Made in Italy risulta mera etichetta vuota di senso, orfana della propria narrazione.

Sul ruolo della storia si soffermano Pogacnik, Bassi e Bulegato, Deambrosis e De Magistris: i nessi tra tempi e processi, l'alternarsi delle alleanze – necessarie a rendere operativo un pensiero e poi di nuovo a riconoscerlo e concettualizzarlo – definiscono diverse stagioni del Made in Italy ancora da ricostruire. "Quando negli anni Sessanta ci si imbatte per la prima volta nell'uso di tale formula, essa appare già legittimata e riconosciuta a livello collettivo, tranne poi subire nei decenni successivi un processo di continuo adeguamento ai diversi contesti economici, produttivi e sociali che l'Italia ha attraversato nella seconda metà del Novecento" sottolinea Pogacnik.

Il Laboratorio Italia ritorna sui propri passi, costruisce quegli scarti necessari a procedere e a deviare, a riproporsi come spazio di elaborazione: la centralità della ricerca rende l'instabilità identitaria un campo di lavoro e le migrazioni (o le internazionalizzazioni) generano ricorrenti movimenti di revisione. Attorno all'oggetto si adoperano, proprio come in una fucina dai confini labili, libri, istituzioni, industrie; il progetto ha una doppia vita: da un lato produce dall'altro si racconta o è

letto, criticato, storicizzato (i due lati non sono sempre distinti e nemmeno sempre consequenziali). La lista di situazioni e soggetti che hanno consolidato e reso riconoscibili l'idea, l'immagine e la percezione del design italiano, evidenziano Bassi e Bulegato, comprende i luoghi della formazione, le istituzioni museali, i programmi radiofonici e televisivi, istituzioni e associazioni, negozi e modi di consumo, ovvero un insieme che mette in cortocircuito il pensiero e il quotidiano. La dominanza tra astrazioni e pratiche si alterna, mentre resta centrale l'esperienza, la conoscenza diretta del contesto, concreto e sociale, spesso anche di chi è straniero (chiaramente si può essere anche stranieri in patria). Latini parte dagli anni Trenta, ricorda il gruppo di studiosi che si raccoglie attorno a Bernard Berenson nella sua fiorentina Villa I Tatti per sottolineare quanto la *vita*, e non solo le opere, sia motore del laboratorio italiano. Si attua "un'autentica fascinazione per i luoghi e una curiosa immedesimazione negli ambienti studiati, dalla quale non è del tutto estraneo il gioco di intersezioni tra lo studio appartato, gli scambi intellettuali e salottieri, gli intrecci sentimentali e un erotismo latente". Il Laboratorio Italia è appunto il luogo di costruzione di una *modernità godibile*, come afferma Balicco, nella quale immergersi anche leggendo, come suggeriscono i molti rimandi all'architettura di carta in diversi contributi presenti in questo volume. Il "senso affettivo del concreto, e una danza di sublimi astrazioni", di Eco citato da Marini, "l'anima e il corpo", di Battisti ricordato nel saggio di Mosco, sono i primi il materiale e i secondi i clienti del laboratorio italiano. *Il dentro e il fuori* del Made in Italy non sono scontati: a volte ricorrono sintesi di una condizione, come ad esempio i dieci teatrini esposti nella "Mostra del Giardino Italiano" allestita nel 1931 a Palazzo Vecchio (citati nel saggio di Latini) o l'immagine conforme di un unico progetto presentata nel catalogo dell'Expo di Montréal del 1967 (riletta nel testo di Marini). Pogacnik sottolinea quanto nella costruzione della modernità italiana abbia giocato un ruolo l'America, paese che dopo la seconda guerra mondiale ha fornito "non solo aiuti economici, *know-how* tecnologici, modelli di gestione manageriale delle imprese, ma anche un immaginario legato al benessere e al consumo, come pure all'arte e alla cultura". Le radici dell'intenso abbraccio tra Italia e America affondano negli anni Trenta, l'idea di modernità che ne consegue restituisce canoni e contraddizioni, si riflette nel tempo in molta letteratura: allo "stile industriale italiano" corrisponde un articolato

cantiere scritto sulla carta. Il confine nazionale, soprattutto quando gli oggetti vengono prodotti, quando le idee aderiscono a luoghi di vita, persiste nelle differenti stagioni del Made in Italy e anche nell'attuale maturità di una globalizzazione solo a tratti estremamente pervasiva. Il confine corrisponde a dialoghi saldi o assenti tra progetto, Stato, industria, stampa, accademia ed è palesato da sguardi esterni, come quello di Cohen nella sua ricerca degli anni Ottanta sull'*italophilie* in architettura. Lo stesso perimetro muta quando volendo *fare come l'America* l'Italia si scopre dotata di grandi industrie nelle città e di un tessuto produttivo sottile nel resto del territorio, torna così evidente un insieme di confini interni al paese il cui attraversamento dà luogo al primo miracolo economico. Pogacnik sottolinea come questa convivenza tra piccole "officine/laboratori diffusi" e grandi industrie, insediatesi nella prima metà del Novecento nei principali centri urbani, è stata "una dicotomia utile per introdurre nel mercato italiano attraverso le grandi imprese quelle innovazioni che altrimenti sarebbero state di difficile accesso per le attività più tradizionali". Le radici del Made in Italy e del suo fare sono rintracciabili in una triangolazione perfetta tra Stato, grande industria e sistema produttivo pulviscolare secondo Bassi e Bulgato. Triangolazione diventata poi opaca e alla quale sono succedute altre geometrie a cui hanno corrisposto congenite e continue ridefinizioni del Laboratorio Italia. Pogacnik rileva come la seconda stagione del Made in Italy che prende corpo negli anni Ottanta corrisponda ad una brandizzazione del prodotto così come dell'architettura. Il Made in Italy è un modo di pensare, progettare e produrre esportato nelle sue differenti stagioni da riattraversare oggi, secondo Deambrosis e De Magistris, come "stimolo e occasione per una riflessione metodologica aperta al confronto internazionale. Infatti, per quanto focalizzato sul Made in Italy, l'orizzonte di ricerca qui tratteggiato si colloca naturalmente in un più ampio quadro di studi che guardano al fenomeno da una prospettiva europea".

Nei modi, nei tempi, nelle regole di produzione il Laboratorio Italia ricalibra il dialogo-conflitto tra umanesimo e centralità della tecnica, come sottolinea Mosco a proposito dell'architettura degli anni Novanta del Novecento: "non c'è tempo per una teoria che diventa quasi un ostacolo per coloro i quali intendono solo accettare i fatti acriticamente, possibilmente enfatizzando il feticcio della tecnica che proprio in quegli anni diviene un valore trascendente, insindacabile ed inappella-

bile". Il confine del laboratorio è uno spazio di scambi, è un luogo di sospensione attiva come una frontiera, e anche se architettura e design possono guardare alcune costruzioni o produzioni altre, rilevando i limiti imposti dal Sistema Italia, allo stesso tempo quei limiti sono letti come sfida ad un'invenzione continua, a necessarie eresie dettate dalla sovrapposizione dei dogmi del moderno ai caratteri di un territorio periferico e policentrico. Come sottolineano Bassi e Bulegato "significa cioè approfondire il design individuando le specifiche relazioni intercorse nel tempo in un territorio geograficamente definito: dalle risorse naturali alle specializzazioni manifatturiere, dal sistema formativo a quello logistico e distributivo, dai luoghi e dagli strumenti culturali di diffusione e promozione alle peculiarità dei modi del consumo". Si tratta allora di ricostruire una storia interrogando narrazioni e oggetti ma anche i soggetti che l'hanno resa possibile: istituzioni, industrie, progettisti, testimoni e artefici di un fare sfaccettato. L'obiettivo di tale ricognizione è dare corpo a un ideale archivio che, assieme alla mole di libri rimessi in uso e ai contesti da sempre contraddittori, costruiscano l'ambiente vivo del Laboratorio Italia.

L'Italia, come andava ribadendo più volte Guido Piovene nel suo indimenticabile *Viaggio in Italia*, è contraddittoria, e i suoi prodotti sono "esiti fecondi di un clima culturale prettamente italiano segnato dal tentativo di un'originale sintesi tra eversione sperimentale e raziocinio progettuale" come chiarito da Sergio Polano citato nel saggio di Bassi e Bulegato. Un conflitto che in stagioni poco felici ha visto soccombere l'interesse verso la vita concreta o verso l'astrazione mentre è evidente, dalle diverse storie indagate e rese operative in questo libro, che il magma inquieto tra prassi e teoria è il suolo nel quale nascono gli italici *fiore blu*.

Il Made in Italy è un tema, un campo di ricerca, pone ancora molte domande aperte. Il laboratorio che lo ha reso evidente e ambigualmente perimetrato nelle sue diverse stagioni, chiaro e desiderato più da fuori che da dentro, si propone oggi come lo spazio critico di un racconto fatto di oggetti e teorie, di complessità e contraddizioni progettanti.

Note

1. Questa introduzione è frutto della collaborazione e del dialogo tra le curatrici del volume. *Il dentro e il fuori e Teoria come prassi* sono testi di Angela Mengoni, *Canoni e contraddizioni* è stato scritto da Alessandra Vaccari, *Altre trame* è un contributo di Annalisa Sacchi, *Laboratorio Italia* è un testo di Sara Marini.

2. “Culture del Progetto” è il nome del Dipartimento dell’Università Iuav di Venezia in seno al quale la presente collana editoriale è nata. Dal 2018, con l’attribuzione da parte del MIUR dello status di Dipartimento d’Eccellenza, questo progetto editoriale è di supporto all’attività dell’Infrastruttura di Ricerca IR.IDE (Integral Design Environment). La collana fa parte delle attività del Centro editoriale PARD (Publishing Actions and Research Development), componente dell’infrastruttura di ricerca.

3. Intorno ai processi e alle contraddizioni della costruzione di questa identità la semiotica italiana ha dato un contributo fondamentale di riflessione sin dagli anni in cui la cultura popolare, l’estetica dei consumi e del quotidiano e, in generale, il design e la cultura del progetto, non erano certo accettati come oggetti di studio accademico senza resistenza: O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna: immagini e storia di un’identità nazionale*, vol. V, Electa, Milano 1982-1986; Id. (a cura di), *L’Italie aujourd’hui : aspects de la création italienne de 1970 à 1985*, Centre national d’art contemporain,

Villa Arson, Nizza 14 giugno-14 ottobre 1985, con la collaborazione di Lucia Corrain, La casa Usher, Firenze 1985; Id. (a cura di), *Il modello italiano: le forme della creatività*, Skira, Milano 1998.

4. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Parigi 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, tr. it. di F. Caliri, Deriveappordi, Roma 2016.

5. L’idea di *oggetto teorico* è stata elaborata nell’ambito della storia e teoria dell’arte francese da Louis Marin e Hubert Damisch, quest’ultimo ne ha fatto un operatore fondamentale anche per la teorizzazione dell’architettura. Si tratta di un concetto operativo che è poi divenuto fondamentale per la teoria e critica delle arti oltreoceano e proprio in conversazione con alcuni membri del gruppo della rivista “October” Damisch riassume così un concetto che non è stato mai paradigmaticamente definito, proprio perché essenzialmente immanente agli oggetti d’analisi: “A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it’s an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it’s a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within his-

tory, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other.” (Y.-A. Bois, D. Hollier, R. Krauss, H. Damisch, *A Conversation with Hubert Damisch*, in “October”, vol. 85, Summer 1998, p. 8).

6. M. L. Frisa, con F. Bonami, A. Mattiolo (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Charta-Fondazione Pitti Immagine Discovery, Milano 2005.

7. P. Colaiacomo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fatto in Italia. La cultura del Made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma 2006, p. 7.

8. *Ibidem*.

9. Ivi, p. 12.

10. P. Colaiacomo, *Idealità e sensualità. Il testo della moda italiana*, in M. L. Frisa, G. Monti, S. Tonchi, *Italiana. L'Italia vista dalla moda, 1971-2001*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 215-221.