



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN
“SCIENZE FILOLOGICO-LETTERARIE,
STORICO-FILOSOFICHE E ARTISTICHE”

CICLO XXXIV

Archivi del design.
Nuove forme creative e di narrazione
per la condivisione della memoria.
Il caso Enzo Mari

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutor:
Chiar.mo Prof. Francesca Zanella

Dottorando:
Anna Ghiraldini

Anni Accademici 2018/2019 - 2020/2021

Sommario

| | |
|-----|---|
| 7 | 1. Introduzione |
| 7 | 1.1 Il progetto |
| 9 | 1.2 Metodologia |
| 10 | 1.3 Il caso studio |
| 12 | 1.4 Creazione della struttura digitale e descrizione archivistica |
| 13 | 1.5 Campagna di digitalizzazione |
| 13 | 1.6 Criteri, strumenti e problemi |
| 17 | 2. Digital humanities. Status quaestionis |
| 17 | 2.1 Definizione e breve storia delle Digital Humanities |
| 21 | 2.2 Risorse digitali per i beni archivistici. Alcuni esempi Archivio Progetti Ivav (1994), Petit Tour (2020); Archivio digitale Carlo Scarpa (2004); Archivi Digitali Olivetti (2013); Accademia Nazionale di San Luca, Fondi Architetti del XX secolo (2014); Mart, Fondo Ettore Sottsass sr. (2015); Fondazione Giovanni Michelucci (2015); Fondazione studio museo Vico Magistretti (2020) |
| 41 | 3. Enzo Mari. Note biografiche e ricerche |
| 43 | 3.1 Letteratura critica |
| 66 | 3.2 I primi anni |
| 67 | 3.3 Gli anni Cinquanta: ricerche d'arte e design |
| 81 | 3.4 Gli anni Sessanta: arte programmata, design e impegno politico |
| 102 | 3.5 Gli anni Settanta: committenza italiana e allegorie |
| 133 | 3.6 Dagli anni Ottanta alla cessazione del lavoro dello studio |
| 149 | 4. L'archivio di Enzo Mari tra Parma e Milano. Storia, conservazione e valorizzazione |
| 149 | 4.1 Donazione, storia e riordino del fondo allo CSAC |
| 156 | 4.2 Le schede di donazione allo CSAC |
| 163 | 4.3 Dal libro mastro alle schede: gli strumenti di corredo dello studio di Mari Tipologia 1 – multipli d'arte, allegorie e design; Tipologia 2 – pubblicazioni; Tipologia 3 – strutture e pitture |
| 173 | 4.4 Lo spazio dello studio: una fotografia Disimpegno; Corridoio; Biblioteca; Stanza di Mari; Stanza dei tecnigrafi o stanza da disegno; Stanza in fondo; Stanza dei materiali; Stanza dei campioni di produzione e delle opere d'arte (o archivio dei 5); Falegnameria (e cucina); Stanza dei prototipi e dei modelli di grandi dimensioni (e bagno); Ufficio segreteria amministrativa/archivio delle mostre |
| 185 | 4.5 La forma dello studio/archivio |

| | |
|------------|---|
| 193 | 5. Dall'analisi degli archivi all'analisi dei materiali d'archivio |
| 193 | 5.1 Le categorie di ricerca di Mari. Schede critiche di progetto |
| 194 | 5.2 Il Design per bambini 16 animali; Il gioco delle favole; Il posto dei giochi; The Big Stone Game |
| 212 | 5.3 Gli allestimenti per Danese Allestimento a piantane con struttura in acciaio e ripiani in vetro e a parete sospesa; Allestimento a struttura cellulare in cartone cannettato; Allestimento a struttura lineare e a moduli trapezoidali; Allestimento a struttura prismatica; Allestimento a pannelli di cemento componibili; Allestimento-libreria in cartone; Supporto per esposizioni fotografiche |
| 221 | 5.4 Le Allegorie Proposta per un'autoprogettazione |
| 227 | 5.5 Il Design Proposta per la lavorazione a mano della porcellana |
| 231 | 6. Fondo Mari sul web |
| 231 | 6.1 Introduzione ad Arianna |
| 235 | 6.2 Modello descrittivo e database Scheda Fondo; Scheda Rappresentazione; Scheda Aggregazione logica; Scheda Unità archivistica; Scheda Aggregazione fisica; Scheda Entità; Tra prassi e teoria: il lavoro in archivio e sulla banca dati |
| 268 | 6.3 Infoarchitettura e prototipo |
| 275 | 7. Conclusioni |
| | |
| 279 | Appendice: Progetti di Enzo Mari conservati allo CSAC di Parma |
| 293 | Bibliografia |
| 293 | Pubblicazioni di e su Mari Libri; Articoli |
| 302 | Pubblicazioni su archivi e Digital Humanities |
| 306 | Pubblicazioni su Arianna |
| 307 | Fonti |

1. Introduzione

1.1 Il progetto

Il lavoro presentato in questa tesi è stato sviluppato nell'ambito del progetto "Archivi del design: nuove forme creative e di narrazione per una condivisione della memoria" finanziato dalla Regione Emilia-Romagna all'interno del "Piano triennale alte competenze per la ricerca, il trasferimento tecnologico e l'imprenditorialità" approvato con delibera dell'Assemblea legislativa n. 38 del 20 ottobre 2015 (PO Fse 2014-2020, obiettivo tematico 10); le pagine qui presentate costituiscono l'esito di tre anni di ricerca e lavoro all'interno del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma.

La mia ricerca di dottorato si è occupata dello studio di nuovi metodi di narrazione per la diffusione del patrimonio culturale nazionale del quale gli istituti di conservazione sono depositari, con l'obiettivo di implementarne la conoscenza e la comprensione e di mettere in atto processi di cura e preservazione dei documenti qui salvaguardati.

Come volano per le ricerche e la loro relativa formalizzazione, si è proposta un'analisi della figura e della produzione di Enzo Mari, designer milanese scomparso nell'ottobre 2020, utilizzando come principale fonte di indagine il suo fondo, conservato in parte allo CSAC e in parte nel suo studio/archivio a Milano. Finalità del progetto di dottorato è stata la realizzazione del prototipo per una piattaforma digitale quale strumento attraverso il quale riflettere anche sulla dimensione spaziale dell'archivio dell'autore, conservato in luoghi e con modalità diverse, oltreché sulla valorizzazione della sua ricerca. L'intero processo di digitalizzazione è stato sviluppato con la collaborazione della società Hyperborea: si è tentato di proporre una soluzione innovativa a supporto del patrimonio culturale prodotto da Mari, sollecitando da un lato una sua più significativa valorizzazione e sviluppando altresì nuove modalità di interazione con i contenuti informativi di cui questo importante archivio del progetto è prezioso custode. Per raggiungere lo scopo prefissato, la quasi totalità dei documenti conservati a Parma è stata resa fruibile attraverso Arianna, software per la gestione documentale d'archivio.

La tesi e la conseguente risorsa digitale proposta cercano di trasmettere, secondo le modalità tipiche di ciascun ambito, un lavoro di ricerca rigoroso che riflette su tre diversi aspetti legati a Mari e alla sua opera.

Il primo riguarda il ruolo dello studio nella produzione e dello spazio dell'archivio nella conservazione, due realtà in una: Mari, infatti, ha impostato l'utilizzo degli spazi del suo studio in modo archivistico, distinguendo il processo dall'organizzazione dello spazio, lavorando e costruendo un proprio percorso progettuale e ragionando contestualmente anche sul lascito della sua memoria. Il progetto è ruotato quindi attorno alla restituzione dell'architettura del suo studio/archivio come un luogo a tutto tondo, in cui i due aspetti, la progettazione e la conservazione, si compenetrano poiché sono stati modellati dall'autore uno di concerto all'altro in modo consapevole; si è cercato di trasmettere questo incontro tra il suo metodo di lavoro e l'articolazione del suo studio, che rappresenta spazialmente un metodo di progettazione, una rete di relazioni progettuali e spaziali. Il progetto, parallelamente, si interroga sui termini da utilizzare per visualizzare e narrare un archivio di design.

Il secondo aspetto considera l'immagine che Mari ha formalizzato a Parma all'atto della donazione dei suoi materiali, avvenuta compiendo una selezione di documenti prodotti per ciascun progetto, e intervenendo quindi in modo diretto sulla trasmissione del suo lavoro di ricerca. Si è cercato di coniugare spazialità e dimensioni conservative tra Milano e Parma.

Il terzo, infine, riflette sugli ambiti di ricerca indagati da Mari nel corso della sua carriera di progettista: all'interno della tesi, ad alcuni progetti afferenti a questi ambiti, vere e proprie "categorie", è dedicato un lavoro di schedatura critico, che anticipa e rimanda al restante lavoro di ricerca presente nella risorsa digitale, condotto con lo stesso rigore scientifico ma comunicato in modo meno specialistico, perché mira a raggiungere anche un pubblico non di settore.

La comprensione delle molteplici forme assunte da questo importante archivio del contemporaneo è alla base dei ragionamenti per la sua conservazione, valorizzazione e riattivazione attraverso l'utilizzo di nuovi media e tecnologie digitali come supporto alla ricerca storica.

Il progetto, inoltre, presenta un importante lavoro di riordino dei documenti donati da Mari allo CSAC dell'Università di Parma che riguardano la sua produzione come artista e designer compresa tra il 1956 e il 1980, e della realizzazione di un inventario dei documenti di una selezione di progetti presenti a Milano: i materiali conservati a Parma, in particolare, sono oggetto di un'operazione di preservazione e valorizzazione. Quindi, ulteriore obiettivo urgente che si prefigge questo progetto è condividere e trasmettere l'ingente patrimonio culturale di schizzi, disegni tecnici ed esecutivi, prototipi, campioni di produzione, opere e multipli d'arte realizzato da Mari nel corso della sua attività.

L'opera di Mari, forte della peculiarità descritta, si presta a essere usata come caso studio teso a proporre una rappresentazione digitale che permetta la fruizione della sua produzione a diversi tipi di pubblico.

1.2 Metodologia

Grazie alle ricerche nelle quali sono stata coinvolta nei primi due anni di dottorato, ho avuto la possibilità di indagare la natura di diversi archivi del progetto conservati allo CSAC dell'Università di Parma, depositari di materiali documentari molto diversificati sul piano del contenuto e della tipologia, legati da un complesso intreccio di relazioni che suggeriscono disparati percorsi di lettura. Lo scopo di queste ricerche è stato conoscere la storia del design del Novecento attraverso le fonti.

Il primo anno ho seguito le ricerche sul Fondo Gio Ponti e coadiuvato nell'organizzazione interna delle attività (coordinamento, consultazione, prestito, riproduzioni, progetto delle cornici) finalizzate alla realizzazione della mostra antologica sull'architetto ospitata al MAXXI a Roma, coprodotta con lo CSAC e il Gio Ponti Archives di Milano, dal titolo "Gio Ponti. Amare l'architettura" (24 novembre 2019 – 27 settembre 2020); in quell'occasione, la sua opera è stata restituita attraverso l'approfondimento di alcuni aspetti della sua attività di architetto, con la creazione di percorsi basati sui materiali d'archivio a esemplificare, per esempio, l'evoluzione del suo impegno nei progetti per l'abitazione nell'Italia del Primo e del Secondo Dopoguerra.

Il secondo anno, invece, ho fatto parte di un gruppo di lavoro impegnato nella realizzazione della mostra "Design! oggetti processi esperienze",

per la curatela di Francesca Zanella, allora docente dell'Università di Parma, con Simona Riva, storica dell'arte responsabile degli archivi di progetto dello CSAC, e Margherita Monica, architetto. Per questa mostra mi è stato possibile lavorare su più fronti, dallo studio e la selezione di disegni e oggetti da esporre provenienti da un campione di archivi di designer del Novecento (Archizoom, Bellini, i Fratelli Castiglioni, Cini Boeri, Mari, Munari, Mendini, Rosselli, Sambonet, Sottsass), fino ad arrivare all'elaborazione del progetto di allestimento. La mostra ha indagato le tre fasi di un progetto: l'oggetto nella sua dimensione funzionale e simbolica di rappresentazione delle culture; il processo come momento non solo di analisi e definizione del progetto negli ambiti dell'innovazione, dell'impegno sociale e della prefigurazione del futuro ma anche di interpretazione da parte del designer dei processi della produzione; l'esperienza come studio delle interazioni tra le persone e tra queste e gli oggetti o gli ambienti.

In entrambi i casi, le mostre sono state veicolo non solo di valorizzazione dei documenti d'archivio ma anche e soprattutto di ricostruzione di precisi momenti nella storia del design.

1.3 Il caso studio

Sulla scorta di queste esperienze in archivio, mi sono potuta dedicare con consapevolezza alla ricerca su Enzo Mari. Il lavoro di tesi si snoda tra i suoi documenti conservati in due luoghi, lo CSAC e il suo studio/archivio in Piazzale Baracca a Milano, immutato dal 2012 quando l'attività del designer si è interrotta, e con due modalità differenti.

Il fondo conservato all'Abbazia di Valsereina, sede dello CSAC, è stato donato dall'autore in tre momenti distinti, per un totale di 8352 materiali progettuali, 3 opere d'arte e 68 oggetti e prototipi.

Alla sua morte, e per sua stessa volontà, la quasi totalità del suo archivio milanese è stata donata al Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (CASVA) del Comune di Milano, con la clausola di renderlo accessibile solo dopo quarant'anni dalla scomparsa del suo autore, un tempo congruo, secondo Mari, a far capire davvero il suo pensiero, i contenuti e l'importanza

della sua ricerca¹. Lo CSAC e il CASVA sono quindi i due istituti di conservazione di questo importante e ingente patrimonio.

Nel corso delle giornate di studio e ricerca che ho potuto trascorrere nel suo studio/archivio a Milano, sono riuscita a inquadrare la meticolosità con la quale l'architetto ha gestito la sua attività di designer. Di fondamentale importanza per definire il suo metodo di catalogazione e archiviazione dei materiali di progetto è lo studio dei libri mastri e delle schede realizzate dall'autore, in cui ciascun progetto è individuato mediante un numero arabo progressivo, un numero romano progressivo (che individua la collocazione all'interno del suo studio della cartella del progetto), il titolo, il produttore e l'anno di inizio dello studio; il numero arabo di riferimento è riportato su un faldone nero che, assieme a molti altri sistemati su una mensola che percorre il corridoio dello studio, conserva schizzi e copie eliografiche di ciascun progetto. Ogni voce di questo inventario indica anche la presenza e la relativa collocazione dei disegni esecutivi afferenti al progetto, delle eventuali foto e degli eventuali prototipi presenti in studio.

Un lavoro altrettanto preciso è stato impostato da Mari nelle fasi di donazione dei documenti (schizzi, disegni tecnici, pubblicazioni) provenienti dal suo archivio allo CSAC, che il designer ha seguito personalmente con l'assistenza di Arturo Carlo Quintavalle, allora direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte cui lo CSAC faceva capo, e di Simona Riva, costruendo un sistema di autocensura che ha fatto arrivare a Parma solo il materiale che Mari ha ritenuto consono alla narrazione del suo percorso di ricerca. Per la donazione, l'autore ha realizzato una scheda per ciascun progetto in cui sono indicate, accanto all'anagrafica di progetto che riporta titolo, anno di progettazione e produzione e, se presenti, i collaboratori alla progettazione, le consistenze del materiale donato, organizzato per tipologia di disegno, presenza o meno di materiale fotografico, bibliografia di riferimento, oggetto prodotto.

Le schede di donazione autografe sono state il primo e imprescindibile strumento per il riordino del fondo: l'idea che guida la ricerca e lo studio dell'archivio si sviluppa a partire dalla ricomposizione attraverso le schede dei materiali di progetto così come sono arrivati allo CSAC

1. Obrist, Giacomelli 2020, 68-69.

per riuscire poi a lavorare sulla descrizione puntuale delle singole unità archivistiche, la maggior parte delle quali sono numerate progressivamente. Parallelamente alla ricerca a Parma, ho condotto uno studio sui documenti presenti a Milano, soprattutto fotografie e oggetti, poiché da una prima indagine su alcuni progetti conservati a Piazzale Baracca è emerso che i materiali donati allo CSAC sono i più rappresentativi e delle copie, in forma di xerocopia e fotocopia, sono conservate anche a Milano. Un'importante questione su cui ho focalizzato la mia attenzione riguarda la titolazione dei suoi progetti: molto interessante, infatti, è leggere nella bibliografia che lo riguarda una grande varietà di titoli e molto spesso cambi d'anno, in funzione, di nuovo, dell'immagine che Mari vuole lasciare di sé.

Lo studio delle ricerche dell'autore è condotto quindi in funzione di una restituzione che tenga debito conto di tutte le specificità qui proposte: risulta necessario cercare di dar voce in maniera quanto più fedele possibile al suo ordinamento e, in generale, alla sua opera, al fine di rendere fruibile non solo la sua produzione ma anche il suo metodo.

Lo strumento digitale sviluppato si pone quindi come supporto alle ricerche storiche poiché garantisce l'accesso ai documenti d'archivio di Mari: attraverso la risorsa sarà possibile indagare il lavoro di questo importante protagonista del Novecento, avvicinandosi al suo metodo, studiando i suoi progetti e comprendendo in questo modo alcuni importanti passaggi della storia del design italiano del secolo scorso.

1.4 Creazione della struttura digitale e descrizione archivistica

Il content management system (CMS) è stato sviluppato in partnership con Hyperborea, società italiana che si occupa di gestione documentale informatizzata e valorizzazione di documenti d'archivio e beni culturali. Da febbraio a luglio 2021 ho lavorato con Francesca Zanella e Cecilia Poggetti, archivista, che per Hyperborea segue i principali progetti di informatica applicata ai beni culturali, nella definizione dei contenuti e dell'infoarchitettura del sito. Per la descrizione del Fondo Mari conservato allo CSAC ho utilizzato Arianna (versione 3.4), un software per la descrizione archivistica sviluppato e fornito dalla stessa Hyperborea,

confrontandomi con Antonella Ghisaura, archivista dell'azienda. Una volta impostata l'attività di riordino fisico del fondo, di per sé difficoltosa se si considera l'ingente numero di documenti presenti, ho realizzato il modello descrittivo dei dati, individuando per ogni scheda del database (aggregazione logica, aggregazione fisica, fondo, rappresentazione, unità archivistica) i campi da compilare nel corso dell'intervento archivistico.

1.5 Campagna di digitalizzazione

Per le riproduzioni di una parte dei materiali del fondo, ho sperimentando l'utilizzo di Scantent, un dispositivo formato da una tenda illuminata zenitalmente mediante una luce LED, non distruttiva per i documenti, che permette di realizzare scansioni con il proprio telefono ad alta risoluzione e in breve tempo attraverso l'app DocScan. Scantent mi è stata messa a disposizione gratuitamente da Andy Stauder, ricercatore dell'Università di Innsbruck e parte del team Read Coop. Questo dispositivo nasce per la riproduzione di manoscritti e testi a stampa, ed è stato interessante poterne sperimentare l'uso su documenti recenti e prettamente grafici. Parallelamente, un'altra consistente parte dei documenti conservati a Parma è stata digitalizzata dal Laboratorio Fotografico dello CSAC, grazie al lavoro congiunto di Elisa Bini e Margherita Zazzero, collaboratrici CSAC, e da Simone Sirocchi, assegnista di ricerca dell'Università di Parma: ognuno di loro è impegnato in progetti di valorizzazione di materiali d'archivio e ha contribuito ad accrescere il patrimonio di digitalizzazioni del Fondo Mari.

Il progetto ambisce dunque a realizzare per l'utente/studioso un'interfaccia in cui poter visionare singole opere e navigare attraverso percorsi tematici basati sulla selezione e l'accostamento di più opere, sia a partire dall'individuazione di categorie di ricerca di Mari, come sono per esempio l'arte e i giochi per bambini, sia attraverso percorsi trasversali alla sua opera.

1.6 Criteri, strumenti e problemi

Necessario per la definizione del quadro delle possibilità per lo strumento digitale da elaborare è stato lo studio di alcune esperienze di visualiz-

zazione digitale e valorizzazione messe in pratica da istituti di conservazione come musei e archivi. In particolare, ho approfondito le esperienze digitali di Google Arts&Culture, The British Museum e il MoMA per quanto concerne la parte relativa alle esposizioni museali, e importantissimi archivi online, come quelli realizzati per Achille Castiglioni, Vico Magistretti, Olivetti e il Fondo Sottsass al MART di Rovereto: alcuni di questi siti sono approfonditi nel paragrafo 2.2 *Risorse digitali per i beni archivistici. Alcuni esempi*. L'analisi condotta mi ha permesso di verificare il carattere innovativo del progetto da proporre, rispetto alle modalità standard di restituzione di un database: l'implementazione di un portale basato sulla restituzione dell'organizzazione anche spaziale delle modalità di archiviazione, con particolare attenzione per la dislocazione fisica dei documenti di progetto, nel caso di Mari, assume un certo significato e valore.

L'altro pilastro su cui si regge questa ricerca, come già detto, è la ricostruzione del fondo secondo il suo ordinamento originario, nel rispetto dell'impostazione data da Mari in fase di donazione. Tale ordinamento non può che procedere di concerto con l'ordinamento che viene dato ai fondi dello CSAC, catalogati sulla piattaforma Samira, catalogo del Sistema Museale dell'Università di Parma, che prevede due categorie catalografiche fondamentali, il Progetto e il Singolo, entità che rappresentano la natura e la struttura degli archivi qui conservati. Pertanto, il fondo come inserito in Arianna contiene due ordinamenti: il primo corrisponde alla donazione Mari e, di conseguenza, registra ogni serie (progetto), sottoserie (raggruppamento) e unità archivistica (singolo documento); il secondo, invece, è *more* CSAC, e tiene conto solo della serie (progetto, con il proprio numero di immissione) e dell'unità archivistica (singolo documento, con il numero di immissione). Ogni unità archivistica è presente in entrambi gli ordinamenti, ma nel front-end del sito viene visualizzato solo l'ordinamento di Mari. Il collegamento tra i due ordinamenti risulta però di particolare interesse per recuperare la posizione fisica delle unità archivistiche, quindi, ad esempio, nel caso di uno studioso che voglia consultare fisicamente dei documenti già visualizzati in formato digitale.

La banca dati che ho realizzato è alla base del prototipo di un sito internet che raccoglie studi sul patrimonio di Mari: da schede critiche di

progetto, a narrazioni sullo spazio dello studio/archivio (che ha perso l'occasione di diventare una casa/museo/centro ricerche e presto sarà smantellato), a veri e propri percorsi tra i documenti archivistici, con l'intento di valorizzare i materiali che il designer ha prodotto nel corso della sua lunga carriera, fornendo a utenti e curiosi uno strumento che possa avvicinarli alla sua interessante e complessa figura. Ciascuna pagina web del portale che si propone come output della ricerca di dottorato contiene link e rimandi alla banca dati.

La tesi è strutturata sull'analisi dettagliata dei temi qui affrontati: il capitolo 2. *Digital humanities. Status quaestionis* verte sull'Informatica umanistica, di cui si dà una definizione e si propone un breve inquadramento storico, restituendo quindi un'analisi di siti e portali per la disseminazione del patrimonio archivistico; il capitolo 3. *Enzo Mari. Note biografiche e ricerche* inquadra la figura di Mari attraverso la ricostruzione della letteratura critica e l'analisi del suo percorso progettuale mediante le opere più significative; il capitolo 4. *L'archivio di Enzo Mari tra Parma e Milano. Storia, conservazione e valorizzazione* indaga la struttura fisica e concettuale del suo studio/archivio a Milano e del patrimonio conservato allo CSAC; il capitolo 5. *Dall'analisi degli archivi all'analisi dei materiali d'archivio* propone la schedatura critica di alcuni progetti afferenti alle sue categorie di indagine; il capitolo 6. *Fondo Mari sul web*, infine, analizza in modo dettagliato la trasposizione in digitale dei materiali dell'archivio, esplicitando il lavoro di catalogazione inserito nel database e proponendo la struttura dell'infoarchitettura del sito realizzato. In calce al capitolo 7. *Conclusioni*, si riporta il topografico dei progetti di Mari conservati allo CSAC, che sono stati inseriti all'interno del database (*Appendice: Progetti di Enzo Mari conservati allo CSAC di Parma*).

2. Digital humanities. Status quaestionis

2.1 Definizione e breve storia delle Digital Humanities

Le Digital Humanities, locuzione tradotta in italiano come “Informatica Umanistica”, rappresentano un campo di studi che si situa all’intersezione tra le tecnologie informatiche o digitali e le discipline umanistiche, con particolare attenzione alla rappresentazione dei dati, alla formalizzazione delle fasi di ricerca e alle tecniche di diffusione dei risultati ottenuti.

Il rapporto tra le due materie si esprime a livello applicativo, nell’impiego di strumenti informatici per rendere più veloci ed efficienti le ricerche delle discipline umanistiche, a livello metodologico, nell’integrazione di approcci con lo scopo di generare nuovi paradigmi di elaborazione dei dati¹, e a livello critico, nello studio dell’impatto sul patrimonio culturale e sulla cultura digitale di questa commistione di differenti studi. La ricerca vede nell’informatica un nuovo modo di considerare i problemi delle discipline umanistiche, rigoroso e formalmente corretto, estremamente analitico, e dunque riferito alle metodologie oltre e meglio che al puro aspetto di conservazione e di comunicazione di documenti e di contributi critici².

Le opportunità definite dalle Digital Humanities includono la ridefinizione delle linee di confine tra scienze umane, scienze sociali, arti e scienze naturali, lo sviluppo di nuove forme di indagine e di produzione di conoscenza e la riabilitazione di quelle che sono cadute in disuso, la formazione di generazioni di umanisti attraverso un apprendimento basato sul learn-by-doing e lo sviluppo di pratiche che espandano la portata, migliorino la qualità e aumentino la visibilità della ricerca umanistica³.

La definizione di Digital Humanities viene continuamente riformulata da studiosi e professionisti poiché la costante crescita e il cambiamento della disciplina rende le definizioni specifiche rapidamente obsolete: la stessa delimitazione dei confini scientifici di questo progetto inter-

1. Orlandi, Mordenti 2003; Celentano, Cortesi, Mastrandrea 2004.
2. https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5094_Digital_Humanities.pdf.
3. Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner, Schnapp 2012.

disciplinare è un'operazione complessa. In “The Digital Humanities Manifesto 2.0”, la definizione che se ne dà è di “un ombrello sotto cui raggruppare persone e progetti che cercano di rimodellare e rafforzare le pratiche artistiche e umanistiche contemporanee, e di espandere i loro confini”⁴.

Le Digital Humanities comprendono una vasta gamma di metodi e pratiche: incorporano sia materiali digitalizzati sia materiali nativi digitali e combinano le metodologie delle discipline umanistiche tradizionali (come retorica, storia, filosofia, linguistica, letteratura, arte, archeologia, musica e studi culturali) e delle scienze sociali con gli strumenti forniti dall'informatica (come ipertesto, ipermedia, visualizzazione dei dati, recupero delle informazioni, data e text mining, statistica, digital mapping) e dall'editoria digitale. In termini pratici, una distinzione importante all'interno delle Digital Humanities risiede nella disciplina umanistica coinvolta nel processo: nell'ambito degli studi storico-artistici, l'Informatica Umanistica si occupa, per esempio, dei nuovi criteri di valutazione delle opere d'arte, tramite l'analisi numerica delle componenti grafiche e coloristiche, e dei metodi multimediali per la catalogazione, la conservazione e la fruizione del patrimonio storico-artistico. Ciascun paese ha sviluppato un proprio percorso di ricerca e sperimentazione con le Digital Humanities, sia in ambito accademico, sia all'interno delle istituzioni, sia tramite collaborazioni internazionali tra aziende, sviluppatori istituzioni e università.

Per cercare di delinearne i confini disciplinari, Fabio Ciotti⁵ ha proposto una ricostruzione storica dell'Informatica Umanistica, facendo particolare riferimento alla situazione italiana, dove la materia ha avuto uno sviluppo frammentario protrattosi per un lungo periodo di tempo.

Il fondatore universalmente riconosciuto di questa disciplina è Padre Roberto Busa, gesuita, linguista e informatico italiano, che sul finire degli anni Quaranta inizia un lavoro di digitalizzazione e lemmatizzazione delle opere di Tommaso d'Aquino, con il supporto informatico di IBM, che durerà circa trent'anni.

4. http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf.

5. Ciotti 2018.

Nel 1962, l'Almanacco Letterario Bompiani, che ha avuto un ruolo innovativo nel dibattito culturale italiano degli anni Sessanta, pubblica *Le Applicazioni dei Calcolatori Elettronici alle Scienze Morali e alla Letteratura*⁶, a cura di Sergio Morando, che raccoglie una serie di interventi che riguardano i fondamenti teorici delle macchine computazionali e le prime pionieristiche ricerche nel campo della traduzione automatica, della linguistica computazionale e della filologia informatica. Sono gli stessi anni in cui si afferma l'arte programmata e il volume ospita le riproduzioni di alcune opere realizzate da autori quali Piero Dorazio, Enzo Mari e Bruno Munari. I più innovativi tra gli intellettuali italiani, come Gillo Dorfles, Umberto Eco, Nanni Balestrini e Pierre Restany, mostrano una visione plurale e rigorosa sulle prospettive aperte dall'unione tra l'informatica e le scienze umane.

Tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, in Europa e negli Stati Uniti, vengono fondati numerosi centri, associazioni e riviste specializzate: nel 1966, esce il primo numero di "Computers and the Humanities", la prima rivista specializzata nel campo, e nel decennio successivo vengono fondate la Association for Literary and Linguistic Computing (ALLC), oggi European Association for Digital Humanities (EADH), e la Association for Computers and the Humanities (ACH)⁷. In queste prime esperienze, tuttavia, non si sviluppa ancora un discorso metodologico. Negli anni Novanta sono messe online le prime banche dati⁸.

In Italia, a metà degli anni Ottanta, grazie al gruppo di ricerca "Informatica e Discipline Umanistiche" fondato da Tito Orlandi, docente presso l'Università La Sapienza di Roma ed esperto di civiltà copta, il riconoscimento teorico dell'Informatica Umanistica come disciplina autonoma con forte orientamento metodologico diventa una questione

6. Morando 1962.

7. Queste associazioni, assieme con centerNet, Australasian Association for Digital Humanities (aaDH), Japanese Association for Digital Humanites (JADH) e Canadian Society of Digital Humanities/Société canadienne des humanités numériques (CSDH/SCHN) Digital Humanities Association of Southern Africa (DHASA), Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHD), Humanistica, L'association francophone des humanités numériques/digitales (Humanistica), Red de Humanidades Digitales (RedHD) e Taiwanese Association for Digital Humanities (TADH) sono raccolte nell'Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO).

8. Orlandi 1992.

centrale: il rifiuto di una visione strumentale dell'informatica nelle discipline umanistiche, già diffusa nelle prime sperimentazioni a livello internazionale, e la predilezione a un approccio teorico ed epistemologico caratterizzano questa esperienza, definendone la natura fondazionale per la storia concettuale delle Digital Humanities⁹.

Nel 1990 Orlandi pubblica *Informatica umanistica*¹⁰, in cui evidenzia come l'informatica non sia soltanto un insieme di tecniche ma abbia un fondamento metodologico che risulta essenziale nelle applicazioni alle discipline umanistiche, di cui compendia diversi esempi.

In Italia, a cavallo degli anni Duemila, nasce la laurea specialistica biennale in "Informatica per le discipline umanistiche" (24/S, DM 509/99), che diventa successivamente laurea magistrale in "Metodologie informatiche per le discipline umanistiche" (LM-43, DM 270/04). Negli stessi anni, Tito Orlandi e Raul Mordenti, docente di letteratura a Tor Vergata, trattano il tema dell'insegnamento dell'Informatica Umanistica come una disciplina indipendente che studia i problemi di formalizzazione e i modelli, attraversando tutte le discipline umanistiche (linguistica, letteratura, storia, archeologia, storia dell'arte) e come tale dovrebbe essere introdotta nelle facoltà di scienze umane; formulano inoltre la proposta al CUN di un nuovo settore scientifico-disciplinare indipendente, che non viene realizzato.

All'inizio degli anni Duemila, il web ha iniziato a essere considerato in modo significativo un mezzo di comunicazione¹¹, acquistando la propria dignità di medium autonomo, di spazio pubblico aperto e comunicativamente ricco, con una propria sintassi e semantica e un proprio stile di scrittura-lettura¹²: da questo momento in avanti, con l'evoluzione della tecnologia, l'utilizzo di mezzi informatici e del digitale nelle discipline umanistiche è diventato imprescindibile.

9. Dall'Informatica Umanistica alle Digital Humanities. Per una storia concettuale delle DH in Italia [<https://dh2018.adho.org/en/dallinformatica-umanistica-alle-digital-humanities-per-una-storia-concettuale-delle-dh-in-italia/>].

10. Orlandi 1990.

11. Manovich 2009.

12. Carlini 2006.

2.2 Risorse digitali per i beni archivistici. Alcuni esempi

Da alcuni anni, il concetto di archivio si sta arricchendo di molteplici significati in virtù delle nuove opportunità e modalità d'uso offerte dal digitale, che pongono inoltre sfide inedite all'interpretazione e alla diffusione del patrimonio documentario conservato in questi istituti.

Si è assistito a un progressivo allontanamento da una visione di tipo cumulativo, in cui i documenti digitalizzati erano considerati solo in funzione del loro numero e perciò di una possibilità di fruizione essenzialmente quantitativa, a favore dell'accesso a una conoscenza strutturata attorno ai dati, ma anche fortemente dinamica, resa possibile dal continuo sviluppo delle tecnologie applicate alla gestione degli stessi dati.

L'archivio digitale rompe gli schemi ereditati da una vecchia tradizione archivistica, uscendo dai confini della sua struttura fisica per entrare in una nuova dimensione, in cui diverse realtà possono dialogare e interagire tra loro per costruire una rete di narrazioni. Le banche dati che accolgono e preservano queste raccolte sono da considerarsi non più entità finite ma nuclei generatori di significato, elementi di un discorso da cui possono avere origine svariati percorsi e riflessioni¹³.

Questo salto di scala, avvenuto con il passaggio dall'analogico al digitale, consente di moltiplicare le possibilità di accesso, le chiavi di lettura, lo scambio e l'accumulo di dati, nell'ottica di un rinnovato approccio alla didattica delle fonti. La loro disponibilità online è la condizione primaria per la produzione di contenuti originali, che possano sfruttare la capacità di ampliare il bacino documentale attraverso le connessioni dei dati locali con altre fonti autorevoli disponibili sulla rete, favorendo un accrescimento continuo della conoscenza, sia in ambito specialistico che in contesti divulgativi.

Nell'ambito della digitalizzazione dei documenti e delle opere conservati da diverse realtà istituzionali, molti esempi virtuosi si possono trovare nelle collezioni museali, che negli ultimi anni hanno sperimentato l'implementazione di percorsi e contenuti innovativi per potenziare la

13. Jeffrey Schnapp, intervento in occasione della presentazione del portale su Vico Magistretti. "Narrare con l'archivio. Magistretti living", 19 novembre 2020 [<https://youtu.be/cyF1uwR-17k>].

loro fruizione: è il caso, per esempio, del British Museum di Londra che, grazie al supporto di Google Arts&Culture, ha permesso la visita virtuale dei propri spazi espositivi¹⁴, e inoltre garantisce la possibilità di esplorare sale e temi attraverso le schede di ciascuna opera, ricercabili anche attraverso parole chiave.

Il MAK (Museum für angewandte Kunst) di Vienna consente agli utenti del proprio portale online¹⁵ di salvare una selezione di schede di opere da visualizzare e confrontare accostate in un secondo momento.

In ambito italiano, un ottimo esempio è il Museo Egizio di Torino che prevede la possibilità di compiere un tour virtuale nelle sale e interrogare le opere lungo il percorso, arricchito con schede e contenuti digitali; il progetto è stato sviluppato dai responsabili del patrimonio fotografico del museo stesso. Tuttavia, in questo caso specifico, lascia piuttosto perplessi, in un'ottica di apertura e condivisione, la necessità di registrarsi al portale per accedere a una parte dei contenuti.

Presso il Museum of Modern Art di New York, la mostra “Inventing Abstraction, 1910-1920”, che ha avuto luogo tra il 2012 e il 2013, per la curatela di Leah Dickerman, direttore della strategia editoriale e dei contenuti presso il Museum of Modern Art, con Masha Chlenova, storica dell'arte afferente al Department of Painting and Sculpture del MoMA, è accompagnata da un sito web interattivo¹⁶ che consente agli utenti di esplorare virtualmente le opere in mostra e scoprire la fitta rete di relazioni personali e professionali tra le decine di artisti esposti che hanno contribuito alla nascita dell'astrattismo. Il sito è arricchito da schede e testi su singole opere e artisti, oltretutto da contenuti e approfondimenti sugli eventi legati all'esposizione, via via aggiunti. In particolare, la visualizzazione della rete di connessioni che apre la risorsa digitale è molto interessante perché fa emergere e mette in mostra la costruzione di relazioni, un aspetto tipicamente informatico che governa una banca dati.

14. “How to explore the British Museum from home” [<https://blog.britishmuseum.org/how-to-explore-the-british-museum-from-home/>].

15. “MAK-Sammlung online” [<https://sammlung.mak.at/>].

16. “Inventing Abstraction, 1910-1925” [<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/>].

Un'operazione analoga è stata fatta sempre dal MoMA due anni prima, nella primavera del 2010, con la mostra “William Kentridge. Five themes”, per la quale è stata realizzata un'esperienza web interattiva¹⁷ con contenuti digitali e collegamenti a schede di opere: l'esibizione online è ora ospitata nell'archivio web Conifer, che però nelle ultime settimane non è funzionante. Questo evidenzia il problema della conservazione del digitale, in particolar modo quando un progetto viene effettuato a tantum, senza una programmazione strutturale di mantenimento e una visione a lungo termine. Un ulteriore problema evidenziato da questa risorsa è l'obsolescenza del digitale: infatti, il sito è stato realizzato in Flash, software ritirato da Adobe il 31 dicembre 2020 ed è quindi irraggiungibile anche nelle sue copie archiviate online¹⁸.

Per quanto concerne invece le strategie operative messe in campo dagli archivi, va anzitutto evidenziato il ruolo giocato dal Sistema Archivistico Nazionale (SAN) come collettore e canale di accesso unificato alle risorse archivistiche nazionali di natura eterogenea fruibili nel web attraverso sistemi informativi, banche dati e strumenti di ricerca digitali; a supporto del processo di digitalizzazione di fondi ci sono progetti sviluppati a livello nazionale, regionale e locale dallo Stato, dalle Regioni e da altri soggetti pubblici e privati.

Il SAN, inaugurato nel dicembre 2011, offre la possibilità di conoscere quali sono i fondi e le serie consultabili in formato digitale, nelle biblioteche e negli archivi digitali realizzati dagli archivi di Stato e da altre istituzioni archivistiche pubbliche e private; ha inoltre reso possibile la comunicazione tra strumenti di ricerca digitali e sistemi di descrizione archivistica, lo scambio di dati con portali e archivi mediante l'uso di standard condivisi e l'importazione di dati archivistici provenienti dai sistemi che aderiscono al SAN. Questo ha permesso l'organizzazione di aree e percorsi tematici finalizzati a mettere a disposizione di un pub-

17. “William Kentridge: Five Themes” [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/963>]. Il sito è stato consultato nella primavera 2020, negli ultimi giorni del 2021 e a inizio 2022.

18. È stato fatto un tentativo di recupero anche con l'utilizzo di Wayback Machine, che non ha dato risultati apprezzabili nemmeno con la ricerca ad anni precedenti al 2020: <https://web.archive.org/web/20191005224850/https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/>.

blico differenziato un complesso di fonti (documentali, iconografiche, fotografiche, audiovisive) inerenti a uno specifico tema, anche nel caso in cui tali fonti siano conservate in luoghi differenti.

Canale privilegiato, quindi, per conoscere lo stato di avanzamento dei progetti di digitalizzazione messi in atto degli archivi, il SAN è stato il punto di partenza per una rassegna dello stato dell'arte delle iniziative di informatizzazione degli archivi di progetto, raccolti nel progetto "Archivi degli Architetti"¹⁹.

Tra i trentotto archivi partner del SAN, si è deciso di prenderne in considerazione sette, scelti con un criterio di importanza: sono stati selezionati progetti che hanno approfondito in modo diverso le modalità di trasmissione dei contenuti, da semplici cataloghi online a elaborazione di percorsi.

Questa rassegna dei progetti di digitalizzazione degli archivi di architettura e design misura la diversa attitudine e le differenti modalità messe in atto dagli istituti di conservazione per valorizzare e rendere accessibile il loro patrimonio.

Lo sforzo in atto, in certi casi più evidente che in altri, è cercare di uscire dalla logica di una struttura fisica chiusa, orientando i propri obiettivi a un progetto consapevole del futuro della conoscenza e della memoria sociale, in cui ogni documento diventa un contenuto digitale arricchito con nuove dimensioni e suscettibile di nuove modalità esegetiche.

La possibilità di creare reti tra le risorse digitali permette la progettazione di nuovi percorsi e nuove narrazioni tra i contenuti online e dà altresì agli utenti la possibilità di accedere a temi innovativi e di costruire i propri percorsi di senso.

Il dialogo tra i fondi digitalizzati di diversi archivi del progetto, infine, diventa una prospettiva interessante anche per la storia della cultura, poiché aiuta i cittadini a interpretare l'avvicinarsi delle trasformazioni del passato per poter intendere il presente e progettare con consapevolezza il futuro.

19. "Archivio degli architetti" [<http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/>].

Dal punto di vista della ricerca, invece, gli archivi digitali favoriscono l'apertura di nuove prospettive di studio per la storia del design, in un contesto di rinnovata centralità delle fonti primarie nelle indagini storiche²⁰: l'analisi e la comprensione di documenti d'archivio, il cui accesso è garantito dal processo di digitalizzazione che i documenti originali hanno subito, può permettere l'avanzamento della ricerca e, anche, la conferma o l'eventuale riformulazione di alcune ipotesi critiche rispetto a indagini storiche svolte in passato, in tutti quei casi in cui era impossibile accedere ai materiali d'archivio (per esempio, molto banalmente, quando i documenti erano in uso presso i progettisti che li hanno prodotti). La digitalizzazione di un archivio strutturato può offrire possibilità di interrogazione e interrelazione attraverso chiavi di ricerca in un corpus di documenti che la pratica in archivio non può dare.

Alla luce di queste considerazioni, l'ipotesi di questo lavoro di tesi si inserisce in un momento storico di grande consapevolezza e spinta verso la creazione di banche dati e la digitalizzazione degli archivi. L'analisi degli esempi proposti di seguito mira, da un lato, a inquadrare alcune fasi salienti nella storia dell'archivistica digitale in Italia per quanto concerne gli archivi del progetto e, dall'altro, a veicolare la differenza tra un portale che punti esclusivamente alla visualizzazione di dati e uno che, invece, sviluppi narrazioni in una parte costruita ad hoc, detta redazionale.

Archivio Progetti Iuav (1994), Petit Tour (2020)

Nei primi mesi del 2020, l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, che ha realizzato uno dei primi cataloghi online di progetti di architettura implementato da NEXUS nel 1994, ha dato avvio al progetto "Petit tour. Le collezioni e le ricerche dell'Archivio Progetti"²¹, puntando sulla valorizzazione dei canali social e di internet per incrementare la conoscenza dei fondi posseduti e delle ricerche svolte e in corso. Si tratta di brevi percorsi online di materiali d'archivio ospitati in singole pagine web dipendenti da quella dell'Archivio Progetti Iuav, in cui un'introduzione con informazioni essenziali sul soggetto della mostra (nella maggior parte dei casi, alcune note biografiche sull'autore, una

20. Scodeller 2017, 13.

21. "Iuav Petit Tour" [<http://www5.iuav.it/homepage/webgraphics/IUAV-PAGINE.INTERNE/IUAV-MOSTREONLINE/petit-tour.html>].



Università Iuav
di Venezia

Petit Tour

le collezioni
e le ricerche
dell'Archivio Progetti

#08

Paolo De Poli
artigiano e designer

A CURA DI

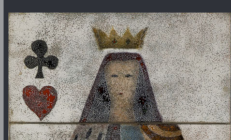
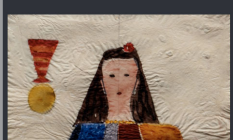
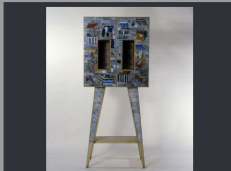
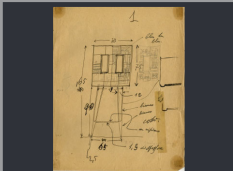
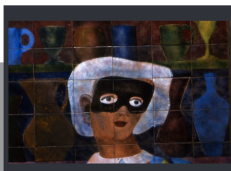
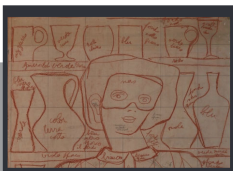
TERESITA SCALCO

«Sono italiano e sono nato nella Venezia, ove nel passato ebbe origine una delle più grandi scuole coloristiche del Rinascimento. Ho così un naturale senso del colore e la personale conoscenza della pittura mi fa apprezzare, in modo speciale, la bellezza del tone e della luce. [...] Con lo smalto tutto diventa bello e la sua superficie liscia, vetrificata, aumenta le caratteristiche di praticità. Ho cominciato con le cicole lineari ed ho poi fatto vasi, piatti, vaschette, scabozzi, piccoli quadri, grandi pannelli decorati, mobili con larghe superfici abbozzate, cammei, maniglie di ogni tipo e pezzi unici per collezionisti. Ho collaborato con i più noti architetti italiani creando sempre nuove applicazioni, smaglianti di colore. Apprezzo lo smalto perché nessun'altra materia potrebbe darne una così vasta gamma di colori, dai toni profondi e ecciti alla più delicata trasparenza. Se poi il metallo viene cossilato e battuto, la bellezza dei colori viene aumentata da trasparenze, lucentezze, incomparabili giochi di luce. Mi piace smaltare, perché il fuoco sa trasformare ai colori magici e suggestivi effetti».

Testo di Paolo De Poli, pubblicato in *L'Arte dello Smalto*, Paolo De Poli, catalogo della mostra antologica al Palazzo della Regione, Padova 1984.

Paolo De Poli (1925-1996) è stato maestro della tecnica dello smalto a gran fuoco su rame, artista, artigiano, designer e imprenditore. Ha realizzato oggetti e opere uniche, mobili, pannelli e complementi d'arredo per la casa moderna, grazie alla collaborazione con importanti architetti e artisti italiani del Novecento italiano, primo fra tutti Gio Ponti.

A Paolo De Poli e al suo fondo archivistico l'Archivio Progetti ha dedicato la mostra *De Poli Artigiano e designer: un progetto didattico* a cura di Alberto Bassi, Valeria Cafà e Teresita Scalco e i seguenti libri: *Paolo De Poli artigiano, imprenditore, designer*, a cura di Alberto Bassi e Serena Maffioletti (il Poligrafo, Padova 2017) e *Paolo De Poli e Gio Ponti. L'artigiano-designer e l'architetto* a cura di Alberto Bassi e Valeria Cafà (Università, Pordenone 2019).



descrizione del progetto e alcune informazioni sulla storia del fondo archivistico), è seguita da un apparato di immagini tratte dai documenti conservati in archivio con una didascalia.

Prendendo come esempio la mostra virtuale “Paolo De Poli, artigiano e designer” [Fig. 1], curata da Teresita Scalco, archivista dello Iuav, si può intuire il carattere divulgativo dell’operazione: i contenuti sono semplici e ben strutturati, adatti anche a un pubblico digiuno di storia del design; inoltre, grazie alla cura prestata nella compilazione delle didascalie di ciascuna immagine, sono trasmessi alcuni temi e filoni di ricerca che hanno impegnato l’autore senza appesantire il testo di presentazione.

Tuttavia, i contenuti delle pagine web dei percorsi non presentano alcun collegamento alla banca dati, né attraverso riferimenti infratestuali né con link diretto alla scheda delle unità archivistiche presentate come immagini a corollario del percorso espositivo: in questo modo, viene meno la valorizzazione della specificità di un documento all’interno del progetto di cui è parte. Pertanto, l’utente che volesse avere informazioni, su un’unità archivistica, sul progetto di cui questa è parte o sul fondo dell’autore presentato nel tour virtuale, deve accedere in modo alternativo al database.

Archivio digitale Carlo Scarpa (2004)

La digitalizzazione dei disegni del Museo di Castelvecchio a Verona consultabili nel web ha dato avvio alla costruzione del primo nucleo del sistema informativo Archivio digitale Carlo Scarpa²²; il progetto è promosso dal Comitato Paritetico per la conoscenza e la promozione del patrimonio legato a Carlo Scarpa e condotto in collaborazione con il Museo di Castelvecchio, il Comune di Verona, la Regione Veneto e il CISA Andrea Palladio. Il portale, online dal 2004, è stato realizzato dallo Studio Altermedia.

Il sito [Fig. 2] si pone l’obiettivo di ricongiungere virtualmente opere e materiali documentari provenienti da diversi archivi, consentendone lo studio incrociato.

Le modalità di accesso agli oggetti digitali contenuti nelle banche dati di disegni, fotografie, design, opere costruite e bibliografia, di cui il por-

22. “Archivio Carlo Scarpa” [<http://www.archiviocarloscarpa.it/index.php?lingua=i>].

CARLO SCARPA
@ CASTELVECCHIO

Comitato paritetico per la conoscenza e la promozione del patrimonio legato a Carlo Scarpa
Regione del Veneto • Comune di Verona Museo di Castelvecchio • CISA Andrea Palladio

[Home](#) [Disegni](#) [Castelvecchio](#) [English](#)
[Il progetto](#) [Fotografie](#)
[Partners](#) [Design](#)
[Opere](#)
[Bibliografia](#)

ACCESSO AI DISEGNI ▾

- [ricerca per progetti](#) >
- [ricerca per liste](#) >
- [ricerca semplice](#) >
- [ricerca avanzata](#) >
- [risultati ricerca](#) >

I DISEGNI

Nel database disegni sono contenuti i seguenti fondi:

la collezione del Museo di Castelvecchio

- i disegni di Carlo Scarpa per il Museo di Castelvecchio,
- l'Archivio tecnico del Museo di Castelvecchio
- il rilievo del Museo di Castelvecchio di Richard Murphy
- disegni di rilievo del Museo di Castelvecchio

i rilievi del Museo di Castelvecchio

- i disegni di Richard Murphy
- i disegni dell'Archivio Tecnico

i disegni di Carlo Scarpa acquisiti dalla Regione Veneto e depositati al Museo di Castelvecchio di Verona

- Fondo F.lli Zanon
- fondo vetrenie Cappellin
- arredamenti Bernini
- da altri fondi privati

i disegni di Carlo Scarpa conservati al Centro Studi Carlo Scarpa

- per villa Ottolenghi a Bardolino
- per la Banca Popolare di Verona

i disegni di Carlo Scarpa provenienti dalla falegnameria Anfodillo e conservati al Museum für Angewandte Kunst (MAK) di Vienna

I disegni sono consultabili on-line, gratuitamente e senza restrizioni, salvo l'approvazione delle condizioni di utilizzo, per gli utenti registrati.

Consultazione banca dati presso il Museo di Castelvecchio

La banca dati Carlo Scarpa a Castelvecchio è consultabile nelle postazioni della Biblioteca d'Arte del Museo di Castelvecchio, corso Castelvecchio 2, 37121 Verona

Orario:
9.00-18.00 da martedì a venerdì
9.00-14.00 sabato
lunedì chiuso

Tel. +39 045. 8062611
Fax +39 045 8010729

Per consultare la banca dati è richiesta la prenotazione telefonica, ai numeri sopraindicati, dal lunedì al venerdì dalle ore 14.00 alle ore 19.00.

Condizioni d'uso Newsletter Copyright 2004-2022 © Museo di Castelvecchio

tale descrive il processo di digitalizzazione e catalogazione, lasciano la possibilità di seguire ricerche predefinite o autonome; inoltre, i documenti digitali possono essere filtrati in funzione delle aree tematiche del progetto e per liste quali supporti, strumenti, scala di disegno, autori dei disegni, tecnica, datazione e attribuzione ed esposizione in mostre.

Ciascuna unità archivistica è catalogata adottando lo standard ICCD, previa definizione di liste di vocaboli controllati relativi sia ai supporti che alle tecniche di rappresentazione, ed è inoltre accompagnata da un'immagine.

Il portale è inoltre arricchito da altri contenuti legati alla storia dei restauri e dell'allestimento di Castelvecchio, con la possibilità di effettuare un tour virtuale, e contiene rimandi ad altri istituti di conservazione, come il MAK di Vienna, che ha ospitato la prima mostra su Scarpa nel fuori dall'Italia nel 1989, e il CISA Andrea Palladio, la cui fototeca conserva la documentazione sulle condizioni originarie, i processi costruttivi e le trasformazioni nel tempo dell'opera costruita di Scarpa, integrato da una campagna fotografica sistematica realizzata fra il 2004-06 a testimonianza dello stato di conservazione.

Tuttavia, non sono presenti contenuti redazionali che costituiscano percorsi e narrazioni tra i materiali online, rimanendo perlopiù uno strumento appannaggio di un pubblico specialistico.

Archivi Digitali Olivetti (2013)

Gli Archivi Digitali Olivetti²³ sono il risultato di un progetto sul patrimonio olivettiano avviato nel 2013 dall'Associazione Archivio Storico Olivetti e la Fondazione Adriano Olivetti con il sostegno della Compagnia di San Paolo, con lo scopo di valorizzare le raccolte degli enti istituzionali Società Olivetti, Associazione Archivio Storico Olivetti e Fondazione Adriano Olivetti e altri fondi di personalità o enti, conservati a Ivrea, che hanno incrociato la loro storia con le vicende dell'azienda dal 1908, andando a costituire un patrimonio di eccezionale interdisciplinarietà.

Il portale [Fig. 3], realizzato da Promemoriagroup, permette di esplorare la struttura dei fondi o delle raccolte documentarie fino ad arrivare

23. "Archivi Digitali Olivetti" [<https://archividigitaliolivetti.archiviostoricolivetti.it>].

2. DIGITAL HUMANITIES. STATUS QUAESTIONIS



Archivi Digitali Olivetti

Archivi Digitali Olivetti è frutto del progetto sul patrimonio olivettiano avviato nel 2013 tra l'Associazione Archivio Storico Olivetti e la Fondazione Adriano Olivetti, con il sostegno della Compagnia di San Paolo. Il progetto vuole valorizzare un patrimonio unico nella sua interdisciplinarietà.

La piattaforma accoglie le basi dati e le risorse digitali inerenti gli archivi aziendali, di persone, enti e istituzioni nonché raccolte documentarie della storia Olivetti, dal 1908 a oggi.

Per la consultazione e l'accesso ai dati degli inventari è possibile navigare tutti i fondi e ogni singolo corpo documentario, esplorandone la struttura, e consultare la scheda descrittiva a ogni livello, fino all'unità documentaria. È possibile, inoltre, effettuare ricerche filtrando i risultati singolarmente, in parte o nella totalità dei corpi documentari.



Società Olivetti



Personalità della storia Olivetti



Collezioni Olivetti



Associazione Archivio Storico Olivetti



Fondazione Adriano Olivetti

Altri archivi

alla consultazione delle singole unità archivistiche: ciascun livello è descritto attraverso una scheda archivistica dettagliata. È inoltre possibile effettuare ricerche filtrando i risultati singolarmente, in una parte o nella totalità dei corpi documentari. Purtroppo, non sono presenti immagini a corredo delle schede, aspetto che impoverisce l'esperienza della fruizione della banca dati.

Il portale restituisce un importante lavoro di schedatura effettuato sui documenti degli archivi: viene visualizzato il database nella sua struttura, senza tuttavia la costruzione di percorsi tra i documenti e l'implementazione di contenuti a più dimensioni, che invece sono proposti nel sito dell'Associazione Archivio Storico Olivetti²⁴, senza però alcun collegamento con i fondi e le raccolte archivistiche.

Accademia Nazionale di San Luca, Fondi Architetti del XX secolo (2014)

Tre esperienze accumulate da una struttura analoga del portale ma con contenuti diversificati e specifici per ciascun autore sono quelle degli archivi digitali degli architetti Pietro Aschieri, Maurizio Sacripanti e Mario Ridolfi, i cui fondi sono conservati all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma. La digitalizzazione dei materiali è stata possibile grazie al contributo della Regione Lazio (L. 42/1997, Piano 2014) e, nel caso del primo archivio, con il contributo dell'Associazione Nazionale per gli Archivi di Architettura Contemporanea. I portali sono realizzati da Startflyt srls.

Il sito dedicato a Pietro Aschieri²⁵ presenta quattro pagine: la prima è dedicata alla descrizione del fondo, all'interno della quale sono riportate informazioni quali la storia della donazione, la consistenza e le modalità di consultazione; successivamente si dà spazio alla biografia dell'autore raccontata attraverso un lungo testo; è inoltre presente una pagina in cui le opere e i progetti realizzati dall'architetto sono presentati in ordine cronologico; infine, la bibliografia raccoglie le fonti primarie e la letteratura critica sull'autore.

24. "Archivio Storico Olivetti" [<https://www.archivistoricoolivetti.it>].

25. "Fondo Pietro Aschieri" [<http://www.fondoaschieri.org>].

Mario Ridolfi

FOIUDO RIDOLFI-FRANKL-MALAGRICCI

lo studio



Diversi sono stati gli studi di Mario Ridolfi nei quasi sessanta anni della sua attività professionale. Moltissime le persone, dai giovani architetti ai più affermati professionisti, con i quali ha collaborato.

Ancora studente, per redigere i primi concorsi e le sue prove universitarie, riadatta una piccola stanza, poco più che un sgabuzzino, come ricorda il figlio Massimo, nella casa paterna di piazza Buenos Aires 20; qui nel 1925 busserà Adalberto Libera, appena giunto a Roma e pronto a sfidare il più bravo tra gli studenti della Regia Scuola Superiore di Architettura. Da lì a poco, Adalberto e Mario, "i due padretreni dell'architettura" come loro stessi si definirono sul retro di una foto che li vede in posa, le teste coronate dai triangoli isosceli di due squadre da disegno, avrebbero ingaggiato quella che Ridolfi definì una "gara di leale emulazione" (Ponti 1943), un confronto, tra due giovani di diversa provenienza, temperamento e formazione, condotto a colpi di disegni, di prospettive e grandi tempere, di esaltazione ed euforia progettuale che si tradurrà subito nella partecipazione a concorsi attraverso i quali farsi conoscere anche al di fuori del circuito universitario romano.

Anche dopo il matrimonio con Adele (Lina) Caffoni, per svolgere i suoi primi incarichi ricaverà gli ambienti di lavoro all'interno della sua abitazione familiare in via Magna Grecia 65; è nel grande spazio di soggiorno, opportunamente riattato con tavoli su cavalletti, che nei primi anni Trenta avvengono gli incontri e le cene con Libera: è questo lo studio dove Ridolfi lavora con Giulio Rinaldi, ingegnere e amico da lunga data (con il quale Ridolfi collaborerà a più riprese sino agli anni Sessanta), e con Mario Fagiolo, conosciuto negli ultimi tempi alla Scuola (entrambi si laureano nel 1920) e co-autore di numerosi progetti di concorso, sino a quello per le Poste al quartiere Nomentano le cui vicende, mai completamente chiarite, sancirono la definitiva rottura tra i due giovani architetti; qui è anche dove incontrerà nel settembre 1933 per la prima volta Wolfgang Frankl al tempo esule dalla Germania nazista e presto coinvolto proprio nella redazione del progetto esecutivo dell'edificio postale di piazza Bologna. Frankl è nato a Monaco il 5 agosto 1907. Il padre, Paul, è un noto storico dell'arte; la madre una affermata pittrice. Conclusi gli studi classici, si iscrive alla Technische Hochschule di Stoccarda, scegliendo l'indirizzo tecnico. Paul Bonatz e Paul Schmittner sono tra i suoi insegnanti. Durante gli anni universitari svolge il suo apprendistato da Ernst Neufert. Dopo la laurea, conseguita nel gennaio 1933, fugge dalla Germania. Un rapido soggiorno a Milano, quindi è a Roma dove svolge brevi collaborazioni, prima con Luigi Piccinato, poi con Vincenzo Monaco e Amedeo Lucicenti, infine con Libera che lo presenta a Ridolfi. Inizia così un sodalizio professionale lungo circa quaranta anni, fino al definitivo trasferimento di Ridolfi a Marmore, tra due uomini per formazione e temperamento profondamente diversi, sanguigno, estroverso e un po' smargiasso Ridolfi (il "Prof" o "Proffe", nel lessico quotidiano dello studio), riservato quanto risoluto Frankl ("Volfango" da quando prenderà la cittadinanza italiana, più spesso abbreviato in "Volf").

L'apertura del cantiere delle Poste di piazza Bologna motiva Ridolfi a prendere in affitto uno studio vero e proprio, un grande appartamento in via di Villa Ruffo 5 inizialmente diviso con Giulio Rinaldi, poi anche con Vittorio Caferio ed Ettore Rossi. Oltre a Frankl, ormai stabilitosi con famiglia a Roma, lo studio al tempo è frequentato da un giovanissimo Giuseppe Perugini e da alcuni studenti tra i più dotati dell'Istituto Tecnico Industriale Grella (poi Galileo Galilei) dove Ridolfi insegna dal 1930.

Ma lo scoppio della guerra e il conseguente blocco dell'attività edilizia, nonché la proclamazione delle leggi razziali per le quali nel luglio 1939 Frankl è costretto ad abbandonare l'Italia, inducono Ridolfi a rescindere il contratto d'affitto. E, come era già avvenuto all'inizio della sua carriera, una parte della nuova abitazione di via Pannonia 49, dove la famiglia si è appena trasferita, viene destinata agli ambienti di lavoro. Nell'immediato dopoguerra lo studio è assiduamente frequentato da Ludovico Quaroni, da Mario Fiorentino e da tanti giovani appena laureati o ancora studenti, alcuni dei quali saranno impegnati nella redazione delle tavole del *Manuale dell'architetto* e altri, poco dopo, nel progetto Ina-Casa per il quartiere Tiburtino. Nel 1948, intanto, è rientrato a Roma anche Frankl riprendendo il suo posto nello studio e, dal 1 dicembre 1949, un giovane appena diplomato al Galilei, Domenico Malagrìcci, è occupato ad elaborare raffinate prospettive ("Mimmo", come era chiamato nello studio, dopo la laurea in Architettura continuerà a lavorare sino agli anni Settanta con Ridolfi, alternando la professione all'insegnamento del Disegno negli istituti tecnici; vedi Cellini, D'Amato 2003).

Negli anni Cinquanta gli incarichi per Ridolfi si susseguono. Al gruppo fisso di collaboratori, composto da Giulio Rinaldi, Frankl e Malagrìcci si aggiungono molti giovani chiamati all'occorrenza. Nel 1956 lo studio viene allora trasferito in un appartamento posto all'ultimo piano della palazzina di via Marco Polo 96, la cosiddetta "Casa delle streghe" appena ultimata. Sarà questo l'ultimo studio romano di Ridolfi, tenuto sino agli inizi degli anni Settanta quando decide di chiudere tutto e di trasferirsi a casa Lina, a Marmore, dove vivrà e lavorerà sino al 1984. Tutto il contenuto dello studio di via Marco Polo, i tavoli da disegno, le librerie, l'archivio e le cassettiere dei "particolari sempre buoni", venne allora trasferito in via Adige 48, studio che Frankl e Malagrìcci diviserò sino alla fine degli anni Ottanta con l'ingegnere Vincenzo Gabbuti, portando avanti gli ultimi incarichi assegnati a Ridolfi, tra cui alcuni piani urbanistici, il progetto per il "Bidone" e diversi interventi di restauro in palazzi storici. Per seguire questi lavori, svolti perlopiù con Massimo Ridolfi e con la collaborazione di tecnici e professionisti locali, nel 1987 anche Frankl si sarebbe trasferito a Terni, dove morirà nel 1994. Malagrìcci invece avrebbe continuato a risiedere a Roma sino al 1999, prima in piazza Ippolito Nievo 12 e quindi in via Luigi Ceci 19 dove saranno ancora spostate le cassettiere dei disegni e parte degli arredi dello Studio Ridolfi.

La fotografia che ritrae, da destra a sinistra, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl e Domenico Malagrìcci nello studio di via Adige, è tratta da M. Piccarreta (a cura di), *L'opera di Mario Ridolfi a Terni nel panorama del Novecento*, atti del convegno tenutosi a Terni nel 2003, Gangemi Editore, Roma 2004.

Nel sito realizzato sulla figura e l'opera di Maurizio Sacripanti²⁶ si aggiunge alla struttura precedentemente analizzata un'ulteriore pagina, di testimonianze, che raccoglie link a contenuti esterni al sito.

Infine, l'archivio online di Mario Ridolfi²⁷, parte del Fondo Ridolfi-Frankl-Malagracci, include una pagina che dà conto di una serie di iniziative legate alla figura dell'architetto, da pubblicazioni, a conferenze, al processo di informatizzazione dei documenti del fondo, e un'altra che traccia in modo discorsivo la storia della localizzazione dello studio dell'autore a Roma [Fig. 4].

I documenti digitalizzati appartenenti ai progetti di ciascun fondo sono presentati attraverso poche informazioni catalografiche e un'immagine ad alta risoluzione.

Si intende sottolineare l'importanza delle pagine che arricchiscono i materiali d'archivio con contenuti aggiuntivi, come mostra il lavoro fatto sull'evoluzione degli studi romani di Ridolfi: la realizzazione di questi portali non è limitata alla visualizzazione della banca dati ma raccoglie ricerche che valorizzano i soggetti produttori del fondo, testimoniando la volontà degli studiosi di leggere l'opera in modo trasversale.

Mart, Fondo Ettore Sottsass sr. (2015)

Il Mart di Rovereto è un polo culturale che conserva, tutela e valorizza un patrimonio di più di 80 raccolte personali di artisti, architetti e critici d'arte e un totale di circa 20.000 opere d'arte che percorrono quasi due secoli di storia, dall'Ottocento alla contemporaneità, con particolare attenzione alle vicende dell'arte in Italia.

Attraverso il portale²⁸ è possibile accedere a un vasto nucleo di informazioni legate sia alla fruizione del museo che alla consultazione delle opere e degli archivi. In particolare, il Catalogo Integrato del Mart (CIM)²⁹, realizzato a partire dal 2015, raccoglie la schedatura di oltre quaranta fondi documentari, accessibili sia secondo un percorso di esplorazione guidata che illustra la struttura di ogni archivio, dal generale al partico-

26. "Fondo Maurizio Sacripanti" [<http://www.fondosacripanti.org/>].

27. "Fondo Mario Ridolfi" [<https://www.fondoridolfi.org/>].

28. "Mart" [<https://www.mart.tn.it/>].

29. "Catalogo Integrato del Mart" [<http://cim.mart.tn.it/cim/pages/>].



| | Esplorazione guidata | Ricerca mirata |
|--|--|----------------|
| <p>FONDO ETTORE SOTTASS SR.</p> <p>Soggetti collegati: 1 SOTTASS, Ettore sr.</p> <p>Struttura:</p> <ul style="list-style-type: none"> Elaborati grafici <ul style="list-style-type: none"> Elaborati professionali Album di disegni Elaborati vari Materiale fotografico <ul style="list-style-type: none"> Rassegne fotografiche Fotografie di grande formato Materiale fotografico vario Materiale documentario <ul style="list-style-type: none"> Taccuini, bloc notes e diari Documentazione varia Inventario dei progetti | <p>segnatura Set.</p> <p>1905-1955</p> <p>buste 20, scatole 5, album 6, elaborati vari 88 (per un totale di fascicoli 282, elaborati 88, taccuini 10, album 6, bloc-notes 3, raccoglitori 1, agende 1, curricula 1, quaderni 1)</p> <p>II Storia architettonica</p> <p>Il fondo è stato depositato presso l'Archivio del '900 del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto per volontà di Ettore Sottsass jr, dopo la chiusura della mostra "Ettore Sottsass senior. Architetto" (Trento, Palazzo delle Albe 3 maggio - 18 agosto 1991, nel 1995 il deposito è stato trasformato in donazione per volontà dello stesso Sottsass jr.; nel 1993 sono stati donati al Mart da Emilio Lanciainger alcuni disegni di Sottsass che l'architetto aveva in precedenza donato al nipote Bruno Lanciainger; la donazione è stata integrata poi, nel maggio 2005, da un piccolo fascicolo: negli ultimi anni sono stati versati al Mart e completamento del fondo diversi documenti, rinvenuti in successivi rinvii dallo studio da Ettore Sottsass jr, dai suoi collaboratori e infine dai suoi eredi. L'insieme di questi materiali, giunti fra il 2003 e il 2013, è stato donato con atto ufficiale il 14 giugno 2013. Nell'autunno del 2013 grazie a un comodato dalla Fondazione Casa di Risparmio di Trento e Rovereto al fondo 23 design - nella quasi totalità matite e carboni su carta da lucido - pubblicati in buona parte nel catalogo del 1991.</p> <p>II Contenuto</p> <p>Si può pensare che l'archivio abbia avuto origine con il prender forma dell'attività professionale di Ettore Sottsass senior, a Trento, nel primo dopoguerra. Tuttavia entrano a far parte dell'archivio anche documenti più antichi, come quelli relativi al periodo della formazione dell'architetto. Il fondo, che documenta la formazione artistica e professionale di E. Sottsass e la sua attività di architetto e di designer, comprende i progetti di architettura realizzati perlopiù in Trentino Alto-Adige (dal concorso post-bellico alla realizzazione del Lido di Bolzanico e in Piemonte, tra gli anni Trenta e Cinquanta del '900 rilevanti i progetti per la Via Roma e per il Palazzo della Moda a Torino, e per la Colonia di Marina di Massa, tutti degli anni Trenta, il fondo comprende disegni, disegni e tavole a tecnica mista. La documentazione include inoltre materiali fotografici relativi all'attività progettuale dell'architetto. Grazie alle acquisizioni recenti, integrano ora il fondo anche taccuini di appunti e schizzi, altri documenti e materiale a stampa. Quest'ultimo, che costituisce un fondo bibliografico allegato a quello archivistico, raccoglie notizie relative alle opere e alla figura di Sottsass: comprende numeri di riviste in lingua italiana, soprattutto di architettura, come <i>Domus</i> e <i>Casabella</i>, <i>L'Architettura Italiana</i>, <i>Architettura</i>, <i>Rassegna di architettura e Matron</i>, e pubblicazioni relative a temi specifici. Spesso ciascun esemplare è corredato da una nota in copertina, ed indica l'articolo di specifico interesse per cui è stato conservato. Entrano a far parte dell'archivio anche documenti successivi alla sua morte, riguardanti il riconoscimento della sua attività e relativi a progetti già avviati. Nel 1985, prima del versamento al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Mico Carlini, autore delle schede della mostra "Ettore Sottsass senior. Architetto", ha ordinato il fondo nello studio di Milano di E. Sottsass jr, creando una sequenza dei fascicoli relativi ai progetti. Dopo il versamento, Massimo Martignoni ha fatto un controllo dei materiali presenti, realizzando lo schedario dei progetti su supporto elettronico. I materiali giunti in deposito negli ultimi anni sono stati ordinati e integrati nel fondo, nel quale sono state individuate tre serie: Elaborati grafici, Materiale fotografico e Materiale documentario articolate in dieci sottoserie.</p> <p>II Accesso</p> <p>La consultazione è libera negli orari e secondo le modalità stabilite dal Regolamento dell'Archivio del '900.</p> <p>La riproduzione è consentita secondo le modalità stabilite dal Regolamento dell'Archivio del '900.</p> <p>II Note</p> <p>Grazie a un progetto congiunto del Mart e della Soprintendenza ai beni architettonici e archeologici della Provincia autonoma di Trento, titolo "Tradizione e modernità", i progetti di Ettore Sottsass senior per il "Trentino" (2010-2013) e sostenuto dal contributo della Fondazione della Casa di Risparmio di Trento e Rovereto, sono attualmente consultabili in questo sistema informatico la traduzione di circa 1200 elaborati grafici, legati a 80 progetti di Sottsass sr per il Trentino. A questi si affianca la pubblicazione a stampa di schizzi e disegni tracciati su taccuini, cartoline, fogli sciolti, che raffigurano disegni storici, edifici nuovi e profani, nobili o popolari. Molti di accurate registrazioni nella regione alpina. Il Fondo di documentazione del Mart conserva due scatole di materiale preparatorio della mostra citata (elenco delle tempere e dei carboni (M. Martignoni, 1992-1993); schedatura dei progetti su supporto elettronico con il programma Matorka (M. Martignoni, 1993-1994); fotografie della biblioteca dei progetti ex lib et del catalogo "Ettore Sottsass senior. Architetto", e le stampe realizzate in un servizio fotografico commissionato a Santi Calca e relativo allo stato attuale di edifici realizzati da E. Sottsass.</p> | |

Mart Rovereto
Mart - Dom 10-18
Venerdì 10-21
Lunedì Chiuso
Corso Bettini, 43
38068 Rovereto (TN)

infoline
Dall'Italia 800 397760
Dall'estero T. +39 0461 870920

Accessibilità

Foto e video al Mart

Annual report

Amministrazione trasparente

Bandi, stage, servizio civile

Privacy e note legali

Iscriviti alla newsletter

Email

Seguici

[g](#) [f](#) [v](#) [t](#) [p](#) [o](#) [r](#)

lare, con le relative descrizioni che giungono fino al singolo documento, sia attraverso una maschera di interrogazione che permette una ricerca mirata per parola chiave, fondo, data, tipologia di documento o segna-tura. Il CIM dà accesso diretto al banca dati, che si presenta come una pagina bipartita che riporta a sinistra lo strumento di navigazione tra i fondi o tra la struttura del singolo fondo, a seconda del livello di naviga-zione, e a destra i contenuti.

Il Fondo Ettore Sottsass sr. [Fig. 5], conservato al Mart e oggetto di un importante lavoro di schedatura e digitalizzazione, si compone di tre serie (elaborati grafici, materiale fotografico e materiale documentario), con relativa suddivisione interna; ogni livello descrittivo è corredato da una scheda che riporta i contenuti in forma discorsiva, la documentazione collegata ed eventuali note. Anche le unità archivistiche relative a cia-scun progetto sono descritte mediante una schedatura molto dettagliata e in certi casi accompagnate da una riproduzione.

La restituzione online del patrimonio archivistico di Sottsass, così come degli altri fondi digitalizzati, veicolata attraverso schede molto elaborate senza la costruzione di percorsi di senso e contenuti originali tra i docu-menti, riserva la fruizione dei materiali alla sola platea di specialisti. In questo caso particolare, inoltre, la realizzazione di schede così estese ne inficia la lettura.

Un'interessante, seppur poco sviluppata, sezione del sito che racco-oglie alcuni percorsi tra i documenti d'archivio e le foto d'epoca, come "Scopri casa Depero"³⁰, non prevede l'accesso alla banca dati né il colle-gamento ad altre risorse online.

Fondazione Giovanni Michelucci (2015)

Il sito web della Fondazione Giovanni Michelucci³¹, costituita nel 1982 allo scopo di svolgere attività di ricerca nei campi dell'urbanistica, dell'architettura moderna e dell'habitat sociale, raccoglie diversi conte-nuti e sezioni, tra cui la biografia dell'architetto, la storia della fondazio-ne e dell'insediamento alla Villa Il Roseto a Fiesole, approfondimenti sui

30. "Scopri Casa Depero" [<https://www.mart.tn.it/opere-archivi/scopri-casa-depero-128037>].

31. "Fondazione Giovanni Michelucci" [<http://www.michelucci.it>].

ARCHIVIO GIOVANNI MICHELUCCI

L'archivio di Giovanni Michelucci conservato presso la Fondazione omonima da lui costituita nel 1982, rappresenta una preziosa testimonianza della complessa personalità e temperamento dell'uomo e memoria concreta del pensiero e dell'operato dell'architetto.

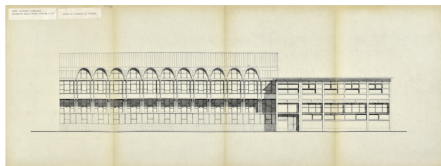
Nel suo complesso l'archivio si articola in sei serie documentali:

- La serie **"Disegni"** raccoglie 2167 unità, tra schizzi e disegni autografi eseguiti dal 1935 al 1990, riferiti a circa 70 progetti o raccolte. I disegni costituiscono una preziosa documentazione del fare architettonico di Michelucci rappresentando la trascrizione grafica dell'idea progettuale e verifica delle spazialità immaginate. Si tratta del corpus dei disegni a mano libera, realizzati a matita, penna e inchiostro, talvolta a pennello, con qualche velatura di acquerello, attraverso condensazione e rarefazione di segni, preziosa documentazione del fare architettonico di Michelucci. La versione digitale della serie è accessibile nel database on line dell'opera grafica dell'architetto dichiarata Bene culturale di particolare interesse storico sottoposto alla disciplina del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n.42 con provvedimento di dichiarazione di Interesse culturale emesso nel 2005 dal Ministero per i beni e le attività culturali – Soprintendenza archivistica per la Toscana.



 [Accedi alla serie Disegni](#)

La serie **"Disegni di progetto"** raccoglie circa 1500 disegni tecnici relativi a 64 progetti e si riferisce ad un arco temporale che va dalla fine degli anni trenta agli ultimi incarichi relativi alla costruzione di opere postume ultimate dopo la sua scomparsa (1990).



 [Accedi alla serie Disegni di Progetto](#)

La serie **"Corrispondenza"** comprende le lettere ricevute e le minute di quelle inviate dall'architetto durante l'arco temporale che va dal 1937 al 1990 per un totale di 1730 unità. L'inventario analitico della corrispondenza è stato realizzato nel 2003 nell'ambito del progetto Archivi di Architetti del Novecento con il coordinamento della Soprintendenza Archivistica per la Toscana.

La serie **"Lezioni universitarie"** consiste in 120 lezioni tenute dal 1928 presso La Scuola Regia d'Architettura di Firenze che dal 1937 diviene Facoltà di Architettura di Firenze e dal 1948 al 1966 presso

Cerca ...

SEGUICI SUI SOCIAL



ATTIVITÀ



Fondazione **Giovanni Michelucci**
 strutture del Novecento, **proiezioni alternative**
 Casa e abitare urbani
Architettura

temi di ricerca indagati dall'autore, ricercabili mediante tag, e le attività legate a progetti, formazione ed editoria. Il sito è online dal 2015.

L'archivio³² [Fig. 6] si articola in sei serie documentali che comprendono i disegni, i disegni di progetto, la corrispondenza, le lezioni universitarie e le campagne fotografiche di Michelucci: il patrimonio è oggetto di un processo di digitalizzazione con lo scopo di rendere fruibili online le singole unità archivistiche, organizzate per progetto con rispetto della suddivisione in serie. Ciascuna serie è ospitata in un database da cui si accede da una pagina del sito dedicata agli archivi dell'autore.

Per ciascun progetto e documento digitale sono restituite le informazioni identificative e i dati archivistici, oltreché l'immagine a livello di unità; le serie dei disegni tecnici e delle lezioni universitarie sono accompagnate da un inventario scaricabile in pdf che propone alcuni approfondimenti sull'opera di Michelucci.

Il portale così costituito dà la possibilità agli utenti non solo di ricavare informazioni sulla vita e l'opera dell'architetto ma anche di poter seguire l'evoluzione dei progetti di digitalizzazione e di rimanere aggiornati circa gli eventi e le proposte della fondazione. Tuttavia, l'ingente lavoro di schedatura e digitalizzazione non ha alcuna connessione con gli altri contenuti del sito, aspetto che limita le potenzialità di una fruizione online del patrimonio.

Fondazione studio museo Vico Magistretti (2020)

La Fondazione studio museo Vico Magistretti conserva l'archivio storico dell'architetto e designer, la cui documentazione, che consta di schizzi, disegni tecnici, stampe fotografiche, diapositive, negativi, corrispondenza, documenti amministrativi, ritagli di riviste e quotidiani, è stata prodotta in un arco cronologico che compreso tra il 1946 e il 2006. I materiali sono conservati a Milano. La digitalizzazione del patrimonio archivistico dello studio Magistretti ha privilegiato la schedatura per progetti attraverso i materiali archivistici, con rispetto della struttura originale dell'archivio che ne dà una classificazione in progetti di architettura e di design.

32. "Archivio Giovanni Michelucci" [<http://www.michelucci.it/archivio-giovanni-michelucci/>].

The screenshot displays the website for the Vico Magistretti archive. At the top left, the logo 'Archivio Vico Magistretti' is shown next to a hamburger menu icon. To the right, there are language options 'IT / EN' and the text 'Fondazione Vico Magistretti'. Below the header, a 'TIMELINE' section features a large architectural drawing of a lamp. A yellow box highlights the project 'Claritas 1946' with sub-projects 'ARREDOLUCE' and 'OMIKRON DESIGN 1989, NEMO 2015'. A date '1/13' is also visible. To the right of the drawing, the text 'anni quaranta' is followed by a right-pointing arrow. Below this is a search bar with the text 'Architettura e Design' and a 'cerca' button. Underneath the search bar are several filter buttons: 'TRASFORMABILITÀ 21', 'GEOMETRIA 23', 'SEMPLIFICAZIONE 22', 'REDESIGN 20', and 'PLASTICITÀ 9'. The main content area is divided into two sections. The first, 'NARRARE CON L'ARCHIVIO', includes a circular portrait of Vico Magistretti and a text block for 'Magistretti Living', a forum event on November 19, 2020, at 16:00, curated by Rosanna Pavoni and Raimonda Riccini, with the patronage of Fondazione Cariplo and collaboration with MEET Digital Cultural Center. A 'LEGGI TUTTO' link is provided. The second section, 'PERCORSI VEDI TUTTI', contains four image thumbnails with captions: 'Viaggio in archivio', 'Con la Rinascenza alla ricerca di uno standard per gli interni', 'Vico Magistretti "Palladio in Brianza"', and 'Dal pezzo unico alla serie'. At the bottom, there is a footer with logos for Fondazione Vico Magistretti, Fondazione CARIPLO, and the Italian Ministry of Cultural Heritage, along with a Creative Commons license icon.

Il portale dell'archivio online³³ [Fig. 7], sviluppato da REGESTA.EXE e online dal 2020, raccoglie circa 700 progetti. Tale patrimonio archivistico è navigabile a partire da una linea del tempo che organizza i progetti per decenni; gli stessi progetti possono essere visualizzati anche attraverso una ricerca libera o avanzata che tenga conto della loro classificazione o a partire da una mappa di Google che localizza i progetti di architettura.

Ciascun progetto è presentato attraverso una scheda, realizzata sulla piattaforma archivistica xDams Open Source, che riporta informazioni circa gli anni di progetto e realizzazione, il produttore (nel caso dei progetti di design) o la localizzazione e la committenza (per i progetti di architettura), la categoria, una descrizione, collegamenti alla raccolta delle immagini, dati tecnici e bibliografia (che rimanda ad articoli in pdf dalle riviste di settore); ciascuna scheda è anche il punto di partenza per una navigazione tra oggetti digitali diversi ma accumulati dalla tipologia, dal produttore o dalla cronologia.

Le immagini a corredo delle schede, per la scelta iniziale di una scheda-tura per progetto e non per singolo disegno, non riportano alcuna informazione catalografica ma formano delle semplici gallerie di immagini.

Concludono i contenuti del sito dei percorsi di ricerca tra i documenti d'archivio realizzati dagli studiosi che si sono occupati del fondo: i contenuti di ciascuna pagina sfruttano la possibilità data dal digitale di creare collegamenti alle schede archivistiche online e ad altri contenuti, come fotografie d'epoca e riproduzioni di corrispondenza e articoli da riviste. Questo intreccio di relazioni arricchisce e aiuta a valorizzare e comprendere i materiali d'archivio, avvicinando una vasta platea di utenti al portale.

33. “Archivio Vico Magistretti” [<https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/>].

3. Enzo Mari. Note biografiche e ricerche

Questo capitolo propone un inquadramento della figura di Enzo Mari, tenendo conto sia della letteratura critica prodotta sulla sua opera sia del lavoro di riordino e catalogazione del suo archivio condotto nell'ambito di questa ricerca.

Per poter cercare di delineare in modo quanto più preciso ed esaustivo possibile il profilo di Mari, un autore che ha attraversato discipline tanto diverse creando una sua identità, è necessario considerare, accanto alle note puramente biografiche, la sua traiettoria professionale e l'evoluzione e i risultati delle sue ricerche progettuali, ai quali il solo ordine cronologico corre il rischio di non rendere giustizia. Per comprendere l'intersezione tra vita, produzione artistica e design, risulta pertanto imprescindibile considerare non solo i testi, cataloghi e saggi di e su Mari, ma anche i suoi libri mastri, strumenti di orientamento nello studio e nella sua opera, che riportano l'elenco dei progetti suddivisi per anno, numerati progressivamente e trattati in modo paritetico, e permettono di avvicinarsi alla sua ingente produzione. Per questa biografia saranno privilegiati i documenti progettuali che Mari ha donato allo CSAC (compresi nel periodo dal 1956 al 1980), selezione che rappresenta l'immagine che lo stesso designer ha voluto dare di sé e del suo lavoro. Ogni raccolta di disegni è accompagnata da un numero tra parentesi che lo collega alla catalogazione fatta dal designer dei suoi progetti conservati a Milano e che è riportata anche nei documenti di donazione e nelle buste che contengono i documenti di progetto donati allo CSAC di Parma. Nella biografia il titolo delle opere citate è seguito dal numero di progetto e dall'anno di inizio progetto, così come riportato dall'autore nelle schede di donazione allo CSAC.

Sarà utile tenere a mente i contenuti e la struttura del primo scritto di Mari, *Funzione della ricerca estetica* (Edizioni di Comunità, Milano 1970), pubblicazione di accompagnamento all'omonima mostra antologica al Museo di Castelvecchio a Verona, che trae origine dal bisogno dell'autore di rileggere il proprio lavoro compiuto fino a quel momento e di tentarne la comunicazione delle ragioni e dello sviluppo. Nella pre-

messa¹, esplicita come l'arte sia possibile solo nell'ambito della ricerca e individua una necessaria correlazione tra il momento della ricerca e quello del progetto – due aspetti che, scissi, gettano in crisi chi si occupa di linguaggi; prioritari, per Mari, sono la volontà di comunicarne gli esiti e lo studio delle modalità della loro trasmissione, che avviene attraverso linguaggi atti a essere immediatamente o gradualmente comprensibili dalla collettività.

Si riporta di seguito il solo indice del volume, al fine di poter capire gli ambiti di indagine dell'autore:

ricerca come verifica

- ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno
- immagini di ambienti
- rapporti fra colore e volume: strumenti
- relazioni fra contenuto e contenitore
- ambienti virtuali
- ambienti apparenti
- strumenti per volumi virtuali

- analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi
- serie auree o sinestetiche
- del disporsi con naturalezza
- interferenze ritmiche
- variazioni tematiche
- progressioni dimensionali

ricerca come progetto

- il progetto della ricerca estetica
- il progetto dell'opera d'arte
- programmazione modulare
- programmazione di sequenze di immagini
- limitazione dell'obsolescenza espressiva
- la produzione sperimentale
- la produzione di serie
- la comunicazione visiva
- giochi per bambini
- la scuola professionale
- interventi per una più diretta partecipazione al progetto prioritario

1. E. Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970, 5-II.

La biografia è preceduta da un testo che dà conto e analizza il dibattito attorno alle ricerche di Mari nel corso degli anni: questi paragrafi restituiscono un'analisi dei contenuti del volume *Funzione della ricerca estetica* e di tutta la sua ricerca.

3.1 Letteratura critica

Nello studio del dibattito critico attorno alla figura di Enzo Mari si possono individuare tre momenti: un primo raccoglie le voci della critica coeva; un secondo rilegge la sua opera a breve distanza; un terzo costruisce un discorso storicizzato. Come già il critico d'arte Umbro Apollonio² avvertiva nel 1968, la figura di Mari necessita di tempo e lunghe prove per affermarsi ed essere compresa, trattandosi di un autore impegnato in diversi campi con una ricerca coerente e lunga.

Inquadrare Enzo Mari nella storia della cultura italiana vuol dire proporre una lettura sulla scorta delle esperienze che lo hanno impegnato in diversi ambiti durante la sua lunga carriera: l'immagine che ne scaturisce è frutto dell'incrocio di sguardi e interpretazioni di artisti, designer e critici d'arte che ne hanno seguito il percorso e l'opera.

Occorre tenere fermo il presupposto, già evidenziato da Quintavalle nella monografia su Mari che accompagna la mostra tenutasi a Parma nel 1983³, che ci troviamo di fronte a un progettista complesso, impegnato in una ricerca e una progettualità permanente, spesso ai margini della grande industria, preoccupato dal problema del lavoro, dalla cui realtà alienante si è sempre sentito estraniato.

La letteratura prodotta su Mari, pur nell'esiguo numero di pubblicazioni monografiche critiche, è molto vasta e si compone principalmente di articoli su riviste, cataloghi di produzione e mostre, che ne presentano le ricerche visuali, gli oggetti di produzione e il pensiero: tre tappe o tre momenti, per dirla con lo storico e critico d'arte Antonio d'Avossa⁴, di una medesima indagine.

2. Apollonio 1968.

3. "Situazione", Quintavalle 1983, II-14.

4. "Enzo Mari, il lavoro al centro", d'Avossa, Picchi 1999, 9.

Risulta difficile, infatti, sempre secondo Quintavalle⁵, cercare di distinguere nella sua opera i risultati delle ricerche nei diversi campi, a meno di non considerare la funzionalità dei suoi prodotti, la possibilità di essere o meno “appesi”; nelle prime opere pittoriche di Mari, che l’autore stesso raccoglie sotto il cappello di “indagini di ambienti”, rinviene un’organizzazione dello spazio che si sostanzia sulla tradizione della scena rinascimentale e sui progetti delle avanguardie storiche. Qualche anno prima Apollonio⁶ aveva sostenuto che questi dipinti racchiudessero in modo esplicito tutti i motivi, di stile e pensiero, che Mari indagherà anche nelle sue opere più mature, tese a una lettura adeguata dello spazio tridimensionale e alle conseguenze estetiche che ne derivano. Secondo il critico, Mari fa arte come si fa scienza, procede per via analitica e combinatoria: partendo dalla considerazione di un fatto fenomenico e osservandone trasformazioni o alterazioni, una volta che è chiara e spiegata la conseguenza dell’atto scompositivo, propone il programma, inquadrandolo in un’organizzazione periodizzata.

Cronologicamente, va individuato nel volume *Enzo Mari* di Max Bill e Bruno Munari il primo momento di analisi dell’opera artistica dell’autore da parte di due artisti/designer: vengono citate le sue *Strutture* come risultato della riflessione tra pittura e plastica, tra pensiero creativo e processo logico. In particolare, Bill si concentra sull’evoluzione delle ricerche di Mari nell’arte concreta dal 1956 al 1959 e afferma che l’autore “pensa creativamente e costruisce logicamente”, tesi avallata qualche anno più tardi anche da Apollonio⁸; Bill, infine, dubita che i suoi lavori, espressi secondo i metodi e i processi che utilizza, possano essere percepiti come opere d’arte. Munari sottolinea che gli artisti impegnati nell’arte concreta, e Mari tra questi, rompono con l’arte figurativa: tale cesura li porta a utilizzare come soggetti dei loro lavori la natura invisibile, nello studio e nella percezione dei suoi rapporti matematici e geometrici, allargando le possibilità espressive dell’arte all’uso del mezzo più idoneo, oltre la bidimensionalità dei supporti.

5. “Pittura e progetto”, Quintavalle 1983, 23.

6. Apollonio 1968.

7. Bill, Munari 1959.

8. Apollonio, “Enzo Mari: ricerca e creazione”, 1968.

In due articoli⁹ firmati da Pier Carlo Santini e apparsi su “Zodiac” e “Domus” nello stesso anno, l’autore cerca anzitutto di proporre un’etichetta per le opere d’arte di Mari, registrando la difficoltà di inquadrarle nella tassonomia corrente: le intende come “elaborazioni tridimensionali di una superficie in una particolare forma che le rende assimilabili, per esempio, alle condizioni proprie della scultura”¹⁰. Attraverso queste “sculture”, Mari supera il limite che percepiva nella precedente fase del suo lavoro, in cui si rendeva necessaria una complessa progettazione preventiva che doveva successivamente essere tradotta in opera: la possibilità di proporre delle variazioni su reticoli intervenendo in modo immediato attraverso l’uso di moduli ed elementi elementari favorisce la comunicazione del messaggio dell’opera stessa.

È poi Lea Vergine¹¹ a tracciare le tappe della ricerca artistica di Mari fino all’arte programmata: dai rapporti tra colore e volume, all’ambiguità percettiva degli spazi tridimensionali interni, alla fenomenologia degli ambienti virtuali e delle interferenze tra contenuto e contenitore; a queste ricerche succedono quelle dedicate alle relazioni di profondità o dimensione, alle variazioni tematiche e all’analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi. La critica d’arte evidenzia inoltre l’impegno di Mari volto al superamento delle condizioni sia di mitizzazione che di strumentalizzazione delle attività di artisti e designer dovuti a fattori socio-economici in favore della trasmissione del significato più esatto del loro ruolo.

L’impegno di Mari alla comunicazione della sua ricerca si concretizza nella mostra antologica “Funzione della ricerca estetica” tenutasi al Museo di Castelvecchio a Verona nel febbraio del 1970 e accompagnata dall’omonimo volume, dove ricostruisce la prospettiva problematica del suo lavoro¹²: l’operazione è un bilancio di apporti concreti e un appello ideologico, come dirà Zevi¹³. Ballo presenta la mostra, riportando anzitutto il significato di “ricerca”, inteso come insieme di operazioni con lo scopo di verificare o analizzare determinati fenomeni della percezione

9. Santini 1963a; Santini 1963b.

10. Santini 1963b, 217.

11. Vergine 1972.

12. Fossati 1971.

13. Zevi 1979.

visiva. Il concetto di ricerca, continua, implica l'idea di programma, di metodo mentale distaccato da cui sembra escluso il fine puramente artistico. Quando è programmata, la ricerca poggia sul rapporto tra scienza e fenomeno estetico e, quindi, sulla lucidità di un continuo intervento mentale, privo di tensione verso il nuovo, “della provocazione oratoria, dello stato d'animo della ricerca di effetti lirici”¹⁴. Tale distacco permette di approfondire l'analisi dell'opera seguendone lo sviluppo senza dispersioni: la mostra presenta circa trenta diversi “argomenti”, corrispondenti a ciascun paragrafo della pubblicazione, ciascuno dei quali esemplificato attraverso una o più opere. Mari è animato da una tenace volontà che lo ancora saldamente al rigore delle premesse scientifiche e della ricerca programmata. Tuttavia, continua Ballo, le opere risultano espressive anche quando non intendono proporsi come espressioni estetiche; inoltre, acquistano invece un valore non soltanto di ricerca ma di freddo messaggio poetico. L'artista è inteso come un attivo lavoratore sociale.

Il volume *Funzione della ricerca estetica*, invece, è presentato da Paolo Fossati, Luciano Caramel, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Vera Horvat Pintarić nel n. 2 della rivista “L'uomo e l'arte” del 1971. Secondo Fossati¹⁵, Enzo Mari è uno dei pochi ricercatori impegnato nella comunicazione continua dello sviluppo del lavoro e delle sue ragioni, con l'obiettivo di restituire una continuità al processo di conoscenza e trascrivere la ricerca con i mezzi sperimentali offerti. Mari affronta il problema della consistenza della figura dell'artista come operatore culturale: è cosciente del fatto che il linguaggio di ricerca vive in uno spazio limitato, separato dalla società e accessibile solo a un numero ristretto di persone. La crisi della ricerca estetica moderna deriva dalla mancanza di comunicazione tra l'artista e il fruitore, il primo impegnato a consegnare un prodotto finito senza dichiarare le ragioni della ricerca e il secondo abituato a ricevere oggetti con valenza meramente estetica, senza un impegno di riflessione sul loro significato¹⁶. Per superarla, è necessario prima di tutto disinnescare qualunque compiacimento o esibizione dell'opera: qualsiasi sia il

14. Ballo 1970.

15. Fossati 1971, in Quintavalle 1983.

16. Fossati 1972, in Quintavalle 1983.

punto d'avvio del singolo operatore, la verifica dei risultati della ricerca avviene come elaborazione collettiva. In un testo redatto per il catalogo della mostra "Tendencije 4"¹⁷ (Zagabria, 1970), Mari sostiene infatti che è necessario definire chiaramente, all'interno di sé stessi e dell'opinione pubblica, la realtà socio-economica della nuova situazione, per attuare le condizioni necessarie a condurre una ricerca in termini non mistificati. Per Mari, come riporta nello stesso testo Fossati, "è necessario che ciascuna categoria, a lato e in funzione dell'azione collettiva, contribuisca attivamente al chiarimento di quanto le concerne direttamente"¹⁸ per sollecitare un'azione politica di tipo provocatorio. L'oggettivazione della ricerca, quindi, avviene tramite l'intervento politico.

Lo storico e critico d'arte Luciano Caramel¹⁹ individua anzitutto i due termini del discorso che Mari affronta nel suo volume: la ricerca, ovvero la verifica dei fenomeni percettivi e l'ottimizzazione dei metodi di comunicazione, e il progetto, inteso come insieme di operazioni svolte per attuare quanto l'artista ritiene prioritario. La volontà di comunicare è volontà di intervento attivo, poiché implica la necessità di veicolare un messaggio ed è parimenti ricerca di un linguaggio di comunicazione.

Per Mari, continua Caramel, è prioritario lo sforzo collettivo per l'uguaglianza sociale; l'autore afferma la necessità di una stretta correlazione tra ricerca e progetto, conseguenza di un'indagine disincantata e ideologicamente avvertita che cerca di dare un volto alla contemporanea crisi dell'arte. Sostiene, inoltre, la necessità di dare contributi funzionali all'azione di rinnovamento, iniziando a definire un'ideologia e quindi una serie di norme di comportamento. Di ogni prodotto realizzato, va dichiarata subito la funzione e l'utilità tangibile alla collettività.

Sempre nel n. 2 di "L'uomo e l'arte" del 1971, Maurizio Fagiolo dell'Arco²⁰ si sofferma soprattutto sulle riflessioni di Mari circa la posizione dell'artista nella società da rinnovare, il linguaggio che utilizza per comunicare il suo lavoro, il ruolo dei critici d'arte e dei mediatori culturali e il rapporto tra arte e politica. Sostiene l'artista che qualora una ricerca

17. Tendencije 4 1970.

18. Fossati 1971, in Quintavalle 1983, 110.

19. Caramel 1971, in Quintavalle 1983.

20. Fagiolo dell'Arco 1971, in Quintavalle 1983, 113.

venga subito recepita, non ha carattere innovativo ma è mera ripetizione di esperimenti precedenti; i critici d'arte, inoltre, sono diventati puri cronisti poiché non sono messi nella condizione di seguire da vicino il processo di ricerca. Anche la scuola deve essere coinvolta nell'attività di ricerca artistica, impegnandosi a trasformare l'arte in didattica: da concettuale, deve diventare produttiva e porsi al servizio della rivoluzione²¹.

Fagiolo dell'Arco riporta l'esempio di due momenti rivoluzionari (l'opera *Quadrato nero su sfondo bianco* di Kasimir Malevič, 1915, e *Fontana* di Marcel Duchamp, 1917) nati in seno alla borghesia, simboli in cui il proletariato non è riuscito a riconoscersi.

La forma simbolica del rapporto tra arte e politica è la *Macchina per cortei* (1968), un'operazione probabilmente di autocritica, in cui Mari ipotizza la razionalizzazione di un movimento spontaneo quale è una manifestazione.

Horvat Pintarić²², cogliendo l'occasione di presentare l'opera di Mari, si interroga sulla natura dell'atteggiamento tenuto da ricercatori, teorici e pubblico nei confronti dell'arte coeva e come l'artista, come intermediario tra l'opera d'arte e il suo fruitore, possa rivestire un ruolo di utilità sociale: asserisce che un numero ristretto di artisti, e Mari è tra questi, nel momento in cui l'opera d'arte ha perso la sua funzione sociale immediatamente riconoscibile, ha posto la questione della finalizzazione della ricerca. Mari, nella sua prassi di ricerca, ripropone di continuo la questione della possibile comunicabilità del linguaggio, della sua oggettivizzazione. Con la scomparsa di un codice comune di interpretazione dell'opera d'arte, l'uomo medio ha perso la possibilità di decodificarla facilmente. La lingua è un fenomeno di gruppo, collettivo e sociale, mezzo di comunicazione tra gli uomini, strumento del pensiero e forma del comportamento umano. Volendo ottenere la socializzazione del linguaggio di ricerca specializzato, bisognerebbe in primo luogo creare le condizioni di base per il suo uso, apprendimento e sviluppo.

21. Gregotti, in merito, dipinge un quadro dell'Italia del secondo dopoguerra in cui le scuole professionali e d'arti applicate sono fortemente legate a programmi adatti a formare personale qualificato per il lavoro artigiano, mentre le accademie si scostano quasi completamente dall'industria: in generale, è in atto uno scollamento tra processo creativo/progettuale e processo produttivo. v. Gregotti 1986.

22. Horvat Pintarić 1971, in Quintavalle 1983.

Nel gennaio 1968 su “Domus” escono due contributi²³, a firma dello storico dell’arte Tommaso Trini e del critico Pierre Restany, che presentano alcune opere di Mari prodotte tra il 1965 e il 1967; i due testi, diversi nei contenuti, dipingono la figura di Mari e il suo impegno tra arte e design. In particolare, Restany sostiene che Mari è “filologo di un linguaggio visuale”, del quale “crea le “radici” ma resta insensibile alla produzione delle parole che ne derivano”: riferendosi in particolare alla *Serie della Natura*, afferma che il suo interesse ruota attorno alla pura funzionalità semantica, alla ricerca dello stadio archetipico della forma come prodotto di una riduzione programmata che tende all’eliminazione del superfluo. Tale rigoroso programma, secondo Restany, racchiude tutta la sua poetica.

Trini, invece, descrive Mari come un designer, un ricercatore visivo e un tecnico che sostiene la priorità di chiarire, nel contesto globale, la propria attività specialistica e il proprio inserimento sociale. Secondo lo storico dell’arte, più che prodotti di design, Mari produce design: i suoi oggetti sono “privi dell’aggressività tipica delle mode da consumare”, puntano al significato, comunicano ricerca e comportamento, liberi da connotazioni meramente estetiche e sovrastrutture stranianti. Mari vede il design come tecnologia più ideologia: l’unione di questi due fattori conduce a una operazione che nel suo insieme è dichiaratamente metodologica. I suoi tentativi di opporsi all’obsolescenza espressiva dei prodotti mirano a “liberare le cose dal loro semplice valore di merce”, preoccupandosi solo “di ciò che con le cose si può comunicare”²⁴.

Gillo Dorfles²⁵, in un articolo per Casabella relativo alla ricezione del divano-letto *Day-night* e nella recensione di *Enzo Mari designer* di Renato Pedio (1983) per “Il Corriere della Sera”, evidenzia che tra gli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta si è assistito al moltiplicarsi di oggetti “fatualmente edonistici”, prodotti di una società industrializzata che identifica il design con lo styling e che produce mobili e oggetti privi di novità strutturali e facilmente consumabili. Già Germano Celant²⁶ aveva

23. Trini, Restany 1968.

24. Trini, Restany 1968, 31.

25. Dorfles 1973; Dorfles 1980.

26. Celant 1970.

rilevato come il design fosse asservito al mercato e alla società dei consumi, mitizzando ed estetizzando l'oggetto e svendendosi alle richieste della produzione. Puntando all'aspetto etico e politico della progettazione, Mari, per Dorflès, ha proposto un design antiedonistico per il quale il pubblico, ormai vittima dell'inerzia indotta da prodotti compiuti e tecnicamente perfetti, potesse tornare ad apprezzare dell'opera non soltanto l'abilità dell'esecuzione quanto l'effettivo valore, tanto l'oggetto quanto il progetto sotteso. Egli rileva nel divano-letto *Day-night* progettato da Mari per Driade un esempio paradigmatico di buon design: l'assenza dell'imposizione di caratteri estetici superficiali in favore della chiara denuncia della funzione dell'oggetto avrebbe favorito, nell'ottica di Mari, l'acquisizione da parte del pubblico di strumenti di comprensione del progetto di questo mobile polivalente e, in generale secondo Dorflès, il recupero da parte del disegno industriale di alcune caratteristiche, come funzione e innovazione, che avevano valso al design italiano un plauso generalizzato. Il mobile non sarà apprezzato né dalla borghesia né dalla massa, riconosciuto come "oggetto povero" nella società dei consumi.

Come è noto, la reazione di Mari al rifiuto da parte del pubblico del divano-letto porta alla *Proposta per un'autoprogettazione di mobili*, che prevede l'autocostruzione di oggetti di arredamento. In una conversazione con Fachinelli²⁷ pubblicata dalla rivista "L'Erba voglio", che sponsorizza l'operazione raccogliendo i fondi per la stampa e la distribuzione del catalogo agli interessati, il designer affronta il problema ideologico del lavoro: il pregiudizio all'accettazione del progetto fonda le sue radici nella suddivisione sia tra le diverse figure impegnate nelle fasi di un progetto sia tra produzione e fruizione, in un'ottica non tanto operativa quanto di comprensione della positività dell'industria qualora siano chiare le ragioni che portano alla realizzazione di un pezzo di alta valenza funzionale ma, magari, basso valore estetico. Ciò che Mari auspica, quindi, è un allenamento alla valutazione critica degli oggetti proposti dall'industria.

27. Fachinelli 1974.

Sullo stesso tema, il critico d'arte Giulio Carlo Argan²⁸ propone un intervento di demistificazione del design: le grandi promesse di benessere sono state disilluse, l'arte è stata asservita al disegno industriale, diventando semplicemente un "esito trascendentale e gratificante" che ne ha ridotto l'importanza e il valore strutturale. Argan parla poi di industrialismo, un "apparato produttivo" che coinvolge solo una piccola parte della popolazione mondiale. La ricerca dell'arte come elemento antropologico ha portato Mari a rinunciare ai rapporti con la grande industria e a proporre un disegno "antindustriale". La finalità del lavoro di Mari è sociale: vuole coinvolgere il pubblico nella comprensione del pensiero progettuale, poiché, avverte Argan, "a pensare con le proprie mani, a fare i propri pensieri, questi risultano più chiari".

Il progetto viene travisato: solo una bassa percentuale di persone, peraltro già prevista dall'autore, capisce il vero senso dell'operazione.

Tra gli anni Ottanta e Novanta vengono edite una serie di pubblicazioni che hanno l'obiettivo di ragionare sulla ricerca di Mari, cercando di dare ordine e forma al suo lungo percorso progettuale.

Il critico Renato Pedio²⁹, nel già citato *Enzo Mari designer*, costruisce un'analisi dell'opera di Mari dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, compiendo un esperimento di nuova sistemazione linguistica degli oggetti. Il suo contributo testimonia un percorso lungo e aiuta a capire progetti e oggetti di Mari accompagnandoli da brevi didascalie che ne indicano una lettura senza soffermarsi su descrizioni estetiche o contenutistiche.

Il "prologo ai pensieri" ospita un dialogo tra tre personaggi immaginari nella testa di Pedio che delineano i contorni della figura di Mari come operatore estetico, progettuale e politico, che cerca di tenere uniti e fondere assieme creatività, produzione industriale e socializzazione del progetto. Dallo scambio di battute, emergono tutte le linee d'azione, le idee, i contrasti e i compromessi dell'autore: è "uno sospeso tra oggetto e progetto", che ha compreso la mancanza di finalità collettive delle strutture sociali, per cui è impegnato nella dilatazione e collettivizzazio-

28. Argan 1974a.

29. Pedio 1980.

ne dei termini del progetto e della progettazione, che non riguarda solo manufatti ma anche “operazioni e tempi umani” e che deve poter essere svolto e compreso da chiunque. Il progetto per Mari è un atteggiamento prima di essere un mestiere, è cooperazione tra due culture, l’operaio e l’intellettuale, in attesa di fondersi in una. Ciò che si è perso, secondo Mari, è la comunicazione tra progetto e uomo.

L’operaio è il primo utente del design espropriato non solo del suo lavoro ma soprattutto della sua capacità di lavoro. La progettazione in mano al potere si è spogliata dei simboli di comunicazione e della maschera di una rappresentatività collettiva.

Il “prologo agli oggetti” definisce la misura dell’impegno linguistico di Mari. Secondo il designer, l’attività creativa è un modo trasgressivo di inventare un linguaggio, che permette di produrre messaggi attingendo a un serbatoio di segni riconoscibili e semanticamente comprensibili da mittente e ricevente. Lessico e sintassi producono oggetti, il cui contenuto semantico è rappresentato dalle funzioni d’uso, dalle più elementari alle più sofisticate, che dovrebbero sollecitare il fruitore a un certo sforzo mentale di comprensione. In questo senso, Mari combatte la forma facilmente consumabile, poiché quando un’informazione viene presto esaurita, il messaggio scade a pura comunicazione della funzione base e dei noti significati del conformismo. Il progetto di Mari è un progetto globale che deve man mano investire tutti i campi dell’intervento umano: tale prospettiva lo ha costretto a un continuo ampliamento del campo di ricerca, con l’acquisizione di codici sempre nuovi; diventare designer, quindi, è stata una logica conseguenza di questo sconfinamento.

Inoltre, sostiene Pedio, ponendo l’autocoscienza collettiva come scopo di tutta la ricerca, Mari mira a socializzare la creatività connessa al progetto. Non se ne comprendono infatti né successi né fallimenti se non si parte dalla sua tendenza alla globalità.

I capitoli successivi riguardano una progressiva presa di coscienza, che va dagli esperimenti visivi dei primi anni fino all’acquisizione degli strumenti produttivi e all’articolazione delle componenti compositive, dalla forma semplice alla forma complessa al tema del giunto.

Scrive Pedio che “Mari muove fin dall’inizio dal *sign* al *design*”³⁰ e nelle sue ricerche emergono chiaramente alcune linee di azione sempre seguite: la preparazione degli apparati esplorativi e lo studio di alfabeti (progettualità), la verifica semantica del codice (comunicabilità), l’acostamento di codici diversi e lo studio dei nessi (complessità) e il colloquio tra oggetto e utente (feedback).

La forma può essere semplice, ovvero con struttura formale chiara ed economica: deve sfuggire all’obsolescenza espressiva. Nei lavori di Mari è la necessità intrinseca per il fruitore di sottrarsi alla contemplazione edonistica e di partecipare in prima persona alle ragioni linguistiche e morali, cioè al processo stesso, della ricerca creativa, diventando pertanto “co-autore” dell’oggetto.

Per progettare un messaggio complesso, continua Pedio, è necessario elencare funzioni, condizioni e interrelazioni, da integrare secondo un programma.

I progetti più eminentemente politici elaborati da Mari sono raccolti sotto il cappello di “forma integrale”³¹ poiché il loro processo e il loro scopo sono globali e “finalizzano il comportamento dell’intellettuale alla metafora della libertà”. Appartengono a questa categoria i progetti finalizzati al superamento dell’alienazione del lavoro, alla comprensione dei processi progettuali, all’ambiguità dei simboli, alla comunicazione politica. Il progetto globale, secondo Mari, è progetto politico, è sempre dal basso e in crescita, e nel suo programma va inserita “la lotta sociale e la trasformazione del reale”.

L’ultimo capitolo del libro raccoglie alcune riflessioni di storici e professionisti che propongono una lettura personale della figura di Mari.

Il designer Tomás Maldonado evidenzia la coesistenza di diverse sfaccettature: Mari è “scrupoloso inventore di oggetti”, “disegnatore raffinato di dilettevoli oggetti quasi inutili per una borghesia quasi raffinata”, “teorico-polemista del Design”, “artefice di immagini di animali superbamente disegnati”, “creatore di libri didattici”, “progettista di *oggetti d’uso*”³².

30. Pedio 1980, 31.

31. Pedio 1980, 113.

32. Pedio 1980, 138.

Per il designer Achille Castiglioni, l'obiettivo della ricerca di Mari è la verità, emerso soprattutto durante il periodo di presidenza dell'ADI, teso a verificare che si trattasse ancora del "luogo di dibattito e confronto culturale da cui aveva tratto – all'origine – motivi e consensi qualificanti"³³.

Il designer Mario Bellini ravvisa in Mari tensione e insoddisfazione, segnale di una vigile "autodifesa della coscienza". Mendini sostiene invece che Mari è la coscienza dei designer, interessato al "progetto del progetto", che è il progetto dell'uomo; dirà Vignelli³⁴ trent'anni più tardi che Mari ha contribuito più di tutti a definire la posizione morale della professione.

Secondo Quintavalle, Mari vive entro una contraddizione comune a molti intellettuali: da un lato, sembra proporre una sostanziale riforma del modello progettuale e, dall'altro, sembra essere attivo nel contesto della progettazione con modelli forniti dal sistema che cerca di rovesciare. La contraddizione entro cui Mari vive è che "il sistema degli oggetti è soprattutto un insieme costituito per rimandi simbolici interni e diviso dalle linee generali della progettazione che stanno fuori, o sopra, le possibilità di intervento del singolo"³⁵. Punta, attraverso alcuni progetti, a offrire uno spazio di intervento progettuale all'utente: il suo intento è ribaltare il sistema o quantomeno trasformare alcuni suoi margini.

A qualche anno dalla pubblicazione del volume di Pedio, e a seguito dell'acquisizione da parte dell'Università di Parma di un cospicuo patrimonio di materiali progettuale e opere donati da Mari, viene edito il volume *Enzo Mari* di Arturo Carlo Quintavalle³⁶, che accompagna una mostra monografica dedicata alla sua opera tenutasi al Salone delle Scuderie della Pilotta a Parma nel 1983. La pubblicazione è ancora oggi uno dei testi più importanti ed esaustivi sull'opera di Mari: comprende un lungo scritto introduttivo di Quintavalle che ne inquadra la figura attraverso l'analisi del percorso di ricerca; fanno seguito due capitoli, che raccolgono rispettivamente le parole del designer apparse in riviste

33. Pedio 1980, 139.

34. Vignelli 2008.

35. Pedio 1980, 141.

36. Quintavalle 1983.

e cataloghi di mostre e interventi tenuti durante convegni, che coprono un arco di tempo che va dal 1966 al 1981, e testi critici su Mari di storici e critici d'arte e d'architettura, artisti e designer suoi contemporanei, dal 1959 al 1981; la gran parte del volume è dedicata a schede critiche sulle opere e i progetti che Mari ha donato allo CSAC, costituite da un dialogo a due voci tra il designer e lo stesso Quintavalle che presentano la maggior parte dei progetti. Pare necessario affrontare la lettura e l'analisi del primo capitolo dell'opera, "Per Enzo Mari progettista"³⁷, in cui l'autore delinea i tratti della figura di progettista di Mari e dà una visione chiara di ciò che è stato detto fin qui.

Quintavalle chiarisce anzitutto le ragioni di natura storica, iconologica e linguistica che hanno portato alla realizzazione del volume: la trattazione di un personaggio così complesso, spiega l'autore, non può avvenire sulla scorta del suo curriculum ma, piuttosto, sulla considerazione delle esperienze e dei contesti che ha attraversato, che lo inquadrano in una cornice storica a metà tra i designer della prima generazione come Marcello Nizzoli e i progettisti che "il dipingere hanno esperito solo sui libri o nelle mostre"³⁸.

Mari vive la contraddizione del design prima e dopo la contestazione, animato da due diverse tendenze: da un lato, il rifiuto dell'impostazione del progetto dall'alto secondo modelli funzionali e l'indicazione della progettazione legata al Bauhaus come l'unica possibile e, dall'altro, la necessità di provare a organizzare un discorso diverso sulla posizione dell'intellettuale e la funzione del progettista. Sul finire degli anni Sessanta, i designer sono etichettati come "progettisti del consumo" e, mentre alcuni trovano strade alternative, come Sottsass che trova rifugio nel controdesign, Mari vive all'interno della contestazione, posizione che lo allontana dalla grande industria e lo porta a contare solo sulla piccola committenza.

Secondo Quintavalle, Mari è "anche il solo a porre e a porsi il problema del lavoro della progettazione"³⁹, e queste sue riflessioni lo portano a essere ai margini; egli considera la funzione del progettare uno degli

37. Quintavalle 1983, 9.

38. Quintavalle 1983, 12.

39. Quintavalle 1983, 13.

aspetti determinanti della propria esperienza purché questo progettare simboleggi, esprima, controlli e verifichi la funzione e la dignità del lavoro e dei lavoratori. Mari è interessato tanto agli oggetti quanto al modo di produrli e al cambio di prospettiva che possono innescare.

Il capitolo passa poi ad analizzare alcuni temi e problemi che il designer ha affrontato e affronta nello svolgersi della progettazione.

Per quanto concerne il design per bambini, Quintavalle storicizza la questione dell'infanzia lungo le avanguardie del Novecento, dall'Espressionismo tedesco al Futurismo, dal Dadaismo al Costruttivismo, sottolineandone la totale estraneità; il momento in cui il tema dei bambini finalmente assume un ruolo nella civiltà delle avanguardie europee è all'interno del Bauhaus e, soprattutto in Klee, che rileva, nell'infanzia, la funzione primigenia e totalizzante di condizione di vita e legge l'intero problema dell'infanzia in chiave linguistica. Mari assorbe da Goethe e da Klee la funzione simbolica dei colori, strumenti di riflessione e pensiero che permettono di articolare una narrazione. Affronta poi le tipologie di giochi proposti da Mari, rilevando i presupposti culturali che animano la sua ricerca: non semplici giochi per bambini ma simboli della progettazione in generale. Come la scelta del cartone cannettato per *Il posto dei giochi* pesca le sue ragioni dall'uso di un materiale "dei grandi", così l'imposizione di colore per differenziare il gioco da un semplice scatolone segue le logiche grafiche del Bauhaus; i *16 animali*, invece, sono il risultato di una progressiva riduzione del segno per una sperimentazione non banale e immediata del mondo, per la produzione di oggetti non facilmente consumabili. Mari punta, per Quintavalle, alla "presa di coscienza da parte degli adulti della funzione liberatrice del gioco e della progettualità del giocare"⁴⁰. Quale sia, infine, il senso della ricerca del designer alla luce del progetto per i bambini è insito nella libertà compositiva dell'uso e della combinazione dei codici, "delle forme, delle strutture, dei segni e dei colori", che egli lascia ai bambini: per Mari, progettare, in generale, significa offrire infinite possibilità combinatorie all'interno di un sistema dato.

Un altro tema affrontato da Mari è il problema del lavoro intellettuale e della sua antitesi con il lavoro manuale: le contraddizioni che animano il

40. Quintavalle 1983, 18.

designer, evidenziate da Quintavalle, sono il rapporto tra la committenza e il ruolo dell'intellettuale-progettista, la separazione tra progettista e operaio e il rapporto tra progettista e pubblico. Per Mari, il rapporto con la committenza non può che essere conflittuale poiché, alla richiesta di pezzi singoli da immettere nel mercato, il progettista risponde con la riproposizione dei termini di una progettazione complessa e totale, metafora dell'esistenza: il singolo oggetto, inoltre, non riesce a trasmettere l'enorme lavoro progettuale, costituito sul progressivo allargamento del campo di indagine al fine di operare un controllo totale sulla situazione per poi organizzare la progettazione attorno ad alcune idee. A differenza di quanto accade nel Bauhaus, Mari non vive il mito del rapporto tra forma e funzione, impegnato invece nella riorganizzazione del singolo oggetto in rapporto alle simbologie e ai significati dell'immagine che a ciascun oggetto sono stati storicamente attribuiti; inoltre, si discosta dal Bauhaus anche per la progettualità di tipo permanente che propone, in contraddizione con i modelli del Bauhaus stesso.

La riorganizzazione del lavoro passa attraverso la riorganizzazione delle fasi della progettazione: Mari crede all'intellettuale che opera manualmente per tramite del disegno come un dato irrinunciabile della sua esperienza, nell'ottica di proporre una figura diversa, quella dell'intellettuale-operaio che rinuncia al suo ruolo egemone; egli, inoltre, crede molto nell'uso delle macchine di produzione, che liberano gli operai dalla schiavitù della ripetizione dei gesti e dall'alienazione che questo comporta. Infine, Mari sostiene la necessità di fornire al pubblico gli strumenti culturali per comprendere e organizzare un progetto con struttura aperta.

Secondo Quintavalle, è difficile classificare i progetti di Mari in categorie, in quanto ciascuno è rappresentativo di una fase della sua ricerca: la loro distinzione può essere basata solo sulla loro funzione d'uso.

Per quanto concerne la ricerca artistica, lo storico propone una disamina di alcune opere che ne esemplificano l'evoluzione, sottolineando la possibilità degli oggetti di farsi "strumenti d'uso collettivo quanto più siano carichi di una complessa, articolata esperienza culturale"⁴¹, progetti che coinvolgano il pubblico con la stessa intensità e nello stesso modo

41. Quintavalle 1983, 33.

di quelli di design. Nel delineare il rapporto tra le esperienze artistiche e il rimanente impegno progettuale di Mari, Quintavalle sostiene che la funzione rimane sempre quella di un'organizzazione diversa degli spazi che coinvolga, appunto, anche la consapevolezza del fruitore.

Nell'ultima parte del capitolo introduttivo, viene affrontato dall'autore il problema del design come un problema di ideologie, spesso poste in secondo piano dallo schema idealistico forma-funzione. Sottolinea Quintavalle che il tema della progettazione in Italia non emerge mai a livello di consapevolezza critica, a differenza di esperienze quali il Bauhaus, e pertanto gli oggetti di design, e cita i Compassi d'Oro, sono giudicati in quanto prodotti isolati e finiti. Mari, invece, costruisce il dialogo con la committenza e, quindi, le fasi della progettazione attraverso la comparazione di oggetti simili, rifiutando l'idea di una visione totale del mondo e reagendo alla società del consumo con la proposta di soluzioni ai problemi che via via si presentano, intendendo il suo oggetto come parte di un progetto generale. La strada scelta da Mari, dice Quintavalle, è quella del "rifiuto di una progettazione chiusa, dunque una progettazione che vuole chiamare in causa consapevolezza a livello di esecuzione e fruizione del lavoro"⁴².

Su questa stessa linea, Vittorio Gregotti parla di "ritorno alla povertà dei mezzi, partecipazione attiva dell'esecutore al processo di progettazione-esecuzione e critica alla creazione del bisogno ideologico" come "materiali poetici assai più che strumenti di politica rivoluzionaria"⁴³.

L'impegno di Mari è incentrato sul "ridurre nell'uso della cosa la possibilità dell'errore, più che ad accrescere la morfologia combinatoria dell'oggetto" e porta come esempio la produzione Danese dai primi oggetti in ferro e marmo, che sintetizzano sperimentazioni artigianali e tecniche industriali, fino alla ricerca grafica e al design per bambini. Gregotti focalizza la sua attenzione soprattutto sulla contraddizione ideologica vissuta dal designer, che tocca la messa in questione dei fondamentali ideali della vita collettiva degli anni tra il 1967 ed il 1970: Mari si interroga sul senso del design attraverso la polemica contro l'improvvi-

42. Quintavalle 1983, 40.

43. Gregotti 1986, 248.

sazione e l'impegno a costruire con determinazione "un livello antiproduttivo tra impiego del tempo e prodotto"⁴⁴.

Nel 1997, esce il volume *Perché un libro su Enzo Mari*⁴⁵, un'antologia critica che si prefigge lo scopo, nelle parole di Burkhardt, di "inserire l'opera di Mari in un contesto diverso da quello proposto dalla critica ufficiale"⁴⁶. L'opera presenta una prima sezione che comprende un'intervista a Mari a opera dell'architetto Juli Capella, un testo dello storico e critico d'architettura François Burkhardt che compendia diverse fonti critiche sull'opera e il pensiero del designer e uno scritto dell'architetto Francesca Picchi che dichiara i problemi nella realizzazione della seconda sezione del volume; qui, l'opera di Mari è divisa in tre aree, "Arte come conoscenza", "Lavoro come trasformazione" e "Contestazione" nelle quali i progetti, tra loro correlati in sotto-aree, sono presentati mediante schede; infine, il regesto che chiude la pubblicazione schematizza per ogni anno dal 1951 al 1996 progetti (arte, design, didattica, grafica, architettura), mostre e premi. Particolarmente interessante risulta il capitolo "Il pensiero di Enzo Mari"⁴⁷ firmato da Burkhardt, che costruisce un percorso di presentazione della poetica del designer basato sulla lettura di alcuni importanti testi, che in questa bibliografia critica sono già stati ampiamente analizzati. Mari rappresenta per l'autore la personalità più contestata nell'ambito del dibattito sul design italiano dagli anni Settanta in poi e, al contempo, la più temuta dalla critica, dalle aziende e dai colleghi per la forza stessa della sua posizione e per il significato del suo discorso, con un ampio numero di pubblicazioni e partecipazioni a mostre organizzate da chi si è a lungo opposto alle sue tesi.

Mari fonda il suo progetto di design sulla consapevolezza umanistica del lavoro dell'uomo posto al servizio del progresso, indirizzato all'emancipazione individuale con finalità collettive, processo sostenuto dallo stesso design e dalle arti plastiche. Il suo rapporto con l'oggetto è fondato sull'importanza che attribuisce al concetto di lavoro, indissolubilmente legato alla nozione di ricerca: lontano quindi dalle logiche del mercato

44. Gregotti 1986, 347.

45. Burkhardt, Capella, Picchi 1997.

46. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 8.

47. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 17.

e della realizzazione di oggetti d'uso di tendenza, Mari si attribuisce il ruolo di colui che agisce per favorire la partecipazione collettiva all'obiettivo dell'emancipazione, veicolato attraverso la comprensione del suo lavoro e del processo progettuale sotteso. Il linguaggio creato da Mari, teso a migliorare la qualità e l'efficacia della comunicazione della conoscenza, può essere compreso dal pubblico solo a seguito di una presa di coscienza di tipo collettivo. Per Mari, quindi, il progetto ha sempre finalità sociale e implicazioni etico-politiche. Inoltre, la condizione di chi si occupa di linguaggi entra in crisi quando la ricerca si separa dal progetto e dall'esecuzione reggendosi solo su funzioni di produttività. Il progetto, sostiene il designer, deve essere percepito come atteggiamento più che come mestiere e, in questo senso, la ricerca deve essere un atteggiamento costante: l'innovazione emerge nel momento in cui vengono trattati problemi mai affrontati in precedenza. Nella sua opera, sottolinea Burkhardt, è sempre presente il trinomio ricerca-sperimentazione-invenzione. Egli giudica il mito forma-funzione come formula superata in quanto applicabile solo a oggetti isolati, svincolata da rapporti che superino l'oggetto stesso.

Mari sa più di ogni altro, e con maggiore acutezza, porre in evidenza il rapporto conflittuale generato dallo sviluppo industriale: il suo tentativo di dibattere i problemi dell'alienazione dovuta alla ripetitività del gesto manuale e meccanico coinvolge la presa di coscienza che si attua attraverso la sperimentazione collettiva. Per Mari, il design deve mirare all'incontro fra le due modalità produttive, artigianale e industriale, per generare una pratica nuova.

Mari arriva a concludere che per rinnovare la società il progetto deve impiegare tutti i mezzi messi in campo dalla professione: fra questi vi sono gli strumenti sovversivi, che sono anche mezzi di comunicazione. L'autoprogettazione è quindi per il designer un modo per far riflettere il consumatore sui condizionamenti che lo circondano e sulla ridistribuzione dello spirito critico e della creatività. Il nuovo committente non è colui che richiede il progetto ma colui che lo utilizza. L'utopia che determina il progetto di Mari è l'idea di una società in cui tutti possono aderire al progetto senza ricorrere all'oggetto. Non si può cogliere la sua opera nei diversi aspetti se non si entra nel concetto di utopia che lo accompagna: in questo senso il progetto sociale è l'orizzonte da raggiungere: è

una sorta di obiettivo in funzione del quale Mari orienta il suo progetto globale, pur volendo concentrarsi su un progetto realistico. Ciò che lo interessa non è l'esito finale della sua opera ma l'esperienza acquisita attraverso l'invenzione, per poterla mettere in circolazione come ricerca dalla quale non si può dissociare l'ipotesi operativa. Mari dirà che l'artista per essere integrato in un processo di utilità deve attribuirsi il titolo di ricercatore o di progettista.

L'idea dell'arte e del design come occasione di presa di coscienza induce Mari ad affermare che si sente più artista che designer perché la funzione dell'arte si prestano meglio alla critica e alla sovversione.

Nel 1999 viene pubblicato il volume *Enzo Mari, il lavoro al centro*⁴⁸ di Antonio d'Avossa e Francesca Picchi, catalogo che accompagna l'omonima mostra ospitata prima al Centre d'Art Santa Mònica, organizzata in occasione del conferimento del Premi de Disseny per celebrare l'attività e la traiettoria professionale di Mari, e successivamente riallestita alla Triennale di Milano. Il volume è introdotto da un testo critico di d'Avossa, che concentra la sua analisi sulla definizione e l'analisi di alcune allegorie realizzate da Mari: l'allegoria è sempre legata a tipi di conoscenza indiretti perché essa è uno dei modi con i quali la cultura, creando uno spessore agli altri suoi prodotti, fonda un proprio modello e parla di sé stessa e del modo in cui deve essere letta. Il valore dell'allegoria è sempre etico. Il testo fa riferimento ai contributi di Filiberto Menna, Renato Pedio e Francesco Leonetti raccolti nel volume *Enzo Mari. Modelli del reale*⁴⁹, catalogo dell'omonima mostra organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna della Repubblica di San Marino nel 1988. In particolare, Leonetti ricostruisce la storia del concetto di allegoria nell'arte del Novecento fino ad arrivare a Mari, il Mari della forma artistica e della forma ideologica; Menna, invece, affronta la questione della riconfigurazione della realtà mediante il passaggio da quelli che definisce gli "oggetti programmati" e gli "oggetti tecnici" alle allegorie. Come si evince chiaramente dal titolo, la mostra ripropone il tema della centralità del lavoro in tutte le sue coniugazioni, che permette di ricon-

48. d'Avossa Picchi 1999.

49. Leonetti, Menna, Pedio 1988.

durre alle stesse categorie arbitrariamente separate sia il lavoro produttivo sia quello comunicativo con finalità sociali.

Nel metodo progettuale di Mari, trasmesso dalla sua allegoria *Non so cos'è il design*, è inscritto il principio che lo spinge ogni volta a ripensare a tutte le forme passate e a quelle possibili, per giungere a una sola forma che “quasi biologicamente riesce a sopravvivere alla durezza delle selezioni del dispositivo progettuale innescato ogni volta da Mari”: non è ignoranza ma semmai conoscenza dei limiti del sapere. L'opera è una rappresentazione attraverso la semplice disposizione di una sequenza di immagini ordinate da un criterio cronologico di tutta la sapienza progettuale di Mari: l'autore, avverte d'Avossa, ci invita a ripercorrere non solo la sua storia di artista e designer ma anche il suo metodo basato sull'attitudine all'incontro dell'altro come fondamento di ogni comunicazione.

Un'altra allegoria, *Quale cultura?*, una sorta di giardino zen in cui le pietre sono sostituite dai punti di riferimento progettuali di Mari, è la rappresentazione non di uno solo ma di infiniti itinerari del suo sistema metodologico.

Gli oggetti delle allegorie “parlano direttamente e lateralmente all'altro, agli altri, a chi produce con le macchine e con le mani, a chi consuma con lo sguardo e con i gesti la totalità dei contenuti”: Mari si riferisce all'emergenza di comunicazione che, attraverso il design come mezzo, veicola una trasformazione per sé e per l'altro.

La coincidenza del dialogo tra chi progetta, chi produce e chi consuma viene a trovare una sua reale concretezza nell'idea dell'autoprogetto: all'interno della *Proposta per un'autoprogettazione* ruota “tutta la storia dell'artigianato, dell'industria, dell'economia, dei materiali, dei gesti, delle parole, delle forme, dei segni”. Allo stesso modo *Ecolo* è la testimonianza storica spinta oltre ogni parentesi temporale della consapevolezza dichiarata di “uno stato di morte del design inteso come mera e inutile produzione di oggetti, più o meno diversi, più o meno decorati, più o meno risolti per forma e materia”.

In tempi più recenti, il dibattito intorno alla figura di Mari ha potuto osservare il percorso dell'artista con un occhio più distaccato e consape-

vole, avendo la possibilità di analizzare in modo retrospettivo l'intera sua produzione, dagli inizi fino agli ultimi progetti.

Nel 2019 esce il volume *Enzo Mari o della qualità poetica dell'oggetto (1953-1973)*⁵⁰ di Alessio Frasoni, che presenta Mari come uno degli artisti che si sono interrogati con maggiore continuità e rigore sui rapporti tra arte e industria. Celebrato più come designer che come artista, di Mari va recuperato anche l'impegno ideologico, da non leggersi come un semplice "contrappunto aneddótico" ma come parte di un'unica storia.

La preoccupazione di Mari a trasmettere in modo unitario il suo lavoro è testimoniata dalle molte occasioni in cui ha cercato di fare il punto sulla sua attività multidisciplinare e, inoltre, dall'esistenza del suo ricco archivio che, organizzando i progetti in modo non gerarchico a semplicemente in successione, restituisce la struttura di un'attività omogenea e coerente.

Frasoni evidenzia come, già dalle sue prime opere pittoriche, l'intento di Mari ruoti attorno alla verifica di presupposti e osservazioni: il suo interesse è la definizione dei termini di un problema e la relativa analisi. Già nei primi anni Cinquanta, tanto nelle opere riconducibili alle variazioni tematiche quanto alle serie sinestetiche, l'originalità della proposta di Mari si fonda sulla coincidenza tra opera e programma.

Le opere successive sono frutto dell'esplorazione pratica di relazioni plastiche fondamentali e dei rapporti ottici che influiscono sulla percezione della profondità: lo scopo di questi lavori, di queste *Strutture*, è evidenziare l'autonomia formale di ogni cella elementare, anche se l'insieme rimane un testo da leggere in successione. L'aspetto fondamentale di questi lavori è, secondo Frasoni, "l'equipollenza tra diversi ordini di lettura, 'diacronico', scatola per scatola, e 'sincronico', ovvero la visione di insieme della serie"⁵¹.

La riflessione di Frasoni muove poi a considerare la lunga e fruttuosa esperienza di Mari alla Danese, per la quale ha realizzato poco più di cento progetti, come momento di sua presa di posizione artistico-politica radicale: l'azienda considera il momento di creazione di forme per

50. Frasoni 2019.

51. Frasoni 2019, 40.

l'industria come un'attività collettiva, un'armonizzazione tra fasi progettuali e attori. Qui, il designer ha la possibilità di emergere come figura che non semplicemente rinnova le forme ma inventa il processo di fabbricazione; l'idea di non separare ideazione ed esecuzione dei manufatti è di Morris e ha profonda influenza sul pensiero di Mari.

La progettazione per Mari è relazione e ricerca, e la ricerca, per definizione, si svolge rispetto a condizioni date: dal materiale scelto per l'oggetto all'economia di produzione.

Quando, nel 1958, ha inizio l'attività espositiva di oggetti d'uso nel negozio Danese, è chiaro che le proposte rispecchiano l'idea condivisa che l'oggetto d'uso, anche di grande serie, può avere un valore di progetto e un valore simbolico e culturale confrontabili con quelli dell'opera d'arte; inoltre, l'opera moltiplicata è indissociabile da una rigorosa istanza di autenticità, e ogni esemplare è l'oggetto. Tra queste mostre, Fransoni prende a esempio "Quaranta vasi di ferro" e "Strutture e ricerche" (1959), esiti di uno stesso approccio metodologico, in cui vengono esposte serie di oggetti frutto di una riflessione operativa che coinvolge industria, artigianato e arte: l'intenzione è dimostrare che nella produzione di questi oggetti, l'attività umana ha lasciato un'impronta che non si colloca più all'interno dell'operare artistico artigianale ma è perfettamente pertinente al sistema di produzione industriale.

Tra i modelli di ricerca per lo studio di specifici problemi di ordine percettivo e produttivo, si annoverano tanto le opere d'arte quanto gli oggetti d'uso, nella logica del "fare": per Mari, il processo di fabbricazione riassume in anticipo il gesto funzionale di chi userà l'oggetto, e come tale in un certo senso lo riprogetta.

L'inclusione dell'economia di produzione nella forma rappresenta lo spostamento del baricentro teorico ed estetico dal dettato tradizionale del *form follows function* a un'idea corrispondente piuttosto a un *form follows process* in cui l'oggetto, a qualsiasi categoria appartenga, è in sé debole portatore di significati specifici: il suo valore consiste nella capacità di manifestare le operazioni necessarie per la sua fabbricazione.

Mari dagli anni Cinquanta persegue la via dell'integrazione tra arte e industria; negli stessi anni inizia a progettare oggetti da produrre su larga scala, con il fine di individuare e proporre modelli comportamentali col-

lettivi e di far emergere una “lingua comune per le forme plastiche”⁵², nel coinvolgimento costante del fruitore nella comprensione del processo di formazione. L’approdo di Mari alla grande serie dei prodotti non vuole semplicemente corrispondere a una certa immagine della società ma è un passaggio obbligato che conferma l’assoluta conciliabilità di qualità e quantità e riconfigura il processo della forma con il paradigma del design: il suo è, di nuovo, un tentativo di progettazione del lavoro e del progetto più che dell’oggetto.

Sul finire degli anni Sessanta, in concomitanza con i movimenti della contestazione, Mari cessa di produrre *Strutture* e concentra la sua attività sul disegno industriale: la sua produzione artistica assume una nuova connotazione mediante l’ideazione di allegorie, installazione di forte impatto scenografico che si propongono di tradurre in immagini alcuni enunciati sul significato e l’etica del design. Queste installazioni “rappresentano una nuova via d’arte ma che può svilupparsi, per così dire, solo in parallelo, e che non riesce a ripiegarsi per costituire l’altra metà del circolo, ossia il movimento di inclusioni delle ragioni del design dell’arte”.

Il 17 ottobre 2019 inaugura alla Triennale di Milano la retrospettiva “Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli”. Boeri presenta l’evento come un tributo a uno dei protagonisti assoluti dell’arte e della cultura italiana e internazionale il cui archivio viene svelato per l’ultima volta prima del silenzio di quarant’anni imposto dallo stesso autore. La mostra ha due percorsi espositivi: un primo che ricostruisce l’ultimo progetto espositivo di Mari, *Enzo Mari. L’arte del design*, la più grande mostra antologica dedicata alla sua opera, tenutasi alla GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino tra il 2008 e il 2009; il secondo che raccoglie e amplia, approfondendoli, diciannove serie di progetti, denominate da Francesca Giacomelli “piattaforme di ricerca”, dalle quali emergono i temi salienti delle ricerche di Mari.

Il catalogo⁵³ a corredo della mostra accoglie interviste a Mari, scritti e testi critici sulla sua opera, omaggi a lui dedicati e un regesto delle opere dell’esposizione. In particolare, Obrist restituisce l’attualità della

52. Frasoni 2019, 129.

53. Obrist, Giacomelli 2019.

figura e del pensiero di Mari attraverso una testimonianza personale e storico-critica, in cui il curatore dà voce alla visione politica del design industriale e all'impegno nel dare a esso valore sociale e di conoscenza. Tra le varie dimensioni che costituiscono il suo universo creativo, Obrist evidenzia anche la sua vena polemica: sono note le invettive contro la logica commerciale della progettazione contemporanea, volta ad ottenere il massimo guadagno attraverso la sovrapposizione di layer formali agli oggetti prodotti.

Le diciannove "piattaforme di ricerca", invece, evidenziano tematiche centrali nella pratica e nella poetica di Mari, dalle prime indagini sulle ambiguità percettive alle ricerche sulla produzione di serie e su quella sperimentale. Ciascuna piattaforma è presentata da una scheda che compendia fonti dirette e indirette, accompagnata da alcune immagini dei progetti e delle opere selezionate.

Anche in questo caso, ai testi critici compresi nel volume è stato dato ampio spazio nel corso della stesura della bibliografia critica. Il volume è concluso da un capitolo di apparati in cui, accanto alla biografia, è inserita una bibliografia essenziale e un regesto di esposizioni, premi e insegnamenti di Mari.

La letteratura prodotta attorno alla figura di Mari ha subito un'accelerazione in concomitanza dell'inaugurazione della sua retrospettiva che, inoltre, ha coinciso con la sua scomparsa: si tratta perlopiù di tributi e omaggi su riviste di settore e quotidiani che spiegano in modo più o meno approfondito alcuni suoi progetti e opere, proponendo, nella maggior parte dei casi, delle letture non inedite.

3.2 I primi anni

Enzo Mari nasce il 27 aprile 1932 a Cerano, un paese in provincia di Novara affacciato sul fiume Ticino, da madre piemontese e padre pugliese, primo di tre fratelli. Di lì a poco la famiglia, di umili origini, si trasferisce a Milano, dove Mari si forma fino al Ginnasio, che abbandona nel 1947 a causa di ristrettezze economiche. Nell'immediato Dopoguerra, muovendosi sullo sfondo di una città fortemente sinistrata dai bombardamenti, si mantiene attraverso lavori saltuari: realizza decorazioni per

stoffe e carte da parati, insegne pubblicitarie e allestimenti per negozi e stand fieristici.

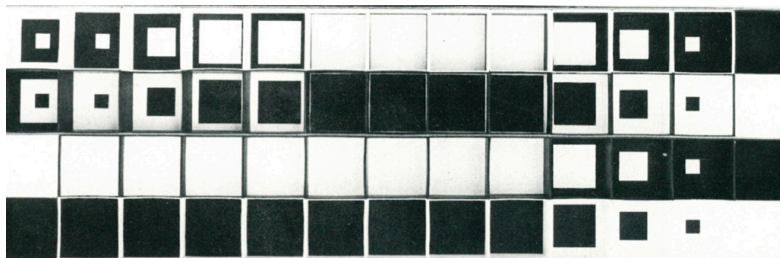
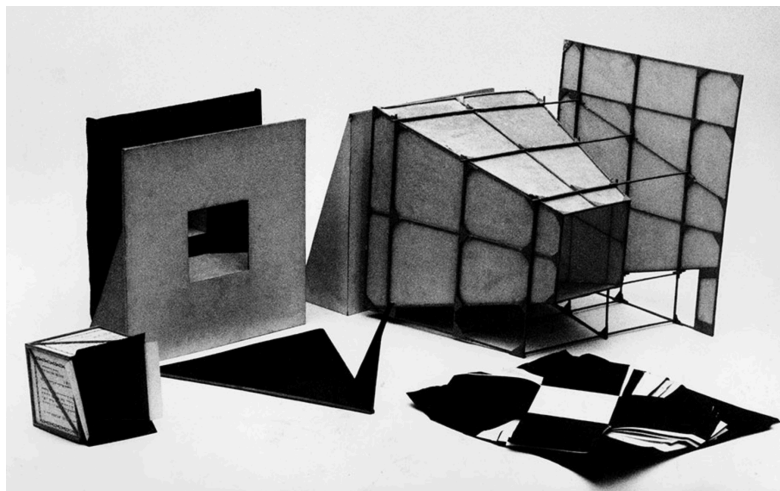
Nel 1951 inizia a frequentare i corsi alla Scuola Superiore di Arte Applicata all'Industria al Castello Sforzesco di Milano: qui gli allievi si formano nelle diverse discipline a stretto contatto con i materiali e sotto la guida di un maestro, secondo la grande tradizione italiana della bottega. In questo contesto, Mari studia il nudo, l'affresco e l'encausto, tecnica pittorica con la quale realizza alcune opere tra il 1952 e il 1953. È lontano da qualsiasi contatto con il dibattito critico sull'arte di quegli stessi anni.

3.3 Gli anni Cinquanta: ricerche d'arte e design

Nel 1952 Mari si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, l'accesso alla quale è garantito anche agli studenti senza diploma di scuola superiore; inizia con la pittura e prosegue gli studi, senza terminarli, in scenografia, dedicandosi a ricerche di prospettiva e scenotecnica e alla realizzazione di bozzetti teatrali.

Nello stesso anno, grazie a una piccola borsa di studio finanziata dal Rotary Club che si aggiudica, assieme a una medaglia d'argento, per le sue capacità nell'esecuzione della tecnica dell'affresco alla Scuola del Castello Sforzesco, Mari compie il suo viaggio iniziatico in Italia, alla scoperta dei grandi maestri del Rinascimento, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca: le direzioni che sostanziano la sua ricerca sono, da un lato, la necessità di capire la regola, il programma, sottesa al processo di formazione delle grandi opere del passato e, dall'altro, lo studio della percezione della profondità⁵⁴. Le sue prime opere, quindi, sono costruzioni spaziali in cui si delinea con chiarezza lo studio della percezione dello spazio tridimensionale e, in particolare, dei rapporti tra colore e volume, tema su cui Mari costruisce una tesi al primo anno all'Accademia di Brera: affronta, in particolare, "l'analisi delle superfici colorate che determinano un volume", articolando le sue ricerche attorno a due nodi, ovvero "l'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno" e "l'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la pro-

54. Fransoni 2019, 17.



- 1 | *Strumenti per le ricerche sui rapporti tra colore e volume*, 1952, da Mari 1970.
- 2 | *Struttura 301*, 1956, da Quintavalle 1983.

grammazione dei fenomeni percettivi”⁵⁵, e verificandone gli esiti mediante l’osservazione di alcuni modelli isolati in un ambiente illuminato in modo omogeneo attraverso una camera luminosa [Fig. 1] che ne permette la completa comparabilità⁵⁶, in un procedere parzialmente intuitivo.

Sostiene Mari che, come tutti i fenomeni naturali visibili e invisibili, anche quelli percettivi sono organizzati in serie seguendo una determinata struttura, e sono passibili di condizionamenti da parte del mondo fisico che, nell’interferenza tra serie, determina nuove aggregazioni con nuove sequenze.

A partire dal 1953, realizza ricerche su queste variazioni che definisce “tematiche” che presenta in questo modo:

Una serie di tasselli uguali riempie gradatamente, da un minimo a un massimo, la cavità di un reticolo costituito da alveari a cubatura costante. I tasselli, disposti con una sequenza ascendente e discendente sempre uguale, occupano tutto il reticolo seguendo un andamento continuo (per esempio a spirale). [...] Ne risulta una struttura con variazioni tematiche sempre diverse, leggibili in tutte le direzioni⁵⁷.

L’interrelazione tra due momenti, quello della ricerca e quello del progetto, porta all’opera d’arte che, in queste condizioni, è contemporaneamente modello di ricerca e manufatto⁵⁸.

Sono sempre del 1953 le *Serie sinestetiche o auree*, lavori che esplorano le corrispondenze tra la percezione visiva e auditiva, attraverso cui Mari indaga la possibilità di adozione di una scala elementare le cui variazioni ripetitive permettano l’articolarsi delle diverse comunicazioni⁵⁹.

Nello stesso anno, infine, inaugura la sua prima mostra personale alla Galleria San Felice di Milano in cui sono esposti alcuni dipinti di scene per spettacoli teatrali premiati dalla stessa galleria.

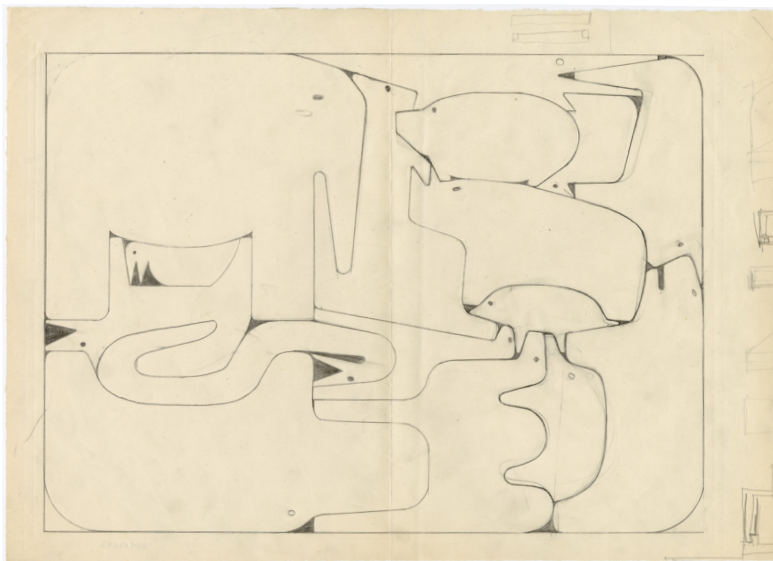
55. Appunti dal prog. 136: Strumenti per le ricerche su rapporti tra colore e volume, Mari 1970, 13.

56. R. Pedio, *Enzo Mari designer*, 32: “[...] A questo scopo, vengono realizzati apparecchi idonei che isolano tali elementi in ambiente omogeneo (per es. la camera a luce diffusa) cioè eliminano il rumore semantico, in modo da ottenere la de-significazione e la completa comparabilità”.

57. E. Mari, *Appunti sulle variazioni tematiche*, pieghevole della mostra a Trieste, Centro Arte Viva, Libreria Feltrinelli, 29 gennaio-19 febbraio 1966.

58. Mari 1970, 54.

59. Mari 1970, 38-39.



3 | Disegno per il gioco didattico *16 animali*, s.d.

4 | Disegno per il gioco didattico *Il gioco delle favole*, s.d.

Al termine della Seconda guerra mondiale, a Milano viene approvato un piano di ricostruzione per poter rispondere alle esigenze di una popolazione che aveva raggiunto i due milioni già prima del conflitto; tra il 1948 e il 1953 il piano regolatore subisce alcune sostanziali modifiche che portano alla creazione di quartieri di edilizia economica e popolare emarginati dallo sviluppo della città. In questo clima di speculazione edilizia e uso inadeguato degli strumenti urbanistici, Mari realizza alcune opere di contestazione, come *Casa d'affitto*, *Casa dolce casa*, *Il casone nuovo* e *La città giardino* (prog. 163, 164, 165, 166, 1954), che utilizzano lo stesso linguaggio di rappresentazione dei volumi usato nel 1952 per descrivere in modo critico la ricostruzione della città.

Al 1954 risale anche lo studio per *L'Anniversario* (prog. 168), una tempera su tela che rappresenta il simbolo della falce e martello visto posteriormente, in cui è messa in evidenza l'intelaiatura di giunzione tra le parti che realizzano falce, martello e stella. Il riferimento iconografico è il crocifisso rappresentato nel *Presepe di Greccio* di Giotto (1295-1299); inoltre, il taglio prospettico che Mari dà all'opera affonda le proprie radici nel costruttivismo sovietico e riecheggia parimenti il *Progetto per una tribuna per Lenin* di El Lissitzky (1920).

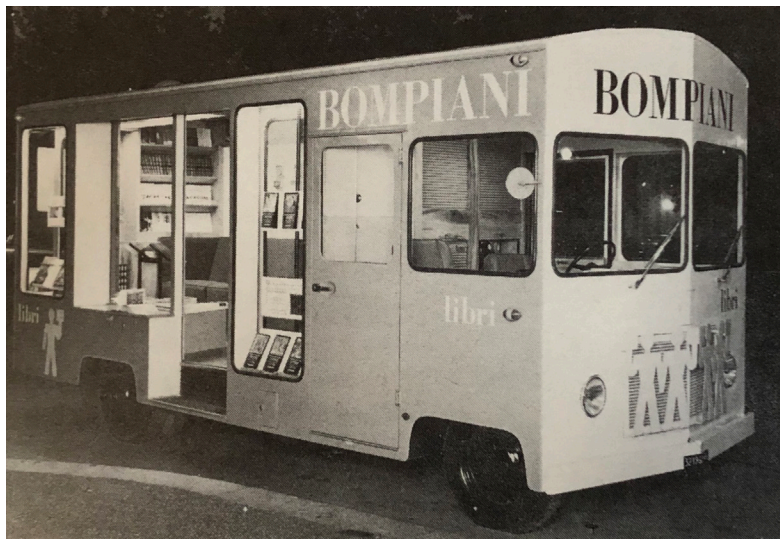
A metà degli anni Cinquanta Mari conosce Max Bill e Bruno Munari e si avvicina al Movimento Arte Concreta, aderendo alla mostra “Esperimenti di sintesi delle arti” alla Galleria del Fiore di Milano nel maggio dello stesso anno ma occupando una posizione marginale⁶⁰.

Nel 1956 il Centro Studi e Progetti della Rinascente gli commissiona un gioco per bambini, occasione che lo porta a ragionare sulla necessità di realizzare un prodotto con forme riconoscibili, economico, di lunga durata espressiva e continua reinterpretazione in relazione alla rapidità di crescita dei bambini⁶¹: *16 animali* (prog. 351) [Fig. 3], “esemplarmente metonimico”⁶², un gioco a incastro in cui le sagome sono ottenute mediante un unico taglio continuo su una tavoletta di legno massiccio, verrà prodotto da Danese nel 1959 e sarà segnalato nel 1960 per il Compasso d'Oro, garantendo nello stesso anno al designer l'accesso all'ADI. Il

60. Frasoni 2019, 31.

61. d'Avossa, Picchi 1999, 68.

62. Pedio 1980, 89.



5 | *Automezzo per la propaganda, Bompiani.*

soggetto sarà ripreso per *L'altalena* (prog. 604, 1961), un libro senza parole. È invece del 1957 *Il gioco delle favole* (prog. 346) [Fig. 4], basato sul racconto di storie attraverso la composizione di sei tavolette, per un totale di dodici quinte sceniche, raffiguranti animali, piante e oggetti. Questo progetto afferisce alla ricerca sulla programmazione di sequenze di immagini: Mari sostiene la necessità di coinvolgere il fruitore nella comprensione dei (o addirittura nell'intervento sui) meccanismi dello sviluppo di una sequenza di immagini⁶³. Della stessa ricerca fanno parte anche la *Macchina dello spettacolo* per la XIII Triennale di Milano (prog. 698, 1964) realizzata con la collaborazione di Davide Boriani, Gianni Colombo e Dada Maino, e il *Percorso a passaggi programmati* per la Maison de la Culture di Grenoble (prog. 874, 1968) concepito con Davide Boriani, Ennio Chiggio, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Manfredo Massironi.

Nello stesso anno, Mari è chiamato dalla Casa editrice Bompiani a realizzare due progetti: è di marzo l'*Automezzo per la propaganda* (prog. 278) [Fig. 5], una libreria viaggiante “con una saletta da conversazione per diffondere l'esistenza del libro nelle città della provincia italiana”⁶⁴, mentre a ottobre progetta la mostra del primo volume di un'enciclopedia illustrata dell'arte (prog. 302) in cui i libri sono sospesi mediante sottili piedistalli componibili in metallo, da cui deriverà il progetto dei *Supporti per esposizioni fotografiche* (prog. 1422, 1987-88, e prog. 1599, 1992). Come sostiene Franson⁶⁵, questo allestimento rappresenta il primo progetto di design in senso stretto.

Sempre nell'ottobre del 1956, Mari e Munari vincono un concorso indetto dalle riviste “Domus”, “Casabella” e “Stile Industria” per la progettazione di una macchina da caffè: i due designer presentano La Pavoni “Modello Concorso” ribattezzata “Diamante” per via del rivestimento a facce triangolari dorate, pensato per composizioni di varianti cromatiche⁶⁶.

63. Mari 1970, 63-64.

64. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 134.

65. Franson 2019, 49.

66. “Domus” 1956.

Nel 1957, Mari prende parte alla mostra “Colori e forme nella casa d’oggi”⁶⁷ a Villa Olmo (Como, 29 giugno – 1 settembre) con la *Struttura 335*, con la quale si aggiudica una medaglia d’argento. In quell’occasione, conosce e apprezza il lavoro di Achille e Pier Giacomo Castiglioni che arredano il soggiorno con alcuni oggetti oggi iconici, come la lampada a pavimento *Luminator* e le sedute *Mezzadro* e *Sella*, anch’essi vincitori di una medaglia d’argento e una di bronzo⁶⁸.

Dal 1955 Mari realizza alcune opere attraverso le quali documenta le sue ricerche sulla percezione dello spazio tridimensionale iniziate nel 1952 e che lo porteranno negli anni Sessanta alle opere d’arte programmata: evoluzione delle indagini con la camera luminosa, queste “strutture” sono formate da celle elementari affiancate, sequenze di modelli tridimensionali in cui ogni parallelepipedo è un ambiente autonomo dove sperimentare diversi effetti di profondità attraverso la variazione tra settori e cromia delle superfici. Questi lavori, come la *Struttura 301* (1956) conservata allo CSAC, sono leggibili su due livelli: una particolare, ambiente per ambiente, e una globale, degli ambienti nel loro insieme. Alcune di queste opere sono esposte nel maggio 1957 nella mostra “Enzo Mari: esperimenti colore-volume” presso lo Studio B24 a Milano: il pieghevole di invito è un multiplo di una struttura in cartoncino bianco e nero.

Le opere d’arte che realizza nel triennio successivo (1957-1959) sono frutto della medesima ricerca sull’ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale e spinte dalla necessità di superare problemi di tipo tecnico ed economico: le nuove strutture sono ambienti virtuali costituiti da sequenze di piani con forature concentriche (come la *Struttura 382* del 1957) o da piani contigui che esplorano la profondità attraverso l’alternarsi di pieni e vuoti (come la *Struttura 468* del 1959).

Sul finire degli anni Cinquanta, avviene l’incontro tra Mari e Bruno Danese attraverso la mediazione di Munari. Nel 1957 Bruno Danese e Jacqueline Vodoz hanno fondato la ditta Danese, un laboratorio artigiano e una vera e propria galleria d’arte in Piazza San Fedele 2 a Milano, a pochi passi da Piazza Duomo. Nasce dalle ceneri di una precedente

67. *Colori e forme nella casa d’oggi*, catalogo della mostra, ristampa Nodolibri 2018.

68. “Domus” 1957.

esperienza nel campo della produzione artigianale, la DEM, in cui i soci erano lo stesso Danese e l'artista ceramista Franco Meneguzzo⁶⁹.

Danese, la cui produzione è situata a Cinisello Balsamo⁷⁰, intuisce la profonda trasformazione che sta attraversando l'artigianato tradizionale e, come Mari, è convinto della possibilità di arricchimento della qualità formale degli oggetti attraverso l'uso di tecniche e materiali dell'industria⁷¹. Così, nel 1958, inizia la collaborazione di Mari con quello che è destinato a diventare, di lì a poco, un laboratorio sperimentale e il suo più prolifico committente. Il primo progetto che realizza è una serie di oggetti sperimentali che stravolgono il senso dei manufatti industriali decontestualizzandoli e inscrivendoli, mediante una piega o una saldatura, in una differente classe tipologica: i *Contenitori in ferro profilato*, come il *Vassoio Putrella* (prog. 419) [Fig. 6] e i successivi *Contenitori in lamiera saldata* (prog. 512) vengono esposti nella mostra "Quaranta vasi di ferro" alla Galleria Danese nel 1959. Nello stesso anno, sempre per Danese, progetta il *Calendario a bilancia* (prog. 449), costituito da un blocco centrale in legno di palissandro in cui scorrono orizzontalmente quattro listelli, tre in legno di diverse essenze con giorni, numeri e mesi serigrafati e il quarto in alluminio anodizzato che funge da bilancere⁷². A questo farà seguito un ulteriore modello a *Bilancia* (prog. 678, 1963), in cui il blocco centrale e i listelli serigrafati sono in perspex.

Mari è coinvolto anche nella realizzazione del packaging per i suoi prodotti, veri e propri esempi di design della comunicazione che coinvolgono immediatamente il fruitore nell'atmosfera stilistica a cui l'oggetto corrisponde⁷³; su ogni packaging studiato, è presente il marchio di Danese disegnato da Meneguzzo⁷⁴.

Negli stessi anni, realizza per Bompiani il primo di una serie di libri sui cicli della natura: *La mela e la farfalla* (prog. 414, 1958) [Fig. 7] è una sequenza di illustrazioni dal tratto essenziale e prive di parole, un volume senza principio né fine rilegato a spirale. È seguito da *L'uovo e la gallina*

69. Frasoni 2019, 48.

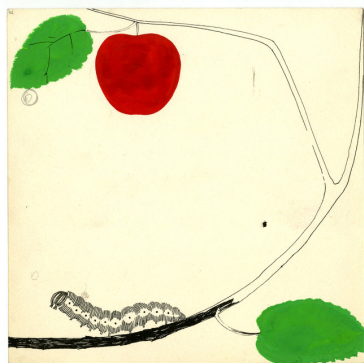
70. Boragina 2016, 96.

71. Casciani 1988, 26.

72. Danese 1961.

73. Dorfles 1961, Introduzione a Danese 1961.

74. Casciani 1988, 55.



6 | *Vassoio Putrella*, 1958.

7 | Disegni per il libro *La mela e la farfalla*, s.d.

(prog. 533, 1959) che verrà edito dieci anni dopo. Entrambi i libri sono frutto della collaborazione con Iela Mari (Gabriela Ferrario, sua prima moglie).

Tra il 1959 e il 1963, intanto, la ricerca artistica di Mari è tesa a verificare, da un lato, le relazioni insite tra contenuto e contenitore e, dall'altro, la disgregazione e ristrutturazione delle aggregazioni modulari “del disporsi con naturalezza”.

La prima indagine afferisce alle ricerche sull'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno. In *Funzione della ricerca estetica*, Mari ragiona sulla percezione della consistenza di un volume rispetto a un modulo di confronto e sostiene:

Riferire un determinato volume ad un modulo di raffronto permette di migliorare la percezione della sua consistenza. La relazione è tanto più evidente e significativa quanto più i due elementi (o almeno uno) saranno semplici e correlati. La correlazione massima la si ottiene incorporando un elemento nell'altro, stabilendo quindi un rapporto contenuto-contenitore. È possibile percepire il contenuto con la realizzazione di modelli, la cui scala consenta la praticabilità interna, o col rendere trasparente il contenitore. Se le condizioni pratico-economiche impediscono la prima possibilità, la seconda consente, oltre alla visione interna del contenitore, anche altre possibilità di verifica: dall'osservazione contemporanea dello spazio esterno con quanto è contenuto all'interno, alle deformazioni ottico-dinamiche che, ad esempio, un volume sferico provoca sui confini percepibili di un corpo in esso incluso⁷⁵.

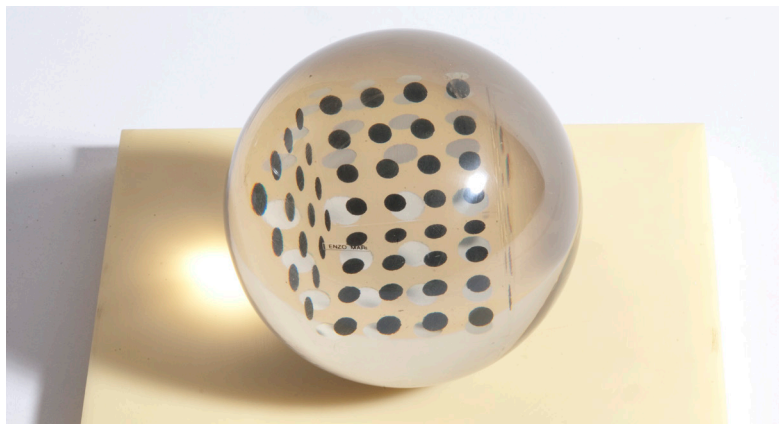
A questo particolare momento di ricerca corrispondono le edizioni d'arte realizzate in resina fenolica e serigrafia per Danese (cubi, sfere e cilindri, 1959-1963) [Fig. 8], pensate per l'esperienza diretta del fruitore⁷⁶.

Accanto a questa serie, Mari realizza anche i multipli *Nove materiali* (prog. 450) e *Il cubo a sei facce* (prog. 525, 1960) a esemplificare la ricerca sulle relazioni sensoriali.

La seconda ricerca riguarda invece l'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi: costruendo un parallelismo con la percezione visiva delle modificazioni

75. Mari 1970, 19-22.

76. Casciani 1988, 45: “[...] l'opera è pensata per l'intervento diretto del fruitore che, attraverso la valutazione percettiva (visiva ma anche tattile, nel caso ad esempio dei Nove materiali), attribuisce a essa il significato progettato dall'autore”.



8 | *Sfera A*, 1959.

9 | *Oggetto a composizione autocondotta*, 1959.

del paesaggio naturale, Mari si interroga sul nostro modo di recepire il disporsi dei moduli artificiali di un'opera d'arte secondo un programma che tiene conto della relazione tra la loro modularità e la necessità di definire una certa forma nonostante certi limiti. L'*Oggetto a composizione autocondotta* (prog. 495, 1959) [Fig. 9] è lo strumento che Mari costruisce per verificare e dimostrare questi fenomeni: 18 volumi modulari in legno, racchiusi tra due lastre trasparenti in una cornice quadrata e un'asta fissa, sono liberi muoversi, autocomponendosi per gravità, cambiando il piano di appoggio dell'oggetto, determinano sempre un'immagine ottimale e quindi significativa per questa ipotesi estetica⁷⁷. Da questo oggetto alla *Serie della natura*, Mari espone parimenti la sua indagine sul tema del multiplo d'arte come opera progettata per essere prodotta in copie mediante tecniche industriali⁷⁸.

Nel 1959, la Galleria Danese ospita la personale "Strutture e ricerche" e, con l'occasione, viene edito da Muggiani il catalogo *Enzo Mari*, che accoglie i testi di presentazione di Bruno Munari e Max Bill e ha allegata la *Struttura 483*, modello tridimensionale pieghevole in cartoncino bianco e nero.

Per Danese, sempre nel 1959, progetta un sistema di portaombrelli e portavasi formato da due lastre curvate in alluminio anodizzato e anticorrosivo, giuntate tra loro senza alcuna saldatura e inserite in una base tornita, che è l'unico elemento con funzione di raccolta dell'acqua; i due oggetti, che la ditta battezza rispettivamente *Elba* e *Gorgona* (prog. 451), vengono prodotti a partire dal 1961.

Sul finire del 1959, Mari inizia una collaborazione con la ditta Fiorio che durerà una decina di anni: è dapprima impegnato nel *Redesign del marchio* (prog. 491), e successivamente nel progetto di diverse serie di *Decorazioni per foulard* con motivi zoomorfici, fitomorfici e geometrici⁷⁹ (prog. 786 del 1964, 788 del 1965, 800 del 1966 e 901 del 1967, quelli conservati allo CSAC) e per cravatte e stoffe, oltreché progetti di vetrine e comunicazione.

77. Mari 1970, 39-41.

78. d'Avossa, Picchi 1999, 74.

79. Mari 1970, 64-66.



10 | Vaso della serie *Paros* (*Contenitori in marmo*), 1964.

11 | *Vaso Camicia*, 1961.

12 | *Appendiabiti Kerguelen*, 1967.

3.4 Gli anni Sessanta: arte programmata, design e impegno politico

Il sodalizio con Danese iniziato nel 1958 continua e fino al 1961 Mari è impegnato in quella ricerca e produzione sperimentale⁸⁰ tesa a recuperare modelli di espressione artigianale con le nuove tecniche industriali attraverso l'utilizzo di semilavorati⁸¹: sono del 1960 i progetti per un *Vassoio in lamiera forata* (prog. 524), il *Vassoio quadrato Pantelleria* (prog. 509) e il rettangolare *Arran* (prog. 511), in lamiera di acciaio tagliata e piegata, e la *Scatola Rodi* (prog. 508), sempre in acciaio piegato e con base in legno; del 1961 sono, invece, il tagliacarte in acciaio *Benbecula* (prog. 592), ottenuto mediante la semplice piega di un foglio di acciaio, archetipo di altri modelli di tagliacarte successivi (*Ameland*, prog. 693, 1962 e *Ciglio*, prog. 1374, 1985), e il portamatite *Lampedusa* (prog. 593 del 1961 e 814 del 1966), in cui un tubo di acciaio viene tagliato e piegato per ottenere la base d'appoggio⁸². A questi vanno aggiunti il servizio da scrivania in pietra *Malta* e *Montecristo* (prog. 554-555, in marmo bianco e travertino), che si compone di un portacarte e un portamatite realizzati mediante fresatura, e altri oggetti ottenuti sfruttando il diverso spessore delle lame della sega per creare fenditure di varia misura⁸³. Tali progetti coincidono con l'avvio di esperimenti sulla lavorazione di materiali duri che porteranno alla produzione nel 1964 degli oggetti delle *Nuove proposte per la lavorazione del marmo e del vetro*⁸⁴ (*Vasi molati in vetro*, prog. 706, e *Contenitori in marmo*, prog. 745) [Fig. 10] presentati nell'omonima mostra presso la Galleria Danese nel maggio dello stesso anno: Mari indaga nuovi metodi di progettazione che permettano la produzione in serie di oggetti di marmo utilizzando tecniche e strumenti industriali ed escludendo qualsiasi intervento manuale. I materiali scelti, bianco statuario, nero del Belgio, rosa del Portogallo, aurisina e travertino, sono tagliati in forma elementare, generalmente cilindrica e successivamente lavorati con altri tagli: la serie così prodotta, che si compone di ciotole e vasi, non costituisce oggetti d'uso ma

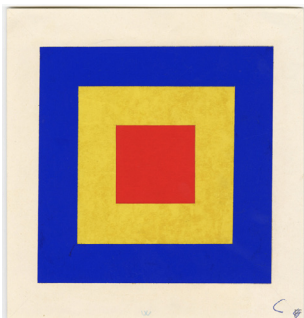
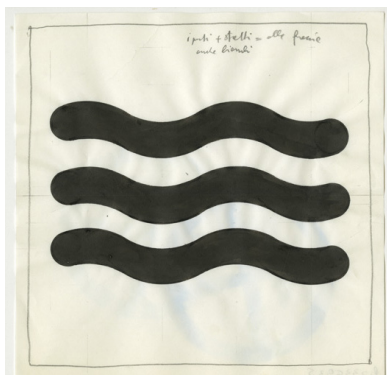
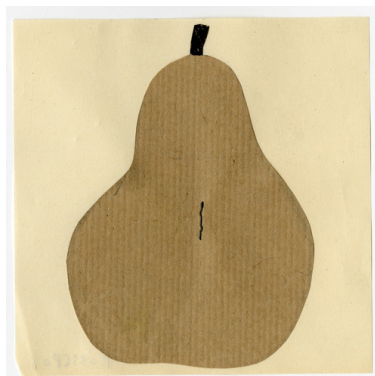
80. Mari 1970, 68

81. Casciani 1988, 184.

82. Quintavalle 1983, 160.

83. Santini 1964, 133.

84. "Domus" 1964, 52.



13 | Collage per *Serie della natura n. 2: la pera* (1961), s.d.

14 | Disegno per *Serie della natura n. 11: sei simboli sinsemantici* (1972), s.d.

15 | Disegno per *Serie della natura n. 10: il vulcano* (1972), s.d.

16 | Disegno per *Serie della natura n. 12: quadribaleno* (1976), s.d.

17 | Poster *Serie della natura n. 8: l'oca* (1967).

è presentata come “ricerca”⁸⁵. Dei 14 modelli di *Paros*, a oggi ne sono prodotti 3 in edizione limitata di 100 elementi l’anno.

La serie *Camicia* (prog. 562, 1961) [Fig. 11] riprende i tagli praticati sul marmo, che vengono stavolta applicati a tubi in alluminio anodizzato, acciaio inossidabile, ottone placcato e ferro smaltato: i vasi sono formati da una camicia senza fondo, con motivo formale realizzato attraverso forature e ritagli di forme diverse, che sorregge e decora un contenitore in vetro stampato in tre diverse altezze⁸⁶. Questi vasi sono l’archetipo dei prodotti ottenuti dalle lavorazioni sui tubi in PVC degli anni successivi, primo tra tutti il *Portaombrelli Celebes* (prog. 648, 1962), seguito dal *Portacenere/cestino Madagascar e Mascarene* (prog. 803, 1964, che è chiuso in sommità da una ciotola in melamina nera), dal *Portacenere Molokai* (prog. 803, 1970) e dall’*Appendiabiti Kerguelen* (prog. 893, 1967, con la collaborazione di Elio Mari) [Fig. 12], tutti oggetti ottenuti mediante tagli nei semilavorati.

Queste esperienze nel campo della produzione industriale portano Mari a ragionare sulla perdita di qualità della forma propria della parcellizzazione del lavoro, uno dei portati della stessa produzione industriale. Decide pertanto di impostare ogni percorso produttivo sul dialogo con gli operai per trasmettere loro le conoscenze che lui stesso sta sperimentando sulla qualità degli artefatti⁸⁷.

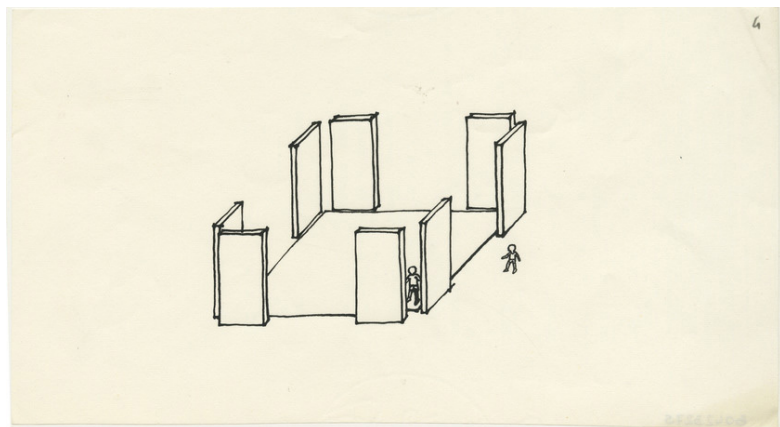
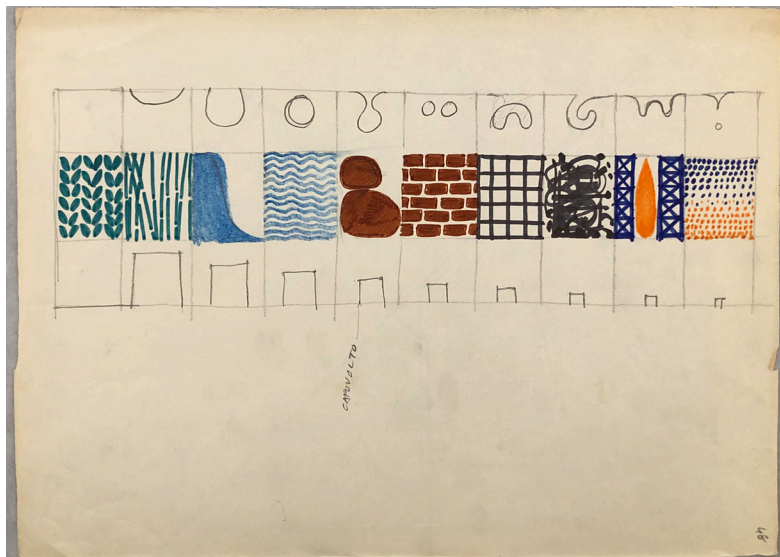
Intanto, nel campo dell’espressione visuale, due sono le ricerche condotte da Mari in risposta al dibattito sulla questione del multiplo d’arte⁸⁸ che anima gli anni Sessanta: da un lato, vi è quella sull’interferenza tra contenuto e contenitore che si formalizza nei cubi, sfere e cilindri in resina fenolica prodotti in piccola serie da Danese; dall’altro, si situa una ricerca autonoma che ha come esito il concepimento della *Serie della natura* (prog. 575 e seguenti) [Figg. 13-17]. Superando la logica della ripetizione di un modello originale di opera, con l’obiettivo di creare per l’ambiente abitativo e lavorativo delle immagini fondate comunque sul concetto di serialità, Mari realizza a partire dal 1961 diversi sogget-

85. Casciani 1988, 145.

86. Danese 1967.

87. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 148.

88. Burkhardt, Cappella, Picchi 1997, 64.



18 | Disegno per *Il posto dei giochi* (1961), s.d.

19 | Disegno per *The Big Stone Game* (1968), s.d.

ti, astratti e figurativi, frutto di una riduzione programmata del segno che tende all'eliminazione del superfluo in favore del raggiungimento dello stadio archetipico della forma o, come sostiene lo stesso autore, dell'essenza⁸⁹. Il suo obiettivo è raggiungere un'immagine altamente riconoscibile limitando l'obsolescenza espressiva⁹⁰. Questa serie, arricchita nel corso degli anni da diversi soggetti (prog. 606 del 1964: n. 4, la pantera, n. 5, il lupo, n. 6, l'orso, n. 7, il leone; prog. 790 del 1967: n. 8, l'oca; prog. 1044 del 1970: n. 9, *cephalantus occidentalis*; prog. 1101 del 1972, n. 10, il vulcano; prog. 1102 del 1972, n. 11, sei simboli sinsemantici; prog. 1192 del 1976: n. 12, quadribaleno; prog. 1205 del 1976: n. 13, i funghetti, n. 14: la rana, prog. 1206 del 1976: n. 15, il gorilla), alcuni dei quali ripresi dal *Gioco delle favole*, è serigrafata su texilina da Danese dal 1961 (successivamente edita su carta) e le opere non sono numerate né firmate, eccezion fatta per i *Sei simboli sinsemantici*.

La questione del gioco proposta da Mari tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta insiste sul principio per il quale, secondo l'autore, lo stato dell'infanzia è il momento di massima capacità ricettiva e tensione conoscitiva verso il mondo circostante⁹¹. Le connotazioni che assume la sua ricerca riguardano, da un lato, la riorganizzazione del gioco secondo gli schemi narrativi della fiaba⁹² e, dall'altro, l'appropriazione, e la conseguente organizzazione, del proprio habitat ludico. Così, nel 1961, Mari realizza *Il posto dei giochi* (prog. 603, con Elio Mari, suo fratello e collaboratore in studio) [Fig. 18] che, assieme a *In tutta libertà* (prog. 831 del 1967 presentato al concorso per un campo da gioco nella scuola elementare di via Pavirani, nel Comune di Ravenna, non realizzato) e *The Big Stone Game* (prog. 945 del 1968, per la III Mostra del Marmo di Carrara⁹³) [Fig. 19], indaga il gioco inserito nello spazio e la sua conseguente evoluzione in strumento del giocare. Nel primo caso,

89. Casciani, 95; Burkhardt, Cappella, Picchi 1997, 72; Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 139: "[...] si tratta di definire l'essenza ("la pericITÀ") della pera. Poi quella della mela, della testa dell'oca, della pantera, ecc. Mi si conferma l'idea che la forma è sempre percepita simbolicamente se i simboli sono già presenti nell'inconscio".

90. d'Avossa, Picchi 1999, 76.

91. Burkhardt, Cappella, Picchi 1997, 80.

92. Quintavalle 1983, 164.

93. *Marmo 3*, catalogo della Mostra del Marmo di Carrara, Editore De Rossi, Roma 1968.

un paravento in cartone cannettato⁹⁴ con diverse fustellature sui bordi lunghi e un lato decorato con simboli del paesaggio naturale e artificiale diventa il recinto di gioco, un ambiente per bambini che può essere variamente conformato; nel secondo, invece, elementi prefabbricati in cemento levigato, uguali ma fissati al terreno in posizioni diverse, diventano spazi connotati; nel terzo, infine, una superficie di ardesia di 5,25 metri di lato e delimitata in prossimità degli angoli da coppie di pareti in marmo costituisce l'ambiente circoscritto, confine sacro, entro cui il bambino può liberare la sua immaginazione.

Dal 1961 in avanti, si avvicendano molti eventi, quali mostre e dibattiti, attorno al tema della ricerca visuale di cui Mari è uno degli esponenti. In quello stesso anno, l'autore partecipa alle riunioni del Gruppo T di Milano e del Gruppo N di Padova⁹⁵. Con questi artisti intreccia un fecondo dialogo, favorito anche dalla comune posizione di contestazione nei confronti del mercato dell'arte e dell'accademia⁹⁶.

In questo clima di forte rinnovamento, in cui si va ridefinendo il ruolo dell'arte in una società vissuta come tecnologica⁹⁷, Mari è parte attiva. Il primo coinvolgimento è nella mostra "Arte Programmata"⁹⁸ del 1962, organizzata Bruno Munari e Giorgio Soavi, dell'Ufficio propaganda e sviluppo della Olivetti: l'evento si tiene dal 15 al 30 maggio a Milano negli spazi della ditta alla Galleria Vittorio Emanuele II e successivamente diventa itinerante, ospitato anche a Venezia, Roma, Trieste, Düsseldorf, Londra e in diverse istituzioni degli Stati Uniti, con la presenza di artisti diversi a ogni edizione. Qui Mari, che cura catalogo e allestimento (prog. 687, 691, 692, 1962), partecipa con la *Struttura 649*, formata da una griglia regolare di 16 lampadine rosse, blu e gialle ad accensione

94. Casciani 1988, 124: il cartone cartone cannettato è scelto in virtù non solo della sua economicità ma anche della resistenza al deterioramento.

95. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 139.

96. Con gli esponenti dei due gruppi firmerà "Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee", apparso su "Il Verri" 12 (fascicolo speciale, 1963).

97. Rubino 2013, 65.

98. U. Eco, B. Munari, *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta*, catalogo della mostra "Arte programmata", Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Milano 1962.

intermittente programmata su tempi diversi, le cui luci interferiscono attraverso uno schermo a cellule regolari⁹⁹.

Tra il 1962 e il 1965, Mari prosegue le sue ricerche sull'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi studiando le variazioni tematiche¹⁰⁰ attraverso modelli costituiti dall'aggregazione programmata di componenti modulari prefabbricate secondo due diversi programmi: nel primo, sequenze regolari di moduli occupano gradualmente uno spazio determinato seguendo un andamento dato; nel secondo, invece, si osservano sequenze di moduli disposti gradatamente secondo le loro possibilità di aggregazione. Esempi di queste ricerche sono le *Strutture 725, 726* (1963) e *743* (1964) per il primo gruppo, e le *Strutture 793 e 795* (1965) per il secondo.

Risale al 1962 la mostra, "Ricerche visive – Strutture – design di Enzo Mari e Bruno Munari"¹⁰¹, organizzata da Carlo L. Ragghianti, Pier Carlo Santini e Bruno Danese al Palazzo Strozzi a Firenze.

Nel 1963, dopo il successo di pubblico e critica ottenuto dalla mostra "Nove Tendenze" alla Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria nel 1961, sempre sull'arte programmata e il rapporto con la tradizione artistica, la Fondazione Querini Stampalia di Venezia ospita "Nuova tendenza 2"¹⁰², mostra a cui Mari partecipa con la *Struttura 729* in alluminio anodizzato. Mari sarà presente anche a Zagabria alle mostre "Nove Tendenze 3"¹⁰³ (13 agosto – 3 ottobre 1965), che coordina, e "Tendenze 5"¹⁰⁴ (Konstruktivna vizuelna istraživanja; Komputerska

99. Mari 1970, 41. Si riporta come descrizione della *Struttura 649* la didascalia che si riferisce alla *Struttura 741A*, che, assieme alla *741B*, è stata realizzata nel 1963 e non nel 1961 come si legge in FRE.

100. Mari 1970, 43-50.

101. Carlo L. Ragghianti (a cura di), *Ricerche visive – Strutture – design*, catalogo della mostra "Ricerche visive – Strutture – design di Enzo Mari e Bruno Munari", Editorie La Strozziina, Firenze 1962.

102. G. Marangoni (a cura di), *Nuova tendenza 2*, catalogo della mostra, Editore Lombroso, Venezia 1963.

103. *Nove Tendenze 3*, catalogo della mostra, Galerija Suvremene Umjetnosti Izdavač, Zagreb 1965.

104. B. Bek, B. Kelemen, M. Susovski (curated by), *Tendenze 5*, Galerija Suvremene Umjetnosti Izdavač, Zagreb 1973 [https://monoskop.org/images/1/1d/Tendenze_5_Tendencies_5_1973.pdf].



20 | Serigrafia *Falce e martello* (1970), serigrafia *Falce e martello* (1954) e litografia su carta *Falce e martello* (1972), dal catalogo *Tendencije 5* dell'omonima mostra curato da B. Bek, B. Kelemen, M. Susovski (Zagabria 1973).

vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost, 1 giugno – 1 luglio 1973), ultima mostra sull'arte programmata, con le serigrafie *Falce e martello* (1954 e 1970) e la litografia su carta *Falce e martello* (1972), parte della cartella *Falce e Martello* per le Edizioni O [Fig. 20]. In particolare, il progetto vincitore del concorso “Nove Tendenze 3”, che sarà prodotto da Danese in 55 esemplari, è lo *Strumento visuale* di Michel Fadat¹⁰⁵, spunto per Mari a realizzare *Omaggio a Fadat* (prog. 895, 1967), una macchina per l'osservazione dei volumi virtuali¹⁰⁶ formata da 64 lampadine equidistanti, montate su 4 supporti in plexiglas e acciaio, la cui accensione dipende da altrettanti interruttori. L'opera viene esposta alla mostra “Luce e movimento” alla Galleria dell'Ariete a Milano nel 1967. La partecipazione di Mari a queste mostre, sia come artista (seconda e quinta edizione) sia come coordinatore (terza edizione), è fondamentale poiché istituisce un confronto diretto con la situazione artistica e culturale di quegli anni: è un momento di svolta, in cui l'azione sociale degli artisti si attua attraverso l'unione tra arte e scienza come nuova metodologia di indagine del mondo. Tuttavia, poiché le rivendicazioni teoriche, quali la lotta al mercato dell'arte e la condivisione dei risultati delle proprie ricerche, non hanno alcuna concordanza con le opere d'arte proposte, il movimento finisce per essere annesso al sistema contro cui opponeva resistenza¹⁰⁷.

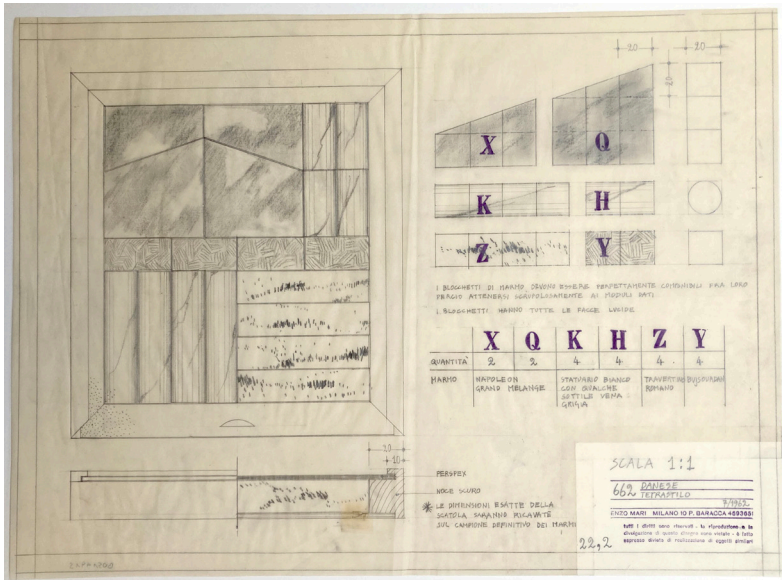
Sempre nel 1967, riceve il primo Compasso d'Oro per le “Ricerche individuali di design”, che si concentrano su tre aspetti: ricerche sui valori fondamentali delle strutture percettive, su specifici aspetti del design che rientrano nei limiti dell'attività professionale e sulla pregnanza sociologica della divulgazione dei problemi legati al design¹⁰⁸.

105. Si tratta di uno strumento che consente di studiare i rapporti di luce, colore e forma generati dalle diverse posizioni reciproche che possono assumere delle forme di cartoncino alluminizzato fissate su asticelle mobili e illuminate da tre fonti di luce orientabili. v. A. Frasoni, *La “fragile idea”*, Ricerche di s/confine, Dossier 2 (2003), 104-105.

106. Mari 1970, 36-37.

107. Rubino 2013, 63.

108. Enzo Mari, *Ricerche individuali di design*, fascicolo “Testi vari di E. M. al 15/10/1969”, busta “Enzo Mari”, CSAC dell'Università di Parma.



21 | *Specosfera*, 1965.

22 | *Tetrastilo*, 1962.

Nella seconda metà degli anni Sessanta Mari continua le sue ricerche afferenti all'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno costruendo modelli che gli permettano di indagare gli ambienti apparenti e le relazioni di profondità o dimensione. La *Specosfera* (prog. 767A, 1965) [Fig. 21] prende forma dall'intento di Mari di osservare il comportamento di un'immagine in movimento riflessa all'interno di un volume sferico perfettamente speculare, per il quale immagina una dimensione di almeno 3 m di diametro; i soliti problemi di diseconomicità¹⁰⁹ lo spingono a studiare una struttura sferica composta da 20 specchi e 12 aperture di diametro ridotto (65 cm), un icosaedro in specchio, acciaio e cloruro di polivinile le cui superfici riflettenti siano sufficientemente piccole da poter ovviare al problema dell'assenza di curvatura. Sostiene Mari che, nonostante i limiti della struttura, l'esperimento permette di intuire le potenzialità dello spazio dilatato in profondità¹¹⁰. Per quanto attiene lo studio delle relazioni di profondità o dimensione e la loro variazione progressiva, Mari fa riferimento a due distinti esempi: nel primo caso varia la profondità di modelli uguali, nel secondo caso a una data profondità corrispondono modelli con gli stessi rapporti dimensionali ma proporzionalmente diversi. Lo *Strumento per le relazioni di profondità* (prog. 791, 1965), di dimensioni 35 x 35 x 100 cm in cartone bianco, permette l'osservazione e il confronto dei modelli in progressione. La *Struttura 930* (861C, 1968), di dimensioni 106,5 x 34 x 12,5 cm in alluminio anodizzato naturale e nero illustra il programma di progressioni dimensionali semplici, in cui il modulo di base, quadrato, raddoppia dimensionalmente fino ad arrivare a 8, mantenendo inalterata la profondità delle celle, che invece varia per esempio nella *Struttura 913*, il cui fondo regredisce in diagonale¹¹¹. Torna sulle questioni relative alle relazioni di profondità e dimensione con la *Struttura 118A* (1973), un multiplo d'arte prodotto in 150 esemplari edito per Giorgio Lucini, in cartoncino fustellato bianco.

109. Nel volume *Funzione della ricerca estetica*, in più occasioni, Mari sottolinea come l'impossibilità economica e/o tecnica di realizzare certi volumi o strutture per condurre i propri studi lo abbia portato a realizzare dei modelli in scala che gli permettessero di giungere comunque a una buona approssimazione.

110. Mari 1970, 29.

111. Franson 2019, 145.

Tornando al design, nel 1962 Mari realizza per Danese l'edizione d'arte *Tetrastilo* (prog. 662) [Fig. 22], un multiplo in marmo composto dalla riproduzione in scala di alcuni elementi architettonici che realizzano il tempio classico (vi si possono individuare timpano, trabeazione, colonne e base), simbolo dell'antico, già rovina. I marmi che utilizza sono il napoleon grand melange, lo statuario bianco con venature grigie, il travertino romano e il bois jourdan. I parallelepipedi, ricavati mediante semplici tagli dalla materia prima come già per i *16 animali*, sono inseriti all'interno di una scatola in legno le cui dimensioni sono ricavate sul campione definitivo dei marmi.

In questa disamina dei progetti di Mari, va senza dubbio sottolineata l'importanza degli allestimenti che l'autore realizza per Danese, dai negozi ai musei alle fiere: risale al 1962 il primo, l'*Allestimento componibile in vetro e acciaio* (prog. 658) del quale depositerà l'anno successivo il brevetto. Successivamente, realizzerà l'*Allestimento a struttura cellulare* (prog. 815, 1964), *a struttura lineare* (prog. 817 del 1965 e riproposto anche nel 1970), *a moduli trapezoidali* (prog. 1002, 1969), *a struttura prismatica* (prog. 802 del 1966 e prog. 819 del 1966-71), *a pannelli di cemento componibili* (prog. 873, 1967), *a parete sospesa o pannello in tensione* (prog. 875, 1967), l'*Allestimento-libreria in cartone* (prog. 1003, 1969) e il *Supporto per esposizioni fotografiche* (prog. 1422 del 1987-88, e prog. 1599 del 1992, derivante dall'*Allestimento componibile per l'esposizione di una enciclopedia* per Bompiani del 1956).

Sempre per Danese, nel 1963, realizza il *Calendario perpetuo Formosa* (prog. 677), in cui una lastra di alluminio, naturale o dipinta di nero, presenta quattro ganci ricavati mediante fustellatura e piegatura su cui si posizionano fogli in materia plastica bianca che riportano numeri, mesi e giorni stampati in nero o in rosso. Al 1963 risale anche la *Scatola con coperchio in resina* (prog. 703).

Dal 1963 fino al 1967, su invito di Albe Steiner, Mari tiene i *Corsi di progettazione per assistenti grafici* (prog. 699, 1963, prog. 783, 1964, prog. 825, 1966-67) alla Scuola Umanitaria di Milano: nel programma c'è come acquisire la capacità di disegnare rapidamente con un segno esteticamente utile, che ritiene un utile allenamento psicofisico¹¹².

112. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 140.

Nello stesso 1963 riceve l'incarico da Roberto Olivetti di curare l'identità della *Collana "Classici e saggi"* (prog. 704-705) [Fig. 23], la prima della casa editrice Adelphi, per la quale Mari si occupa di tutti gli aspetti, dall'impaginazione, all'astuccio, alle sovracoperte.

In quello stesso anno, Mari partecipa con l'architetto Bruno Morassutti a un concorso per la realizzazione di un complesso residenziale su due piani indetto da In/Arch Domsic¹¹³ (prog. 782): il progetto presentato prende avvio dall'idea di poter utilizzare sotto il profilo architettonico-urbanistico, mediante la prefabbricazione, le variazioni tematiche di programmazione visuale su cui Mari compie parte delle sue ricerche dal 1954, per trovare una serie di canoni entro cui operare lasciando comunque margine alla libertà compositiva¹¹⁴.

Sul finire dello stesso anno, Mari partecipa a un concorso di Studio Artemide e "Domus" per la realizzazione di una lampada, e il progetto elaborato con Anna Fasolis, una lampada da terra che titola *L.A.M.P.I.O.N.E.* (prog. 711) con base telescopica in ottone nichelato e vetro opalino, si aggiudica uno dei quattro premi. Viene prodotta da Artemide nel 1965 con il nome Polluce.

Nel 1964 è chiamato da Italconsult a progettare il *Depliant pubblicitario di un'autostrada africana* (prog. 841), che non viene realizzato.

Nel campo della comunicazione visiva, nel 1965 Lea Vergine invita Mari a elaborare il *Progetto grafico della rivista "Lineastruttura"* (prog. 775), di cui la stessa critica d'arte è direttrice, per le Edizioni Diaframma di Napoli: l'intervento esemplifica la ricerca sulla trasmissione di un messaggio attraverso la sua codificazione e l'eliminazione del superfluo¹¹⁵, come per i calendari perpetui, il *Marchio e carta da lettera* per Bonifica (prog. 900, 1967) e il progetto per l'*Agenda da tavolo* per Olivetti (prog. 897, 1968).

113. Mari 1970, 58-60; Masini 1965b, 13-15.

114. Il progetto prende forma nelle unità residenziali "Le Fontanelle" a San Martino di Castrozza, in provincia di Trento, che Morassutti progetta con l'architetto Andrew Powers nel 1964. I disegni tecnici del progetto, conservato all'Archivio progetti dell'Università Iuav di Venezia, denunciano chiaramente l'intenzione di utilizzare un modulo e le sue variazioni per la realizzazione dell'edificio.

115. Mari 1970, 80-82.

Sempre nel 1965, Mari è chiamato dalla casa editrice Boringhieri a progettare le *Copertine dei volumi della collana "Universale Scientifica"* [Figg. 24-27]: in questo caso, decide di tripartire orizzontalmente lo spazio, colorando di nero le strisce superiore e inferiore e suddividendo la parte centrale della prima di copertina in una griglia 4 x 3 in cui inserisce una fotografia o un'immagine, diversa per ciascuna copertina, basata sulla scomposizione e riorganizzazione modulare di immagini¹¹⁶, concetto cui appartiene anche il *Manifesto Olivetti* (prog. 852, 1967).

Nel corso della sua carriera realizzerà 161 copertine per la collana (allo CSAC ne sono presenti 30, realizzate tra il 1965 e il 1980, tra cui: prog. 757, 759, 771, 772, 776, 778, 779 del 1965; 834, 836 del 1967; 1027, 1033 del 1970; 1062, 1083 del 1971; 1247, 1262 del 1978; 1288 del 1980).

L'anno successivo Mari si occupa della progettazione delle *copertine della collana "Freud opere"* (prog. 809, 828) e della *"Collana Saggi"* (prog. 854): come le *copertine della collana "Biblioteca di Cultura Scientifica"* (prog. 979), che Boringhieri gli commissiona nel 1969, sono aniconiche, formate da griglie, nei cui spazi bianchi inserisce le informazioni dei volumi.

Infine, le *Copertine per la collana "Programma di psicologia"* (prog. 1204) del 1975 sono monocromatiche blu con una sorta di piccolo trifoglio stilizzato bianco, come bianche sono le informazioni riportate.

Nel 1967, la casa editrice Dedalo gli commissiona lo studio per la *Copertina della rivista "Prisma"* (prog. 894, 1967) che esce nel 1968 e tratta argomenti di letteratura e critica letteraria, di cui usciranno solo sei numeri.

Infine, si ricordano *Week end* e *Non ci sono alternative*, manifesti n. 5 e 6 della cartella¹¹⁷ "Il Traffico" (prog. 871 e 872, 1967) edita da Paolo Bellasich e Roberto Bossi.

116. Mari 1970, 86.

117. La cartella è composta da dieci manifesti, due per ogni artista (Silvia Coppola, Max Huber, Enzo Mari, Bruno Munari, Pino Tovaglia) e una poesia di Guido Ballo.

Nel 1965 è chiamato dai fratelli Castiglioni a partecipare all'*allestimento del padiglione RAI* alla XLIII Fiera di Milano progettato da loro¹¹⁸, per il quale Mari realizza le grafiche (prog. 784).

Progetta poi le *Serie di pettini e spazzole Alexander Moplen* per Italo Cremona (prog. 763 e 764, 1965) che, come i *Disegni per costumi da bagno* per il marchio Cole of California (prog. 798, 1966), rimangono sulla carta¹¹⁹.

Nel 1966 Mari inizia le ricerche per una libreria modulare e componibile su commissione di Montecatini: due anni dopo Gavina produce *Glifo* (prog. 801, 1966-68, con Elio Mari), interamente stampata a iniezione, il cui modulo è formato da due piani verticali, due orizzontali e uno di chiusura posteriore, assemblabili tra loro senza alcun ulteriore elemento poiché il giunto, che sarà brevettato, è integrato nei piani. La libreria è presentata nell'ottobre del 1968 presso la sede di Gavina a San Lazzaro di Savena, accompagnata da uno scritto di Vittorio Gregotti. Lo scarso successo commerciale di Glifo è da rintracciarsi, secondo Mari, nella leggerezza del disegno complessivo (le nervature di irrigidimento dei piani sono nascoste) che il pubblico confonde per fragilità¹²⁰.

Sempre per Gavina, nello stesso anno progetta un divano ottenuto mediante il taglio di un volume in poliuretano e una poltrona con telaio in lamiera stampata (prog. 804), che non vengono realizzati.

Anche due progetti per i quali è incaricato da Monteshell, un *Cestino stradale per rifiuti* e un *Semaforo* (prog. 810 e 811, 1966), non vengono realizzati.

118. Il padiglione ha una struttura modulare a sezione quadrata, elemento plastico sospeso mediante cavi metallici, che guida i visitatori in una sorta di tunnel, al cui interno pannelli esplicativi, grafici e didascalie raccontano la diffusione della televisione nelle abitazioni degli italiani secondo lo slogan "Collegamenti perfetti e complessi mezzi tecnici portano in ogni casa gli avvenimenti di ogni giorno". Dal corpo orizzontale partono cinque cannocchiali della stessa sezione verso l'alto, ognuno dei quali sviluppa un tema accompagnato da un sonoro. Il pubblico procede in fila nel canale orizzontale, guardando all'interno di telescopi illuminati dalla luce naturale proveniente dalle testine trasparenti, e gambe in movimento sotto il canale orizzontale creano l'effetto di un millepiedi.

119. Il progetto dei pettini è rifiutato dal committente perché la forma proposta da Mari non è ritenuta sufficientemente nuova. v. Burkhardt, Cappella, Picchi 1999, 164.

120. Quintavalle 1983, 185.

Nel 1965 Danese gli commissiona alcuni oggetti che vengono prodotti nello stesso anno: si tratta del *Porta dischi, libri e riviste a elementi componibili "Lero"* (prog. 760), in acciaio smaltato, e della *Fruttiera Atollo* (prog. 761), ottenuta mediante lo stampaggio sottovuoto di una lastra in PVC a foratura regolare¹²¹, il cui principio fa seguito al vassoio in lamiera forata del 1960. Altri oggetti, progettati tra il 1965 e il 1967, sono prodotti nel 1967 e presentati nello stesso anno con la mostra "Cinque nuovi contenitori disegnati da Enzo Mari" presso Danese¹²²: sono il *Portaghiaccio Antille* (prog. 765A, 1965) in PVC stampato sottovuoto, progettato con la collaborazione di Elio Mari; un *Barattolo da cucina* (prog. 768), in PVC trafilato e stampato sottovuoto, prima versione del *Contenitore Java*; il *Posacenere Borneo* (prog. 812, 1966-67), in melammina stampata a iniezione, ottenuto mediante un unico stampo; i *Sottovasi Creta* (prog. 853, 1966) in PVC stampato sottovuoto; il *Portamatite Lampedusa* (prog. 593 del 1961, ripreso per la produzione nel 1967), in urea stampata a iniezione. Il *Portaghiaccio Dulband* (prog. 765C) in acciaio e melammina, riedito da Alessi nel 1997, viene prodotto nel 1974.

Altri progetti della fine degli anni Sessanta per Danese, oltre a quelli nominati precedentemente, sono il *Calendario Timor* (prog. 823, 1966-67) con supporto in ABS e lastre in PVC litografato, la cui forma è suggerita dal riferimento alla segnaletica ferroviaria di cui ripropone l'immediata efficacia¹²³; la *Fruttiera Adal* (prog. 906, 1968, riedita da Alessi nel 1997) [Figg. 28-29] in PVC nero opaco, prodotta su modello della Atollo ma a ridotta dimensione; il *Contenitore Java* (prog. 907, 1968-70, progettato con Elio Mari, anch'esso rimesso in produzione da Alessi nel 1997) [Figg. 30-31], realizzato in melammina, in cui la cerniera che unisce il coperchio al contenitore, coperta da brevetto industriale, ha funzione anche di maniglia¹²⁴.

Nell'autunno del 1969 ha luogo, sempre presso Danese, la mostra "Altri contenitori disegnati da Enzo Mari". In questa occasione¹²⁵ vengono

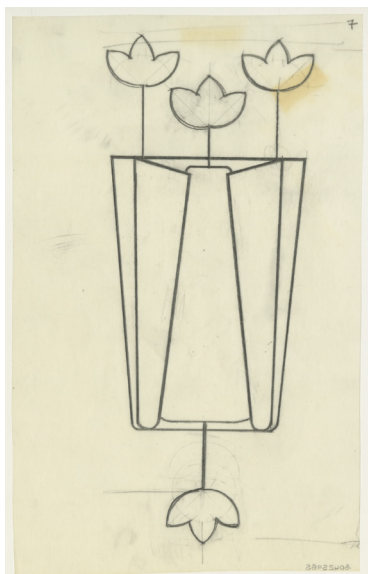
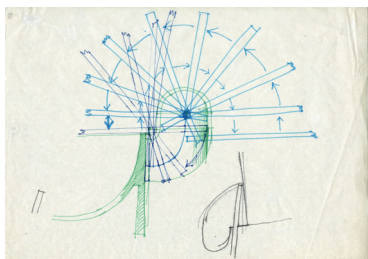
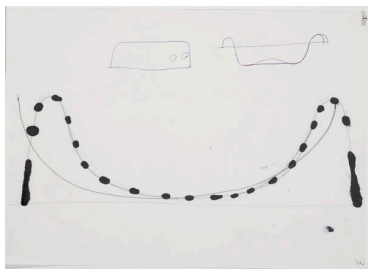
121. Quintavalle 1983, 173-174.

122. La presentazione è a opera di Marco Zanuso. v. depliant della mostra.

123. Trini 1968.

124. Mari 1970, 65, 78.

125. Il testo di accompagnamento ai vasi è firmato da Giovanni Maria Accame.



28-29 | Studio per *Fruttiera Adal* (1968), s.d., e oggetto.

30-31 | Studio per *Contenitore Java* (1968-70), s.d., e oggetto.

32-33 | Studio per packaging del *Vaso Pago-pago* (1968), s.d., e oggetto.

presentati il *Vaso doppio Pago-Pago* (prog. 973, 1968, riedito da Alessi nel 1997) [Figg. 32-33], progettato con Elio Mari e realizzato in ABS stampato a iniezione, assieme al più economico *Vaso per fiori Bivalve* (prog. 961, 1968) sempre con Elio Mari, formato da due fogli in PVC stampati sottovuoto. Accanto a questi vasi, trova posto il *Portaombrelli Rocco* (prog. 971, 1969), ottenuto dallo stampaggio per termoformatura di un tubo prefabbricato in PVC, che fa da capostipite di una serie di vasi, i “fitomorifici”, ottenuti utilizzando la medesima tecnica industriale e realizzati con la collaborazione di Elio Mari: il *Vaso da fiori Tortiglione* (prog. 977, 1969) e *Bambù* (prog. 988, 1969), le cui scanalature ricordano quelle del fusto di una colonna ionica, e il *Trifoglio* (prog. 987), di forma organica, tutti tagliati con varie inclinazioni e altezze per ottenere contenitori di diversa capienza ed estetica. A *Trifoglio* fa seguito la *Caraffa trilobata Trinidad* (prog. 999, 1969-1971, riedita da Alessi nel 1997), in vetro, sempre con la collaborazione di Elio Mari.

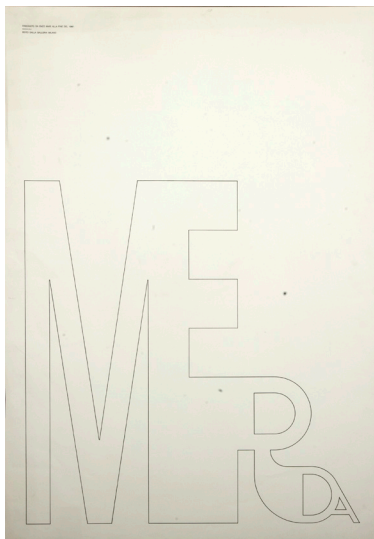
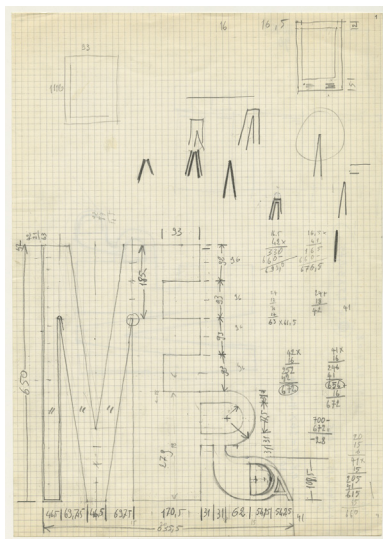
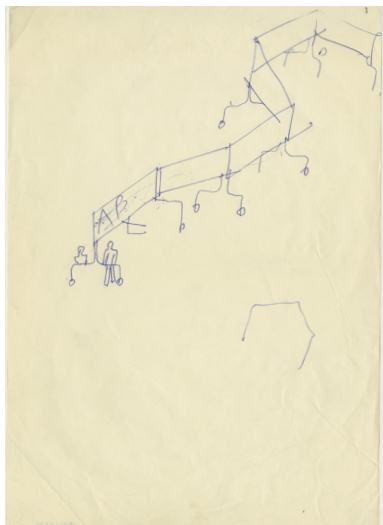
Sempre per Danese sono i progetti per le *Ciotole Tongareva*, (prog. 994, 1969), in melamina, realizzate come aggregazione di volumi platonici¹²⁶, il *Portaspilli e portamatite Colleoni* (prog. 995, 1969-1970), entrambi realizzati con la collaborazione di Elio Mari, e il manifesto per la mostra “Contenir, regarder, jouer”¹²⁷ (prog. 1000) che il Musée des Arts Décoratifs du Louvre di Parigi dedica alla produzione Danese e il cui sistema allestitivo, con elementi in cartone cannettato separati da pannelli di vetro, è opera dello stesso Mari. Il titolo della mostra è suggerito dal designer stesso a Bruno Danese nel 1969, che gli consiglia come “soluzione più efficace e meno ridondante” di sottolineare le parole stesse che definiscono la produzione danese, senza altre immagini: CONTENIR (per i contenitori), REGARDER (per i multipli), JOUER (per i giochi per bambini)¹²⁸.

Dal 1967 Mari è impegnato in una serie di progetti dal carattere fortemente contestativo, in linea con il clima politico teso di quegli anni: l’insofferenza per le mostre collettive d’arte lo porta alla realizzazione

126. d’Avossa, Picchi 1999, 92.

127. E. Mari, G. M. Accame, *Contenir, regarder, jouer. Productions et éditions de Danese*, catalogue, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1970.

128. Romanelli 1986, 50.



34 | Studio per *Machina per intervenire nel paesaggio* (1968), s.d.

35-36 | Studio del lettering della parola "merda" per l'omonimo manifesto, s.d., e *Manifesto Merda* (1968).

del *Modulo 856* (prog. 856, 1967), in laminato plastico bianco, esposto alla VI Biennale d'Arte di San Marino del 1967 e situato verso la fine del percorso espositivo, in cui il visitatore si può introdurre mediante un foro nella parte orizzontale e trova la sua immagine riflessa sul lato opposto da uno specchio. Una volta uscito, lo attende la compilazione di un questionario di accompagnamento all'opera ideato da Umberto Eco che lo invita a ragionare sulla mostra che ha appena visto. L'anno successivo, invitato a esporre alla mostra "Intervento nel paesaggio" nell'ambito della XIV Triennale che non avrà luogo¹²⁹, progetta in modo dichiaratamente provocatorio la *Macchina per intervenire nel paesaggio* (prog. 942, 1968) [Fig. 34]¹³⁰, in cui strutture metalliche tra loro unite che poggiano su due coppie di ruote di bicicletta sorreggono ciascuna un cartello di un metro di lunghezza facilitando così le manifestazioni di protesta. Ma il 1968 di Mari è fatto anche e soprattutto di testi scritti con artisti e critici contemporanei: l'11 giugno, a pochi giorni dall'inizio dell'occupazione della XIV Triennale¹³¹, firma un documento con Castellani, Massironi, Pieraccini, Spinella, Valesio e Vergine sulla necessità degli artisti-ricercatori di integrare attività di progettazione e azione politica e di riformare la scuola; il 26 giugno ritira in modo formale la sua partecipazione a Documenta 4 in una lettera scritta a quattro mani con Julio Le Parc; ancora, il 3 luglio sottoscrive "Un rifiuto possibile" con Biasi, Boriani, Castellani e Massironi¹³², in cui si esplicita la volontà di non aderire a manifestazioni collettive d'arte; infine, a fine ottobre, un nutrito gruppo di progettisti invita l'ADI a proporre seminari e tavole rotonde di discussione sui problemi relativi al design, al lavoro e alla produzione. Chiude il 1968 il *Manifesto "Merda"* per la Galleria Milano (prog. 964) [Figg. 35-36], che Mendini avrà a definire graficamente impeccabile¹³³. Nell'ambito delle decorazioni, sul finire degli anni Sessanta Mari elabora i progetti per *Piastrella per Cedit* (prog. 927, 1968), serie composta da

129. "Una mostra da salvare", *Almanacco letterario Bompiani*, 1969, 189.

130. Mari 1970, 97. Da notare che nella didascalia il numero di progetto non corrisponde a quello specificato nei libri mastri.

131. Come commento al tema della XIV Triennale, il Grande Numero, Mari realizza per la vetrina di Danese un grande "1".

132. "Un rifiuto possibile", *Almanacco letterario Bompiani*, 1968, 162.

133. Mendini 1980, 1.

5 piastrelle in ceramica decorate con motivi geometrici e colori diversi, i *Disegni per tessuto stretch* per Denbo AB (prog. 965 e 966, 1968), con motivi geometrici, i *Disegni per tessuto Velpan* per Tesint (prog. 976 e 984, 1969), con motivi stampati in diverse varianti dimensionali e vari colori, e il *Disegno per pavimento tessile Meraklon* per Polymer (prog. 997, 1969). È invece del 1970 il *Disegno per tessuto jacquard* per Peri (prog. 1021).

Altri progetti realizzati nella seconda metà degli anni Sessanta e donati allo CSAC sono il *Tabellone didattico "Storia dell'impresa di produzione"* (prog. 813, 1966) edito da Olivetti, le *Forbici* per Vicom Casa, non realizzate (prog. 958, 1968) e la *Confezione per pastiglie* per Roche (prog. 970, 1968).

3.5 Gli anni Settanta: committenza italiana e allegorie

Nel 1970 esce per Edizioni di Comunità il volume *Funzione della ricerca estetica* (prog. 1006, 1969) che raccoglie i primi anni di ricerca e produzione di Mari. La pubblicazione accompagna una personale dell'autore al Museo di Castelvecchio a Verona e presenta una prefazione di Licisco Magagnato, allora direttore del museo, e il contributo di Elio Mari e di Giovanni Maria Accame per la redazione delle schede. Il lavoro è significativo poiché vi si rintracciano le due linee di ricerca impostate dall'autore, ricerca come verifica e come progetto, che permettono di comprendere e raccontare tutta l'opera di Mari, sia quella conclusa che quella successiva.

All'inizio degli anni Settanta, Mari inizia a confrontarsi con la progettazione di oggetti di arredo domestico, per i quali intuisce la necessità di una produzione essenziale, senza formalismi, fatta di elementi programmaticamente definiti da determinate condizioni economiche e produttive, nel rifiuto di un vocabolario di segni tradizionalmente accettati, impegnandosi di volta in volta nello studio dell'esistente, nell'individuazione delle unità minime del discorso per la definizione di una grammatica nuova.

Danese continua a essere uno dei più importanti committenti del designer, che si avvale della collaborazione di Elio Mari per diversi progetti;

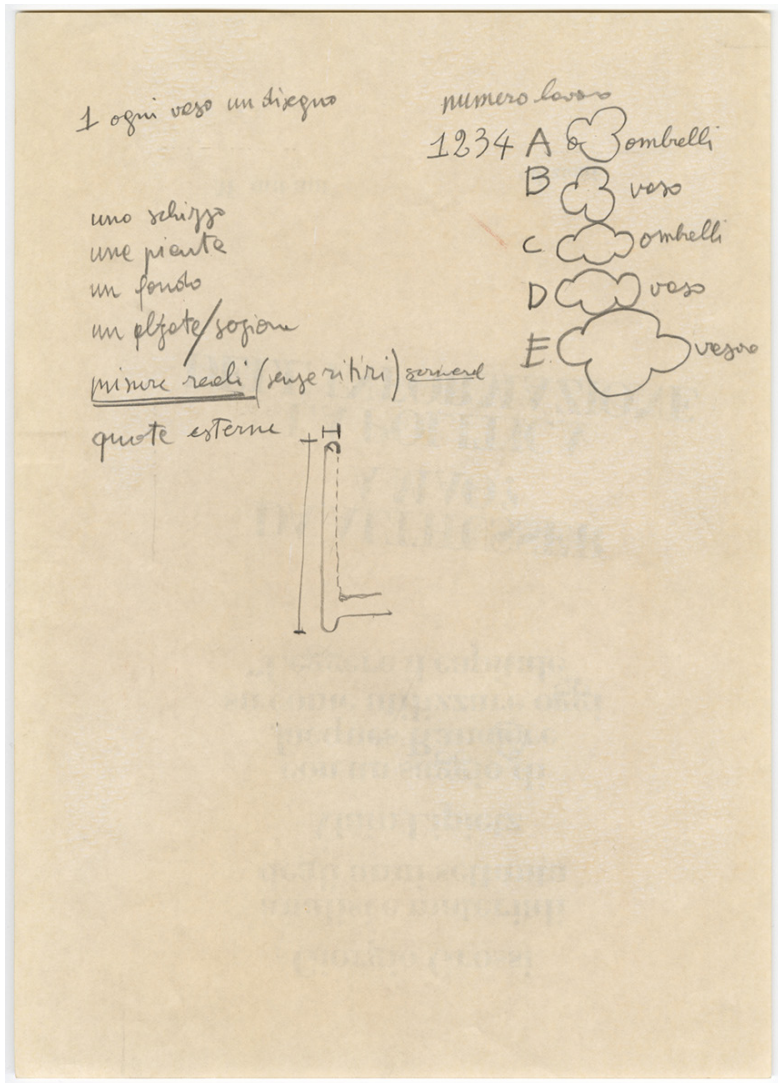
argomento delle sue indagini sono gli oggetti per la casa, per l'ufficio, per la tavola e i giochi.

Tra il 1970 e il 1974 Mari progetta cinque portacenere¹³⁴, nei quali approfondisce e risolve in modi diversi ed egualmente efficaci le questioni relative all'appoggio della sigaretta, allo spegnimento del mozzicone e alla raccolta delle ceneri: il *Portacenere da tavolo Molokai* (prog. 803, 1970), un unico elemento in melammina, ha al centro della concavità una griglia, che in *Borneo* è situata sul bordo; gli fa seguito *Griglia*, nelle varianti da tavolo, da muro, da terra (prog. 1035, 1970-1973), formato da una griglia in alluminio pressofuso bilanciata sul contenitore in melammina; *Guadalupa* (prog. 1091, 1972), in acciaio inossidabile lucido e guarnizione in gomma alla base, ha un doppio bordo che prevede la possibilità di poggiare la sigaretta senza rischio di caduta; *Loto* (prog. 1124, 1973) è formato da due elementi in melammina, il superiore forato per permettere la caduta della cenere nel contenitore e removibile per la pulizia dell'oggetto; infine, per *Delos*¹³⁵ (prog. 1274, 1979), in vetro pressato nelle varianti trasparente o satinato, Mari studia una sezione con spessori diversi atti ad assolvere a tutte le funzioni sopraindicate.

Per quanto attiene agli oggetti per l'ufficio, Mari progetta con il fratello due *Gettacarte*, *In attesa* e *Basso* (prog. 1042, 1970), in resina termoplastica antistatica e autoestingente stampata a iniezione: *In attesa*, in particolare, è connotato da un andamento asimmetrico che ha la duplice funzione di facilitare l'inserimento dei rifiuti e di fare uscire il cestino dall'anonimato che solitamente caratterizza questo tipo di prodotti. Successivamente, sempre con Elio Mari, realizza il *Servizio da scrivania Mastaba* (prog. 1121, 1973), in melammina, formato da portafoglietti, portamatite e portaspilli a tronco di piramide, che riedita nel 1987 (prog. 1414): nella seconda edizione, la superficie degli elementi è trattata mediante una rigatura sottile e uniforme che garantisce l'effetto anti-riflesso. È seguito da *Salina* (prog. 1375, 1984-86), in vetro stampato,

134. È interessante sottolineare come, nella totalità degli oggetti prodotti da Danese, quella dei portacenere è la tipologia più ricorrente, andando a comprendere anche i modelli progettati da Mangiarotti e Munari e, per esempio, i marmi della serie *Paros* di Mari. v. Casciani, 161.

135. Dei modelli descritti, questo è l'unico portacenere alla cui progettazione non collabora Elio Mari.

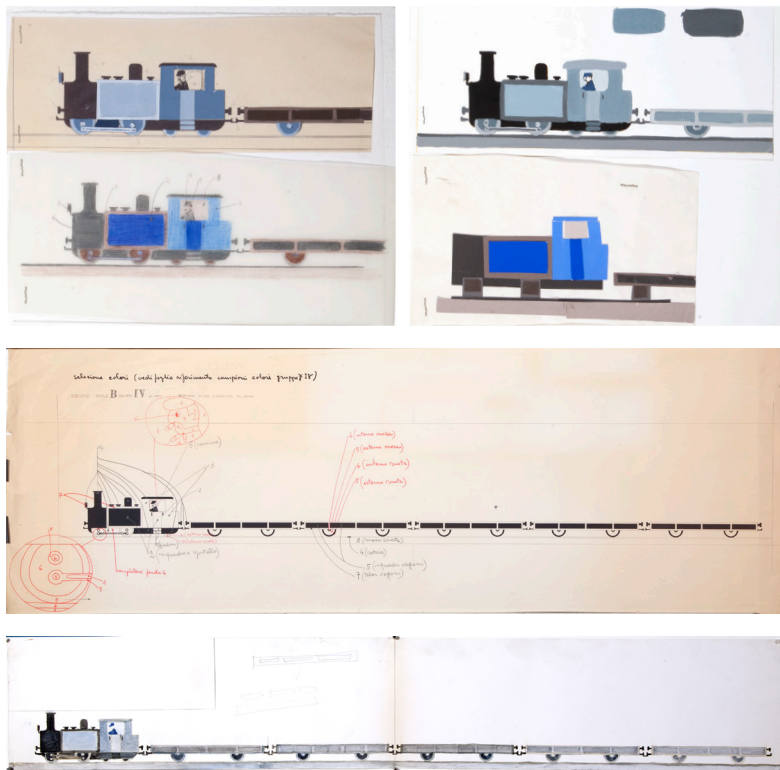


composta dalle vaschette per corrispondenza, memo, matite e calendario. Al *Vassoio per corrispondenza Sumatra* (prog. 1150, 1974, ancora in produzione), prodotto nel 1976, in resina stampata a iniezione, fanno seguito *Suva e Lipso* (prog. 1402, 1986, redesign di *Sumatra*), in plastica stampata a iniezione: la novità risiede nell'integrazione di un portamatite sopra alla vaschetta portabiglietti, cui viene successivamente aggiunto anche un portacartellino (prog. 1517, 1992).

Per la tavola, Mari progetta lo *Spargisale-macinapepe Faraglioni* e il *Portauovo-portacandele Hawaii* (prog. 1045, 1970), in melamina, entrambi riediti da Alessi nel 1997: nel primo caso, la manovella del macinapepe è un giunto che funge contemporaneamente da fissaggio del coperchio e da azionamento della macina; nel secondo, invece, l'oggetto risponde alle due diverse funzioni a seconda del verso di appoggio sul piano.

Il *Secchiello Madera* (prog. 1111, 1972), in acciaio lucido, riedito nel 2019 da Danese in ottone placcato argento, e le *Posate per insalata Kurili* (prog. 1114, 1973), sempre in acciaio lucido e riedite anch'esse nel 2019, sono due oggetti dalle geometrie pure, le cui forme sfuggono all'obsolescenza espressiva: il secchiello ha due anelli che sembrano dettare la curvatura del bordo, mentre la differente funzione delle posate è inscritta in una semplice incisione nella parte concava.

Per la casa, progetta il *Portavasi e portaombrelli in gres Cicladi* (prog. 1234, 1977) [Fig. 37], con la collaborazione di Esperanza Nunez (con la quale progetta anche un mobile per esposizione, prog. 1233 del 1977): la forma del prodotto finale deriva dalla scomposizione e ricomposizione del cilindro e il materiale usato, cotto ad alta temperatura, esclude la necessità di interventi di finitura. L'*Attaccapanni Tricorno* (prog. 1235, 1977), in acciaio smaltato e policarbonato (makrolon), è nelle due varianti con e senza portaombrelli: *Tricorno uno* è formato da un tubo in acciaio smaltato a fuoco di colore nero, che termina con un tricorno in policarbonato con tre ganci e ha alla base un portaombrelli in ABS con una ciotola in cemento per raccogliere l'acqua e assicurare stabilità all'oggetto; *Tricorno tre*, invece, si compone di tre tubi in acciaio smaltato a fuoco fissati al centro da grosse viti passanti e tricorni in policarbonato ed è prodotto in diverse combinazioni cromatiche: struttura nera



38-41 | Studi per *Carte da disegno 2: un treno carico di* (1978), s.d.

e tricorni neri, blu, rossi, gialli; struttura marrone e tricorni marrone o blu, rosso, giallo; struttura beige e tricorni beige o blu, rosso, giallo.

Il *Manifesto Casa e Ufficio* (prog. 1117, 1973), che chiude questa sezione di progetti elaborati per Danese, mostra alcune serie di oggetti progettati da Mari, Mangiarotti e Munari e prodotti dall'azienda: negli oggetti per la casa sono inclusi i vasi *Bambù*, *Camicia*, *Pago Pago* e *Trinidad*, il *Vassoio Arran*, il *Portafrutta Atollo*, il *Portaghiaccio Antille* e le *Ciotole Java* e *Tongareva* di Mari e il *Vaso Tremùti* di Mangiarotti; per gli oggetti da ufficio invece ci sono il *Gettacarte In attesa*, il *Portalibri Lero*, i *Calendari Formosa* e *Timor*, i *Portamatite Lampedusa*, *Colleoni* e *Ventotene*, il *Posacenere Borneo* e il *Tagliacarte Benbecula* di Mari, il *Posacenere Barbados* di Mangiarotti e i *Posacenere Cubo* e *Lipari* e il set *Maiorca* di Munari. In questo manifesto le immagini non sono organizzate in frammenti ricomposti, come accade per esempio per le copertine della collana Universale scientifica per Boringhieri, e gli oggetti si succedono accostati e fotografati in prospettiva.

Tra i giochi, Mari progetta con il fratello i *16 pesci* (prog. 1132, 1973), prodotto in resina espansa atossica, che ripercorre la stessa indagine sulla necessità di superare l'obsolescenza e il rapido consumo contenutistico del gioco che lo aveva già impegnato alla fine degli anni Cinquanta; inoltre, il materiale scelto, già impiegato per la seconda edizione dei *16 animali*, ne permette il galleggiamento in acqua. Al 1975 risalgono invece le *Carte da disegno 1, 2, 3, 4, 5* (prog. 1190, prodotto nel 1978, riedita da Corraini nel 1999) [Figg. 38-41], con la collaborazione di Esperanza Nunez come disegnatrice¹³⁶: qui Mari è impegnato nella ricerca di uno strumento nuovo che superi la produzione qualitativamente scadente esistente nel settore. Il progetto porta alla realizzazione di cinque libri-gioco (1: sulle facce; 2: un treno carico di; 3: paesaggio; 4: sogni e altre cose; 5: soggetti e sequenze) contenenti 2 fogli bianchi e 4 fogli con disegni che accennano a una narrazione, spunti che permettono al bambino un inestinguibile ventaglio di possibilità. Infine, *Living – carte da gioco per immaginare la propria vita*¹³⁷ (prog. 1222, 1976), che Mari idea con l'artista Paolo Gallerani per il concorso "Living – A subject for

136. Quintavalle 1983, 312.

137. Il gioco è pubblicato in "Domus" 895 (gennaio 2006).



42 | Manifesto “Una proposta per la lavorazione a mano della porcellana” (1973), s.d.

children” della rivista tedesca “Architektur&Wohnen”, si compone di 8 mazzi da 12 carte ciascuno distinti per colore, per un totale di 96 carte in cartoncino lucido, e consiste nel cambiare il proprio punto di vista immedesimandosi in situazioni di vita altre, disegnando o descrivendo identità e narrazioni costruite attraverso la casualità dell'estrazione di carte.

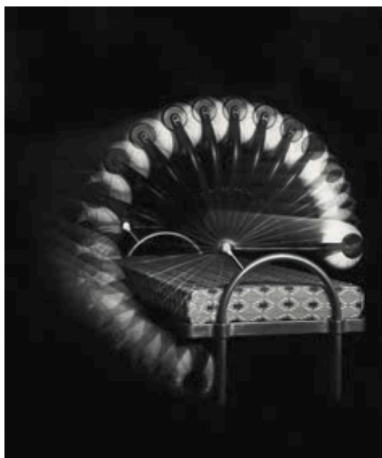
Conclude la disamina dei progetti per Danese la *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* (prog. 1122, 1973) [Fig. 42], che ha come risultato formale la serie di vasi *Samos* in diciotto varianti, quattro delle quali prodotte nuovamente da Alessi nel 1999. In questo caso, viene chiesto a Mari di disegnare degli oggetti decorativi in porcellana: analizzando nel dettaglio e smitizzando il senso della produzione artigianale a lui coeva¹³⁸, che finisce per essere una condizione alienante come il lavoro in una qualsiasi catena di montaggio, il designer propone di realizzare delle forme concave su cui adagiare i ritagli e semilavorati in argilla, studiando con gli operai alcuni modelli, coinvolgendoli quindi nelle scelte formali per ridare loro il senso della progettazione, e lasciandoli poi liberi di proseguire nel lavoro di ricerca. Il problema del “fatto a mano”, infatti, sollevava quello del distacco tra chi elabora modelli formali e chi è destinato a eseguirli: la forma, secondo Mari, si definisce sulla base delle ragioni della materia, non può quindi essere imposta come segno dall'esterno da ripetere vuotamente¹³⁹. Se il progetto globale è disatteso, in quanto gli artigiani continuano non solo a lavorare con un certo ritmo di produzione ma anche a reiterare senza alcuna innovazione gli stessi modelli, il prodotto ha un grande successo di vendita.

Un altro importante marchio italiano con cui Mari entra in contatto è ICF De Padova¹⁴⁰, azienda fondata negli anni Sessanta da Maddalena e

138. Quintavalle 1983, 264-265.

139. Burkhardt 1997, 130.

140. L'azienda è nota per essere la prima importatrice di mobili e oggetti di design scandinavo in Italia negli anni Cinquanta, e negli anni Sessanta ottiene la licenza dalla ditta americana Herman Miller per poter produrre in Italia i mobili di Charles Eames e George Nelson. Tra i designer storicamente legati al marchio ci sono Vico Magistretti e Achille Castiglioni. Negli anni Ottanta la cessione del marchio ICF porta alla nascita di due distinte realtà, la ICF e De Padova. L'acronimo “ICF” sta per International Furniture Company. Per approfondire la storia e le collaborazioni del marchio, v. <https://www.depadova.com/it/>.



43 | *Divano-letto Day-night* (1971), dal catalogo della mostra *Enzo Mari* curated by *Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli* (Milano, 2020).

Fernando De Padova a Vimodrone, nell'hinterland milanese. Il rapporto lavorativo tra il designer e l'azienda si consuma, infruttuosamente, tra il 1970 e il 1971: nel 1970 realizza modellini di elementi modulari giuntabili e di imbottiti per il centro ricerca ICF, mentre l'anno successivo è incaricato di progettare l'allestimento del negozio De Padova (prog. 1049 e 1050), l'*Armadio compresso* (prog. 1058) e il *Divano "Curva morbida"* (prog. 1063), che rimangono però sulla carta.

Nel 1971 prende avvio la collaborazione con Driade, un'azienda italiana fondata nel 1968 dai fratelli Enrico e Antonia Astori con Adelaide Acerbi¹⁴¹, che supera i limiti temporali di vita dello studio di Mari, con oggetti ancora oggi in produzione.

Nel caso del primo progetto che firma, il *Divano-letto Day-night* (prog. 1069, 1971) [Fig. 43], in principio disegnato per ICF De Padova ma messo in produzione da Driade nel 1972, che vede la collaborazione di Elio Mari per i disegni di analisi dell'esistente e delle necessità del programma, il designer contrappone all'immagine precostituita di un divano imbottito un oggetto che denuncia chiaramente di essere due mobili in uno: la seduta è un comune materasso con rivestimento studiato dai Mari (*Decorazione per copriletto*, prog. 1092, 1972, cui fanno seguito altri progetti di decorazione, come i prog. 113A e B del 1973), mentre lo schienale, in poliuretano espanso sfoderabile con rivestimento color marrone, è l'elemento che permette di passare da letto a divano poiché se ne garantisce la rotazione su di un perno. Il mobile è un insuccesso di vendite poiché il pubblico ne ravvisa la povertà formale nel confronto con altri oggetti della stessa tipologia¹⁴²; tuttavia, il fallimento del progetto porterà alla *Proposta per un'autoprogettazione* (prog. 1123, 1973). La *Sedia Sof-Sof* (prog. 1071, 1971), prodotta sempre nel 1972, rieditata nel 2015 e ancora in produzione, cui collabora nuovamente Elio Mari, presenta un telaio formato da 9 anelli in tondino di ferro saldati elettricamente e laccati, in cui la parte portante e il piano di seduta coincidono, ed è completata da un doppio cuscino in poliuretano e dacron con rivestimento sfoderabile in tessuto. In questo caso, al successo della critica fa eco un nuovo insuccesso commerciale, poiché le giunture tra tondini

141. Per una storia del brand, v. F. Irace, *Driadebook*, Skira, Milano 1995.

142. Quintavalle 1983, 424.

devono essere fatte a macchina ma rifinite a mano, aspetto che ne moltiplica il costo di vendita.

Il processo di riduzione che porta ai *Tavoli Frate e Fratello* (prog. 1127 e 1128, 1973-74, ancora in produzione), nel cui progetto è ancora coinvolto Elio Mari, si basa nuovamente sull'idea che un oggetto sia segno, forma significativa che veicola funzioni-significati¹⁴³: in questo caso, i tavoli, la cui funzione tipologica è ben definita, sono costituiti da un sistema di elementi nati dalla progressiva eliminazione del superfluo e dal disvelamento della struttura. Entrambi presentano un ripiano in cristallo che svela l'incastro tra le gambe in profilati di ferro forgiato e la trave in legno di faggio, *Fratello*, più basso, aggiunge un ulteriore ripiano in cristallo, i cui supporti in ferro sono imbullonati alla trave. Fanno loro seguito i *Tavoli Cugino e Cuginetto* (prog. 1209, 1976), anche qui a differenti altezze, in cui le gambe sono avvitate tra loro.

Anche le serie di *Tavoli Capitello* (prog. 1240, 1977), progettata con la collaborazione di Esperanza Nunes, e *Abaco* (prog. 1259, 1979), con Antonia Astori De Ponti, sono dei sistemi di segni che consentono di assolvere a una vasta gamma di funzioni grazie alle varianti dimensionali previste dalla produzione. In particolare, *Capitello* nasce dalla ricerca sul giunto tra gambe e ripiano del tavolo¹⁴⁴, elementi in multistrato di betulla, per il quale vengono proposte tre varianti: tondo, calice e legato (con un elemento a squadra in ferro).

Nel 1973, con la collaborazione del fratello, Mari cura per Driade una ricerca¹⁴⁵ (prog. 1135, 1973) finalizzata alla progettazione di nuovi oggetti di arredamento che riguarda in particolare le seguenti ipotesi progettuali: sedia di tubo (A), sedia di tondino sottile (B), sedie per ufficio (C), imbottiti (D), sedili diversi (E), librerie (F), letti (G), contenitori vari per la casa (H). L'impegno di Mari si focalizza sull'analisi del significato di "sistema" (inteso sistema di mobili) e oggetto "autonomo", in prima istanza sotto il profilo filosofico, tecnico-economico e di mercato e, quindi, nella produzione Driade, che in quegli anni era finalizzata alla

143. Pedio 1980, 45.

144. Quintavalle 1983, 329.

145. Dattiloscritto conservato nella cartella di progetto "1135: Driade, Centro di ricerca, Ricerca di design" nel Fondo Mari a Parma.

realizzazione di oggetti per la sola sfera domestica: il fine è prevedere la produzione di altri sistemi e programmare strumenti produttivi nell'ambito di nuove tecnologie (scelte sulla scorta di una prima analisi) e successive sperimentazioni.

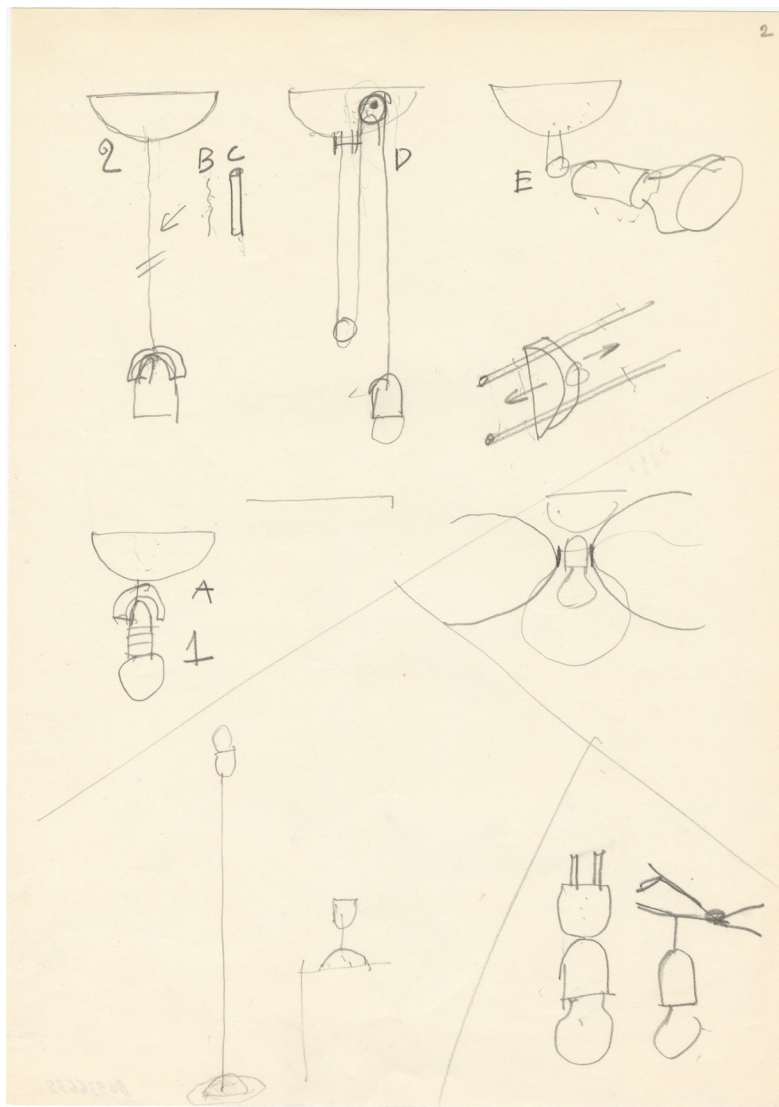
Da queste ricerche deriva, per esempio, la *Sedia Delfina* (prog. 1154, 1974), realizzata sempre con il contributo di Elio Mari, che verrà insignita del Compasso d'oro nel 1979: questo modello di sedia è costituito da una struttura in tondino di ferro di sezione 12 mm, tale da non richiedere irrigidimenti di sorta, e seduta e schienale in cotone e canapa grigio con zip, che ne permette la rapida sostituzione. In questo caso, Mari lavora su un modello esistente di cui migliora i dettagli. Nel 1994 l'autore ne propone la modifica per realizzare la struttura in midollino e nel 1998 studia una sedia in gomma/plastica/metallo a partire dalla *Delfina* per Magis (non realizzata); la sedia viene quindi riedita da Robots e ora è prodotta da Rexite in diverse varianti cromatiche del tessuto.

Anche il progetto per *Poltrona e divano* (prog. 1155, 1974) prende avvio dalle ricerche del 1973 ma non viene realizzato. Da questo deriva nel 2015 *Elisa*, un sistema composto da poltrona e divano con struttura in acciaio con sostegni a slitta su cui poggiano cuscini in schiuma poliuretana completamente sfoderabili.

Il *Divano Pollena* (prog. 1169, 1974), la *Poltrona Gambadilegno* (prog. 1186, 1976) e la serie di imbottiti di cui fanno parte *Pecorella* e *Nuvole* (prog. 1252, 1978) nascono dalla scelta di prediligere forme semplici e impiegare tecnologie non innovative per la produzione di oggetti di cui il mercato è già ampiamente saturo¹⁴⁶, razionalizzando quindi la produzione.

Anche il *Sistema modulare di contenitori e piani Bric* (prog. 1228, 1977), che Mari progetta con Antonia Astori De Ponti, insiste sul concetto di razionalizzazione produttiva e del gusto: gli elementi, di forma riconducibile ai tradizionali mobili domestici, sono pensati per essere componibili a piacere ma la comunicazione del prodotto, che viene messo a catalogo (prog. 1386, 1984) mostrando composizioni prefigurate, riduce la partecipazione dell'utente al progetto.

¹⁴⁶. Quintavalle 1983, 309.



44 | Studio per *Sistema Aggregato* (1974), s.d.

La *Sedia da pranzo Vela* (prog. 1297, 1980), caratterizzata da struttura in faggio e schienale e seduta in compensato curvato con finitura in radica, chiude i progetti di Mari per Driade fino alla metà degli anni Novanta, quando sarà richiamato dall'azienda per il redesign della *Sedia Delfina* e *La tavola di Enzo Mari* (prog. 1664, 1999).

Per Artemide¹⁴⁷, azienda fondata nel 1960 a Milano da Ernesto Gismondi e Sergio Mazza, con cui ha già lavorato alla produzione di *Polluce* (1965), Mari progetta con la collaborazione del fratello il *Divano continuo semirigido* (prog. 1075, 1971), da realizzarsi in materiale termoplastico: per soddisfare la richiesta della committenza, il designer ipotizza l'accostamento di una serie di elementi curvati a fare contemporaneamente da seduta e schienale, con sezione a doppio T e prodotti con un solo stampo, supportati da due longheroni con alloggiamento sia degli elementi che formano il divano sia delle gambe, posizionabili con luce fino a 2 m. Il progetto non viene realizzato. Nel 1970¹⁴⁸, intanto, Mari getta le basi per una ricerca sulla realizzazione di una lampada priva di qualsiasi connotazione formale, un sistema di componenti elementari che si adatti a diverse tipologie di ambiente e gusto: questa ricerca inizia nel 1974 e porta alla realizzazione nel 1976 del *Sistema Aggregato* (prog. 1163) [Fig. 44], cui collaborano il designer Giancarlo Fassina ed Elio Mari: in un'operazione di scomposizione e progressiva riduzione del segno, Mari giunge a proporre diverse varianti tipologiche di lampada (da terra, da tavolo, a morsetto, a sospensione, a faretto e a braccio) che si ottengono dall'aggregazione di elementi (profilati in alluminio estruso e PVC, giunti e attacco a muro in lamiera stampata) che, in un'ipotesi radicale, avrebbero dovuto essere commercializzati separatamente per lasciare libero l'utente di comporre la propria variante di lampada. Il sistema è completato con lo studio di nuovi diffusori (prog. 1223, 1976) che affiancano diffusori e plafoniere come accessori di copertura della lampadina.

Per l'azienda Le Creuset¹⁴⁹, fondata nel 1925 a Fresnoy-le-Grand, Mari progetta con il fratello la serie di *Cocotte Mama* (prog. 1039, 1970),

147. Per una breve storia del brand, v. "Artemide. The Company identity" [<https://www.artemide.com/en/company/identity#history>].

148. Quintavalle 1983, 290.

149. Per una breve storia del brand, v. "Una partnership forte come la ghisa vetrificata" [<https://www.lecreuset.it/s/LCIT/la-nostra-identita/copoo7.html>].

in ghisa vetrificata smaltata, materiale tradizionalmente usato da Le Creuset per le sue creazioni: in questo caso, dopo una lunga indagine non tanto sulla forma della pentola ma sulle impugnature, verifica il costo eccessivo della realizzazione di uno stampo con cui ottenere il pomolo sul coperchio in un'unica fusione e lavora quindi sui manici, proponendo una scanalatura che eviti il ritiro della ghisa, che aumenta proporzionalmente alla dimensione della sezione. Nel 1974, verrà chiamato dalla stessa azienda per realizzare una serie di *Padelle e casseruole* (prog. 1174).

Nel 1971, Anonima Castelli¹⁵⁰ commissiona a Mari il progetto di una sedia alternativa alle tipologie diffuse e alle aspettative del mercato. La *Sedia Box* (prog. 1112), che vede la collaborazione di Elio Mari nelle ricerche, è un oggetto di arredamento completamente smontabile, realizzato mediante una struttura in acciaio rivestita in guaina PVC antigraffio e seduta e schienale in polipropilene stampato a iniezione in diversi colori, prodotta dal 1976. Gli elementi metallici, gambe e supporto per lo schienale, sono semplicemente avvitati, senza l'uso di un telaio indipendente; la superficie del sedile, molto sottile, è irrigidita da un sistema di nervature regolari nascosto nello spessore del sedile stesso. La prima versione, edita in circa 100 esemplari nel 1975, presenta la seduta in poliuretano e lo schienale in tela. L'oggetto, prodotto da Anonima Castelli fino al 1996 e da Driade dal 1996 al 2000, è venduto smontato e insacchettato. Sempre per Anonima Castelli, tra il 1973 e il 1974 Mari progetta il *Ripiano continuo autoportante* (prog. 1165), in plastica estrusa, la cui produzione viene subito interrotta.

Un altro importante committente di Mari è Gabbianelli, azienda italiana specializzata nella produzione di ceramiche fondata nel 1939 da Enrico Gabbianelli a Cusano Milanino, che nel 1968 inaugura il dipartimento di decorazione a mano¹⁵¹. È dello stesso anno il sistema di *Piastrelle componibili Serie Elementare* (prog. 924), che il designer progetta in collaborazione con il fratello, prodotte poi nel 1972: si tratta di decorazione latu sensu, poiché Mari realizza delle texture di schemi geometrici a ri-

150. Dal 2015, l'azienda ha assunto il nome Castelli. Per una breve storia del brand, v. "Castelli. Identità" [<http://www.castelli877.com/it/identita/1>].

151. Per una storia del brand, v. "La nostra storia" [<https://www.altaecco.com/storia/>].

ghe verticali e orizzontali, griglie e punti, il cui gradiente rovescia gradualmente il rapporto tra figura e sfondo. La monocromia superficiale è pertanto arricchita dagli esperimenti percettivi che impegnano Mari da Brera in poi, e le texture delle piastrelle, in tutto ventisette, ne permettono la composizione.

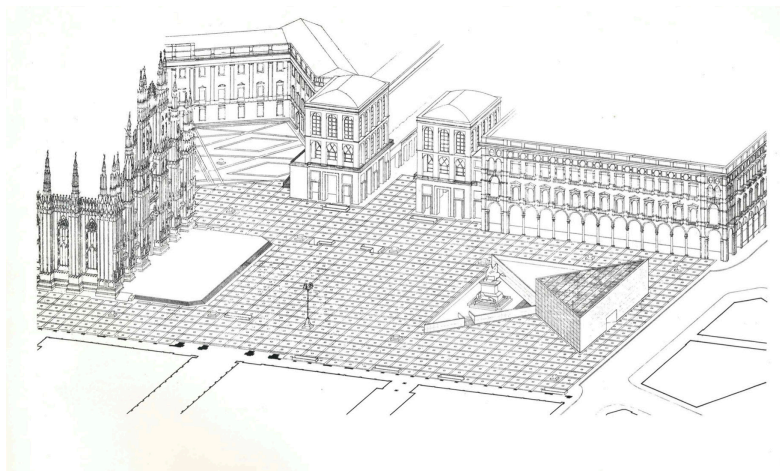
Successivamente, Mari progetta un *Tavolino in ceramica* (prog. 1089, 1972), dapprima per Gabbianelli e subito dopo per Danese, che lo impegna fino al 1975 e che non viene realizzato, né nella versione in ceramica né nella indagata versione in vetro.

Al 1978 risale la *Piastrella Traccia* (prog. 1245, prodotta dal 1981), con rigatura a rilievo in orizzontale, verticale e obliquo a ritmo variabile: si tratta della prima grafica tridimensionale del marchio. Il progetto viene ripreso successivamente nel 1983 (prog. 1368, prodotto dal 1986) e questa serie di piastrelle è a tutt'oggi in produzione.

Con la *Ricerca sul decorato a mano*, che conduce sempre per Gabbianelli tra il 1980 e il 1981 con Annamaria Maglienti ed Enzo Preda, Mari mette a punto un vocabolario minimo di segni da cui attingere per comporre soggetti per piastrelle con il minor numero di pennellate¹⁵² (prog. 1305, 1306, 1307 e 1308 e catalogo prog. 1336).

Per il Comune di Milano, Mari elabora il progetto di diversi elementi di arredo urbano, come i *Supporti per cartelli luminosi* (prog. 1275, 1979), i *Supporti per cartelli comunali* (prog. 1280, 1979) e il *Paracarro mobile* (prog. 1334, 1981-82). Tuttavia, di gran lunga più importante e noto è il *progetto di recupero e riqualificazione* dell'area compresa tra Piazza del Duomo e Piazza della Scala (prog. 1348, 1982-83) [Fig. 45], che coinvolge un nutrito gruppo di lavoro composto di architetti, ingegneri, geometri e studenti. Il progetto si articola in tre proposte d'intervento progressive, che traggono la loro origine dall'analisi della piazza come fatto sociale, fulcro della città e della vita attiva, e da un disegno che è contemporaneamente architettonico, urbano, politico e culturale. Va premesso che la distruzione è un valore qualificante dell'intervento, che si può leggere in ciascun livello. La prima proposta titola "Il palcoscenico della città" e prevede l'azzeramento di tutti i dislivelli della piazza e

152. d'Avossa, Picchi 1999, 114.



45 | Disegno per il progetto di recupero e riqualificazione dell'area compresa tra Piazza del Duomo e Piazza della Scala *Tre piazze del Duomo* (1982-83), da Mari 1984.

delle strade attorno al Duomo e la realizzazione di una pavimentazione a maglia regolare per la pianificazione ordinata di eventi e spettacoli, la cui amministrazione spetta alla figura del regista della piazza. La seconda alternativa è “Il caffè della città” e presuppone la realizzazione di un nuovo polo attrattivo, un edificio a impostazione quadrangolare articolato su tre livelli lungo le diagonali, opposto e in dialogo con il Duomo, che ospiti un caffè e un museo. La terza ipotesi, “Per forza di levare”, marca il momento più risolutivo del progetto e prevede il recupero del collegamento tra il Duomo e la Scala sul vecchio sedime della città, cancellato nel corso dell’Ottocento, mediante il taglio, anche ideologico, dell’Arenario, simbolo del potere fascista che domina la Piazza del Duomo, e l’uso di una parete di specchi sul taglio stesso che amplifichi le immagini dei monumenti che cingono la piazza. I tre progetti sono presentati alla cittadinanza con la mostra “Tre piazze del Duomo: progetti di Enzo Mari per il recupero e valorizzazione dell’area Duomo-Scala”, accompagnata dall’omonimo catalogo¹⁵³, che si tiene al Palazzo Reale a Milano dal 26 gennaio al 29 febbraio 1984. L’iniziativa non avrà seguito.

In ambito grafico, la *serigrafia* per Nikol Internazionale (prog. 1129, 1973) ritorna sulle questioni relative all’ambiguità percettiva: essa mostra una sequenza di figure rese tridimensionali dall’intersecarsi di quattro quadrati ciascuna in cui la struttura dinamica dell’immagine è struttura del pensiero umano, ma “l’immagine non inganna, l’ambiguità è nella sua struttura, senza di essa non vi sarebbe quel processo di pensiero per mezzo d’immagini che è l’immaginazione. [...] La funzione educativa dell’artista consiste nel conoscere e insegnare a conoscere, individuando le strutture e i movimenti”¹⁵⁴ e la ricerca sulle articolazioni e i meccanismi interni della percezione è essa stessa il design. Questo discorso può essere esteso anche alla *serigrafia* per Westfalscher Kunstverein (prog. 1138, 1973).

Nel 1975 Mari, partecipa al concorso “Il buon mobile per bambini”, indetto dalla rivista tedesca “Architektur&Wohnen” (prog. 1195, 1196, 1197, 1198 e 1199, 1975); il sistema proposto, elaborato con la collabo-

153. E. Mari (a cura di), *Tre piazze del Duomo. Progetti di Enzo Mari per il recupero e valorizzazione dell’area Duomo-Scala*, catalogo della mostra, Arcadia, Milano 1984.

154. Argan 1974b.

razione di Elio Mari e di Peppe di Giuli, si avvale dell'uso di elementi appartenenti a un processo costruttivo che si adatta progressivamente alle necessità di crescita e conseguente evoluzione di un bambino per un arco che va dai 3 ai 15 anni, e pertanto le soluzioni di montaggio sono molteplici. In particolare, vengono studiati tavolo da lavoro e lettino/divano, seduta a cassetta, sedia girevole ad altezza variabile e un sistema elementare per la libera realizzazione di strutture essenziali formato da tavole e prismi triangolari in legno.

Infine, altri progetti degli anni Settanta sono: la *Decorazione del marchio* per Bassetti (prog. 1085, 1971), lo *Scrittoio casa* per Kiga (prog. 1108, 1972), il *Tavolo da pranzo* per Forme e superfici (prog. 1115, 1973), la *Libreria Dima* per Simon International (prog. 1166, 1973-74), in lamiera di acciaio stampato, messa in produzione per qualche anno nel 1976, l'*Impaginazione e grafica di libri fotografici* per Cooperativa Editoriale Studio Forma (prog. 1176, 1975), la *Ricerca per redesign dei modelli in produzione* per Metalmobil (prog. 1184, 1975), un'azienda di San Giovanni in Marignano, in provincia di Forlì, cui collabora Peppe Di Giuli, e il *Marchio per Teatro comunale di Genova* con Elio Mari (prog. 1185, 1975).

Dagli anni della Contestazione in avanti, si esplicita in modo sempre più evidente l'impegno ideologico e formale che anima in modo costante l'attività progettuale di Mari e che investe anche l'ambito del design: per l'autore, la qualità del progetto di design non può essere ricondotta a mere questioni di tipo funzionale ma, piuttosto, al suo portato allegorico¹⁵⁵.

L'allegoria è quindi l'immagine che chiude in una sintesi tutto il lavoro di ricerca, il significato "altro" rispetto a quello letterale di un'opera, un "intervento plastico in chiave problematica e ideologica"¹⁵⁶: le allegorie pongono, come tema implicito e vero contenuto dell'opera, le contraddizioni dell'esistenza e le responsabilità politiche che ne definiscono i presupposti e gli sviluppi.

155. D'Avossa, Picchi 1999, 33.

156. E. Mari, *Modelli del reale*, catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna, San Marino (11 giugno-24 agosto), Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1988.

Le prime allegorie di Mari, in realtà, risalgono alla metà degli anni Cinquanta e sono *L'Anniversario* (prog. 168, 1954) e il *Vassoio Putrella* (prog. 419, 1958), oggetto che Mari considera “l'allegoria del design”¹⁵⁷; a queste fa seguito il *Modulo 856* per la VI Biennale di San Marino del 1968. Tra gli anni Settanta e Ottanta Mari lavora a molte opere allegoriche, talune frutto di lavoro collettivo: tra le più note, la *Ricerca per il nuovo marchio Falce e Martello*, le *44 valutazioni* e l'*Atlante secondo Lenin*.

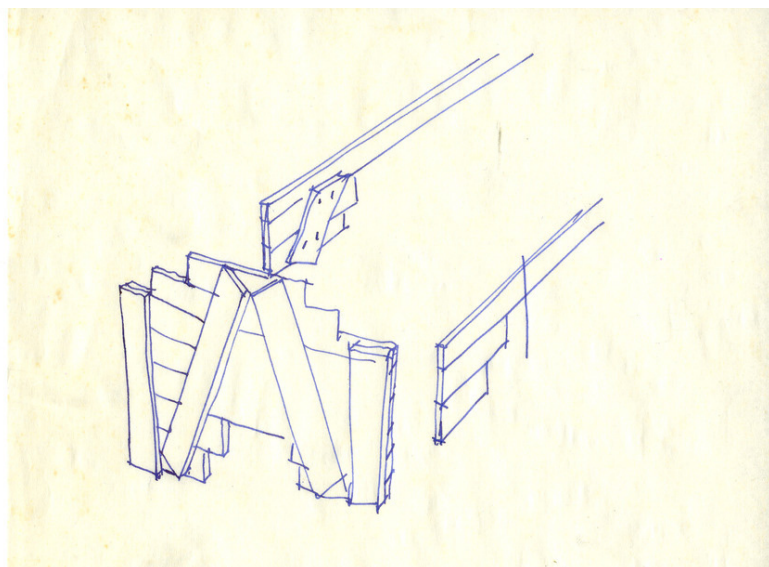
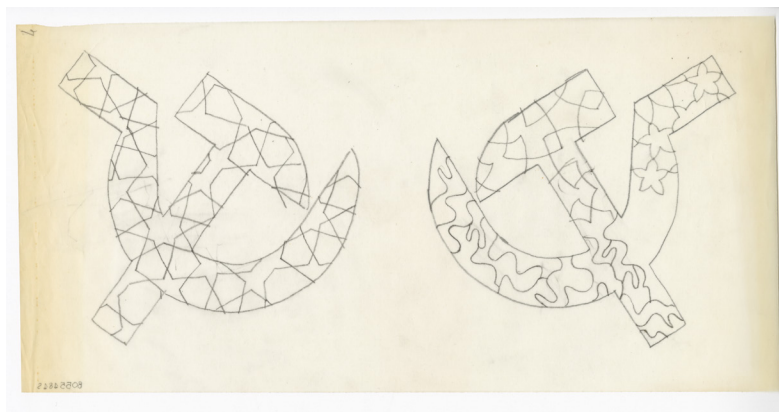
Con la *Ricerca per il nuovo marchio Falce e Martello* (prog. 1079, 1971), Mari esplora ed esclude la possibilità di formalizzare graficamente il simbolo proletario per eccellenza, la Falce e Martello, così sentito dai lavoratori da essere utilizzato direttamente, senza alcuna preoccupazione di natura formale. La raccolta delle innumerevoli possibili scritture del simbolo, cui lavora Giuliana Einaudi, afferente al Movimento Studentesco, dimostra come ognuno di quei termini sia un'autentica e pertanto valida espressione popolare. La cartella per le Edizioni O (prog. 1104, 1972), edita nel 1973, contiene il libretto bilingue italiano-inglese *Falce e martello* che propone quattro tipi di comportamento per contribuire con i propri strumenti alla lotta di classe, una serigrafia su carta che riproduce lo studio per *L'Anniversario* (1954), una bandiera con la Falce e Martello riprogettata da Mari nel 1971 e una litografia su carta che riproduce le 168 Falce e Martello raccolte da Giuliana Einaudi¹⁵⁸. La cartella viene presentata alla mostra “Tendencije 5” di Zagabria.

Il progetto si lega alle *44 valutazioni* (prog. 1220, 1976) [Fig. 46], edito da Plura Edizioni, condotto con la collaborazione di Esperanza Nunez e presentato alla XXXVIII Biennale d'Arte di Venezia. L'opera parte dalla considerazione di Mari, raccolta da Quintavalle¹⁵⁹, che gli oggetti d'arte basati sulla simbologia rivoluzionaria non hanno mercato poiché non ci sono acquirenti che, pur supportando la causa, esporrebbero un segnale così forte. La riduzione del simbolo in parti diventa quindi una metafora che, nell'atto stesso della disgregazione, rappresenta l'espropriazione della ricerca artistica; tale disgregazione fa perdere volutamente il significato originario del simbolo ma, allo stesso tempo, finisce col non riu-

157. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 136.

158. E. Mari, *Falce e martello*, Edizioni O, Milano 1973.

159. Quintavalle 1983, 321.



46 | Studio per *44 valutazioni* (1976), s.d.

47 | Studio per *Letto M* per *Proposta per un'autoprogettazione* (1973), s.d.

scire a trasmettere nemmeno più il suo significato di metafora. La civiltà del consumo distrugge anche la segnaletica più violentemente eversiva. L'operazione che compie Mari è la scomposizione del simbolo Falce e Martello, inizialmente pensato in marmo ma in seguito realizzato in legno, in 44 parti, dal formato analogo ma con prezzi di vendita, "valutazioni", assolutamente aleatori. Ciascun frammento, "residuo dell'integrità dimenticata"¹⁶⁰, è accompagnato da un titolo, verso di una poesia scritta da Francesco Leonetti che accompagna l'opera e ne chiarisce il senso. L'opera è l'allegoria della sconfitta del movimento operaio e rappresenta parimenti il lavoro parcellizzato¹⁶¹.

Operazione Vesuvio (prog. 1090, 1972) è una proposta di intervento riguardante la conversione della cima del Vesuvio in parco culturale, esposta durante una mostra curata da Pierre Restany alla Galleria Il Centro a Napoli¹⁶²; Mari, con la collaborazione al progetto del fratello, propone di urbanizzare il cratere del Vesuvio e sottoporre qui a domicilio coatto i responsabili, dagli architetti agli amministratori comunali, della degradazione edilizia nel centro di Napoli.

Come anticipato parlando della collaborazione con Driade, la *Proposta per un'autoprogettazione* (prog. 1123, 1973) [Fig. 47], elaborata con Elio Mari per Simon International¹⁶³, prende forma a seguito dell'insuccesso del *Divano-letto Day-night*, che Mari interpreta come segnale del condizionamento sociale esistente nel proprio rapporto con l'ambiente¹⁶⁴ e dello scollamento dell'utente finale da riflessioni di tipo critico sul pro-

160. Leonetti, versi dalle *44 valutazioni*, 1977.

161. Leonetti in Leonetti, Menna, Pedio 1988, 115.

162. Su *Operazione Vesuvio*: <http://www.fondazionemenna.it/menna-digit/un-singolare-avvenimento-15-6-1972>; <https://www.ma-drenapoli.it/collezione/operazione-vesuvio-e-giannetto-bravi/>.

163. L'azienda Simon Gavina, fondata come altre da Dino Gavina, si trova alla Cicogna di San Lazzaro di Savena, in provincia di Bologna. L'edificio è progettato nel 1960 da Achille e Pier Giacomo Castiglioni ed è oggi sede della Fondazione Massimo e Sonia Cirulli. Per approfondire: v. Virgilio Vercelloni, *L'avventura del design: Gavina*, Milano, Jaca Book, 1987; Marco Sammicheli, "Un luogo ricco di storia", in "Abitare" 14.02.2017 [<https://www.abitare.it/it/architettura/restauri/2017/02/14/laboratorio-fratelli-castiglioni-bologna-2/>, 9.12.2021]; Fondo Achille e Pier Giacomo Castiglioni presso CSAC dell'Università di Parma.

164. Mari [2002] 2019, 32.

getto: tali capacità critiche, secondo il designer, possono nascere solo dal confronto diretto con la progettazione e la pratica del lavoro. Il condizionamento della forma¹⁶⁵ è possibile solo quando si intuiscono le ragioni di un progetto e ciò è veicolato alla partecipazione diretta alla realizzazione di un bene: pertanto, l'autoprogettazione è un'allegoria, un invito a un esercizio critico della progettazione e all'autoformazione di una cultura critica, col fine di far riflettere il fruitore sui problemi, il significato e i condizionamenti che derivano da qualunque progettazione, nel tentativo di una redistribuzione di spirito critico e creatività. Per l'occasione, vengono ideati diciannove modelli (sette tavoli rettangolari e due tondi, quattro letti, tre sedie, una panca, una libreria e un armadio) da realizzare in legno, con tanto di distinta dei materiali da acquistare, inseriti in un libretto con le istruzioni per acquisire le basi essenziali del costruire: si parte da una struttura a telaio cui si aggiungono altri pezzi per l'irrigidimento della struttura. La proposta è che le persone si cimentino nella realizzazione di ciò di cui hanno bisogno, apportando le modifiche necessarie ai progetti, che sono solo suggerimenti, e che inviino foto dei loro mobili allo studio di Mari. La finalità sociale dell'esperienza, il pensare con le proprie mani¹⁶⁶ (e come sostiene Mari, "il progetto, come tutta la ricerca intellettuale, si fa con le mani"¹⁶⁷), non viene compresa che da una minoranza di coloro i quali richiedono il libretto.

Romanzo storico (prog. 743, 1973), è un libro nato dalla collaborazione tra la scrittrice Carla Vasio ed Enzo Mari assieme al fratello, edito da Milano Libri Edizioni nel 1975. Il volume è costituito da un unico foglio di 49 x 145 cm piegato e rilegato che racchiude la storia in potenza di Angelo Fantin, un bambino nato a Milano nel 1974, inscritta nella genealogia immaginaria di cinquecentoundici personaggi che rappresentano nove generazioni, ovvero la sua dinastia dalla fine del Settecento. La grafica dell'albero genealogico è ideata da Mari; qui, ogni figura è descritta mediante una breve anagrafica che comprende nome, cognome, luogo e anno di nascita e morte e causa della morte qualora particolarmente violenta. Questa accumulazione di dati storici, "materiali ausiliari della

165. Quintavalle 1983, 269.

166. Argan 1974a.

167. E. Mari e H. U. Obrist, *Autoprogettazione*, per Abitare Talks, Triennale Milano, 2009, riportato in Obrist, Giacomelli 2019.

narrativa tradizionale, ben difficili da mettere insieme”¹⁶⁸, nonostante non sia un romanzo convenzionale, è materiale sufficiente per immaginare situazioni di vita e rappresenta una sorta di allegoria dell’umanità.

Il progetto *Atlante secondo Lenin* (prog. 1167, 1974) [Fig. 48] è una ricerca della durata di due anni che coinvolge, assieme a Mari, lo scrittore e politico Francesco Leonetti. Si tratta di un quadro del marxismo in forma comunicazionale: non una rilettura del movimento, peraltro secondo gli autori continuamente deviata¹⁶⁹, ma un intervento sul piano culturale e della comunicazione. Il lavoro di Mari è animato dalla necessità di capire quale sia la molla dei contrasti politici e ideologici interni alla sinistra che ha portato alla divisione partitica nella lotta al capitalismo e alla realtà costituita; per fare ciò, individua nella comunicazione visiva il mezzo di espressione dei risultati di questa indagine, forte della sua capacità di organizzare un discorso per formalizzazione di relazioni. Il lavoro è costruito sul dialogo e confronto costante con Leonetti, con apporti specifici da parte dei due autori, il designer per i “segni” e il poeta per le “parole”, anche se non sono mancate le interferenze e lo scambio di ruoli che hanno arricchito questo “ostinato lavoro sul campo”¹⁷⁰.

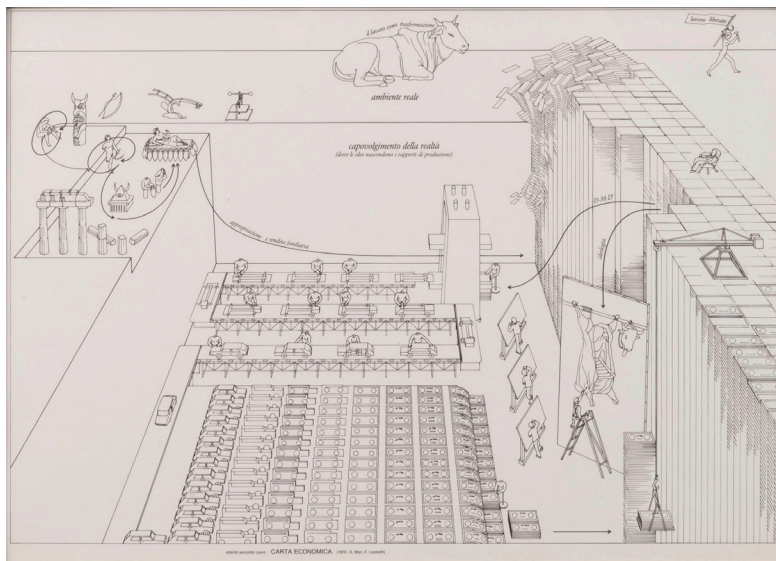
La ricerca porta alla realizzazione di una cartella con sei tavole litografate, denominate “carte”, ciascuna con i propri caratteri di comunicazione e proposta visuale, tese a verificare le posizioni dei gruppi raccolti sotto la stessa bandiera ma con posizioni diverse sotto il profilo storico, economico, sociale, geografico, politico e culturale; queste carte sono raccolte nel volume *Atlante secondo Lenin: carte dello scontro di linea, oggi* edito da Edizioni L’Erba voglio (1976), in cui ogni tavola è accompagnata da un commento alla lettura e un apparato teorico di definizioni curato da Eleonora Fiorani. Viene presentato nell’aprile 1977 alla Galleria Palazzoli.

Nei primi anni Settanta Mari prende parte al dibattito, che ha avvio con l’uccisione di Roberto Franceschi, intorno alla necessità di costruire un monumento in ricordo di tutte le vittime della repressione statale e fa-

168. Calvino 1976.

169. E. Mari, F. Leonetti, *Atlante secondo Lenin: carte dello scontro di linea, oggi*, Milano, Edizioni L’Erba voglio, 1976, 3.

170. “L’Erba voglio” 26 (giugno-luglio 1976), inserto.

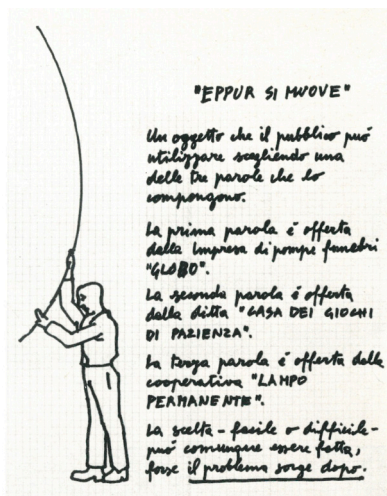
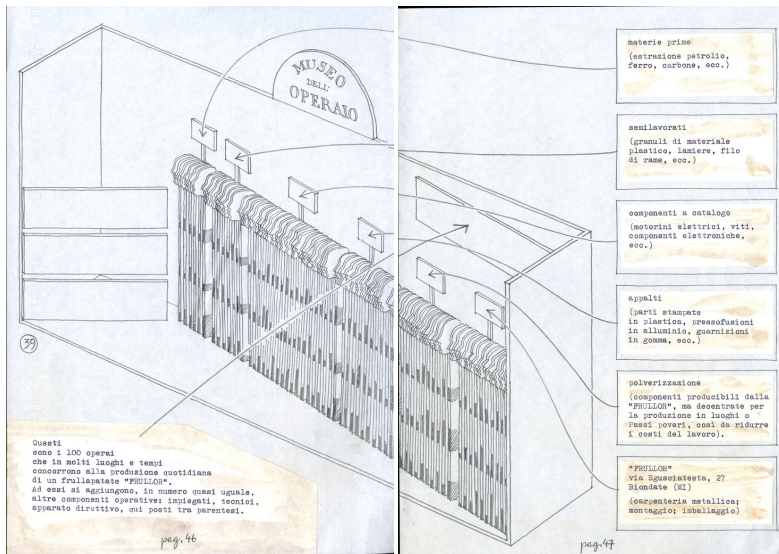


scista dal 1945. Franceschi era uno studente di economia dell'Università Bocconi di Milano ucciso dalla polizia di fronte alla sua università mentre manifestava contro il provvedimento di esclusione degli studenti di altri atenei e degli operai da un'assemblea del Movimento Studentesco in Bocconi. Il *Monumento a Franceschi* (prog. 1171, 1974) nasce come momento di ricerca comune e collettiva di artisti impegnati in campi molto diversi, con l'intento di realizzare un segno che superi il momento celebrativo, atteggiamento tipico per veicolare i valori del potere, che non esaurisca il significato di una lotta che appartiene al divenire del processo rivoluzionario e che sia un riferimento nel tempo per la crescita del dibattito sulle ragioni di queste morti e non solo supporto al rituale degli anniversari. La discussione si articola attorno a inconciliabili interventi elaborati da artisti, in gruppo o singolarmente, che portano alla nomina di una commissione, di cui fa parte anche Mari, per la scelta dell'opera. La decisione ricade su di un grande manufatto dell'industria come simbolo della partecipazione operaia. Il progetto del "più bel monumento di Milano" viene presentato alla Biennale d'Arte di Venezia del 1976¹⁷¹ da Mari: un maglio di 50 tonnellate, simbolo del lavoro. Autofinanziato mediante la vendita di opere in mostra alla Galleria Milano donate da molti artisti coinvolti, il maglio viene installato il 16 aprile 1977 e la Fondazione Franceschi lo dona alla città di Milano nel 2013¹⁷².

Per la mostra "Wet Dream Architecture" (prog. 1193, 1975), a cura di Casabella, realizza *tre tavole* che tematizzano l'alienazione della ricerca intellettuale dalla realtà secondo gli argomenti ambiente, lavoro, e lotta. Ciascuna tavola è accompagnata da un disegno e una foto: per l'ambiente, la riproduzione di *Tekenende Handed* di M. C. Escher e l'immagine di una casa di ringhiera di BWC Studio; per il lavoro, un disegno realizzato su idea di Mari e la fotografia stroboscopica di un lavoratore in una catena di montaggio; per la lotta, infine, la riproduzione di un disegno sempre ideato da Mari e l'immagine di una manifestazione. A chiusura della tavola, una didascalia che inizia sempre nel medesimo modo: "La ricerca intellettuale quando è condotta esternamente alla realtà che in-

171. S. Catenacci, "L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976": note da un libro mai realizzato, in *In corso d'opera*, Campisano Editore, Roma 2015, 324 n. 20.

172. *Donato alla città il monumento a roberto franceschi, a 40 anni dalla sua morte*, in "Corriere della Sera" (23 gennaio 2013).



49-50 | Collage di due pagine per il catalogo della mostra *Design e design* (1979), s.d.
 51 | Schizzo per *Eppur si muove* (1979), s.d.

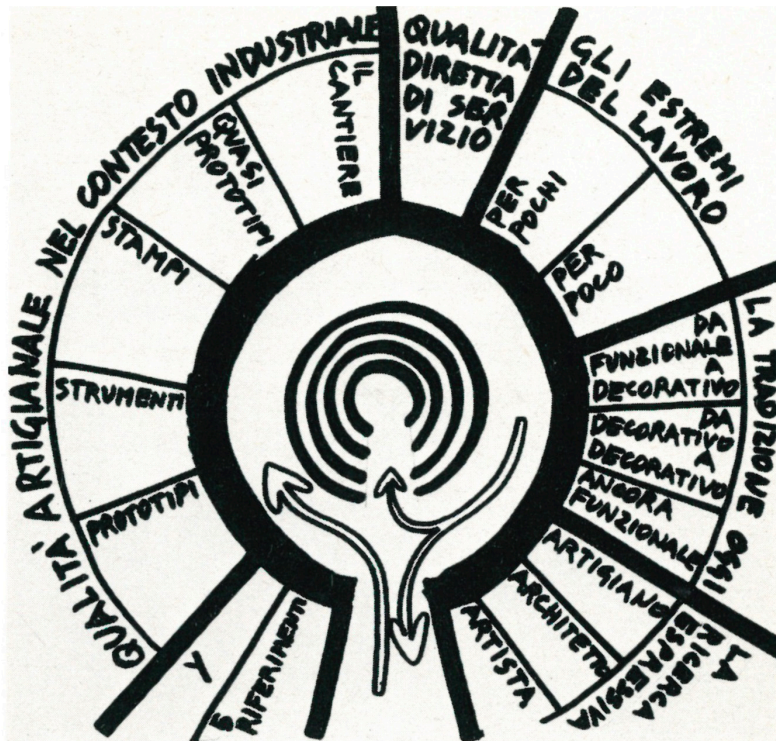
tende trasformare...” e la cui chiosa è specifica per ogni tema: “... si riduce a riflettere soltanto sé stessa” per l’ambiente; “... viene alienata e destinata a fabbricare merce culturale” per il lavoro; “... non ha più gli strumenti per partecipare alla lotta di classe” per la lotta. La mostra non avrà luogo e le litografie tratte dal lavoro di Mari saranno raccolte nella cartella “Critica della Ricerca Intellettuale Separata” edita in cento copie dalla Casa editrice Lavoro Liberato.

Nel 1977 Mari viene eletto presidente dell’ADI e due anni dopo, nel 1979, progetta con Renato Pedio la *Mostra “Design e design”*¹⁷³ (prog. 1273, 1979) [Figg- 49-50] con lo scopo di documentare il dibattito e la ricerca attorno al design dal Secondo Dopoguerra; l’evento è promosso dalla stessa ADI e sostenuto dal Comune di Milano e accompagna la riproposizione del premio Compasso d’Oro, sospeso dal 1970. L’allestimento è progettato per essere ospitato nel portico del Palazzo delle Stelline in Corso Magenta a Milano.

La prima metà della mostra (“ciò che il design di fatto è”) documenta la storia dei primi dieci premi, dalle origini nel 1954 alla sospensione del 1970, e si conclude con l’undicesimo Compasso d’Oro del 1979, mentre la seconda parte (“ciò che implica o dovrebbe”) è un graduale approfondimento di temi e problemi impliciti nei prodotti di design, che si riassumono nel problematizzare la qualità, da un lato, del lavoro di produzione e, dall’altro, della risposta del design ai bisogni materiali e culturali del pubblico¹⁷⁴: nel succedersi progressivo dei contenuti della mostra, il percorso si fa da storico a critico. Tuttavia, la mostra così pensata da Mari non ha luogo a causa dell’atteggiamento nei confronti del premio che, secondo il Comitato Direttivo dell’ADI, nel progetto di Mari è demistificatorio. La diversa visione di Mari sull’impostazione celebrativa o meno del design lo porta a rassegnare le proprie dimissioni da presidente dell’Associazione, che taccia di tendenze reazionarie. La mostra sarà infine egualmente proposta alla Galleria Luca Palazzoli di Milano e si terrà contemporaneamente a quella ufficiale e celebrativa del Compasso d’Oro organizzata dall’ADI.

173. Il catalogo non è stato pubblicato.

174. Mari 1979, 2.



52 | Schizzo di categorie e contenuti della mostra "Dov'è l'artigiano" (1980), s.d.

Eppur si muove (prog. 1285, 1979) [Fig. 51] è un dispositivo visivo e cinetico¹⁷⁵, concepito per la sezione “La sistemazione del design” nella mostra “Inizio di un censimento, verso una raccolta” a cura di Franco Origoni e Franco Raggi alla XVI Triennale di Milano¹⁷⁶, formato da una ruota in legno del diametro di 3 m sostenuta da un sistema in profilati di ferro che ne permette la rotazione su di un perno leggermente decentrato; sul bordo del disco campeggiano le parole RIVOLUZIONE, le cui lettere sono composte con materiale pirotecnico, offerta dalla cooperativa “Lampo permanente”, RESTAURAZIONE, in caratteri lapidari cimiteriali offerta dall’impresa di pompe funebri “Globo”, e RIFORMAZIONE, con pezzi di meccano offerta dalla ditta “Giochi di pazienza”; al centro, invece, si leggono le istruzioni, che invitano a scegliere una delle tre parole e, se necessario, far girare la ruota, tenerla sulla parola scelta e riflettere sul significato. A riposo, e quindi terminato lo sforzo, la ruota si posiziona sul termine “restaurazione”, a denunciare lo stato delle cose in assenza di azione critica.

La *Mostra “Dov’è l’artigiano”* (prog. 1295, 1980) è una grande allegoria del lavoro che Mari cura per la Mostra Mercato dell’Artigianato in Fortezza da Basso (dal 23 aprile al 3 maggio 1981) con la collaborazione di Elisabetta Fermani. Il sistema, un anello circolare inserito in una cupola geodetica di System Abstracta di 26 m di diametro, con uno spazio centrale gradonato per ospitare seminari e discussioni, è posto di fronte all’ingresso della fiera. La mostra e il catalogo curati da Mari sono organizzati in cinque sezioni [Fig. 52]: “qualità artigianale nel contesto industriale”, che comprende le sottosezioni ‘prototipi’, ‘strumenti’, ‘stampi’, ‘quasi prototipi’ e ‘cantiere’; “qualità diretta di servizio”; “gli estremi del lavoro”, articolata nelle sottosezioni ‘per pochi’ e ‘per poco’; “la tradizione oggi”, con le sottosezioni ‘da funzionale a decorativo’, ‘da

175. CSAC! *La guida*, 86.

176. La XVI Triennale si propone come un centro stabile per la produzione di eventi legati alla cultura del progetto, ponendosi pertanto l’obiettivo di ampliare l’attività espositiva all’intero arco del mandato triennale, mediante la sostituzione dell’esposizione con un fitto calendario di eventi e mostre, divisi in tre sezioni, della durata due anni e due mesi, legata agli ambiti tematici di conoscenza della città, progetto di architettura, sistemazione del design, senso della moda, spazio audiovisivo, galleria del disegno e Catasto del disegno. Per approfondire: v. <https://triennale.org/archivi-triennale/16>.

decorativo a decorativo', 'ancora funzionale'; "la ricerca espressiva" con le sottosezioni 'artigiano', 'architetto', 'artista'. Ogni apparato aiuta il visitatore a scoprire dove si incontrino ancora occasioni di lavoro artigianale attraverso oggetti, e quindi luoghi, in cui progetto e realizzazione ancora coincidono. L'insieme mostra quanto fosse arbitrario il confine tracciato tra arte, design e artigianato¹⁷⁷. La maglia teorica che sottende il lavoro di Mari è presentata in un intenso saggio che apre il catalogo¹⁷⁸, in cui il confronto tra lavoro artigiano e lavoro industriale è descritto in modo critico: la conclusione è che la produzione artigianale perpetuata con l'uso di strumenti di lavoro e materiali della tradizione è diseconomica confrontata con la moderna produzione industriale; tuttavia, qualora si attui con tecniche aggiornate, è impiegata in diverse forme per la produzione industriale laddove non sia possibile o vantaggioso scindere le fasi del progetto da quelle dell'esecuzione. Infine, auspica l'unione tra la figura del progettista (nella sua doppia valenza imprenditoriale e tecnico/organizzativa e tecnico/scientifica e/o espressiva) e quella dell'esecutore, affrancato da una condizione di deresponsabilizzazione e dall'alienazione della ripetitività delle operazioni.

Alla fine degli anni Settanta, Mari inizia a intrattenere delle relazioni con l'Università di Parma: invitato da Quintavalle, terrà delle lezioni dal 1978 al 1982. Il momento più importante del sodalizio tra Mari e l'ateneo si concretizza a partire dalla prima delle tre donazioni del suo materiale progettuale al Dipartimento del Progetto, nel 1978.

Nel 1980, Mari prende parte al convegno "Il disegno dell'architettura"¹⁷⁹ che si tiene a Parma il 23 e 24 ottobre 1980 e accende il dibattito sul ruolo dell'archivio nella conservazione dei documenti di progetto; all'incontro prendono parte storici e critici d'arte e architettura, come Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri, Gillo Dorfles, e alcuni progettisti,

177. Koenig 1981, 117.

178. Interessante sottolineare come ricorra in questo catalogo la stessa gabbia già utilizzata per *Funzione della ricerca estetica*, un sistema, in questo caso bipartito, in cui i temi trattati in mostra sono messi in evidenza nella fascia superiore mentre gli esempi articolano la parte inferiore, commentati da lunghe didascalie.

179. Curioso come sia alla donazione che alle lezioni che all'intervento al convegno Mari abbia assegnato un numero di progetto, rispettivamente: prog. 1244, 1282 e 1312.

tra i quali Costantino Dardi, Alessandro Mendini e Giuseppe Samonà. Si riporta un passo significativo dell'intervento di Mari:

[...] il progetto si traduce in oggetto solo nei limiti in cui dà risposta concreta a specifiche predeterminazioni, non modificando quindi l'esistente [...] Mi sembra che l'unico obiettivo di un architetto, arrivato a queste conclusioni sulla base di un'effettiva esperienza, sia quello di comunicare, documentandolo efficacemente, ai suoi colleghi più giovani – che tale esperienza non hanno ancora compiuto – il proprio processo di verifica e contrattazione con tutto quello che predetermina ogni progetto, come unica possibilità di avvicinamento alla qualità del lavoro di trasformazione¹⁸⁰.

Per il designer, è quindi necessario che il progettista, che contratta con tutto ciò che predetermina il progetto, si impegni parimenti a pianificare forme efficaci e praticabili di comunicazione, al fine di trasmettere le fasi di tale contrattazione. Come avremo modo di vedere più avanti, su questa urgenza di condivisione dei diversi momenti progettuali è impostato tutto il lavoro di ricerca e produzione di Mari negli anni di operatività dello studio e, in modo se possibile ancora più evidente, nell'impostazione della donazione dei suoi documenti allo CSAC di Parma.

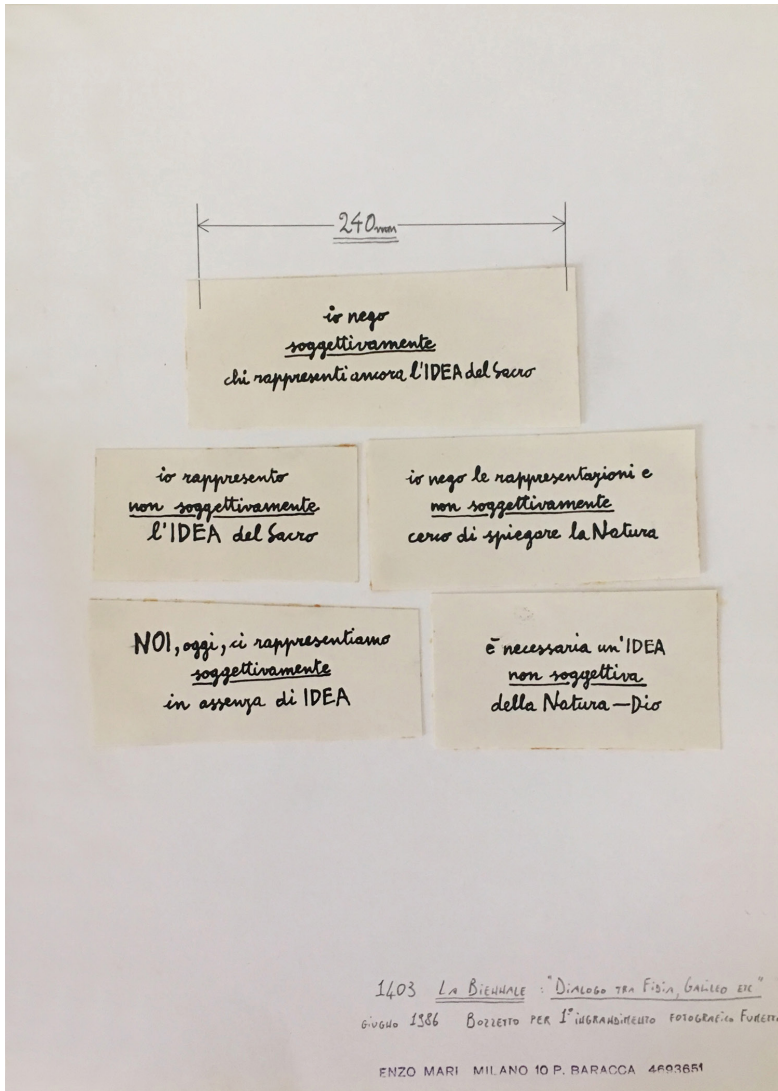
3.6 Dagli anni Ottanta alla cessazione del lavoro dello studio

Nel grande numero di progetti elaborati da Mari nel corso degli ultimi trent'anni di attività dello studio, si possono senza dubbio prendere alcuni esempi che esemplifichino le diverse direzioni che la sua ricerca continua a percorrere.

Come evidenziato da Menna, dalla fine degli anni Sessanta Mari è impegnato in proposte in cui non contano tanto i modi di comunicazione quanto “la proposizione, o giudizio, che concerne il problema dell'arte e del suo statuto linguistico”¹⁸¹. Mari realizza delle proposizioni e crea delle situazioni ambientali per costruire giudizi di osservazione sul lavoro artistico e sull'esperienza estetica in relazione alla condizione dell'uomo, alla sua esistenza quotidiana e al suo possibile destino. Muta la con-

180. Mari, “Del disegno e del disegnare”, in CSAC 1983b.

181. Leonetti, Menna, Pedio 1988, 127.



53 | Testi per l'opera *Dialogo tra Fidia, Galileo, Duchamp, i sette nani, l'Idiota* (1986), s.d. ©CASVA 2022.

dizione dell'artista, che considera la sua arte una pratica significativa in relazione ai fatti sociali.

L'opera *Dialogo tra Fidia, Galileo, Duchamp, i sette nani, l'Idiota* (prog. 1403, 1986) [Fig. 53], installazione polimaterica di 23 pezzi presentata alla XLII Biennale di Venezia del 1986, nasce dall'invito del curatore, lo storico e critico d'arte Maurizio Calvesi, a realizzare un intervento sul tema "Arte e Scienza". Appare implicito il riferimento alle ricerche condotte nel periodo dell'arte programmata così come nel design. Nella fattispecie, viene chiesto a Mari di produrre "una liaison tra arte e design, arte e progettazione", che lo colloca automaticamente all'interno di un determinato spazio di ricerca; Mari reagisce negando la possibilità di incontro per questi due mondi e allestisce un'allegoria in forma di dialogo che sintetizza in maniera perentoria, al limite della didascalìa, il suo pensiero ricondotto a una prospettiva storica, che è poi storia collettiva. Ciascun personaggio dell'opera afferma l'essenza di sé¹⁸². Calvesi dà una lettura molto chiara delle relazioni e dei significati animati dai protagonisti:

c'è nostalgia per Fidia, che poteva conciliare l'oggettivo con il sacro nella rappresentazione; c'è rispetto e ammirazione per Galileo, che ha compiuto la dolorosa operazione di separare l'oggettivo dal sacro, disperdendo l'artificio illusorio della rappresentazione. Duchamp perpetra in evitabile catastrofe storica negando in sostanza sia l'oggettività sia il sacro sia la rappresentazione. Noi siamo i Sette Nani innamorati di Biancaneve (l'arte?) come del miraggio di una rappresentazione ormai inutile, al cui centro poniamo narcisisticamente noi stessi. L'idiota, con il suo tragico buon senso che coglie la questione, auspica il ritorno dell'assoluto aldilà della rappresentazione, nella forza di una nuova idea non soggettiva di Natura-Dio¹⁸³.

Nel 1987 Enzo Mari realizza *L'Allegoria della morte* e *L'Allegoria della dignità*, opere allestite nella mostra "Modelli del reale" presso la Galleria d'Arte Moderna a San Marino (giugno-agosto 1988) e riproposte nella recente mostra "Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist and Francesca Giacomelli" alla Triennale di Milano (ottobre 2020-aprile 2021). Le allegorie, di cui fanno parte numerosi progetti, tra cui il *Modulo 856* e le *44 valutazioni* presentati rispettivamente a San Marino

182. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 157.

183. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 231-232.

nel 1967 e a Venezia nel 1978, sono opere di natura filosofica pensate per mettere in discussione non solo le questioni legate al progetto ma anche al portato dell'etica individuale e della responsabilità collettiva. Sostiene Mari che, nell'arte, la funzione è il problema allegorico del valore.

Nel campo di terra bruna dell'*Allegoria della morte* sono presenti tre cumuli di terra e altrettante lapidi su cui sono scolpiti una croce, una falce e martello e una svastica. La croce e la falce e martello rappresentano rispettivamente le religioni monoteiste e le religioni laiche (secondo Mari i due atteggiamenti contrapposti che progettano il paradiso rispettivamente fuori e dentro il mondo), ideologie della cui morte il designer dà atto; la svastica, al centro del trittico, è il mondo reale, e la tomba è solcata da due file ordinate di automobili che indirizzano la loro marcia verso la lapide. Queste rappresentano e denunciano la folle corsa al profitto che è destinata a concludersi solo con il genocidio del pianeta che, nonostante la consapevolezza della propria aridità, continua a sognare il Dio della merce. L'*Allegoria della morte* dichiara finite non solo le ideologie e le religioni, seppellite da una terra su cui ancora poggiano i piedi, ma anche tutta una certa storia che ha con volontà tentato di cancellare quell'ottimismo della ragione che radica ogni tensione utopizzante¹⁸⁴. È una sorta di trittico che riproduce il meccanismo elementare della dialettica che procede per tesi, antitesi e sintesi¹⁸⁵.

Alternativa alla morte è allora la riflessione possibile nell'osservarsi nell'*Allegoria della dignità*, in cui un lungo specchio permette il rito collettivo, seduti o genuflessi, dell'autocritica, nella costante presenza delle tombe dietro di sé: questo esercizio sollecita la pratica della dignità.

Per Mari la ridondanza è il nodo centrale: al bisogno di chiarezza corrisponde un'opera di sistemazione che riconduce le questioni al loro significato primo. Di fronte alle contraddizioni del reale è pronto a prendere posizione spinto dalla volontà di mettere ordine per conoscere, e quindi comunicare, valori oggettivi che costruiscono un sistema di riferimenti comuni, validi per tutti. La *Mostra "Perché una mostra di falci?"*¹⁸⁶ (prog.

184. d'Avossa, Picchi 1999, 26.

185. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 233.

186. E. Mari, *Perché una mostra di falci?*, catalogo della mostra alla Galleria Danese (settembre 1989).

1453, 1989) è una dichiarazione semplice ma appassionata sulle ragioni e sulle condizioni del design. Mari semplicemente sceglie un oggetto che considera bello e ne spiega il perché; è inoltre convinto che la falce sia un modello di quello che il design dovrebbe essere. La mostra è allestita negli spazi della Galleria Danese e conta 66 falci. Nei paesi industrializzati la falce o impiego relativamente marginale, ma è pur vero che i contadini del terzo mondo vivono nelle stesse condizioni che hanno portato qui bisogno di progetto. La produzione, per quanto industriale, cioè parcellizzata, contiene forti componenti di sapienza artigiana¹⁸⁷.

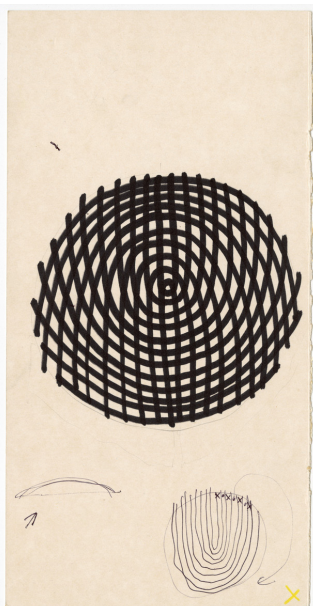
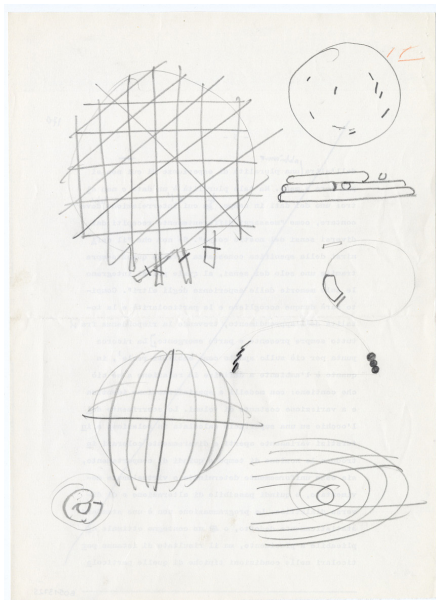
Per l'autore le falci sono archetipi perpetuati e cristallizzati nella celebrazione quotidiana del lavoro: il lavoro di chi le realizza e quello di chi le utilizza. Una pratica quotidiana che, attraverso i millenni, ha epurato la forma di questo strumento fino a raggiungerne l'essenza e l'espressione della massima qualità formale, la cui perfezione è garantita dal tipo di bisogno prioritario cui deve rispondere: quello della sopravvivenza del contadino¹⁸⁸. L'esposizione di falci è stata riallestita in occasione della mostra "Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli".

Indagando la condizione del lavoro con la *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* (prog. 1122, 1973), Mari ne aveva svelato le contraddizioni, mostrando che industria e artigianato, quali categorie del lavoro umano, possono presentare gli stessi caratteri di alienazione: i processi di produzione artigianale possono riprodurre il modello negativo della catena di montaggio, impiegando però tecniche arcaiche e materiali della tradizione. Se la tipologia industriale richiede di anticipare a monte del processo produttivo la soluzione della forma in ogni dettaglio per controllarne la complessità, il lavoro fatto a mano consente di lasciare aperte le decisioni definitive della forma, che si definisce nel corso dell'esecuzione sulla base della cultura del fare acquisita dall'artigiano, che concorre alla sua realizzazione con segno incostante, impreciso, sempre diverso.

La ricerca avviata nella *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* [Figg. 54-56] viene recuperata qualche anno più tardi nel progetto

187. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 210-221.

188. Obrist, Giacomelli 2019, 163.



54-56 | Schizzi della *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* (1973), s.d.; variante di vaso della serie *Samos*.

57 | Vasi della serie *Che fare a Murano* (1991).

Che fare a Murano (prog. 1480, 1991) [Fig. 57], una serie di vasi per fiori e ciotole in vetro di Murano soffiato e molato disegnata per Danese e prodotta in pochi esemplari. In particolare, i vasi traggono spunto dal Monumento alla III Internazionale di Vladimir Tatlin (1919) risolto in modo giocoso e poetico: le forme in vetro colorato di ciascun vaso sono inserite una dentro l'altra¹⁸⁹. Le ciotole, invece, sono formate da bacchette di vetro, elementi semilavorati prodotti in serie tra loro intrecciati per produrre composizioni che svelano il processo di realizzazione e mostrano come l'artigianato possa veramente essere tale e il progettista occuparsi delle più diverse scale di intervento, fino a giungere al cuore delle arti decorative, senza inibizioni e complessi, conscio del ruolo profondamente sociale di questo suo agire¹⁹⁰.

Il caso della proposta *Che fare a Murano* (prog. 1480, 1991) può essere preso come esempio del principio della contrattazione di cui spesso parla Mari, che sostiene di reagire sempre una domanda progettuale; in questo caso, si tratta di un intervento sulla cultura artigiana. Sostiene Mari che, per gli oggetti di lunga tradizione di cui non siano emerse tecnologie diverse di produzione e i cui rituali di impiego persistano ossessivamente, si può dire che la forma, messa appunto da decine di generazioni di progettisti, artigiani, imprese è stata verificata da decine di generazioni di utenti e, quindi, che tali oggetti sono progettati perfettamente¹⁹¹.

L'allegoria *Quale cultura* viene realizzata in occasione della mostra di Barcellona "Il lavoro al centro" (1999); in un giardino zen, una serie di immagini che provengono da universi culturali diversi e distanti storicamente tra loro, parte dell'immaginario compositivo di Mari, è collocata nella sabbia pettinata da un piccolo rastrello: ci sono la scrittura di Galileo Galilei, una foto di Simone Weil, un vulcano delle diverse fasi di un'eruzione, il tempio di Stonehenge, la Flagellazione di Piero Della Francesca, lo studio di Constantin Brancusi, un ritratto di William Morris, l'immagine di un operaio della Olivetti di Pozzuoli, l'Occhio di Dio, l'immagine di un'amigdala, la lampada di Thomas Edison, la Torre

189. Rassegna 1991.

190. Romanelli 1991.

191. d'Avossa, Picchi 1999, 134.

di Babele dipinta da Bruegel, una catena di montaggio dell'alienazione dorata, l'Eretteo del Partenone e l'immagine di una putrella a doppio T. È un'allegoria estrema del presente di Mari: queste immagini organizzano un vero e proprio labirinto culturale dove l'entrata e uscita hanno perso tutto il loro significato; l'intero sistema allegorico suggerito da questa installazione vuole configurare virtualmente un vagabondaggio per stazioni personali, una cartografia priva di nomi che si affida alla potenza dell'immagine, sicuramente oggi la più rischiosa. L'orizzonte visivo e filosofico di questa installazione è al contempo vasto e complesso¹⁹².

Per quanto concerne invece la didattica, dopo gli anni di cattedra in "Metodologia della Progettazione visiva" alla Scuola Umanitaria di Milano (1963-1967), dagli anni Ottanta Mari è impegnato in corsi di progettazione all'università e nelle Accademie di Belle Arti, da Milano a Parma a Urbino. Accanto a ciò, va ricordato il *corso di disegno in dieci lezioni*¹⁹³ che tiene sulle pagine di "Abitare" tra il 2007 e il 2008, raccolto successivamente in una pubblicazione¹⁹⁴ [Fig. 58]. Attraverso ciascuna lezione e gli esercizi che suggerisce, il designer propone di utilizzare il disegno non come mera tecnica di illustrazione ma come percorso soggettivo di presa di consapevolezza dello spazio, per potenziare la capacità individuale di immaginazione e reimparare a governarla. Il libro nasce dal suo modo di intendere il progetto, procedendo per frammenti e lavorando sul reale. La scelta di utilizzare la scrittura a mano, oltre che dall'esigenza di non far manipolare un alcun modo da altri il rapporto tra testi e immagini, nasce dal tentativo di costringere le persone a leggere¹⁹⁵.

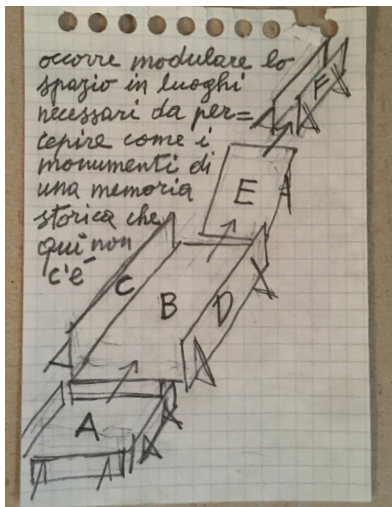
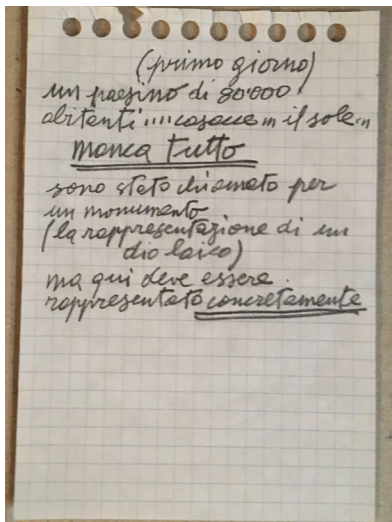
Il primo passo da fare, secondo Mari, è imparare a disegnare a mano libera, allenando il cervello (la parte "hard") e la mano ("soft"). Per il designer, la scrittura corsiva è stata l'invenzione che ha permesso l'annotazione di pensieri in modo quasi istantaneo; il suo invito è, quindi, imparare anche a "disegnare in corsivo", rappresentando molto rapidamente centinaia di ipotesi in modo sufficientemente descrittivo. Per fare ciò, va tenuto conto del fatto che la parcellizzazione del lavoro ha scisso

192. d'Avossa, Picchi 1999, 15-17.

193. Le lezioni sono pubblicate nel sito della rivista. v. <https://www.abitare.it/gallery/design/enzo-mari-corso-di-disegno-per-abitare/>.

194. Mari 2008.

195. Mari 2008, 8-9.



59-62 | Schizzi dal primo sopralluogo di Mari a Gela per il progetto di riqualificazione del Quartiere Sette Farine (2003), s.d. ©CASVA 2022.

il sapere, che non è più di tipo globale; a questo proposito, Mari distingue il progetto in due categorie, tra loro diverse ma correlate: il progetto “improprio”, che è semplice ripetizione di progetti esistenti, e il progetto “proprio”, che nasce dalla realtà impropria e constata che la forma dei progetti esistenti è eticamente inadeguata. Mari poi invita a osservare la forma della città, ad allenarsi nel “progetto corsivo” e, pensando con le mani, a disegnare la propria casa ideale. L’obiettivo utopizzante di questo esercizio finale è “lavorare per una sana grammatica del ricostruire una città umana”: l’esercizio della propria casa ideale è, quindi, l’allegoria della trasformazione della città.

Attraverso le lezioni, Mari reinsegna ad avere un rapporto con lo spazio e misurarne le dimensioni, a lavorare con la memoria, a immaginare le cose in prospettiva e a comprendere il rapporto tra astrazione e misurazione¹⁹⁶.

Per quanto attiene l’architettura, nei primi anni del 2000 Mari viene coinvolto nella *riqualificazione urbana del Quartiere Sette Farine di Gela* (prog. 1781, 2003) [Figg. 59-62], una delle zone più degradate dall’abusivismo edilizio della città. Il progetto è una riqualificazione globale: nasce dal confronto tra Mari e la società reale che vive il quartiere ed è quindi frutto di una partecipazione democratica. Gela è una cittadina di 80000 persone, con un passato di potente città-stato della Magna Grecia, di cui è possibile leggere la traccia degli scavi dell’acropoli e nei reperti del museo archeologico, che raccoglie una raffinata produzione di ceramiche per cui la città era famosa. Il petrolchimico dell’Eni voluto da Enrico Mattei, costruito alla fine degli anni Cinquanta lungo il litorale, è l’unica grande emergenza urbana che ha influenzato le trasformazioni della città moderna¹⁹⁷. Nel quartiere non esistono negozi, laboratori artigiani o luoghi di relazione: l’area di progetto è un rettangolo di argilla, un terreno che non drena l’acqua piovana, uno spazio comune abbandonato a sé stesso.

In questo caso, va osservata non tanto la qualità architettonica del progetto presentato quanto il significato simbolico che assume il tentativo di recupero di questa periferia, concepito come modello di riferimento

196. Mari 2008, 6-7

197. Librizzi, Picchi 2006.

per l'intera città. Per Mari, il bisogno fondamentale in un progetto architettonico è di natura simbolica: una forma è in grado di comunicare le proprie ragioni quando esiste un codice collettivo di comprensione, e non può essere né pensata né realizzata al di fuori delle persone che potenzialmente si riconoscono in essa. Un progetto come quello per Gela può essere sviluppato solo con la partecipazione appassionata della comunità, che esprime i propri bisogni immediati descrivendoli più o meno ingenuamente al progettista, che invece indica i bisogni globali, proponendo le soluzioni concretamente realizzabili. L'obiettivo utopizzante di Mari per questo progetto è, quindi, coinvolgere i cittadini a pensare Gela con le peculiarità che una vera città possiede: principalmente quella di essere la manifestazione della propria storia e della propria vitalità.

Mari ha quindi due intuizioni: la prima è di ordine spaziale: l'idea è conservare questo vuoto, un gesto anche utopico: trasformare un luogo che l'esito di una situazione individualistica in uno spazio pubblico, un luogo che è condiviso da tutti. La seconda intuizione è di conoscere la gente del luogo: ciò che realmente Mari innesca nel momento in cui coinvolge direttamente gli abitanti nel progetto è la stipulazione implicita di un patto: la gente serve al progettista come lui serve alla gente. L'opera architettonica è un fenomeno di responsabilità collettiva¹⁹⁸. Le costruzioni preconfigurate in questo progetto sono da intendersi come simboli e monumenti di una memoria storica da recuperare ma la qualità prima di una città è quella della cultura vitale dei suoi abitanti, la stessa cultura che si riconosce nei modelli costruiti e interagisce con loro vivificandoli¹⁹⁹.

La mostra degli esiti del progetto è allestita nella scuola del quartiere nel settembre 2005 e viene visitata da 4000 persone. Il progetto non ha seguito.

Per Mari qualsiasi progetto non può che nascere dalla contrattazione e il caso delle sedie illustra chiaramente questo principio: egli rielabora sempre la stessa idea di sedia sulla base di una contrattazione precisa e coerente, al termine della quale la forma possibile è sempre una sola. Le

198. Librizzi, Picchi 2006.

199. Mari 2005, 5-13.

ragioni della costruzione sono inequivocabilmente quelle comunicate in modo chiaro ed evidente dalla forma, risultato della verifica e della contrapposizione di centinaia di modelli. Il progetto della *Sedia Tonietta* (prog. 1318, 1980) nasce dalla proposta di Aurelio Zanotta di disegnare una sedia con la tecnologia dell'alluminio pressofuso a sezione piena, da distinguersi dai modelli in tubo: questo materiale, che ha segnato l'evoluzione dell'attrezzatura per l'alpinismo in direzione della leggerezza e dell'affidabilità, è applicato per la prima volta alla progettazione di una sedia. Il presupposto di progetto è di ridurre al minimo gli interventi di lavoro e di economizzare sullo stampo, realizzandone uno unico sia per le quattro gambe e lavorando poi per sottrazione e per successive approssimazioni della barra di partenza. Mari costruisce una sedia in cui le componenti rispondono ciascuna proprie ragioni strutturali, economiche, di produzione e di costo del lavoro: le gambe sono sottili e presentano una forma arcuata per resistere alle sollecitazioni. L'intento di Mari è "disegnare una sedia il più semplice possibile; quasi ovvia, che corrisponde all'archetipo che ognuno di noi, oggi, ha della sedia. Dopo un'attenta indagine ho visto che, fra le sedie moderne e le Thonet sono quelle che meglio rappresentano l'immagine archetipa"²⁰⁰. Dal punto di vista tecnologico, quindi, esiste un'analogia che accomuna la *Tonietta* alla Thonet che riguarda però non tanto il fatto formale quanto il sistema di assemblaggio: nei modelli più popolari la Thonet veniva venduta smontata e le componenti erano poi connesse con viti metalliche, e un sistema analogo viene adottato per la *Tonietta*. Ma il nodo è il principio dell'economia, in termini di idee, di materia, di fatica, che guida le scelte di progetto conducendo all'essenzialità. "Quando la sedia ha raggiunto una forma definita, la piccola azienda che avrebbe dovuto realizzare le gambe forgiate risulta fallita e Zanotta fa realizzare un modello della sedia pressofuso, del tutto uguale nel disegno"²⁰¹.

L'oggetto prodotto è insignito del Compasso d'oro nel 1987.

Nel 1993, Mari è invitato dallo storico dell'arte Tilmann Buddensieg del comitato scientifico della Königliche Porzellan-Manufaktur di Berlino a realizzare un *servizio di porcellana* (prog. 1583-1587, 1993-1995), che

200. Bellini, Morteo, Romanelli 1989, 118.

201. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 154-163.

nelle intenzioni di questa importante istituzione avrebbe dovuto fare l'ingresso nel terzo millennio, e ad addestrare le maestranze tedesche; per questo motivo, Mari trascorre una settimana al mese per tre anni a Berlino²⁰², assumendo la direzione artistica della manifattura. Il designer accetta l'incarico poiché la KPM è patrimonio della città di Berlino, sostenuta con sovvenzioni pubbliche e non un'azienda di un qualche imprenditore privato; inoltre, ha modo di vivere l'esperienza di una bottega artigiana, la vitalità di un luogo non alienato, presupposto per quell'elaborazione critica che nasce dal sapere di modellisti, decoratori e maestranza. Le ultime produzioni dell'azienda risalgono agli anni Trenta e sono *Urbino* (1930) e *Urania* (1938): Mari avrebbe interrotto il lungo silenzio con l'ideazione di un nuovo servizio da tavola in porcellana, in continuità con la storia della KPM²⁰³. Sceglie di non imporre un progetto precostituito ma di elaborare una ricerca complessiva coinvolgendo tutte le competenze aziendali, dai plasticisti ai decoratori, per far sì che gli operai si riappropriino della loro autonomia progettuale. La nuova forma non può che derivare dalla qualità di un segno economico che parimenti denoti l'intelligenza dell'esecutore. Secondo Mari, "fatto con le mani significa pensato con le mani"²⁰⁴. La ricerca della forma coinvolge lo studio dei volumi platonici al fine di indagare le potenzialità di articolazione degli archetipi formali; per quanto concerne la decorazione, invece, le prospettive di ricerca hanno tenuto conto delle forme naturalistiche della tradizione KPM con l'aggiunta di altri codici.

Per questo progetto, Mari ha rifiutato ogni compiacimento determinato da un linguaggio autoreferente, e vi ha opposto il rispetto di una serie di livelli funzionali: la versatilità d'uso, le ragioni ergonomiche, la riconoscibilità, l'economicità, la decorazione ma soprattutto l'essenzialità.

Prende così forma il servizio *Berlin*, che per qualità del disegno, cura del dettaglio e studio attento del processo produttivo emerge rispetto alle forme esistenti: il servizio, infatti, nega la "ridondanza generale, ove sono possibili tutte le forme e anche il loro contrario, nel loro continuo e inutile riproporsi". Si oppone con la forza di un disegno senza tempo

202. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 161.

203. Giufrè 1996.

204. Mari 1994.

alla dissoluzione che gli oggetti subiscono, ma nello stesso tempo, con l'essenzialità degli elementi che lo compongono, enuncia una critica radicale verso quelle tendenze del design che hanno smarrito la coscienza della verifica nel sociale della loro ricerca estetica.

Gli altri due progetti che realizza con la KPM sono *Per forza di levare e Anfora*: nel primo caso, i vasi sono frutto del caso, prodotti assestando un colpo di martello su un cilindro di porcellana; nel secondo, la forma nasce a seguito della ricerca sugli archetipi del vaso e l'intervento pittorico sul rifiuto del modello decorativo settecentesco a favore di una grammatica di segni essenziali²⁰⁵.

Sostiene Molinari che esiste una componente estetica che può essere apprezzata in tutti suoi aspetti solamente attraverso l'esame del processo ideato per poter giungere alla soluzione finale, al risultato che perverrà in mano all'acquirente. Tale processo viene concepito da Mari anzitutto per soddisfare una necessità di consapevolezza del proprio operare, ma anche per risvegliare tale consapevolezza nelle persone che di volta in volta collaborano con lui a un progetto in corso di definizione. Un esempio emblematico in tal senso è rappresentato dall'analisi approfondita del ruolo dell'artigiano, figura chiave nel mondo del lavoro, un mestiere che storicamente occupa un ruolo di primo piano nel tessuto sociale della città. Mari, dunque, lavora sui meccanismi alienanti della produzione per immettere in tale contesto parcelle di conoscenza altra, identificando una serie di segni-tipo per definire le reali condizioni d'uso, ma chiedendo espressamente che le operazioni manuali vengano elaborate rispettando una spontaneità di intervento per cui la creatività di chi lavora contribuisce a variare e diversificare la forma disegnata²⁰⁶.

205. Molinari 2000, 74-75.

206. Molinari 2000, 45.

4. L'archivio di Enzo Mari tra Parma e Milano.

Storia, conservazione e valorizzazione

Come esplicitato nel capitolo precedente, la ricerca di Mari è stata costruita con coerenza e continuità e si è occupata di rispondere ai quesiti che di volta in volta l'arte, il design e la politica gli hanno posto. Si rende quindi necessario un approfondimento sui materiali prodotti dall'autore nel corso della sua lunga carriera.

In questo capitolo, quindi, si costruisce un parallelo tra la gestione dei documenti realizzati da Mari nelle due attuali sedi di conservazione: il suo studio/archivio a Milano e lo CSAC a Parma. La storia del fondo è seguita dall'analisi degli strumenti di corredo, che permettono la fruizione del suo patrimonio documentario a Parma e a Milano, dalla descrizione degli spazi del suo studio/archivio e dall'analisi di alcuni progetti attraverso le schede critiche. I paragrafi presentati di seguito formano parte dei contenuti che saranno visionabili online.

4.1 Donazione, storia e riordino del fondo allo CSAC

Il Fondo Enzo Mari è stato acquisito dallo CSAC¹ dell'Università di Parma in quattro momenti successivi, in un intervallo di tempo a cavallo

1. Il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma è un centro di ricerca fondato sul finire degli anni Sessanta grazie al lavoro congiunto di diversi specialisti facenti capo a Quintavalle. Nasce come raccolta di materiali della comunicazione dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, della cui conservazione, studio e fruizione l'università stessa si impegna. Pare interessante sottolineare che la raccolta e acquisizione dei documenti di progetto è iniziata nel 1976 e la sezione "Progetto" è stata inaugurata nel 1979. Pubblicazioni di riferimento per approfondire questioni attinenti la storia e la struttura dello CSAC sono *Centro Studi e Archivio della Comunicazione/Situazione 1983*, Grafiche STEP, Parma 1983; 1983; A. C. Quintavalle, *Archivi del progetto*, in *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1989, s.p.; G. Bianchino, A. C. Quintavalle (a cura di), *CSAC. Quarant'anni: l'archivio del Novecento*, in *NOVE100. Arte, fotografia, architettura, moda, design*, a cura di A.C. Quintavalle, Skira, Milano 2010; A. C. Quintavalle, *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma*, in "Annali di Storia delle Università italiane", vol. 9, 2005 [http://www.cisui.unibo.it/annali/09/testi/20Quintavalle_testo.htm]; *CSAC: l'archivio da svelare*, 2015; F. Zanella, D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art srl, Milano 2018.

tra gli anni Settanta e Ottanta: le donazioni del 1977, 1978 e 1988 sono a opera dello stesso Mari, mentre un'ulteriore integrazione, a opera di Bruno Danese e Jacqueline Vodoz, risale al 1982.

L'Atto della prima donazione è il n. 24052 di Repertorio, datato 25 dicembre 1977, e tra i suoi allegati comprende una procura speciale che data 31 maggio 1977 (all. "A") mediante la quale Mari delega Quintavalle alla donazione all'Università di Parma di un piccolo nucleo composto da tre opere d'arte (*Struttura 301*, 1956; *Specosfera 767B*, 1965; *Struttura 930*, 1967) per un valore complessivo di 7 000 000 lire, e il decreto del 7 luglio 1977 (all. "N") che autorizza l'Università ad accettare la donazione. Nell'atto di dicembre, tuttavia, pur tenendo fermo il valore complessivo, viene menzionata la donazione delle sole prime due opere menzionate.

La seconda donazione, del 1978, riguarda un gruppo più corposo di documenti, comprendente 6717 schizzi e disegni preparatori e 307 disegni esecutivi per un valore complessivo di 702 400 000 lire, registrata con Atto n. 30644 di Repertorio il 15 ottobre 1979. Anche in questo caso, Mari nomina il prof. Quintavalle procuratore. Trattandosi di documenti di progetto, nell'atto è esplicitato il solo diritto da parte dell'Università di studio e divulgazione dei documenti del fondo, rimanendo di Mari e dei suoi eredi lo sfruttamento industriale dei disegni prodotti; ulteriore condizione è che i documenti che presentino determinati contrassegni, così come indicati nelle schede di donazione che approfondirò nel paragrafo 4.2 *Le schede di donazione allo CSAC*, non siano consultabili a meno di una disposizione scritta da parte del donatore. Di questa seconda operazione si trova traccia anche nei libri mastri milanesi, alla voce "Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Donazione al Dipartimento Progetto" (prog. 1244, 1978), senza che però siano presenti buste o fascicoli nello studio/archivio.

La terza donazione di Mari è registrata con Atto del 10 febbraio 1988, n. 5817 di Repertorio, e comprende materiali più recenti, tra i quali 1150 schizzi e 63 disegni esecutivi, 19 copie eliografiche, 12 fotografie, 6 manifesti, 4 litografie, 2 serigrafie, 4 libri, 2 scatole portapastiglie in plastica, 1 catalogo, 1 matrice per un catalogo, 1 locandina, 1 pentola, 1 struttura in cartone, 1 modulo di una libreria, 1 componente in legno del progetto 44 *valutazioni*, per un valore di 131 700 000 lire.

Un'ulteriore donazione, con Atto n. 1667 di Repertorio in data 15 dicembre 1982, viene fatta da Bruno Danese e Jacqueline Vodoz, titolari della ditta Danese, con cui Mari ha collaborato dalla seconda metà degli anni Cinquanta fino ai primi anni Duemila: consta di 68 oggetti² tra giochi, articoli di arredamento e multipli d'arte, come si può leggere nella procura speciale (all. "H") del 27 maggio 1982, prodotti dalla Danese, per i quali valgono le medesime condizioni sottoscritte nel secondo atto e terzo di donazione.

Le acquisizioni da parte dello CSAC dei documenti che costituiscono il fondo è passata attraverso gli incontri che Arturo Carlo Quintavalle e Simona Riva hanno avuto a Milano nello studio di Mari alla presenza del designer stesso, impegnato in prima persona nella selezione e donazione dei suoi materiali, e di Maria Mari, collaboratrice dello studio, che ha compilato una parte delle schede di donazione. Simona Riva³ riferisce che durante queste visite, che hanno superato abbondantemente la cinquantina, l'autore ha ricontrollato i documenti di ciascun progetto, preventivamente selezionati e separati dalla busta di progetto che li conteneva e fascicolati a parte, intervenendo in un'ulteriore, eventuale, selezione e operazione di eliminazione dei materiali che non ha ritenuto congrui alla donazione: i primi progetti che l'Università acquisisce, quindi, sono praticamente integri⁴. In questi incontri, inoltre, accanto alla raccolta fisica dei documenti, Quintavalle ha annotato idee e dubbi relativi alle diverse fasi di ogni progetto condivisi da Mari, che sono poi confluiti nel volume *Enzo Mari*, catalogo dell'omonima mostra⁵ organizzata a Parma nel 1983, a tutt'oggi una delle pubblicazioni di riferimento sull'autore, in cui ogni progetto è raccontato in prima battuta da Mari e approfondito attraverso riferimenti storici e l'analisi dei disegni da parte del professore.

2. Di questo totale, una parte è stata progettata da Mari e prodotta da Danese.
3. Il racconto di Simona Riva è stato fondamentale per ricostruire le donazioni.
4. Mari ha conservato per sé carteggi, epistolario e comunicazioni con i committenti e gli interlocutori delle aziende produttrici, di cui allo CSAC vi è traccia solo in rare eccezioni.
5. v. A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, I quaderni dello CSAC, Parma 1983. La pubblicazione, edita in concomitanza della mostra, raccoglie non solo le schede dei progetti donati da Mari all'Università di Parma, frutto di un lavoro a quattro mani tra gli stessi Mari e Quintavalle, ma anche una selezione di testi critici del e sul designer.

Pare importante a questo punto riassumere alcuni aspetti metodologici che hanno caratterizzato la selezione e raccolta dei materiali ora conservati a Parma: anzitutto, Mari ha donato solo una parte dei progetti da lui realizzati fino al 1980, e di questi ha effettuato un'ulteriore selezione, scegliendo di donare solo i documenti che ha ritenuto più significativi alla comprensione della sua poetica. Ciò significa che entrambe le sedi di conservazione dei suoi documenti presentano materiali relativi allo stesso progetto, motivo che mi ha spinto a pensare al modo per metterli in rapporto dialettico. Inoltre, dopo lo studio e l'analisi di alcuni progetti conservati a Milano, è emerso che i documenti di piccolo formato ora allo CSAC sono stati fotocopiati⁶ e le copie inserite, fascicolate e sottofasciolate, all'interno delle buste d'archivio, andando a sostituire gli originali e garantendo così la completezza dei progetti in studio. Infine, confrontando i materiali (autografi e non) con le riproduzioni, si osserva come la numerazione progressiva dei singoli documenti sia una peculiarità dei soli conservati allo CSAC: questo aspetto è confermato anche dal racconto di Simona Riva.

È importante sottolineare fin d'ora l'impostazione archivistica che Mari ha dato ai materiali prodotti nel corso della sua lunga carriera: ogni attività progettuale dello studio è stata rigorosamente catalogata e archiviata con un numero e i documenti di progetto prodotti sono stati di volta in volta annotati i libri mastri, inventari manoscritti che, come degli elenchi topografici, annotano i disegni pre-esecutivi ed esecutivi nel divenire della loro realizzazione e la loro conservazione in luoghi dedicati in studio. La struttura e la disamina di questa impostazione, qui appena accennata nelle sue coordinate, verrà affrontata in modo diffuso nel paragrafo 4.3 *Dal libro mastro alle schede: gli strumenti di corredo dello studio di Mari*.

I documenti sono giunti a Parma fascicolati per progetto e sottofascicolati secondo le diverse e successive fasi di studio ed elaborazione del progetto stesso. I materiali di piccolo formato (schizzi, disegni, pubbli-

6. Nell'ultima mostra monografica su Mari, "Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli" allestita alla Triennale di Milano, alla quale ho partecipato come assistente alle ricerche d'archivio, sono state esposte alcune di queste fotocopie.

cazioni) e le copie eliografiche sono stati posti all'interno di carpette di diverse dimensioni e materiali, seguendo l'ordine del progetto di Mari: la maggior parte in cartoncino con timbro dello studio appositamente elaborato in occasione della donazione, in certi casi anche in buste di riuso con destinatario lo studio o in cartelle costruite con vari materiali, sempre di riciclo, su cui è stato scritto il numero di progetto e un titolo indicativo del contenuto. In particolare, i documenti progettuali della seconda donazione sono stati raccolti nelle carpette in cartoncino con timbro, mentre per la successiva donazione Mari ha fatto uso di buste e cartelle di riuso. I materiali di grande formato (disegni tecnici ed esecutivi, manifesti) sono stati arrotolati; un certo numero di documenti a stampa (fotografie, depliant ed estratti di cataloghi di produzione) è conservato in una busta in cartone ondulato bianco; un fascicolo conserva le schede di donazione, gli elenchi dei disegni tecnici dei progetti donati e i carteggi tra Quintavalle e gli autori dei saggi critici selezionati per il catalogo *Enzo Mari* del 1983; infine, un ulteriore fascicolo raccoglie i sottofascicoli "Estratti recensioni al 15/10/1969", "Cataloghi design e ricerche design al 15/10/1969", "Testi vari di E. M. al 15/10/1969".

Allo CSAC, che nel 1978 aveva sede nell'ala dei Contrafforti del Palazzo della Pilotta in centro a Parma, i documenti contenuti in ciascun fascicolo sono stati contati e successivamente inseriti, senza alcuna operazione di condizionatura e rispettando la divisione data da Mari, in cartelle da conservazione in cartoncino ruvido su cui sono stati apposti l'autore, il titolo, l'anno di riferimento del progetto e la collocazione in archivio, mentre i materiali di grande formato sono stati raccolti come miscellanee all'interno di alcune cartelle da conservazione sul cui fronte sono stati indicati i titoli dei progetti; le cartelle sono state posizionate a loro volta all'interno di due classificatori Olivetti Synthesis, per un totale di dodici cassette dedicate al fondo. Contestualmente, sono state realizzate le schede d'archivio con le seguenti voci: autore, titolo, data, misure, tecnica, provenienza, inventario, collocazione, note. Trattandosi di schede d'archivio genericamente utilizzate per ogni fondo conservato allo CSAC, al momento della compilazione avvenuta a seguito dell'acquisizione del fondo si è proceduto omettendo le misure e l'inventario e indicando la consistenza del fascicolo alla voce "tecnica"; inoltre, alla voce "note", è stato riportato il committente di ciascun progetto, gli

eventuali collaboratori e coautori al progetto e, nel caso di progetti riservati, la loro interdizione dalla consultazione.

I materiali donati da Danese nel 1982 sono stati tra i primi a far parte dell'archivio degli oggetti e sono stati posizionati assieme agli altri documenti tridimensionali (come arredi e modelli d'architettura provenienti da altri fondi, come quello dei Fratelli Castiglioni) sopra ai classificatori, che in Pilotta erano sistemati a formare una spina centrale all'interno della sala, come si evince dalle foto dell'inaugurazione del Dipartimento di Progetto.

Nel 1989 lo CSAC è trasferito al Padiglione Nervi in via Palermo, sempre a Parma, in attesa della sua sistemazione definitiva nel complesso dell'Abbazia di Valsereina a Paradigna, meno di una decina di chilometri a nord del centro, avvenuta nel 2007. Nel passaggio al Padiglione Nervi, le cassettiere sono state rinumerate e i materiali trasferiti nel rispetto dell'ordine precedente.

A Valsereina, il fondo ha mantenuto la suddivisione per progetto, tenendo ferme le miscellanee che raggruppano i documenti di grande formato; gli oggetti sono stati sistemati su appositi scaffali allestiti in una sala a temperatura e umidità controllata. Grazie alle consultazioni da parte di studiosi e ricercatori, ha preso avvio il processo di condizionatura dei materiali, affiancato in alcune occasioni da interventi di restauro conservativo.

Sul finire del 2019 sono iniziati importanti lavori di riallestimento dell'archivio, resi possibili da un contributo della Regione Emilia-Romagna nell'ambito del POR-FESR Emilia-Romagna 2014-2020 (Asse 5: Valorizzazione delle risorse artistiche, culturali e ambientali), che hanno portato alla riorganizzazione funzionale degli spazi di conservazione dello CSAC, ora intesi anche come luoghi espositivi e di sperimentazione per curatori e conservatori; il progetto di riallestimento è stato fortemente voluto dall'allora Presidente dello CSAC, Francesca Zanella, ed è stato realizzato dallo Studio Terragni Architetti e da Daniele Ledda (xycomm); Margherita Monica ha seguito e coordinato i lavori interni. Gli esiti di questo lavoro sono stati presentati sabato 20 novembre 2021 con l'inaugurazione di *l'Archivio dal vivo*, che ha permesso di constatare la nuova accessibilità non solo agli ambienti ma anche a oggetti, pro-

totipi e modelli che fino al trasloco erano conservati in modo poco funzionale; una fascia centrale, illuminata da luci a LED, permette il rapido riallestimento degli oggetti conservati in archivio, riposti all'interno di scatole da conservazione opportunamente protetti.

È stato scelto di inserire nel nuovo percorso narrativo alcuni oggetti e opere progettati da Mari e prodotti da Danese, che ne evidenziano non solo l'attitudine all'uso di diversi materiali ma anche i molti campi di indagine che lo impegnano come progettista: tra i materiali esposti, *L'oca* (1964), un multiplo in marmo di *Paros* (1964), l'appendiabiti *Kerguelen* (1967), il gioco *Living* (1976), il modello in legno di una scultura delle *44 valutazioni* (1976) e una lampada da terra del *Sistema aggregato* (1974) prodotta da Artemide.

Dal suo arrivo a Parma, il fondo è stato, ed è a tutt'oggi, largamente utilizzato a fini espositivi: anzitutto, alcuni disegni, opere d'arte e oggetti sono stati esibiti in una importante mostra monografica su Mari ospitata a Parma nel Salone delle Scuderie della Pilotta dal 23 febbraio al 30 aprile 1983; successivamente, alcuni documenti sono stati prestati per la mostra "Enzo Mari. Modelli del reale" a San Marino (Palazzo dei Congressi, 11 giugno – 15 settembre 1988), le mostre "Design italiano del 1964 al 1972" e "Design italiano del 1973 al 1990" a Milano (La Triennale di Milano, 1966) e la mostra "CSAC in Pilotta: Sambonet Mari e Munari per la tavola" a Parma (Galleria Nazionale, 29 aprile – 13 luglio 2014); infine, le ultime due occasioni espositive sede CSAC sono state nel corso della mostra "1968. Un anno" (20 ottobre 2018 – 4 agosto 2019), curata da un gruppo di ricerca coordinato da Francesca Zanella, e la mostra "Design! Oggetti processi esperienze" (6 novembre 2020 – 29 agosto 2021), curata sempre da Francesca Zanella, mentre un piccolo nucleo di disegni è attualmente esposto alla mostra "Il cucchiaino e la città" (22 luglio 2021 – 21 marzo 2022) presso l'ADI Design Museum di Milano.

Tuttavia, nonostante l'importanza di Mari nella storia del design italiano, una certa parte dei progetti conservati allo CSAC testimonia un interesse molto limitato da parte del pubblico specialistico, di cui si ha concretezza osservando che, da un lato, la maggior parte dei documenti non è ancora stata condizionata e, dall'altro, la fascicolazione e l'ordine dei documenti di alcuni progetti non sono stati manomessi. Si fa chiaramente eccezione per alcuni progetti molto conosciuti e studiati di Mari, come i

giochi per bambini (*La mela e la pera, L'uovo e la gallina, Il Gioco delle Favole, 16 animali, Carte da disegno* per Danese), gli oggetti d'arredamento (tra cui i vasi degli anni Sessanta e il *Contentore Java*, sempre per Danese, la *Sedia Box* per Anonima Castelli, la *Libreria Glifo* per Gavina, il *Sistema aggregato* per Artemide) i progetti editoriali (le copertine per Boringhieri degli anni Sessanta e Settanta) il cui riordino è stato molto difficoltoso poiché la consultazione dei documenti da parte di studiosi e ricercatori a fini espositivi, di studio e di pubblicazione, se da un lato ha favorito interventi conservativi sui materiali, dall'altro è stata la principale causa del disordine del fondo.

Il riordino del fondo è iniziato a gennaio 2021 ed è in fase conclusiva: durante questi mesi, sono stati ricostruiti l'ordine e la suddivisione di tutti i progetti compresi tra il 1956 e il 1970 (per un totale di 120) assieme ad alcuni altri progetti realizzati dal designer tra il 1971 e il 1980 (per un totale di 20) e precedentemente selezionati.

4.2 Le schede di donazione allo CSAC

Ogni progetto donato allo CSAC da Mari, parte del fondo conservato in archivio, è accompagnato da una scheda molto dettagliata, strumento imprescindibile per comprendere la complessa articolazione non solo del lavoro nel corso della donazione ma anche delle fasi progettuali seguite dal designer nello sviluppo della sua opera.

La scheda, in alcuni casi autografa, in altri dattiloscritta o compilata da Maria Mari, organizza le voci principalmente in tre sezioni: la prima, "A", è un'anagrafica che comprende i dati essenziali del progetto; la seconda, dalla lettera "B" alla "H", raccoglie informazioni sulla quantità di materiale donato per ciascun diverso momento del processo progettuale; la terza, "I", riguarda la bibliografia legata al progetto considerato. In particolare, le informazioni riportate sono le seguenti:

| sez. | voce | contenuto |
|------|--|---|
| A | scheda | questa voce è lasciata in bianco in tutte le schede |
| | data cons. [data di consegna] | data di consegna del progetto da parte dell'autore, accompagnata nella maggior parte dei casi dalla firma di Simona Riva; i documenti del fondo Mari sono stati raccolti e sono pervenuti al CSAC in diverse tranches nel 1978, pertanto, assieme all'inequivocabile dicitura "nuova donazione" in testa al documento, questa voce è rilevante nel ricostruire l'ordine di arrivo dei materiali a Parma |
| | numero progetto | ogni progetto elaborato da Mari è accompagnato da un numero che lo identifica univocamente e lo rende ricercabile all'interno del suo studio a Milano; questo numero è riportato nella scheda a questa voce. Progetti analoghi, o che sono stati oggetto di modifiche e integrazioni nel corso degli anni, sono riportati nella stessa scheda e articolati nella successiva sezione |
| | nome | questa voce viene compilata con il titolo del progetto. In molti casi si tratta di una variante rispetto al titolo scritto sui fascicoli conservati a Milano, ed è molto interessante osservare come questa alterazione sia una prassi piuttosto consolidata nella bibliografia di Mari |
| | committente | a questa voce si può leggere il nome del committente di ciascun progetto. Accanto ai noti enti, aziende e case editrici che hanno affidato la loro immagine a Mari attraverso molte commesse nel corso della loro storia, è interessante raccogliere informazioni anche sulle imprese che hanno assegnato al designer progetti e studi eventualmente poi non portati a termine |
| | collaboratori | sono riportati qui i collaboratori e coautori a ciascun progetto |
| | inizio prog. [inizio progettazione] | segna la data (mese e anno o solo anno) di inizio del processo progettuale |
| | inizio produz. [inizio produzione] | qualora presente, è qui indicata la data che sancisce la messa in produzione dell'oggetto di design o, nel caso di una mostra, della sua inaugurazione |
| | note | questa voce raccoglie qualsiasi nota relativa al progetto, per esempio dettagli di produzione ed edizione di progetto, varianti, analogie con altri progetti e ricerche |

| | | |
|---|---|---|
| B | immagine rifer. [immagine di riferimento] | si tratta dell'immagine che Mari pone a principio del suo processo progettuale (e.g. una fotografia, un ritaglio, un disegno) che nell'archivio milanese è conservata separatamente ai progetti, in una cartella dal titolo "appunti figurativi", oppure un'immagine rappresentativa del risultato finale (e.g. una fotografia, una xerocopia, un depliant) |
| C | descriz. processo [descrizione del processo] | accompagna il progetto, solo in alcuni casi, un testo che analizza e descrive il processo progettuale seguito da Mari |
| D | didascalie | il campo rimane vuoto in tutte le schede |
| E | domanda e conting. [domanda e contingenza] | il campo rimane vuoto in tutte le schede ma si presume si possa trattare dell'eventuale richiesta da parte di un produttore o un ente |
| | ipotesi interloc. [ipotesi interlocutoria] | sono raccolti qui i disegni che descrivono il concept da cui muove Mari nella successiva elaborazione del progetto |
| | definizione domanda, elaboraz. ipotesi scelte | <p>si tratta della voce più significativa della scheda in quanto raccoglie e precisa l'effettivo numero degli elaborati progettuali sviluppati da Mari nel corso dello svolgimento di ciascun progetto; sono riuniti in gruppi facenti capo a diverse sottosezioni. La prima sottosezione riguarda gli schizzi e il cosiddetto stadio preliminare di progetto della prima (ed eventualmente unica) versione di progetto; le altre sottosezioni riguardano:</p> <ul style="list-style-type: none"> • alternat. [alternative]: schizzi di una nuova versione dello stesso progetto (i.e. realizzata negli anni successivi) • presecut. [presecutivi]: questa sottosezione indica la quantità di disegni al cosiddetto stadio definitivo; • prototipi: si comunica qui l'ammontare dei prototipi donati; • correzioni: nel caso di qualche variante migliorativa al progetto iniziale, viene riportato il numero di disegni in questa sottosezione; • derivazioni: questa sottosezione raccoglie i disegni che pertengono a progetti che hanno preso forma a partire dal progetto considerato |

| | | |
|---|--|---|
| F | dis. esecutivi [disegni esecutivi] | è qui esplicitato il numero di disegni esecutivi (i.e. disegni con assonometrie e sviluppi quotati, realizzati in funzione della produzione) donati da Mari |
| | conclusioni (prod. distrib. uso) [produzione, distribuzione, uso] | in questo campo è segnalato il numero di documenti donati da Mari relativi all'oggetto finito (e.g. appunti di montaggio e descrizione, imballaggi, un esemplare) |
| G | foto modelli e prototipi | nel caso in cui sia presente una foto del modello di progetto a qualsiasi stadio di elaborazione o qualche prototipo, se ne segnala la presenza in questo campo |
| H | foto prodotto | questo campo, che avrebbe dovuto rimarcare la presenza di uno o più scatti relativi al prodotto finito, rimane sempre vuoto |
| I | bibliografia | per ciascun progetto viene lasciato un campo che raccolga la bibliografia di riferimento, che viene lasciato in bianco in tutte le schede |

Attraverso le schede, è stato possibile individuare le serie (i progetti) e le sottoserie (la suddivisione dei documenti data da Mari), fino ad arrivare alle unità archivistiche (i singoli documenti, siano essi schizzi, disegni od oggetti). Questa classificazione è il primo passo verso la creazione di una banca dati del fondo.

Per ogni serie, le informazioni riportate sono quelle rispondenti all'anagrafica delle schede di donazione, quindi: autore, titolo di progetto e numero (segnatura 1), numero di immissione di progetto CSAC (ossia l'inventario, segnatura 2), collaboratore/i, committente/produttore, estremi cronologici di inizio progettazione e di inizio produzione, collocazione, tipologia.

Per ogni sottoserie, ho registrato lo stadio del processo progettuale secondo Mari, tenendo conto ove possibile di eventuali date e cercando di comprendere gli estremi cronologici dei documenti.

Per ogni unità archivistica, ho tenuto conto della numerazione progressiva che Mari ha dato agli schizzi in fase di donazione, strumento imprescindibile per poter ricostruire l'ordinamento originario di ogni sottoserie. Di ogni unità, quindi, ho riportato le seguenti voci: numero di immissione di singolo CSAC (segnatura 3), numero di Mari (nel caso dei disegni appartenenti alla categoria E, segnatura 4), titolo, tipologia,

E

Enzo Mari, Archivio della comunicazione, Parma

A scheda / data cons. 4/7/1978 *Immaginaria*
 numero progetto 1163
 nome SISTEMA AGGREGATO
 committente ARTEMIDE
 collaboratori GIANCARLO FASSINA, ELIO MARI
 inizio prog. 9/1974
 inizio produz. 1976
 note *ilucidati sono un po' meno di Artemide
 solo da ritirare.*

B immagine rifer. X

C descriz. processo X

D didascalie

E domanda e conting./1 /

ipotesi interloc./21 ~~21~~ 22 / 23 / *schizzi grandi
 in scala 2,5/7*

definizione domanda, elaboraz. ipotesi scelte / 3 ~~55~~ 71/31 ~~40~~ 22 ~~22~~ 24
 33 ~~53~~ / 34 ~~71~~ 21 / 35 ~~53~~ 21

alternat. / 311 / 312 / 313 / 36 ~~28~~ 21 / 37 ~~67~~ 21 / 38 ~~26~~

prosecur. / 321 / 39 ~~17~~ 21 / 313 ~~11~~

prototipi / 331 /

correzioni / 341 /

derivazioni / 351 /

F dis. esecutivi / 4 ~~4~~ *8/3/78* 484

conclusioni (prod. distrib. uso) / 5 /

G foto modelli e prototipi

H foto prodotto

I bibliografia

punto rosso: disegno autografo; punto verde: disegno riservato

materia e tecnica, dimensioni, scala, estremi cronologici (presenti solo nel cartiglio dei disegni esecutivi, categoria F), leggibilità e danni.

A titolo esemplificativo, si riporta una scheda di donazione che, una volta interpretate e descritte precisamente tutte le voci, risulta di immediata lettura [Fig. 1]. In particolare, si vuol porre in evidenza la strutturazione della parte di schizzi e disegni (punti E e F): il progetto, di per sé estremamente elaborato, presenta una prima ipotesi con 21 schizzi e la successivo sviluppo diviso in diverse sottocartelle (rappresentate nella scheda dai numeri 3, 31, 32, ... fino a 310) con la specificazione della quantità di disegni per ciascuna, cerchiati gli schizzi e riquadrati i disegni considerati definitivi; a parte, alla lettera F, sono indicati gli esecutivi. Scelto non a caso, questo progetto è stato di difficile riordino in quanto tutti i disegni sono stati mescolati nel corso delle consultazioni (per ricerche e soprattutto mostre) succedutesi negli anni, provocando nel fruitore la perdita di informazioni essenziali per lo studio del progetto stesso.

L'articolazione delle schede è riverbero del meticoloso processo di progettazione di Mari, ed è chiaro come sia determinante ricostruire la suddivisione e la sequenza dei documenti parte di uno stesso progetto, anche fisicamente mediante riordino archivistico, al fine di poter proporre una restituzione del fondo conservato al CSAC che risponda in modo fedele alla forma che il designer ha voluto darvi. Ciò aiuterà lo studioso a orientarsi tra i documenti di uno stesso progetto, permettendone l'indagine sia online nella banca dati che accoglierà le schede di progetto e le unità archivistiche, le sottoserie e le serie, sia di persona in archivio.

Sicuramente, è di fondamentale importanza riuscire a tenere conto di tutte le informazioni che queste schede di donazione possono raccontare e, di conseguenza, riuscire a sviluppare una piattaforma che dia la possibilità di interrogarle.

La natura delle schede, il loro dettaglio, la precisione delle informazioni e l'inserimento di richiami ad altre schede suggerisce la possibilità di traduzione in digitale di queste informazioni.

| | | | | |
|----------------|---|--|-------|-------|
| 520 | | DANESE | | PARMA |
| 53 | | "16 ANIMALI" DI LEGNO | | |
| | | VEDERE ANCHE 351-1046 | | |
| 53 | | | 00 | LXIV |
| " | A | 1 LUCIDO E CONTROLUCIDO DIS "16 ANIMALI" E DIS. E. SERVIMANICHE PER L'ILLUMINAZIONE DELLA SCATOLA | 22 | 1 |
| 4/66 | B | 1 VERSIONE PER BALDWIN KINGREY | 22 | 1 |
| " | B | 2 " " " " IMBALLAGGIO | 25 | 1 |
| " | B | 3 " " " " DIS. SU LUCIDO PER ILL. SCATOLA | 35 | 1 |
| " | B | 4 " " " " DIS. ESECUTIVO ILL. SCATOLA | 35 | 1 |
| | | " " " " FOTO ESECUTIVO | 02 | 1 |
| 53 | A | 1 FOTO E STAMPONI ILL. SCATOLA | 02 | 1 |
| | | ANIMALI FAUFRU | 00 | LXIV |
| 521/523 | | vedi articolo anfitr. | | |
| 1960 | | DANESE | | |
| | | A LLESTIMENTI | | |
| | | | 00 | LXIX |
| 524 | | DANESE | | PARMA |
| 4/60 | | VASSOIO LAMIERA FORATA | | |
| 4/60 | | | 00 | LIX |
| 4/60 | A | 1 | RADEX | 28 1 |

4.3 Dal libro mastro alle schede: gli strumenti di corredo dello studio di Mari

Lo studio di Mari è situato al n. 10 di Piazzale Baracca a Milano, terzo piano. Varcata la soglia si entra nell'atrio di ingresso in forma rettangolare dal quale parte un lungo corridoio che distribuisce in diversi ambienti e traguarda nella “stanza in fondo”⁷: a sinistra si succedono la biblioteca, lo “stanza di Mari” e la “stanza da disegno”; a destra ci sono la segreteria amministrativa/archivio delle mostre, il bagno di servizio, la “stanza dei prototipi” e modelli di grande dimensione (e bagno), la “falegneria” (e cucina), “l'archivio dei 5” (ovvero la stanza dei campioni di produzione e delle pubblicazioni) e la “stanza dei materiali”. Approfondirò lo studio dello spazio dello studio nel paragrafo 4.4 *Lo spazio dello studio: una fotografia*.

Due mensole montate all'altezza di circa 2,5 metri percorrono il lato sinistro del corridoio: la mensola inferiore sostiene riviste e raccoglitori ad anelli di varie misure e colori; la superiore, invece, sorregge una lunga serie di raccoglitori ad anelli neri, tutti uguali, vergati sul dorso con numeri romani progressivi. Ciascuno di essi include alcuni progetti raccolti in fascicoli colorati.

La mappa per orientarsi in questa vasta e ordinata sequenza di contenuti è racchiusa nei “libri mastri”: si tratta di due inventari manoscritti che, come tali, riportano l'anagrafica di tutti i progetti sviluppati da Mari e la collocazione degli elaborati in studio [Fig. 2]. In particolare, per ciascun lavoro, sono esplicitati:

- il numero identificativo;
- il committente;
- un titolo indicativo;
- il numero romano del raccoglitore situato in corridoio che contiene la quasi totalità dei disegni di progetto;
- un numero che identifica il rotolo contenente i disegni esecutivi archiviati afferenti quel progetto.

7. I nomi di ciascuna stanza sono qui riportati come nell'uso corrente dello studio.

Da questa breve descrizione contenutistica fornita dal designer, si può evincere la natura strutturale dei libri mastri, atti a garantire a Mari e ai suoi collaboratori la possibilità di accedere a tutti i materiali di progetto archiviati nello studio.

Accanto ai libri mastri, Mari redige i “registri di via Casati”, cinque quaderni che raccolgono le schede di ciascun progetto da lui realizzato e di cui esistono opere d'arte, oggetti e/o prototipi; i registri classificano la sua opera in:

- arte (multipli) e allegorie
- arte (strutture e pitture)
- design⁸
- pubblicazioni

Le informazioni contenute nelle schede, tutte manoscritte e in molti casi autografe, sono organizzate in una griglia che suddivide lo spazio del foglio bianco in diverse sezioni, individuate anche formalmente dalla loro specifica direzionalità; la descrizione dettagliata e il confronto tra le tipologie di scheda aiuterà a comprendere le serie di dati annotati da Mari anche in funzione delle possibilità che la loro restituzione digitale può garantire all'utente dell'archivio online.

Prima di passare alla descrizione delle diverse tipologie di scheda di progetto, si riportano le procedure di archiviazione dei materiali al termine di ciascun progetto impostate da Mari per la gestione dello studio/archivio, che aiutano a comprenderne ancora una volta la forma, l'ordine e la complessità.

Tipologia 1 – multipli d'arte, allegorie e design

La scheda è suddivisa in due sezioni: un'intestazione e due colonne di dati.

- intestazione:
è una riga formata da cinque celle che riportano le seguenti voci, nell'ordine:

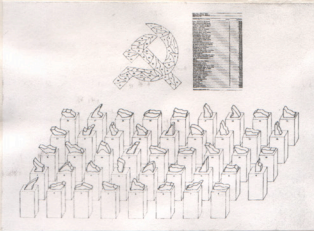
8. Si tratta di due raccoglitori.

| | | |
|--|--|---|
| indicazione univoca del registro di riferimento e, più in generale, della categoria di cui il progetto è parte (i.e. arte; design, architettura) | voce inerente alla tematica affrontata dal progetto, differenziata per le diverse categorie di lavoro: <ul style="list-style-type: none"> • per arte: multipli; • per design: grafica, oggetti, arredo, giochi per bambini, illuminazione, fatti a mano) | finalità, solo per design: <ul style="list-style-type: none"> • per grafica: bambini; • per oggetti: scrivere, mangiare, bere, bagno, giardinaggio; • per arredo: sedie, tavoli, gambe per tavoli) |
| tipologia, solo per design (i.e. modello di studio, progetto non realizzato) | questo campo, salvo un'eccezione in cui compare un asterisco (di cui va individuato il significato), rimane vuoto | |

- colonna di destra:
i riquadri incolonnati contengono informazioni relative a:

| | |
|------------------------------|--|
| anno | data del progetto |
| oo prog | numero identificativo di progetto e numero del raccoglitore all'interno del quale trovare il fascicolo che ne contiene schizzi, copie eliografiche e materiali vari |
| titolo | è spesso seguito da eventuali annotazioni e committeente |
| descrizione | descrizione materica e dimensionale del progetto, eventuali note per uso e vendita |
| referimenti altre schede | estremi di progetti eventualmente riferibili all'opera in questione |
| pubblicazione di riferimento | sigla bibliografica e pagine |
| foto/didascalie | eventuale presenza di foto in studio o d'autore |
| proprietà e/o archivio | voce essenziale per identificare presenza e quantità di opere, modelli, prototipi e oggetti realizzati presenti nel magazzino in via Casati o nello studio in Piazzale Baracca. In alcuni casi, una freccia rimanda al retro dove questa informazione viene esplicitata dettagliatamente |
| valore | il campo rimane sempre vuoto |

- colonna di sinistra:
i riquadri incolonnati contengono informazioni relative a:

| | | | |
|---|--|--|------------------------|
| ARTE | | MULTIPLI | |
| figura: | | anno: 1977 | 00. prog.: 1220 (XXXX) |
|  | | titolo: "44 VALUTAZIONI" | |
| condizioni: | | EDITORE: GALERIA PLURA | |
| istruzioni per esposizione e trasporto: ESISTE UN ESEMPLARE INCORNICIATO PER MOSTRE. (IL VETRO È SCEGGIUTO IN UN ANGOLO) CASATI D CONTROLLARE VIA CASATI SE SUPERATO (CHE NUMERO) O NO. | | descrizione: LITOGRAFIA SU CARTA DIMENSIONI: ca. 100,3 X 70,2 COLORE: B/N | |
| prestiti: | | riferimenti altre schede: ALLEGORIE "44 VALUTAZIONI" SCULTORE | |
| 1977 MILANO GALERIA PLURA 1978 MOSTRA E.N. a CALOCIO CORTE 1978 FIRENZE VI BIENNALE DELLA GRAFICA 1978 VENEZIA "BIENNALE" 1988 S. MARINO - MOSTRA "ENZO MARI - NOBEL DI PARMA" 1994 PARMA - "MERCANTERIAPIERA" 1999 BARCELONA "E.M. il lavoro al centro" 2000 MILANO TRIENNALE " " | | pubblicazione di riferimento: R. PEOU "ENZO MARI, DESIGNER" FILE 174/178 | |
| | | foto/ disegnate Sì (B/N) | |
| | | proprietà e/o archivio: VEDI RETRO | |
| | | valore: | |

3 | Scheda contenuta nel registro di via Casati "Arte Multipli, Allegorie, Varie".

| | |
|--|---|
| figura | immagine rappresentativa dell'oggetto, può essere un disegno a matita o una copia incollata |
| condizioni | nei casi in cui non è lasciato in bianco, il campo riporta informazioni relative alla collocazione in studio o all'eventuale necessità di interventi conservativi sull'oggetto o sull'opera |
| istruzioni per esposizione e trasporto | contrariamente al titolo della casella, sono qui riportate eventuali note di archiviazione |
| prestiti | registro per tenere traccia delle mostre in cui il pezzo è stato esposto |

Si osservi la scheda inserita a titolo esemplificativo [Fig. 3]. Le informazioni riportate nell'intestazione inquadrano precisamente il registro, l'attività (i.e. arte) e l'area di pertinenza dell'opera (i.e. multipli); si tratta della scheda del manifesto delle *44 valutazioni* (prog. 1220, 1977), edito da Galleria Plura, il cui fascicolo è conservato nel raccoglitore XXXIII; l'immagine scelta per individuare il progetto è una riproduzione dell'opera stessa applicata alla scheda. Nella descrizione chiaramente se ne rintracciano le caratteristiche materiche, dimensionali e cromatiche; è indicato anche un riferimento a un'altra scheda, quella della scultura stessa; come bibliografia sono specificate alcune pagine tratte da *Enzo Mari designery* di Renato Pedio; è presente una foto in bianco e nero tra quelle delle opere di Mari fotografate e collezionate in appositi raccoglitori ad anelli nella biblioteca dello studio in via Baracca. Tra le istruzioni per esposizione e trasporto si legge che lo scaffale D situato al piano terra del magazzino in via Casati (una sorta di deposito collegato allo studio di Mari) conserva un esemplare del manifesto generalmente usato per le mostre, con evidenziato il danno e una nota di verifica se l'esemplare in questione sia o meno numerato; infine, nella casella relativa ai prestiti, si delinea la storia espositiva del progetto. Unite a questa scheda ce ne sono tre dalle quali si evince la collocazione delle copie di quest'opera nelle sedi di via Casati e Piazzale Baracca e l'eventuale vendita, prestito o regalo delle copie stesse con nomi e date. Questo schema di tabella viene ripreso nel registro delle strutture e pitture, sempre come elenco allegato alla scheda principale, e anche nelle schede delle pubblicazioni.

9. R. Pedio, *Enzo Mari designer*, Edizioni Dedalo, Bari [1980] 2004.

4. L'ARCHIVIO DI ENZO MARI TRA PARMA E MILANO

| PUBBLICAZIONI SU ENZO MARI | | | |
|---|------------------------------------|---|---------------|
| titolo: ENZO MARI IL LAVORO AL CENTRO | | anno: 1998 edito nel 1999 | 00 prog: 1648 |
| editore: ELECTA Milano | | rif. altre schede: | |
| coautori: A. d'Avanzo, F. Picchi, J. Capella | | ATTENZIONE: esistono 3 versioni differenti: (A)(B)(C) | |
| note: (A) libro edito nella collana: "Documenti di architettura" (B) catalogo edito in occasione della mostra a Barcellona: copertina diversa e un trentaduesimo catalano (C) catalogo edito in occasione della mostra allo Triennale: copertina come (B) e un quattordicesimo dedicato | | | |
| n° | Nome | archivio e/o prestito | data |
| (B) VERSIONE "BARCELLONA"; attenzione questa edizione è esaurita! | | | |
| 1 | } | | |
| 2 | | | |
| 3 | ARCHIVIO DEI 5 | BARACCA | |
| 4 | } | | |
| 5 | | | |
| 6 | casa E.M. | | |
| 7 | casa E.M. | | |
| 8 | Anna Padio | regalo | IV / 99 |
| 9 | Roberto Moroni | regalo (sponsor Triennale) | IV / 99 |
| 10 | I.E.D. direttore Solchini | regalo (") | IV / 99 |
| 11 | Ivana Bonfini | regalo (") | V / 99 |
| 12 | → RECENSIONI 1999 | | |
| 13 | → BIBLIOTECA PER CONSULTAZIONI | | |
| 14 | Luca Palazzoli | regalo | 13/12/2000 |
| 15 | | | |
| 16 | | | |
| 17 | BARACCA | | |
| 18 | | | |
| 19 | } | | |
| 20 | | | |
| 21 | BARACCA | | |
| 22 | | | |
| 23 | | | |
| 24 | | | |
| 25 | BARACCA | | |
| 26 | | | |
| (C) VERSIONE "TRIENNALE"; attenzione questa edizione è esaurita! | | | |
| 1 | } | | |
| 2 | | | |
| 3 | ARCHIVIO DEI 5 | BARACCA | |
| 4 | } | | |
| 5 | | | |
| 6 | Mania Pace Ottieri | regalo | XII / 99 |
| 7 | → RECENSIONI 1999 | | |
| 8 | Alfredo Domanio | regalo | I / 2000 |
| 9 | Antonio d'Avanzo | regalo | II / 2000 |
| 10 | Christina Kaufmann | regalo | III / 2000 |
| 11 | Francesca Picchi | regalo | III / 2000 |
| 12 | Intervista TV francese (da Danesi) | regalo | IV / 2000 |
| 13 | Ena Marchi | | |
| 14 | Buttiglieri | regalo | 4 / 10 / 2000 |

4 | Scheda contenuta nel registro di via Casati "Pubblicazioni".

Tipologia 2 – pubblicazioni

La scheda è divisa in tre sezioni: un'intestazione, una sezione centrale di anagrafica e una tabella riassuntiva.

- riga (intestazione):
come nella precedente tipologia, è formata da cinque riquadri, dei quali sono utilizzati solo i primi due, con le seguenti voci:

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| indicazione univoca del registro di riferimento (i.e. pubblicazioni) | autore e/o argomento (i.e. di Enzo Mari, su Enzo Mari, su Enzo Mari e atri, di e su Enzo Mari) | | | |
|--|--|--|--|--|

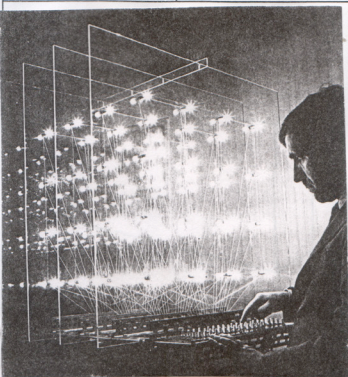
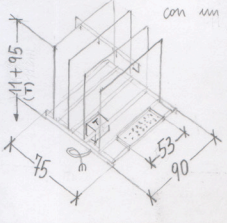
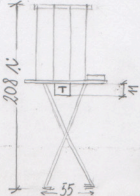
- sezione centrale:
i riquadri riportano:

| | |
|-------------------|--|
| titolo | |
| anno | anno o anni delle edizioni |
| oo prog | numero identificativo di progetto |
| editore | editore o editori nel caso il volume sia stato ripubblicato |
| rif. altre schede | estremi di progetti eventualmente riferibili alla pubblicazione in questione |
| coautori | |
| note | eventuali note alle edizioni o collocazione dei volumi |

- tabella:
comune alla tabella sono indicati, per ciascuna copia della pubblicazione:

| | |
|-----------------------|---|
| numero | |
| nome | la persona o l'ente che detiene il volume |
| archivio e/o prestito | lo stato di quel volume, nello specifico in questa colonna si riportano informazioni come prestiti o regali e la collocazione tra via Casati e piazzale Baracca |
| data | |

La scheda mostrata di seguito come esempio chiarifica la descrizione proposta [Fig. 4]. Del volume di D'Avossa, Picchi e Cappella *Enzo Mari. Il lavoro al centro*, progetto n. 1648 realizzato nel 1998 ed edito da Electa l'anno successivo, esistono tre versioni differenti, A-B-C, di cui Mari dà

| ARTE | STRUTTURE | OMAGGIO A FADAT | |
|--|-----------|---|--------------|
|  | | 90 895 | XXXXVI |
| | | DATA 1967 | Peso Kg 500a |
| | | DIMENSIONI 37,5 x 75 x 208 h | |
| | | MATERIALI 64 lampade, 64 interruttori, 1 trasformatore, perspex, acciaio- | |
| RIFERIMENTI "Funt. della Riev. Est." pag. 36 | | | |
| ARCHIVIO FOTO cartella ARTE / AMBIENTI APPARENTI | | | |
| <p><u>Didascalia</u> "64 fonti equidistanti potenzialmente luminose costituiscono lo strumento per determinare una serie di volumi virtuali e per valutarne il divenire</p> <p>Le lastre di Perspex sono 4 e portano 16 lampadine ciascuna, la base è di profilati a "L" marca "RHEEM SATIM"</p> <p>ISTRUZIONI PER TRASPORTO ED ESPOSIZIONE: E' possibile separare il nastro della struttura dal basamento. Alla Triennale è stata modificata, collegando un nuovo trasformatore (a norma) con un cavo di 3 m direttamente all'impianto.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div data-bbox="221 970 448 1193">  </div> <div data-bbox="448 997 588 1193">  </div> </div> <p><u>LA STRUTTURA NECESSITA DI RESTAURO:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - SOSTITUZIONE LAMPADINE E INNESTI RITI - CONTROLLO PULSANTI ACCENSIONE - SALDATURA DI 2 FILI ALL'INNESTO LAMPADA <p><u>IMBALLAGGIO E TRASPORTO:</u> la struttura è fissata su una base in legno con 4 bulloni. Deve essere coperto solo con plastica trasparente per permettere la visione (FRAGILITA')</p> | | | |
| PROPRIETA' | | CASATI P | |
| COLLOCAZIONE | | | |

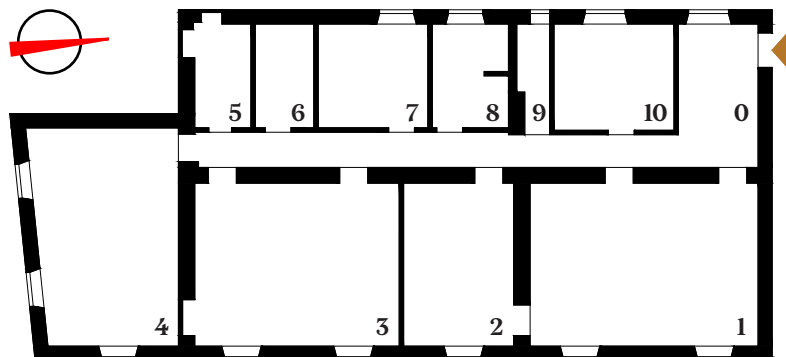
conto nel campo note, specificando le difformità che sussistono tra le edizioni e mantenendo la suddivisione nella tabella.

Tipologia 3 – strutture e pitture

La scheda-tipo di questo registro presenta una strutturazione molto diversa rispetto alle precedenti, pur riportando informazioni analoghe alla prima tipologia descritta:

- l'intestazione si accorcia alle sole caselle indicanti il registro e la categoria (i.e. arte – strutture, pitture);
- l'anagrafica di progetto con dimensioni, materiali, riferimenti e archivio foto è ridotta in dimensioni;
- viene lasciato molto spazio per eventuali annotazioni, spesso utilizzato da Mari per illustrare caratteristiche e criticità dell'opera;
- si specificano in chiusura della scheda la proprietà e la collocazione dell'opera.

L'esempio proposto [Fig. 5], tratto dal registro di strutture e pitture, mostra la scheda dell'opera *Omaggio a Fadat* (prog. 895, 1967), conservata nel magazzino di via Casati, mentre i documenti di progetto si trovano nel raccoglitore XXXXVI in Piazzale Baracca. Di particolare interesse per l'analisi è la parte di scheda che registra la didascalia dell'opera (i.e. “64 fonti equidistanti potenzialmente luminose costituiscono lo strumento per determinare una serie di volumi virtuali e per valutarne il divenire”), la sua descrizione tecnica, le istruzioni per montaggio, imballo e trasporto, l'esposizione e la necessità di restauro. Inoltre, la voce “archivio foto” riporta il titolo del raccoglitore ad anelli che conserva le foto dell'opera, situato in un classificatore nella biblioteca dello studio. In sintesi, l'importanza di questi registri risiede nella possibilità di ricavare una vasta serie di informazioni che, accanto alla lettura del progetto, possono e devono essere in grado di parlare ed essere interrogate per poter raccontare il lavoro di Mari come progettista non solo di oggetti ma anche della sua memoria.



6 | Planimetria dello studio/archivio: 0. disimpegno; 1. biblioteca; 2. stanza di Mari; 3. stanza da disegno; 4. stanza in fondo; 5. stanza dei materiali; 6. archivio dei 5; 7. falegnameria e cucina; 8. stanza dei prototipi e bagno; 9. bagno; 10. segreteria amministrativa.

4.4 Lo spazio dello studio: una fotografia

Lo studio/archivio di Mari ha sede a Milano al terzo piano di un edificio di ringhiera della fine dell'Ottocento situato in Piazzale Baracca 10, rimaneggiato nei primi del Novecento con l'eliminazione di quasi tutti i ballatoi affacciati nella corte interna in favore di piccole terrazze e l'aggiunta di due piani fuori terra. La superficie totale occupata dall'appartamento è di circa 200 mq distribuiti sullo stesso piano, inizialmente diviso in due parti con diverse destinazioni d'uso: la parte a nord, di circa 70 mq, è occupata dal 1963 dal primo studio, mentre nella rimanente parte, rivolta a sud, viveva la famiglia di Mari; i due spazi sono collegati mediante una porta, che viene tolta all'inizio degli anni Settanta al momento dell'unificazione degli ambienti dello studio.

Nel progetto di fruizione digitale dello spazio, la pianta dello studio/archivio diventa il punto di partenza per l'esplorazione dei temi di ricerca di Mari e per comprendere più a fondo il rigore che ha contraddistinto il designer anche nell'organizzazione del lavoro. Di seguito vengono dunque descritti i vari spazi che compongono lo studio, attraverso sia un'analisi architettonica delle stanze, sia una disamina dei principali arredi presenti in ciascuna stanza che, spesso, ne identificano e caratterizzano l'utilizzo.

Chiude il paragrafo un'appendice con la trascrizione delle norme e delle procedure per la gestione e l'archiviazione dei materiali prodotti da ciascun progetto, un documento manoscritto elaborato da Mari e conservato in studio, attraverso cui è possibile dare una ricostruzione spaziale a tutti i materiali.

La descrizione che si propone mira a restituire l'immagine di uno spazio fortemente gerarchizzato e strutturato, rappresentazione della forte volontà di Mari di conservare con ordine, archiviare, i documenti prodotti nel corso di oltre sessant'anni di ricerche. Lo spazio dello studio/archivio è rimasto immutato per circa dieci anni ed è sopravvissuto al suo autore: durante questo tempo è stato possibile non solo continuare a studiare la sua opera e il suo metodo di ricerca attraverso i suoi progetti e la letteratura prodotta, ma anche provare a riflettere sulla coerenza archivistica con cui ha organizzato il suo lavoro che, una volta smantellato

lo studio, andrà in qualche modo perduta, e di cui questa tesi propone un metodo di preservazione.

Disimpegno

Il disimpegno di ingresso è uno spazio rettangolare affacciato a ovest sulla corte interna mediante una finestra. Varcata la soglia, si riconoscono di fronte alla porta l'*Appendiabiti Kerguelen* (1967), un prototipo di poltrona imbottita e un esemplare di *Vaso Colombo* per UpGroup (2009). Sulla stessa parete dirimpetto alla porta, è affisso il manifesto della mostra "Enzo Mari. Tra arte del progetto e arte applicata" al Museo della Ceramica di Faenza (2000) e sono appoggiate alcuni manifesti incorniciati, il primo dei quali sintetizza tutte le possibili combinazioni del *Sistema Aggregato* per Artemide (1974), utilizzato come sistema di illuminazione in tutti gli spazi dello studio eccetto la biblioteca. Al muro rivolto a nord sono appese la *Struttura 912* (1968), sulle relazioni di profondità, e la *Struttura 1059* (1964/1970), sulle variazioni tematiche; all'interno delle scatole accatastate contro lo stesso muro sono conservati alcuni modelli di vasi della serie *Mémoire d'une fleur* per Daum (2003).

Corridoio

Dal disimpegno di ingresso parte un corridoio senza affacci sull'esterno che percorre l'appartamento da nord a sud e distribuisce nelle dieci stanze in cui si articola lo studio. Dalla porta di ingresso e lungo tutta la parete est del corridoio sono installate due mensole in acciaio smaltato, realizzate su progetto di Mari stesso nel 1979 e rifatte sul finire del 1990: la mensola inferiore sostiene numeri e collezioni di riviste quali "Abitare", "Domus" e "Ottagono" e faldoni di segreteria e contabilità; sulla superiore, invece, sono posizionati dei raccoglitori neri numerati disposti in ordine crescente, all'interno dei quali sono raccolti, divisi in fascicoli, parte dei materiali dei progetti realizzati dallo studio che, una volta terminate le fasi di produzione, vengono archiviati.

Biblioteca

Il primo ambiente che si incontra una volta superato il disimpegno è la biblioteca: si tratta di uno spazio rettangolare che affaccia a est su Piazzale Baracca mediante due finestre, al quale si può accedere attra-

verso due porte a doppia anta, di cui una non praticabile per la presenza della *Struttura 746* e di quattro *Seggiolini Pop* per Magis (2004).

Ciascuna delle pareti della biblioteca è occupata da un sistema di librerie il cui contenuto è descritto nelle norme di gestione dello studio: ogni sezione è descritta da una lettera dalla A alla O. Le vetrine in legno addossate alla parete sud, sopra le quali sono presenti quattro varianti di *Vasi Anfora* per KPM Berlin (1994), ospitano pubblicazioni a tema architettura (A), design (B) e politica, letteratura, artigianato, libri per bambini e riviste varie (C). Gli armadi in metallo Olivetti Synthesis sistemati lungo la parete ovest custodiscono pubblicazioni su supporti visivi (animali e piante, simboli e texture, grafica e pubblicità, D), trattati (sulla teoria della visione e il colore, di scienza e tecnica, costruzioni e tecnologia, E) e arte (F); sopra quest'ultimo è posizionato un modello in legno dell'allestimento della *mostra "Design e design"* (1979) mentre di fronte si trova uno scaffale in metallo con alcune copie di pubblicazioni. L'armadiatura in metallo posta sulla parete a nord è divisa in sei settori: i primi cinque (da G a M) ospitano libri, riviste e schedari con recensioni sull'opera di Mari mentre il sesto (N) raccoglie negativi fotografici, pubblicazioni autografe, diapositive e nastri audio e video per conferenze, premi e tesi seguite dall'autore, materiali relativi ai primi progetti e alcuni manufatti del *Servizio in porcellana Berlin* per KPM. Infine, la parete a est ha cinque schedari dietro ai quali è sistemata una *Libreria Glifo* (O): gli schedari conservano l'archivio fotografico di Mari suddiviso per categorie di ricerca e in parte in ordine alfabetico, mentre i ripiani della libreria sono destinati a cataloghi di produzione delle ditte con cui lo studio si interfaccia; i due moduli in alto a destra sono occupati da piccoli cataloghi e confezioni di carta da riciclo per schizzi e disegni. Sopra uno degli schedari è posizionato un esemplare del *Porta stampi Boboli* della serie *Mémoire d'une fleur* per Daum (2003).

Un grande tavolo in legno è sistemato di fronte agli armadi in metallo sul lato nord della sala: attorno sono posizionate alcune *Sedie Tric* dei Fratelli Castiglioni, una *Sedia Delfina* (1974) con tela blu e una *Sedia Teresa* per Lema (1988).

A sinistra della *Libreria Glifo*, accanto a una delle due finestre, si trovano una *Lampada Alfiere* per Artemide (1997) e i vasi in marmo *Colonna* e

4. L'ARCHIVIO DI ENZO MARI TRA PARMA E MILANO



7 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: disimpegno.

8 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: biblioteca.

Pendente per UpGroup (2009), mentre a destra è installato un *Supporto per esposizioni fotografiche* (1987-88).

Sul lato sud della sala, davanti alle vetrine in legno, un *Divano-letto Day-night* (1971) funge da piano di appoggio per manifesti di mostre e stampe d'arte, tra cui il lupo e l'orso della *Serie della Natura* (1964), e una sedia della Collezione Métiers per Hermès (2010). Sulla parete, si apre una porta che collega la biblioteca allo studio di Mari.

Stanza di Mari

La stanza di Mari, ovvero lo studio vero e proprio, occupa una superficie di circa 16 mq, pari a circa la metà dello spazio della biblioteca, e affaccia mediante una finestra su Piazzale Baracca; vi si accede per mezzo di una porta dal corridoio e dalla biblioteca stessa.

Lo spazio è densamente popolato da prototipi e oggetti della produzione di Mari.

La parete a nord è modulata da alcune cornici in calcestruzzo sul cui piano più alto poggia il calco di Fidia per l'allegoria *Dialogo tra Fidia, Galileo, Duchamp, i Sette Nani, l'Idiota* (1986) per la XLII Biennale d'Arte di Venezia; immediatamente sotto si trovano i vasi rotti della serie *Per forza di levare* per KPM Berlin (1994) e alcuni elementi del sistema elementare formato da tavole e prismi triangolari in legno progettato per il concorso "*Il buon mobile per bambini*", della rivista tedesca "*Architektur&Wohnen*" (1975); all'interno del camino ricavato nel muro, sono raccolti alcuni esemplari delle posate del servizio *Smith&Smith* per Zani&Zani (1986).

Sulla parete ovest è posizionata una vetrina in legno con tutti i libri delle collane per Boringhieri, Adelphi e L'Erba voglio, la cui copertina è stata disegnata da Mari; sopra, due esemplari di *Vasi Anfora* per KPM Berlin (1994).

La parete rivolta a sud è percorsa da un sistema di due mensole sulla cui inferiore poggia un tavolo modello I della *Proposta per un'auto-progettazione*: su queste superfici sono distribuiti libri, riviste e corrispondenza e si possono individuare anche alcune *Vaschette per corrispondenza Sumatra* (1974), l'*Oliera* e la *Salsiera-formaggiiera* della serie Domestica (1990) e le *Posate Piuma* (1991) per Zani&Zani, due



9 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza di Mari.

10 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza dei tecnigrafi o stanza da disegno.

portapenne del *Servizio da scrivania Mastaba* (1973) al cui interno si trova un *Tagliacarte Benbecula* (1961), un prototipo in legno del *Vaso Paros L* prodotto da Danese e riedito da Upgroup (1986), una lampada da tavolo del *Sistema Aggregato* (1974), una *Scatola Flores* per Danese (1992), un *Posacenere Borneo* (1966) e un *Contentitore Java* (1968-70). Sotto la mensola più bassa, tra gli scatoloni, alcune scatole del gioco *Living* (1976).

Attorno al tavolo, sono disposte una *Sedia Teresa* per Lema (1988), una *Sedia Mariolina* per Magis (1999) e una *Sedia a dondolo* per Gebrüder Thonet (2001).

Concludono gli oggetti della produzione di Mari presenti nel suo studio un *Portaombrelli Rocco* (1969), un *Carrello portavivande Standard* per Alessi (1986) e un *Appendiabiti Alta tensione* per Kartell (1994).

Stanza dei tecnigrafi o stanza da disegno

Proseguendo lungo il corridoio, si incontra sulla sinistra la stanza da disegno, alla quale si accede attraverso due porte; lo spazio, la cui superficie è pari a quella della biblioteca, affaccia come le stanze precedenti su Piazzale Baracca.

Tutto della sala ne denuncia la vocazione al lavoro: dai due tecnigrafi al centro della stanza agli strumenti di disegno appesi alle pareti, dai lucidi arrotolati ed etichettati con il nome dell'azienda committente ai modelli di studio conservati nella *Libreria Glifo* addossata alla parete ovest. I documenti presenti in questo ambiente rappresentano l'*in fieri*, parte di progetti che non sono ancora stati archiviati: tutti questi materiali definiscono l'archivio vivo di Mari.

In particolare, i moduli della *Libreria Glifo* sono contrassegnati da cartellini che riportano il nome delle diverse aziende con le quali Mari stava lavorando al momento della cessazione dell'attività dello studio e conservano modelli di studio e campioni: in uno dei moduli, si possono vedere alcune prove in cartone per i ganci dell'*Appendiabiti Alta tensione* per Kartell (1994); sopra alla libreria, si può individuare la maquette della struttura di sostegno dell'allestimento per la mostra "*Vodun: African Voodoo*" alla Fondation Carter (2011); di fronte, invece, è posizionata *Altapressione*, una pentola a pressione per Zani&Zani (1996).



11 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza in fondo.

12 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza dei materiali.

Analogamente, in alcuni classificatori in metallo sono contenuti disegni, stampe e materiali di progetto non ancora catalogati; altri cassetti invece conservano documenti archiviati, come per esempio alcune prove per il *Gioco delle Favole* (1971) e per le edizioni d'arte della *Serie della Natura* (funghetti e rana, 1976).

Nel classificatore con ante a ribaltina appoggiato alla parete sud sono stoccati la cancelleria e i campioni di materiali; al di sopra, invece, sono posizionati i manuali tecnici. L'armadio sulla stessa parete conserva i modelli realizzati in studio.

Come visto nella sezione dedicata alle procedure di gestione dello studio/archivio e di chiusura e schedatura dei materiali di progetto, la stanza da disegno riveste un ruolo centrale poiché tutto ciò che è prodotto qui, una volta concluso un progetto, deve essere selezionato, ordinato e archiviato.

Stanza in fondo

Alla fine del corridoio si trova l'archivio delle giacenze degli oggetti e dei prototipi, comunemente definito da Mari e da coloro i quali hanno lavorato nel suo studio "la stanza in fondo". Si tratta di uno spazio di forma trapezoidale che affaccia su Piazzale Baracca e su Corso Vercelli. Due pareti opposte sono coperte da scaffalature metalliche: sui ripiani dello scaffale di fronte all'ingresso sono sistemati prototipi, campioni di produzione di grande formato e oggetti prodotti suddivisi per aziende, mentre sulle altre mensole si trovano pubblicazioni, stampe, allegorie, manifesti, grafiche e opere d'arte. Tutti i materiali di uno stesso progetto sono raccolti all'interno di scatole o imballi e catalogati: sul fronte di ciascun contenitore, sono indicati il numero di progetto, il committente, il titolo e il contenuto. Accanto alla porta di accesso alla sala, un armadio in ferro contiene cataloghi di produzione in più copie mentre in una cassettera sono conservati modelli e prototipi di progetti sospesi; infine, sopra la stessa porta sono conservati alcuni tubi numerati nei quali è archiviata una parte dei disegni tecnici di progetto.



13 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza dei campioni di produzione e delle opere d'arte (o archivio dei 5).

14 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: falegnameria (e cucina).

Stanza dei materiali

Si tratta di uno stanzino cieco con uno scaffale in metallo su cui trovano posto, sui ripiani come sul pavimento, materiali per la realizzazione di modelli di studio.

Stanza dei campioni di produzione e delle opere d'arte (o archivio dei 5)

Questo spazio cieco deve il suo nome al fatto che qui vengono conservati cinque campioni di produzione di alcuni oggetti prodotti, materiali che documentano le fasi di passaggio nella realizzazione degli oggetti; sullo stesso scaffale, sono inoltre presenti cataloghi e pubblicazioni imballati, su ciascuno dei quali è specificato il titolo e la quantità conservata. Sulla parete opposta, è presente un armadio a muro all'interno del quale trovano posto tubi numerati contenenti disegni tecnici schedati e archiviati, oltre a opere e multipli d'arte.

Falegnameria (e cucina)

Come la stanza dei tecnigrafi, anche la falegnameria è un luogo di produzione, frutto della rifunzionalizzazione della cucina dello studio/archivio: accanto a pochi elettrodomestici, sono stati installati un banco di lavoro, una cassettera per ferramenta e due mensole su cui sono raccolti materiali e strumenti per la realizzazione di modelli di studio.

Nella stanza, illuminata da una lampada a parete del *Sistema Aggregato* (1974), si riconoscono il *Gettacarte In attesa* (1970) e due *Posacenere Borneo* (1966) per Danese e due *Posacenere Clino* per Kartell (1992).

Stanza dei prototipi e dei modelli di grandi dimensioni (e bagno)

Uno dei due bagni dello studio/archivio è stato parzialmente riadattato a luogo di conservazione: la vasca è stata chiusa con una tavola di legno e sono stati creati alcuni piani sopra i sanitari sui quali sono stati posizionati diversi modelli di sedie: *Box* (1971) per Anonima Castelli nelle versioni con schienale in tela prodotta in 100 esemplari (1975) e con schienale e seduta in polipropilene (1976), *Sof-sof chair* (1971) e *Vela* (1980) per Driade, *Carmen* per Zanotta (1986), *Mariolina* per Magis (1999), *Sedia semplice* e *Sedia con braccioli* per Gebrüder Thonet (2001), *Arda*,



15 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: stanza dei prototipi e dei modelli di grandi dimensioni (e bagno).

16 | Studio/archivio di Mari in Piazzale Baracca: ufficio segreteria amministrativa/ archivio delle mostre.

Piave, Po, Tevere (2004) e *Arda kid's chair* (2007) per Hida e *Seggiolino Pop* per Magis (2004).

Su uno scaffale in metallo collocato accanto alla porta di ingresso trovano posto alcuni oggetti, tra i quali un prototipo di *Vaso Camicia* (1961) e una *Caraffa trilobata* (1969) per Danese e i prototipi per i *Vasi Sparta* e *Athena* per Arnolfo di Cambio (1998), oltre a svariati strumenti di lavoro.

Ufficio segreteria amministrativa/archivio delle mostre

La stanza che chiude il giro nello studio/archivio di Mari è l'ufficio della segreteria amministrativa: qui, all'interno di alcuni cassetti dei classificatori che arredano la stanza, si trova la documentazione relativa ai rapporti con committenza e produzione.

Nella *Libreria Glifo*, posizionata accanto alla porta che dà sul terrazzino, e in alcuni altri mobili all'interno della stanza, sono conservati documenti relativi alle mostre organizzate da Mari, oltre che a sue interviste, conferenze e testi.

Tra gli oggetti presenti nella stanza, una *Sedia Box* per Anonima Castelli (1971), alcuni *Vasoi per corrispondenza Sumatra* (1974) e una *Scatola Flores* (1992) per Danese.

4.5 La forma dello studio/archivio

Si riportano di seguito la trascrizione del manoscritto sulle procedure di archiviazione dei materiali al termine di ciascun progetto impostate da Mari per la gestione dello studio/archivio, che aiutano a comprenderne ancora una volta la forma, l'ordine e la complessità. È interessante sottolineare come ciascun materiale abbia un proprio posto di archiviazione e vada gestito in modo differente e dedicato, una razionalizzazione del processo che permette di avere sempre in ordine e a disposizione i materiali; le norme di archiviazione, inoltre, fanno riferimento anche alla compilazione dei registri dei progetti e delle schede di progetto.

Norme per la gestione dei materiali prodotti da un progetto

1. Ogni progetto produce i seguenti materiali:

- a. disegni
- b. modelli
- c. prove e prototipi
- d. campione di produzione
cataloghi e/o apparizioni in pubblicazioni
- e. fotografie

Ognuno di questi materiali va gestito seguendo delle regole.

2. I materiali e. ed f. vanno gestiti seguendo delle norme a parte:

2.1 Il punto e. si divide in:

- recensioni (seguire l'apposito manuale)
- "archivio dei 5" e pubblicazioni da distribuire, catalogate nel quaderno: V. CASATI – PUBBLICAZIONI

Nota: esiste una certa quantità di copie da distribuire non catalogate, da razionalizzare. Vedi: "in sospeso"

2.2 Il punto f. si gestisce seguendo le norme dell'archivio fotografico.

3. Ogni progetto ha un suo numero progressivo che serve ad archiviare i punti a., b., c., d.

Il numero progressivo si trova nel REGISTRO PROGETTI

4. Sul registro progetti vengono segnati:

- il cliente
- la definizione del progetto
- l'elenco dei disegni con data e collocazione d'archivio

4.1 La collocazione d'archivio dei disegni si segna con un codice che si individua, seguendo lo schema "archivio disegni", a seconda del tipo di contenitore in cui è posto:

- cartella "oo"
- cartelle di vario formato
- rotoli lunghi o corti
- archivio per lucidi "Ferretti"

Il codice è composto da tre cifre: le prime due indicano il tipo di contenitore, la terza il numero progressivo di contenitore all'interno della propria tipologia.

4.2 Gli schizzi (fare una selezione), tutte le copie eliografiche, le comunicazioni con i clienti, vanno nella cartella "oo", di dimensione A4. Riportare sull'intestazione n. di progetto, cliente, definizione progetto, data.

Vanno poi archiviate nelle cartelle nere numerate con numeri romani, raggruppandole per cliente (segno blu per Danese).

Riportare il n. romano sulla cartella "oo" e sul registro progetti.

4.3 Alcuni lucidi importanti vanno riposti nell'archiviatore verticale "ferretti". Compilare anche l'apposito registro.

4.4 Gli altri lucidi vanno archiviati in tubi lunghi o corti, arrotolando esternamente ai disegni presenti. Quando si inizia con un tubo nuovo etichettarlo con le tre cifre del codice "archivio disegni". Le prime due cifre vanno scritte in grande, la terza in piccolo.

Norme per l'archiviazione di modelli, prove, prototipi e campioni di produzione

1. Questi materiali si registrano nell'archivio "OGGETTI", attuale archivio V. Casati. È composto da schede individuali per ogni progetto o per parti di esso. Vengono segnati sia gli oggetti riposti in V. Casati che quelli in p.le Baracca.
2. L'archivio oggetti è suddiviso in quattro sezioni:
 - ARTE: Arte multipli, Allegorie, Varie; Arte pitture e strutture
 - PUBBLICAZIONI
 - DESIGN (considerare possibilità di suddividerlo seguendo le stesse categorie dell'archivio fotografico, inserendo separatori colorati).
3. Tutto il materiale che non sia strettamente in corso è da schedare. Il contenitore va etichettato col n. di progetti, e sulla scatola va scritto il cliente, il titolo o la definizione del progetto, e se contiene campioni, prove, prototipi o modelli. Se il contenitore si trova in p.le Baracca, indicare che è stato schedato.

4. I modelli non vengono più codificati secondo lo schema dell'archivio disegni. Possono subire due tipi di trattamento:
 - gettare facendo eventuali foto
 - archiviare, facendo la scheda e le foto
 5. Le prove e i prototipi possono subire gli stessi trattamenti a. e b. dei modelli, oppure essere tenuti come documentazione (senza scheda), o collocati in cantina o solaio (segnandoli nell'elenco che si trova nella cassettera archivio della stanza da disegno), o come materiali da usare.
 6. In attesa della selezione, il materiale va raggruppato per progetti e i progetti per clienti. Segnalare gli oggetti "da fotografare" con cartellini in vista uguali tra loro, in modo da trovarli quando si facciano delle fotografie.
 7. I campioni di produzione vanno schedati subito (tenere un elenco dei campioni ancora da richiedere, può essere collocato all'inizio del quaderno delle schede). Se esistono in p.le Baracca per consultazione, considerare possibilità di tenerli tutti insieme, separati da prove e prototipi. Se esistono campioni doppi, un campione, quello "da conservare", va portato in Via Casati, mentre gli altri vengono tenuti in p.le Baracca. Devono avere tutti l'etichetta "doppio". Sulla scheda si segnano come tali. Se sono numerosi si usano le schede del tipo "pubblicazioni" con l'elenco a tergo, dove verranno segnati eventuali destinatari o usi diversi. Segnalare sulle schede infine se esistono campioni "in esposizione" o "in uso" nello studio.
 8. I modelli e prototipi dei progetti non entrati in produzione vanno trattati come campioni di produzione. Fotografare, fare la scheda e tenere generalmente in p.le Baracca.
 9. I modelli di carta che possono diventare piatti, se ci stanno, possono essere messi nella cartella progetto. Ricordarsi di eventuali foto.
- Le schede, nel caso di "sistemi di oggetti", devono essere compilate in modo chiaro (non affollare le scritte); fare il possibile però perché tutti i campioni di produzione stiano sulla stessa scheda (le schede servono anche a capire da che cosa è composta una serie), facendo eventualmen-

te una scheda separata per modelli, prove e prototipi. In questo caso, segnare nella terza casella in alto “modelli” e/o “prototipi”, ecc.

Usare se necessario il retro della scheda per riportare immagini di tutti gli elementi e loro collocazione in archivio. I campioni di produzione devono essere facilmente identificabili. La cartella “proprietà e/o archivio” deve essere il più vuota possibile, indicando Baracca, Casati (collocazione) o altro luogo senza descrizioni particolari.

10. I vecchi modelli, che sono segnati sul registro progetti, sono da schedare. Quando sono stati schedati, cancellare dal registro il codice “archivio disegni” e segnare “scheda”.
11. Il materiale di progetto può essere:
 - in corso (Baracca)
 - da selezionare e/o fotografare (Baracca)
 - archiviato in Baracca
 - archiviato in Casati (solo materiale schedato)

Stanza da disegno

Materiale di documentazione

A. CATALOGHI SEMILAVORATI. Si tengono raccolti per tipologia in cartelle, collocate sopra il mobile a ribaltine. Archiviare solo materiale di qualità. Aggiornare, gettando cataloghi troppo vecchi (se non hanno un indiscutibile valore storico) quando vengono inseriti dei cataloghi corrispondenti più nuovi. Non inserire cataloghi di oggetti “di design”: questi vanno nella biblioteca (vedi mappa), oppure se una tipologia, ad es. “posate”, viene consultata spesso, tenere una cartellina nel Glifo della stanza da disegno in un cubo in alto, dove già ve ne sono alcune.

I cataloghi di semilavorati vanno inseriti in modo da essere ritrovati con estrema facilità: non conoscerne l’esistenza equivale a non averli.

B. CAMPIONI MATERIALI. Sono collocati nel mobile a ribaltine, suddivisi per materiale. Valgono gli stessi criteri qualitativi dei cataloghi semilavorati. I campionari raccolti in cartelle possono essere riposti sopra al mobile.

C. I MANUALI. Stanno nel Glifo. In un cubo alto quelli consultati raramente, accanto al telefono quelli consultati di frequente.

Norme per l'archiviazione dei progetti

elementi necessari:

- A. cartelle progetto oo (contenute della cassettera con cartelle sospese)
- B. lucidi del progetto
- C. registro progetti
- D. registro cartelle e tubi per archivio disegni (in questo registro sono indicati i codici riferiti ai formati da archiviare)
- E. cartella nera per l'archiviazione
- F. tubi per l'archiviazione lucidi
- G. archiviatore verticale per lucidi
- H. cartelle grande formato per archiviare lucidi
- I. registro per archiviatore verticale lucidi

operazioni da seguire:

1. cercare fra le 3 possibilità di archiviazione diverse (tubi, cartelle, archiviatore verticale) quella più adatta a contenere i disegni da archiviare.
2. segnare il codice di archivio sull'intestazione del disegno (B) sotto la voce "archivio" (es. ARCHIVIO 25,4) lo stesso codice deve essere trascritto sul registro progetti (C).
3. scrivere sul registro (D) il nome della azienda e del progetto in corrispondenza del codice prescelto (tubi o cartelle) oppure compilare il registro (I) nel caso il disegno venga riposto nell'archiviatore (G).
4. assicurarsi che nella cartella di progetto (A) siano contenute le copie eliografiche dei disegni da archiviare. Contemporaneamente fare un "repulisti" eliminando il materiale meno significativo dell'iter progettuale.
5. cercare una cartella (E) per l'archiviazione delle cartelle (A). Le cartelle (E) sono numerate con numeri romani. Se non esiste una

cartella con spazi disponibili, organizzarne una nuova, cercando di riunire in essa i progetti di un'unica azienda. Le cartelle (E) che contengono progetti per DANESE sono contrassegnate con un rettangolo azzurro.

6. su ogni cartella (A) deve essere trascritto il numero romano corrispondente al numero riportato sulla cartellina (E) che le accoglie.
7. I lucidi da archiviare possono essere sistemati in tubi contenenti altri progetti. Se ciò non fosse possibile, organizzare un altro tubo riportando all'esterno di esso il codice di archiviazione (25 3).

5. Dall'analisi degli archivi all'analisi dei materiali d'archivio

5.1 Le categorie di ricerca di Mari. Schede critiche di progetto

Di concerto con l'analisi degli archivi di Mari, è stata impostata l'architettura della banca dati e si è proceduto alla catalogazione dei singoli progetti, un lungo lavoro del quale si danno le coordinate nel paragrafo 6.2 *Modello descrittivo e database*.

Lo studio dei singoli progetti, nel confronto con le fonti, ha consentito l'approfondimento di alcuni aspetti del processo compositivo di Mari.

All'interno della vasta produzione di Mari, è possibile individuare alcuni filoni che hanno caratterizzato la sua ricerca e attraverso i quali l'autore stesso ha classificato e interpretato il suo lavoro, come emerge per esempio nella struttura della mostra "Funzione della ricerca estetica" in cui l'autore fa il punto sul suo lavoro. Le categorie individuate sono l'arte, le allegorie, l'architettura, la didattica, la grafica editoriale, gli allestimenti, il design e il design per bambini; ciascun progetto elaborato da Mari è riferito a uno di questi campi di indagine e la relativa scheda di descrizione del progetto, a uso interno dello studio e compilata una volta concluso il lavoro, è conservata in uno dei quattro quaderni ad anelli che raccoglie le schede dei progetti realizzati dallo studio, di cui si è data ampia descrizione.

Di seguito, si propone l'analisi di alcune di queste categorie, presentate attraverso un'introduzione che le inquadra storicamente e criticamente nella produzione di Mari e l'approfondimento di alcuni progetti esemplari mediante schede critiche, elaborate a partire dalle coordinate di metodo che Mari stesso ha trasmesso attraverso il volume *Enzo Mari* di Quintavalle, unitamente alla letteratura critica e alla descrizione delle fonti. Questi materiali fungono da esempio per poter istituire un confronto sulle diverse modalità di trasmissione di contenuti, con particolare riferimento alla traduzione di un lavoro scientifico in uno strumento divulgativo quale è il sito che accompagna questo lavoro di tesi. Pertanto, sarà possibile consultare online il resto del lavoro di ricerca,

condotta sempre con rigore scientifico ma comunicata in modo meno specialistico.

5.2 Il Design per bambini

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Mari realizza una serie di progetti legati all'infanzia in risposta a diverse esigenze da lui interpretate. La sua posizione è spiegata nella nota introduttiva al libro *I giochi per bambini di Enzo Mari* del 1969:

Tutto ciò che viene realizzato per il gioco dei bambini deve essere progettato tenendo presente che scoprire il mondo, ricavarne il proprio comportamento, è lo stato dell'infanzia. Intervenire in questo settore implica comunque e sempre un'opera di condizionamento che, per questo, non può essere svolta se non con il massimo dell'impegno etico e didattico. Le relazioni intercorrenti fra qualità e utilità e fra rinnovabilità e libertà determinano così il progetto del giocattolo. Oggi, per il progettista, questo tipo di intervento resta una delle poche possibilità di contribuire realmente al rinnovamento della società.

L'impegno di Mari in questo campo è dettato dalla necessità di fornire un prodotto in grado non solo di stimolare il bambino a simulare le proprie situazioni fantastiche ma anche di permettere più possibilità di intervento sullo stesso oggetto, sia esso un gioco o uno strumento per giocare.

Va premesso che gli anni dell'impegno di Mari in questo campo coincidono con un'ondata di rinnovamento dei metodi pedagogici² in Italia, che dalla Riforma Gentile del 1923 erano imperniati attorno all'insegnamento delle materie umanistiche con forte impronta storicistica. I programmi scolastici delle scuole italiane, anche grazie alla nascita del Movimento di Cooperazione Educativa (MCE) nei primi anni Cinquanta, recepiscono gli studi esteri, svizzeri con Adolphe Ferrière e Jean Piaget e americani con John Dewey, sullo sviluppo dell'intelligenza, le modalità di maturazione nell'età evolutiva e la costruzione del mondo esterno da parte dei bambini. L'impegno a superare la rigidità dell'idealismo gen-

1. Dattiloscritto "Nota" di Enzo Mari per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, a cura di Emilio Battisti, Gillo Dorfles e Mariella Loriga, Editore All'insegna del pesce d'oro, Milano 1969.

2. Un ringraziamento a Simone Marsi, mio collega di dottorato, per la breve lezione di inquadramento della pedagogia in Italia nella prima metà del Novecento.

tiliano è veicolato dalla defascistizzazione della scuola italiana, in atto dal Secondo Dopoguerra, in favore di insegnamenti che tengano conto degli interessi, dell'esperienza e delle necessità di apprendimento dei bambini. Sono vicini al MCE sia Bruno Munari che Gianni Rodari, impegnati nella finalità pedagogica di fornire ai lettori, con parole e immagini, una nuova e diversa sensibilità nel guardare il mondo.

Sul finire degli anni Settanta, Danese promuove il convegno "Progetto Scuola"³, cui partecipano anche Bruno Munari e Giovanni Belgrano, autori di molti giochi per bambini editi da Danese: l'obiettivo è investire la scuola italiana con le sue contraddizioni di una responsabilità nella scelta di strumenti validi per l'attuazione dei programmi scolastici, cercando allo stesso modo di accrescere la consapevolezza del valore didattico dei giochi. Negli stessi anni, Munari organizza i laboratori per bambini "Giocare con l'arte", che svolge liberamente in collaborazione con scuole e musei di tutto il mondo⁴.

Nel panorama di quegli anni, infine, bisogna considerare la competizione dei giochi editi da Danese con i prodotti di bassa qualità che l'industria continua a produrre.

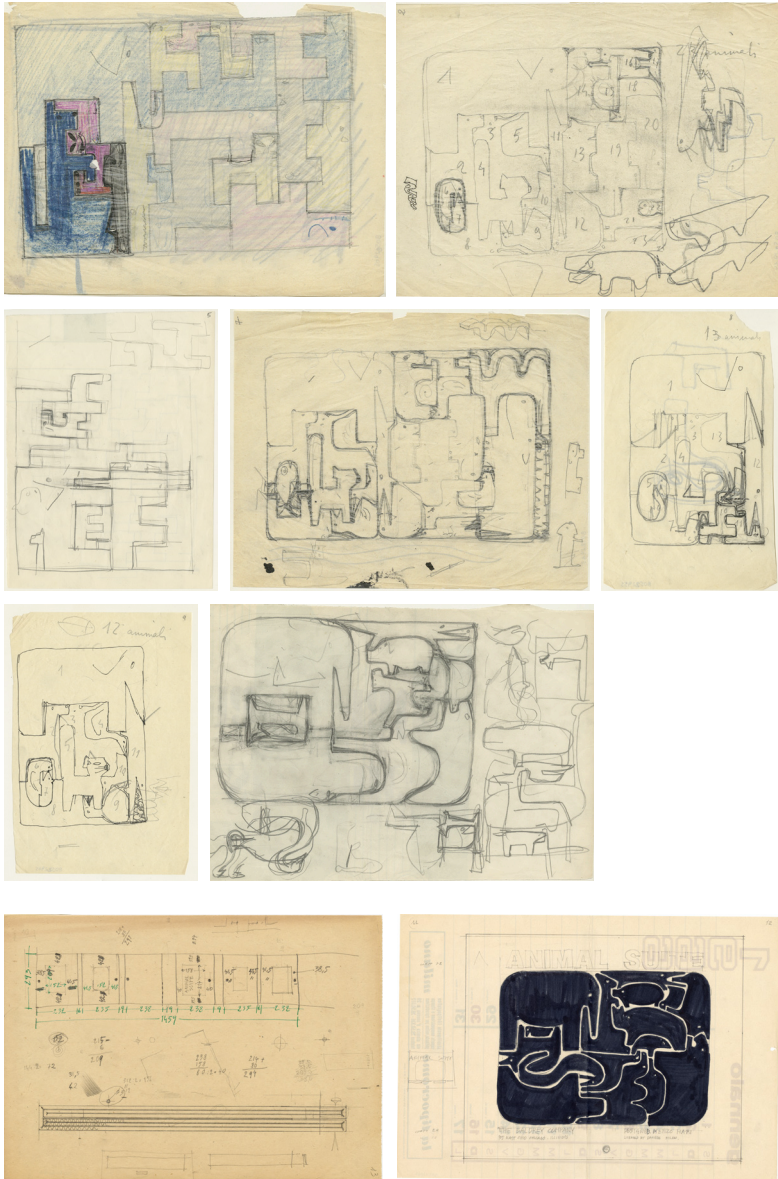
Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, Mari realizza diverse serie di progetti dedicati ai bambini, con specifiche finalità: a un primo gruppo appartengono i *16 animali* (1957), *Il gioco delle favole* (1957) e i *16 pesci* (1973), in cui il bambino può organizzare la propria attività di gioco secondo gli schemi narrativi della fiaba; di un secondo gruppo fanno parte *Il Posto dei giochi* (1967), il *concorso per un parco giochi di una scuola elementare di Ravenna* (1967) e *The Big Stone Game* (1968), giochi che tendono a stimolare la libertà dell'appropriazione spaziale, dunque della costruzione e dell'organizzazione degli spazi; a un terzo gruppo appartengono le *Carte da disegno* (1975), che permettono di ottenere il massimo sviluppo possibile dell'intervento del bambino con il minimo intervento dell'adulto.

Un ultimo gruppo, tangenziale a questi, può essere rappresentato dai libri *La mela e la farfalla* (1960) e *L'uovo e la gallina* (1969) incentrati sui

3. Il convegno, di cui esistono gli atti raccolti in *Quaderni Danese. Giochi Didattici* 7, si svolge tra il 15 aprile e il 14 maggio 1977.

4. Casciani 1988, 114-115.

5. DALL'ANALISI DEGLI ARCHIVI ALL'ANALISI DEI MATERIALI D'ARCHIVIO



1-7 | Schizzi per il gioco *16 animali* (1957), s.d.

8 | Schizzo per la scatola del gioco, s.d.

9 | Schizzo per il coperchio della scatola del gioco, s.d.

cicli della natura, che sono sequenze di illustrazioni dal tratto essenziale e prive di parole, senza principio né fine e rilegati a spirale.

Come sottolinea Emilio Battisti⁵, il giocattolo, il prodotto per l'infanzia, risente in modo determinante dell'ambiguità derivante dal fatto di essere destinato ai bambini ma di essere scelto quasi sempre dall'adulto, il quale esprime la propria vocazione a un'attività ludica frutto di una particolare condizione sociale e ideologica; per l'autore, l'unica possibilità di una corretta progettazione non può prescindere dall'assimilazione dei valori strutturali della società infantile.

Mariella Loriga⁶ considera il valore formativo del gioco, per mezzo del quale il bambino può prendere contatto con il mondo circostante. Il giocattolo ha spesso perduto quella che dovrebbe essere la sua caratteristica di ausilio alla fantasia del bambino, con il quale possa lavorare e inventare, da usare come sostegno al libero snodarsi della fantasia.

16 animali

numero progetto (ordinamento Mari): 351, 520, 1046
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039015P, B039016P, B039017P
 committente: Danese
 inizio progettazione: 1957
 inizio produzione: 1959 (versione in legno); 1969 (versione in resina espansa)
 consistenza: 28 schizzi, 5 disegni tecnici, 1 oggetto realizzato

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, in un periodo in cui Mari alterna disoccupazione e alcuni lavori saltuari, ha la possibilità di osservare i figli giocare accanto al suo tavolo da lavoro, comprendendo l'importanza dell'attività ludica nell'esplorazione e conoscenza del mondo nell'età evolutiva⁷ e accorgendosi delle strette limitazioni che i giocattoli di uso comune impongono⁸.

5. Dattiloscritto "Design e ideologia nello strumento di gioco infantile" di Emilio Battisti per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

6. Dattiloscritto "Il valore del gioco infantile" di Mariella Loriga per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

7. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 135.

8. Dattiloscritto "Il valore del gioco infantile" di Mariella Loriga per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit..

Nel 1956, il Centro Studi e Ricerche della Rinascente, alla cui guida c'è Augusto Morello⁹, gli commissiona il progetto di un gioco per bambini; il designer prende in esame la produzione nordeuropea, spinto dalla consapevolezza che in Italia ci sia una certa arretratezza culturale nei confronti delle esperienze pedagogiche, già applicate in altri paesi¹⁰. Si sofferma sulla tipologia del puzzle in legno: ravvisa, in un gioco in scatola in particolare, l'ambiguità e la monotonia delle forme degli animali. A partire da questo esempio, la sua indagine si focalizza quindi sulla risoluzione di due problemi: il primo, di natura formale, riguarda la necessità di diversificare gli animali rendendoli il più possibile simili alla realtà; il secondo, di carattere economico e produttivo, consiste nel progettare il processo produttivo per poter ricavare i soggetti mediante un unico taglio di una lastra in legno, di modo che le forme degli animali siano definite reciprocamente.

Il progetto del gioco elaborato *16 animali* elaborato da Mari è il risultato di una progressiva riduzione del segno che porta alla traduzione della forma dei soggetti da naturalistica a simbolica, con l'obiettivo di produrre un gioco dal "permanente contenuto informativo"¹¹, che offra quindi inesauribili possibilità ludiche. Mari sostiene che "nel caso degli animali, questa non obsolescenza si ottiene mediante l'aggiunta di diversi livelli di complessità tattile e percettiva che suggeriscano al bambino modi di gioco (esperienze) adatte via via al suo progredire evolutivo"¹²: il gioco permette la continua composizione e scomposizione della lastra, il riconoscimento dei sedici diversi animali che la compongono e la possibilità di inventare infinite composizioni con i soggetti. Secondo Mari, il gioco ha funzione liberatoria.

Una prima versione del gioco viene messa in produzione da Danese nel 1959: le sagome sono ottenute mediante un unico taglio continuo su una tavoletta di legno massiccio di palissandro in due dimensioni, 34 x 24 x 3 cm e 21,5 x 15,5 x 1,5 cm; gli animali, incastrati, sono inseriti all'interno di una scatola in legno bianco le cui dimensioni sono ricavate sul cam-

9. Teorico del design e operatore culturale, è tra i fondatori dell'ADI ed è stato presidente dell'International Council of Societies of Industrial Design (ICSID).

10. Casciani 1988, 113.

11. Casciani 1988, 117.

12. Quintavalle 1983, 148.

pione definitivo, mentre nel caso della versione più piccola la confezione è in materia plastica stampata con coperchio trasparente¹³. L'oggetto è molto apprezzato dal pubblico ma registra uno scarso successo di vendita causato dall'alto costo: la produzione, infatti, risente della necessità di una rifinitura manuale dei pezzi. Nel 1963 viene prodotta una versione in cui gli animali sono realizzati con due cartoncini, uno bianco e uno nero, uniti mediante uno strato in carta cellulare colorata: questo espediente consente l'aumento del volume di ciascun soggetto da pochi millimetri a diversi centimetri, permettendo ai pezzi di acquistare corposità e rimanere in piedi¹⁴. Infine, nel 1969, inizia la produzione del gioco mediante stampaggio di resina espansa, che ha le medesime caratteristiche di peso e robustezza del legno ma un costo di produzione, e quindi di vendita, inferiore: questo cambio di materiale arricchisce i singoli elementi di una testura che ne accresce la natura fantastica¹⁵.

Il gioco viene segnalato nel 1961 per il Compasso d'Oro.

Secondo l'architetto Emilio Battisti¹⁶, il gioco dei *16 animali* è in linea con la tradizione favolistica che ha degli antecedenti storici di grande pregio; tuttavia, seppure consideri importante la possibilità manipolativa che garantisce la componibilità per incastro, non pensa che tale libertà possa determinare un'esperienza compositiva in quanto il bambino gioca con forme già date.

Quintavalle¹⁷ individua, nella ricerca di Mari, riferimenti alla ricerca informale di Hans Arp, a Pietro Consagra e a Jean Mirò, fino ad arrivare al procedimento riduttivo del segno di Paul Klee. L'autore, inoltre, sottolinea la libertà compositiva dell'uso e della combinazione dei codici, "delle forme, delle strutture, dei segni e dei colori" che Mari lascia ai bambini: per il designer, progettare, significa offrire infinite possibilità combinatorie all'interno di un sistema dato¹⁸.

13. Danese 1961.

14. Danese 1981, 68.

15. Casciani 1988, 118.

16. Dattiloscritto "Design e ideologia nello strumento di gioco infantile" di Emilio Battisti per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

17. Quintavalle 1983, 150.

18. Quintavalle 1983, 18.

Nota Pedio¹⁹ che “l’ampiezza delle interpretazioni possibili fa sì che il bambino possa sviluppare la propria capacità creativa, definendo lui stesso le regole comportamentali, al di là di qualsiasi imposizione o interpretazione didattica. Ogni frammento ha vita autonoma, che però resterebbe incompleta se non si potesse reincastrare con gli altri, aderendovi perfettamente”. Quest’ultimo aspetto sarà veicolato anche dal libro *L’Altalena* (1961), in cui gli animali sono progressivamente posizionati alle due estremità di un’altalena, e dalle campagne fotografiche sul gioco che mostrano le caratteristiche di componibilità e relazione tra gli elementi.

Gillo Dorfles individua come aspetto più significativo del gioco il duplice effetto della componibilità, con la relativa ricerca del “fattore puzzle”, e della sovrapponibilità. I principali elementi costitutivi del gioco sono la sua preziosità, l’essere composto di materiale massiccio, che conferisce a ogni animale la caratteristica di un oggetto a sé stante, e l’elemento della componibilità a incastro che costituisce di per sé un fattore ludico di grande efficacia e già sfruttato dai puzzle tradizionali. A questi elementi va aggiunta la ricerca di forme e figure che Dorfles definisce “emblematiche”, ossia la cui semanticità si è cristallizzata “fino al punto dove ha raggiunto la caratteristica immutabilità dell’emblema”²⁰.

Infine, Alessio Fransoni²¹ sottolinea l’affinità del processo tecnico e mentale che lega questo gioco a una serie di opere, le *Strutture* degli anni Sessanta, solo apparentemente dissimili ma in realtà afferenti alla stessa ricerca.

Nei disegni di progetto conservati allo CSAC è possibile seguire il processo compositivo di Mari: il designer ha donato tre nuclei di documenti, che fanno riferimento alla prima edizione in legno, all’ultima in resina espansa e al packaging. Mari studia in modo approfondito la questione della traduzione della forma dei soggetti, un segno sufficientemente ridotto da non essere immediatamente riconducibile ai diversi animali ma abbastanza evidente da permetterne l’identificazione. Nei primi schizzi,

19. *Catalogo Edizioni per Bambini Danese*.

20. Dattiloscritto “Introduzione” di Gillo Dorfles per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

21. Fransoni 2019, 81.

in particolare, Mari si interroga sia sulla forma sia sul numero dei singoli elementi: gli animali sono 10, poi 12, infine 16, delimitati da linee prima geometriche e successivamente più sinuose. Alcuni studi preliminari, inoltre, mostrano la volontà di provare a differenziare gli animali anche cromaticamente. Un piccolo nucleo di schizzi si occupa di definire le caratteristiche della scatola, con particolare riferimento all'imballaggio in cartone cannettato realizzato per la versione del gioco del 1963 (anche per la versione americana edita da Baldwin Kingrey): oltre che alla forma, alla fustellatura e alle dimensioni, particolare attenzione è data alla grafica che connota la parte superiore, su cui è rappresentata la composizione stessa degli elementi del gioco. Infine, alcuni disegni e appunti fanno riferimento alla versione in materiale espanso: in questo caso, Mari prevede i diversi punti di iniezione per la realizzazione di ciascun elemento, interrogandosi anche sulla posizione del marchio Danese.

Un interessante discorso, per concludere, sulle diverse forme assunte dal titolo di questo progetto: *16 animali*, *Animali componibili*, *Animali di legno* sono alcune delle versioni in cui il gioco compare citato in diverse pubblicazioni. Si è optato per adottare come forma più diffusa, che è *16 animali*, che corrisponde anche a quella data da Mari in *Funzione della ricerca estetica*.

Il gioco delle favole

numero progetto (ordinamento Mari): 346, 769
 numero progetto (ordinamento CSAC): Bo39o26P, Bo39o18P
 committente: Danese
 inizio progettazione: 1957-1965
 inizio produzione: 1965
 consistenza: 15 schizzi, 23 collage, 13 disegni, 1 schema, 1 oggetto realizzato

Il gioco delle favole è uno strumento che consente la narrazione di storie basate sulle infinite possibilità combinatorie delle lastre di cui è formato e delle associazioni che le relazioni tra i diversi soggetti possono via via innescare.

Il progetto del gioco, che Mari inizia nel 1957, afferisce alla sua ricerca sulla programmazione delle sequenze di immagini: l'autore sostiene che "dare allo spettatore o comunque al destinatario del messaggio la possibilità di intervenire direttamente o anche più semplicemente di poter

osservare i meccanismi dello sviluppo delle sequenze di immagini contribuisce, col farlo in qualche modo partecipe, a oggettivare il progetto della sequenza”²².

Come per i *16 animali*, la base concettuale consiste nel fare interagire i diversi soggetti del gioco considerando una loro possibile narrazione individuale oppure mettendoli liberamente a confronto per far emergere una nuova situazione di racconto. Le dodici storie narrate sulle tavolette sono di per sé favole note: riecheggiano, per esempio, la morale dietro a *La volpe e la cicogna* di Esopo e l’insegnamento che sottende al *Il lupo e l’agnello* di Fedro. È dall’interazione, l’incontro e lo scontro tra i protagonisti delle diverse lastre che scatta il cortocircuito e si generano nuovi racconti: l’utente è così in grado di determinare lo svolgimento di innumerevoli storie e diventa inventore e regista di combinazioni di senso. *Il gioco delle favole* rientra così nel metodo didattico aperto dei giochi editi da Danese²³.

I soggetti sono 45 animali, il sole, la luna, alcuni alberi e arbusti, dei sassi, un cumulo di terra, un nido con due uova e un fucile e una gabbia, segni della crudeltà dell’uomo verso gli animali da preda.

Nella prima edizione Danese, il gioco, di dimensioni 46 x 23 cm, è costituito da sei lastre in cloruro di polivinile, bianche e nere e bianche e marroni, stampate in serigrafia a 12 colori sui due lati: ne risultano dodici quinte, dodici microstorie, composte ognuna da una scena centrale e due laterali, marcate da due incisioni verticali. L’allineamento o l’incastro tra le tavolette provocano o suggeriscono un racconto; le storie sono tante quante le innumerevoli composizioni possibili. Una variante, di 18 x 9 cm, è formata da dodici cartoncini bianchi stampati in nero sui due lati. Per entrambi, la confezione è in cartoncino bianco o grigio con sovrastampa nera²⁴.

Come nota lo storico Michele Ranchetti²⁵, il bambino dà forma alla sua storia tanto nella fantasia quanto nella realtà, poiché le tavolette inca-

22. Mari 1970, 64.

23. Casciani 1988, 122.

24. *Catalogo delle Edizioni Danese*.

25. “Il gioco delle favole”, pieghevole della mostra di presentazione del gioco alla Galleria Danese a Milano (12 novembre 1965).

strate compongono un labirinto pieno di immagini, che il bambino può rileggere secondo l'ordine che ha costituito e contemporaneamente scoprire di aver inconsapevolmente provocato svolgimenti differenti e incontri altri tra i protagonisti già noti. L'assenza di sfondo dovrebbe consentire la libera creazione di un rapporto scenografico diverso per ogni raccordo narrativo.

Quasi sempre i giochi disponibili sono la semplificazione della realtà tecnologica, microcosmo della vita quotidiana della grande città operosa: pertanto, un gioco nuovo è un problema difficile. In questo progetto, conclude Ranchetti, Mari affronta tre problemi di natura diversa: il primo riguarda il riconoscimento dei soggetti da parte del bambino, per questo le figure siano presentate con caratteri definiti precisi e ricchi di particolari; il secondo è relativo al dato del tempo, che Mari rappresenta introducendo uno sfondo nelle tessere che evochi la distinzione tra il giorno e la notte; l'ultimo ha a che fare con la natura del materiale scelto per il gioco, che non è prezioso ma nemmeno volgare. Il gioco è costruito con un'attenzione e una precisione dei particolari che corrisponde alla disciplina di Mari come costruttore e alla sua volontà ordinatrice creativa.

Per Dorfles²⁶, come per il *Posto dei giochi*, anche in questo caso si tratta di creare uno spazio privilegiato appartenente al bambino, anche se di dimensioni molto ridotte, “entro il quale egli possa contenere il suo minuto universo di interessi fantastici”. I personaggi che Mari sceglie sono topoi tratti da alcune favole già esistenti e collaudate: ogni figura è perfettamente denotata e connotata, possiede cioè i precisi requisiti figurali che ne permettono la facile riconoscibilità e un'agile decodificazione. Questo è frutto del tentativo di Mari di realizzare un alfabeto di segni il più possibile istituzionalizzato e costante.

Secondo l'architetto Francesca Picchi²⁷, Mari ricerca attraverso le immagini il massimo di significato che la forma possa esprimere, rifiutando un approccio descrittivo realistico ma giocando sul minimo di elementi sufficienti a connotare la figura e a farne coglierne i caratteri individuali.

26. Dattiloscritto “Introduzione” di Gillo Dorfles per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

27. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 84-85.

Il bambino sceglie di incastrare le tavole programmando direttamente la sequenza degli archetipi che determinano lo sviluppo della favola.

Per Emilio Battisti²⁸, il bambino sviluppa meglio le peculiarità combinatorie relative alla giustapposizione di elementi e personaggi della mitologia infantile; allo stesso tempo il meccanismo dell'incastro tra le varie carte consente di dare vita a un microambiente manipolativo.

La compiutezza di questa ricerca iconografica porta alla realizzazione della *Serie della natura* a partire dal 1965, anno di produzione del *Gioco delle favole*.

Il progetto conservato allo CSAC consta di un corpus di schizzi, collage e disegni e un esemplare del gioco prodotto da Danese nella sua terza edizione del 1971 e attualmente prodotto da Corraini (prima edizione 2013).

Si può leggere nella ricerca di Mari, svoltasi in una progressione di schizzi e collage, il processo di riduzione del segno grafico che lo ha portato a elaborare disegni di grande efficacia, in cui ogni soggetto delle lastre, animato o inanimato, è tradotto dalla sua forma naturalistica a una forma allegorica, chiara e immediata: nota Quintavalle²⁹ che i soggetti sono presentati quasi tutti di profilo. In particolare, il processo di definizione del progetto seguito dal designer mostra come in una prima fase di lavoro siano stati curati i soggetti dal punto di vista formale, realizzando quindi dei collage su supporti diversi (cartoncino bianco e nero e carta vergata da pacchi) fino alla definizione dei dodici colori per la stampa serigrafica.

Il posto dei giochi

numero progetto (ordinamento Mari): 603
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039032P
 committente: Danese
 collaboratore: Elio Mari
 inizio progettazione: luglio 1961
 inizio produzione: 1967
 consistenza: 90 schizzi, 4 collage, 2 disegni, 1 oggetto realizzato

28. Dattiloscritto "Design e ideologia nello strumento di gioco infantile" di Emilio Battisti per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

29. Quintavalle 1983, 161.

All'inizio degli anni Sessanta, su richiesta di Danese, Mari inizia una ricerca finalizzata alla progettazione non tanto di un gioco quanto di un'attrezzatura, un dispositivo per il gioco, che stimoli nei bambini la "capacità di organizzare il proprio habitat e a trarne suggerimento per le attività ludiche"³⁰.

L'obiettivo è fornire uno strumento con cui creare un recinto, un luogo chiuso e al contempo aperto, in cui il bambino possa isolarsi almeno in parte dal mondo degli adulti, che non gli fornisce alcuno spazio di questo tipo, e in cui possa acquisire, attraverso la propria interpretazione, nuove nozioni del mondo.

Nel primo progetto di Mari, una serie di cubi aggregabili mediante giunto avrebbe consentito al bambino di costruirsi autonomamente il proprio spazio praticabile, ma viene presto accantonato per l'alto prezzo generato dalla complessità del giunto; la scelta successiva, che viene poi adottata, è ridurre l'elemento cubico a un semplice paravento lineare. Per la produzione, che inizia nel 1967, Mari sperimenta l'uso del cartone cannettato, un materiale facilmente reperibile, atossico, leggero ma in grado di garantire una notevole resistenza strutturale, che il designer utilizza anche negli allestimenti per Danese dal 1964: questo oggetto spaziale è lungo 3 m, alto 90 cm e presenta 10 superfici; è messo in commercio ripiegato a fisarmonica con il nome di *Posto dei giochi*.

Come Mari racconta a Quintavalle³¹, i bordi superiore e inferiore di questa lunga barriera vengono arricchiti da una serie di interventi formali che evocano nuovi significati dell'oggetto e permettono di identificarlo come strumento di gioco: da un lato, fustellature a quadrati decrescenti sono interpretabili alternativamente come merli di un castello o come un sistema di gallerie, e dall'altro una serie di forme libere sono elementi simbolici che si prestano a diverse decodifiche.

Infine, Mari appone un ultimo elemento decorativo, facendo stampare sulla superficie alcuni motivi ed elementi grafici che ricordano ambienti naturali (ci sono fiori, erba, una cascata, acqua, sassi e massi), antropizzati (mattoni, reticolo) e figure geometriche; decide di riprodurli su un

30. Mari 1970, 92-93.

31. Quintavalle 1983, 160-161.

solo lato del paravento, garantendo così al bambino la possibilità di includerli o meno nel proprio giocare.

Questo strumento può essere adoperato da uno o da più bambini di età compresa tra i tre e i sei anni, come elemento di comunicazione o come occasione di isolamento, e può diventare una casa, un castello, un labirinto o una stanza dei giochi.

Secondo Quintavalle³², il titolo dato da Mari al progetto è fortemente evocativo. La libertà spaziale caratterizza tutta la progettazione e la conseguente produzione per l'infanzia di Mari, e attraverso questo progetto lascia liberi i bambini di ricavarli il proprio spazio. La prima ipotesi avanzata dal progettista, di organizzare i pannelli secondo uno schema componibile, è il principio che guida *Il gioco delle favole*. L'intenzione di costruire giochi che non siano chiusi ma aperti deriva dalle teorie di Jean Piaget³³, uno dei più importanti pedagogisti del Novecento, sullo sviluppo cognitivo.

Infine, Quintavalle ritrova nelle decorazioni usate da Mari degli echi della cultura *jugend*, dell'espressionismo astratto americano e del De Stijl.

Per Emilio Battisti³⁴, la “cortina sagomabile di cartone ondulato” è pensata da Mari per creare uno spazio proporzionato alla scala dei bambini, ovviando al problema della cesura tra le risorse spaziali messe a disposizione dal mondo degli adulti e la possibilità dei bambini di accedervi: il designer fornisce quindi al bambino gli strumenti con i quali conformarsi un ambiente idoneo ai propri ruoli e sviluppare una condizione favorevole allo svolgimento delle proprie attività.

Gillo Dorfles ripercorre la storia della creazione di un cerchio magico, un *hortus conclusus*, come uno tra i primi atti dell'uomo a istituire la proprietà: il sacro ha inizio dove un certo, esiguo, territorio viene separato dal rimanente e reso intangibile e autonomo. Mari ha intuito l'urgenza

32. Quintavalle 1983, 161.

33. Per approfondire: v. J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Boringhieri, Torino 1966; J. Piaget, B. Inhelder, *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino 1970; J. Piaget, *La costruzione del reale nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze 1973. Alberto Munari è stato allievo e collaboratore di Jean Piaget a Ginevra.

34. Dattiloscritto “Design e ideologia nello strumento di gioco infantile” di Emilio Battisti per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

primaria del bambino di isolare il suo mondo da quello dell'adulto, per creare uno spazio dove poter creare situazioni che a seconda dei tempi e degli umori gli sono necessarie. *Il posto dei giochi* rappresenta quindi il “riconoscimento dell'importanza di inserire direttamente e palpabilmente nell'elemento giocoso quella componente magico-rituale che è spesso assente”³⁵.

Stefano Casciani³⁶ rileva che *Il posto dei giochi* è un'invenzione tipologica: un oggetto al limite tra il prodotto industriale e un cartone di riciclo usato per costruirsi un fortino. In tutta l'opera di Mari per Danese, secondo l'autore, è difficile trovare un esempio di arte e design di tale precisione e levatura, se si escludono gli oggetti d'uso che trasferiscono a livello tridimensionale questo tipo di concezione. Il posto dei giochi rimane così un fenomeno di confine nel tempo nello spazio della produzione Danese, in bilico tra il gioco e l'oggetto d'arte: dal 1970 questo prodotto ha ricevuto una lunga serie di riconoscimenti da diverse istituzioni artistiche quali i musei.

Il corpus di schizzi di progetto conservato allo CSAC restituisce la lunga ricerca formale sulla decorazione impostata da Mari, che per ciascun elemento realizza diverse prove: in particolare, una busta contiene 45 schizzi a pennarello su carta non vergata, alcuni dei quali versione di poco dissimile alla definitiva. Sono presenti, inoltre, tre modelli in cartoncino bianco e uno in carta vergata da pacchi che, opportunamente piegati e disposti verticalmente, contribuiscono a rendere la spazialità dell'oggetto: uno, in particolare, si immagina possa essere servito a Mari per ragionare sull'altezza del paravento, poiché vi è disegnata a pennarello la sagoma di un bambino. Infine, una serie di otto xerocopie mostra alcune delle decorazioni definitive per la produzione.

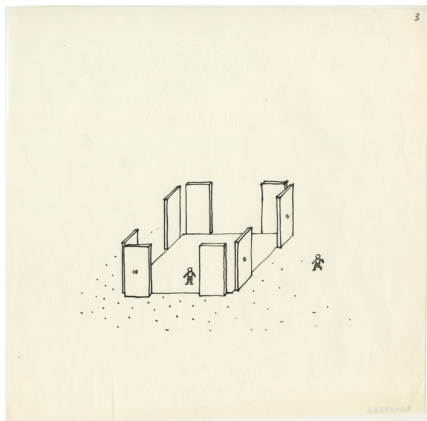
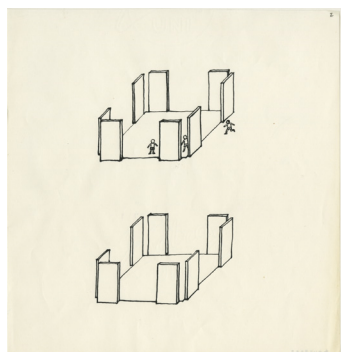
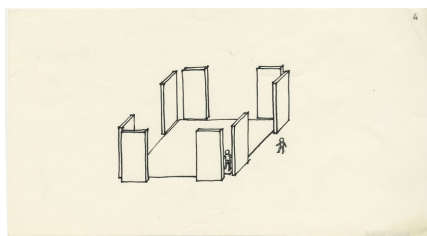
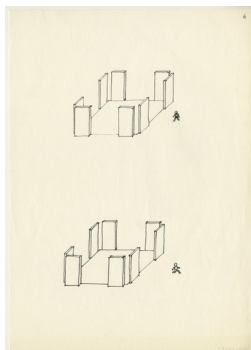
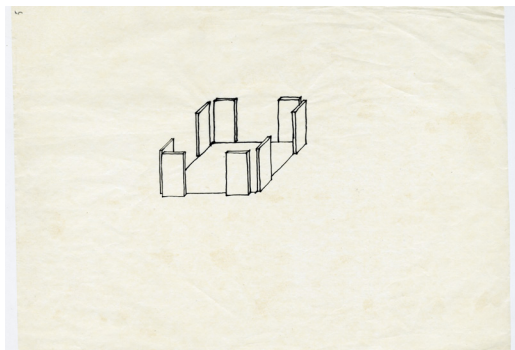
The Big Stone Game

numero progetto (ordinamento Mari): 945
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039104P
 committente: Ente del Marmo di Carrara

35. Dattiloscritto “Introduzione” di Gillo Dorfles per il volume *I giochi per bambini di Enzo Mari*, op. cit.

36. Casciani 1988, 124.

5. DALL'ANALISI DEGLI ARCHIVI ALL'ANALISI DEI MATERIALI D'ARCHIVIO



inizio progettazione: maggio 1968
 consistenza: 20 schizzi, 1 disegno

Come appreso dalla scheda precedente, nel corso degli anni Sessanta, Mari raccoglie l'invito a progettare alcuni spazi di gioco che ipotizza come aperti e disponibili alla sovrapposizione di storie da parte dei bambini: la libertà insita nell'appropriazione, costruzione e organizzazione degli spazi del proprio habitat è riferimento del designer nella progettazione³⁷. Mari, infatti, riconosce nello stato dell'infanzia il momento di massima capacità ricettiva tensione conoscitiva verso il mondo circostante: il gioco, quindi, corrispondendo alla fortissima attitudine alla conoscenza presente nei bambini, richiedono sforzo progettuale impresa pronta atto "al massimo impegno etico e didattico"³⁸.

Nel 1968 Mari viene incaricato dall'Ente del Marmo di Carrara di progettare un campo da giochi da esporre alla III Mostra Nazionale del Marmo; l'opera sarà collocata nell'area verde di pertinenza dell'esposizione, tra i lavori di diversi scultori e architetti. Mari decide "di costruire una sorta di spazio allusivo di questa possibilità di gioco e di questa libertà di interpretazione del luogo"³⁹. Il progetto prende forma dalla sua indagine sull'utilità, necessità e capacità dei bambini di realizzare il proprio mondo ed esercitare il proprio estro in tutta libertà⁴⁰.

The Big Stone Game è una piattaforma per i giochi che consiste in uno spazio scoperto a base quadrata, con pavimentazione in lastre di ardesia quadrate, delimitato in prossimità degli angoli da quattro coppie di pareti in marmo, ciascuna dotata di una coppia di fori ovali variamente disposti; le otto pietre sono orientate verticalmente, con larghezza pari a 125 cm e altezza di 250 cm, come 250 cm è la misura dello spazio compreso tra due pietre poste lungo lo stesso lato, portale di accesso allo spazio dei giochi.

L'assenza di un contesto entro cui inscrivere la sua opera, quale potrebbe essere il giardino di una scuola d'infanzia, pone il designer nella condizione di immaginare un luogo circoscritto, della dimensione con-

37. Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008, 135.

38. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 80.

39. Quintavalle 1983, 210.

40. Mari 1970, 91.

tenuta di circa 6 m per lato, in antitesi alle infinite possibilità che un ambiente aperto di qualsiasi tipologia (il giardino di una scuola, un parco, una piazza) può offrire.

La polarità tra lo spazio interno, quello intimo del gioco, e l'esterno, quello pubblico dei grandi, si costruisce attorno alla citazione delle strutture megalitiche, con la loro forza evocativa e la condensazione di richiami temporali e di orizzonti di civiltà che preserva e consegna al presente. Lo spazio sacro, compreso tra le otto cortine litiche, rimane vuoto, non accetta interferenze da parte di attrezzature funzionali per il gioco poiché risulterebbero un limite alla libertà creativa del bambino.

Quintavalle sottolinea come l'idea di uno spazio di misura limitata contribuisca a garantire un'estrema concentrazione al sistema di gioco; Mari inventa un posto di gioco proporzionato al bambino, racchiuso da monoliti che costruiscono un rapporto tra il nucleo sacro del gioco e l'ambiente circostante⁴¹.

Mari ha donato allo CSAC 20 schizzi, numerati e non datati, e un disegno esecutivo relativi a questo progetto. Gli schizzi afferiscono a due momenti precisi dell'evoluzione dei ragionamenti sul progetto: una prima parte, che consta di 11 schizzi, definisce alcune ipotesi progettuali mentre il secondo blocco, di 9 schizzi, descrive le fasi di elaborazione dell'ipotesi scelta, muovendo da assonometrie popolate di bambini per arrivare a trattare questioni pratiche come la dimensione e la quantità delle piastre della pavimentazione.

5.3 Gli allestimenti per Danese

Per circa trent'anni, dal 1959 al 1992, Mari progetta per Danese numerosi allestimenti, che coinvolgono non solo le vetrine e lo spazio espositivo nel piano interrato del negozio di Milano ma anche musei, fiere e altri negozi aperti via via dalla ditta nel mondo. I sistemi che il designer progetta sono formati da moduli liberamente assemblabili e ripetibili, ricavati in certi casi da figure geometriche piane (rettangoli, trapezi), solide (parallelepipedi a base quadrata e tonda) o da elementi geometrici tra loro combinati. Sottende alla progettazione degli allestimenti, una

41. Quintavalle 1983, 211.

volta individuato il modulo di base, la necessità di stabilire il programma per la realizzazione della struttura: queste unità giustapposte articolano lo spazio in percorsi narrativi che seguono lo sviluppo del discorso. Secondo Mari, infatti:

Il progetto dell'allestimento deve (pena gravi menomazioni) coincidere con quello dell'ordinamento⁴².

Inoltre, occorre fare riferimento a *Funzione della ricerca estetica*⁴³, in cui Mari propone di utilizzare per la progettazione gli stessi modelli organizzativi dei fenomeni naturali, al fine di elaborare un frasario minimo da impiegare per l'elaborazione delle soluzioni formali:

Ricerca, sperimentare ed esemplificare metodi di programmazione di parti prefabbricate modulari, atti a divenire uno strumento comune per l'organizzazione di quegli aspetti plastici che esulano dalla progettazione propriamente tecnica. Trovare una serie di canoni entro cui sia possibile operare con la giusta libertà compositiva.

Particolare rilievo rivestono gli allestimenti natalizi, di cui si occupano alternativamente Mari e Munari: le "Mostre di Natale" sono occasioni per mostrare tutta l'attività di Danese e si arricchiscono con l'ideazione di oggetti, giochi e regali accompagnati da inviti e pieghevoli parimenti studiati ad hoc⁴⁴.

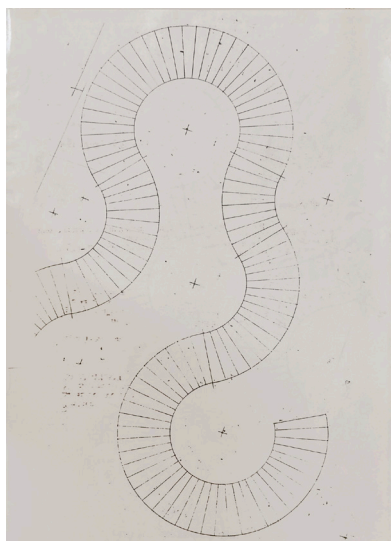
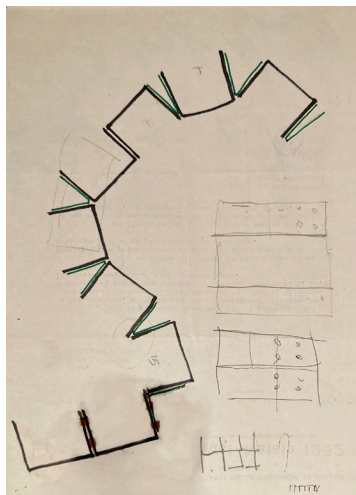
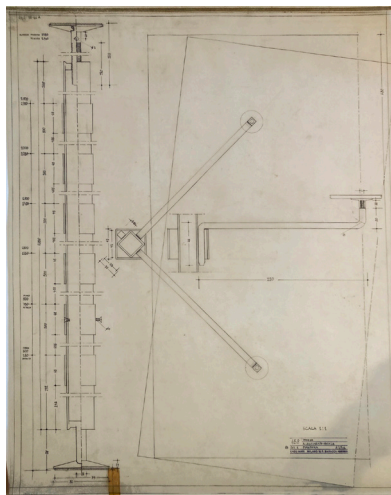
Tra gli allestimenti proposti da Mari, vanno senza dubbio ricordati l'*allestimento componibile in vetro e acciaio* (prog. 658, 1962), l'*allestimento a struttura cellulare* (prog. 815, 1964), *a struttura lineare* (prog. 817, 1965, e riproposto anche nel 1970), *a moduli trapezoidali* (prog. 1002, 1969), *a struttura prismatica* (prog. 802, 1966, e prog. 819, 1966-71)⁴⁵, *a pannelli di cemento componibili* (prog. 873, 1967), *a parete sospesa o pannello in tensione* (prog. 875, 1967), *la allestimento-libreria in cartone* (prog. 1003, 1969) e *il supporto per esposizioni fotografiche* (prog. 1422, 1987-88, e prog. 1599, 1992, derivante dall'*allestimento componibile per l'esposizione di una enciclopedia* per Bompiani del 1956).

42. Mari 1991, 6.

43. Mari 1970, 58-59.

44. Casciani 1988, 46-47.

45. Tutti questi moduli sono realizzati in cartone cannettato.



27 | Prospetto, pianta e sezione dell'*Allestimento a piantane con struttura in acciaio e ripiani in vetro* (1962), agosto 1962.

28 | Schizzo della pianta dell'*Allestimento a struttura cellulare in cartone cannetato* (1964), s.d.

29 | Schizzo di una configurazione dell'*Allestimento a struttura lineare* (1965), s.d.

©CASVA 2022.

Tra gli allestimenti per i negozi Danese, inoltre, grande successo hanno avuto alcuni progetti per vetrine: nel Natale del 1961 (prog. 634)⁴⁶, Mari realizza un allestimento di matrice costruttivista dal titolo “Sette tavoli”, in cui tavoli circolari su cui sono esposti multipli d’arte e oggetti in produzione sono messi in rotazione da un sistema di pulegge che muove parimenti un pendolo in metallo che regge una scritta su cui si possono leggere i nomi dei materiali impiegati per realizzare gli oggetti esposti. Ancora, nel 1968, in risposta al tema della XIV Triennale di Milano intitolata “Il grande numero”, che riflette sulle problematiche legate all’industrializzazione e ai cambiamenti causati dall’incremento quantitativo della produzione, Mari posiziona un “1” in legno bianco di 1200 x 500 cm, sul cui retro sono installati alcuni pannelli in cemento, come si può vedere dagli scatti dello Studio Clari.

Allestimento a piantane con struttura in acciaio e ripiani in vetro e a parete sospesa

numero progetto (ordinamento Mari): 658, 875
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039043P
 committente: Danese
 inizio progettazione: agosto 1962
 inizio produzione: 1962
 consistenza: 3 schizzi, 2 disegni tecnici

L’*allestimento a piantane con struttura in acciaio e ripiani in vetro* (prog. 658, 1962)⁴⁷ prevede un sistema di montanti in acciaio cromato fissati a pressione a soffitto e a pavimento che supportano i piani in vetro mediante sottili bracci in acciaio che terminano con una ventosa. Come si legge dai disegni tecnici, questa struttura permette la piena libertà di

46. Vale la pena provare a proporre una datazione differente per questo progetto, anticipando di un anno la sua realizzazione. Facendo nuovamente riferimento alla busta “Danese, Allestimenti e vetrine 59/60/61/62/63” conservata nello studio/archivio di Mari a Milano, i documenti, tra cui è conservata anche la pianta della vetrina, non sono fascicolati per anno. Inoltre, osservando le due fotografie dello Studio Fotografico Clari pubblicate nel volume di Casciani (a pagina 48), si vede come nella vetrina sia esposta la scatola-calendario (prog. 526) progettata da Mari per Danese per il Natale del 1960: è ragionevole pensare quindi che il progetto in oggetto sia per la vetrina di Natale del 1960 (prog. 559).

47. La busta “Danese, Allestimenti e vetrine 59/60/61/62/63” conservata nello studio/archivio a Milano contiene la documentazione del brevetto, depositato nel 1963.

disposizione dei suoi elementi: in particolare, osservando i disegni prodotti per l'allestimento di Natale del 1962, è possibile osservare la sezione di un montante e dell'elemento regolabile con barra filettata collegato a vite che lo fissa a soffitto: ciascun montante, lungo da 2940 a 3050, può supportare fino a 5 mensole; la pianta dell'allestimento mostra la realizzazione di tre archi di circonferenza, per un totale di 45 piantane e 123 ripiani in vetro. Il brevetto "Complesso per il sostegno di elementi quali, in particolare, piani rigidi, atti a loro volta a sostenere oggetti prodotti di vario genere, particolarmente per l'esposizione nei negozi, locali per mostre e simili" viene depositato nel febbraio del 1963.

Nel caso dell'*allestimento a parete sospesa* (prog. 875, 1967), gli elementi verticali sostengono dei pannelli formati da due fogli in laminato plastico leggero, la cui forma ondulata, quindi la tensione, è il risultato dell'incollaggio delle estremità lunghe e la separazione della parte centrale mediante un'asta di legno; la dimensione di ciascun pannello è 205 x 76 cm.

Allestimento a struttura cellulare in cartone cannettato

L'*allestimento a struttura cellulare in cartone cannettato* (prog. 815, 1964) per il negozio Danese dà avvio alle ricerche formali di Mari per la realizzazione di esposizioni con questo materiale, resistente, dal costo basso e facilmente lavorabile. In questo caso, vengono realizzate dei cubi a cinque facce di dimensione 50 x 50 e profondi 30 cm, all'interno dei quali trovano posto piccoli prodotti, multipli ed edizioni d'arte; i moduli, sovrapposti e giuntati mediante spillatura con punti metallici⁴⁸, dividono lo spazio.

Riporta Mari tra le pagine di "Domus": "Le scatole, costruite senza alcuna attrezzatura da un artigiano al prezzo di 150 lire ognuna, sono state montate per semplice sovrapposizione e graffettatura in quattro ore da un fattorino. Dopo due mesi, al termine dell'esposizione, nel febbraio del '65, è stato possibile riutilizzarle, per il loro ottimo stato, come libreria". Di questo progetto lo CSAC non conserva materiali.

48. Mari 1966.

Allestimento a struttura lineare e a moduli trapezoidali

numero progetto (ordinamento Mari): 817, 1002
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039081P
 committente: Danese
 inizio progettazione: 1965
 inizio produzione: 1965
 consistenza: 4 disegni tecnici

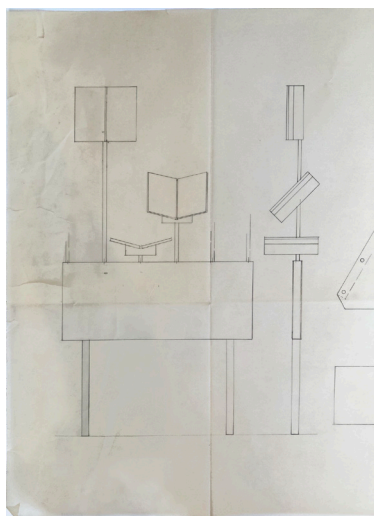
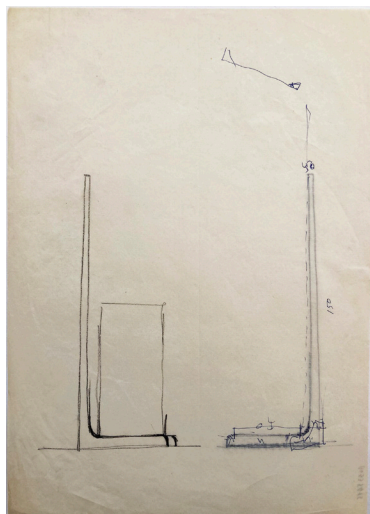
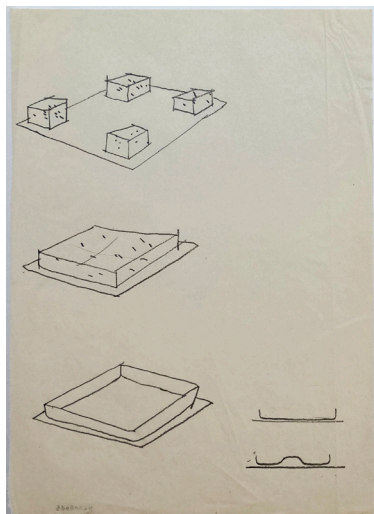
Nell'*allestimento a struttura lineare* (prog. 817, impiegato per la prima volta nel 1965), Mari fa uso del piano di appoggio come tipologia espositiva e progetta un elemento costituito da una base tubolare in cartone cannettato naturale alta 90 cm che regge una superficie dello stesso materiale dipinto di bianco piegata a U, le cui dimensioni sono di 10 e 18 cm le basi e 70 cm la profondità. Analogamente, l'unità dell'*allestimento lineare a moduli trapezoidali* (prog. 1002, 1969) è composta da quattro elementi ugualmente piegati a U e giuntati a formare un trapezio, per un ingombro di 20 x 170 x 100 cm. In entrambi i sistemi, i moduli sono ancora una volta uniti con punti metallici e possono essere liberamente accostati; nel primo caso, inoltre, per la particolarità della forma della superficie di appoggio, danno origine ad allestimenti di forma sia lineare che organica.

Partendo sempre dal modulo in cartone cannettato ripetibile e moltiplicabile, la mostra "Un exemple de design italien, production et édition de Danese"⁴⁹ al Musée des Arts décoratifs di Losanna del 1973, su progetto allestitivo di Mari, prevede l'uso di una nuova unità, che permette l'esposizione mediante sia appoggio che sospensione grazie all'aggiunta di un elemento verticale che funge da parete per appendere e per isolare oggetti e opere della produzione Danese.

La datazione dell'*allestimento lineare a moduli trapezoidali* è incerta: con riferimento ai libri mastri, il prog. 1002 riguarda l'allestimento della mostra "Altri contenitori disegnati da Enzo Mari" del 1969, in cui Mari espone alcuni modelli di contenitori in ferro, per il quale utilizza i moduli trapezoidali; parimenti, in *Funzione della ricerca estetica*⁵⁰, due scatti

49. *Un exemple de design italien: production et éditions de Danese*, Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, du 21 septembre au 17 octobre 1973, catalogue, Danese, Milano 1973.

50. Mari 1970, 61.



30 | Studio dell'elemento di chiusura dei prismi di cartone dell'*Allestimento a struttura prismatica* (1966), s.d.

31 | Studio della sezione di un elemento dell'*Allestimento a pannelli di cemento componibili* (1967), s.d.

32 | Prospetti dell'*Allestimento componibile per l'esposizione di un'enciclopedia* (1956), s.d.

nei quali si possono riconoscere i moduli trapezoidali e i pannelli in laminato plastico sono accompagnati da una didascalia che ne fissa la realizzazione nel 1969 (prog. 1002), cui si riferisce anche Pedio⁵¹. Tuttavia, nel catalogo della mostra “Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli”, in due schizzi senza data ma riferiti al 1965, si può vedere come Mari avesse iniziato a ragionare su questo particolare modulo già a metà degli anni Sessanta⁵².

Nei disegni tecnici conservati allo CSAC, che si riferiscono all’allestimento per la mostra di Natale del 1965, è presentata la planimetria del seminterrato del negozio di Danese con la pianta dell’intervento e la rappresentazione in pianta e prospetto di un modulo in cartone cannettato.

Allestimento a struttura prismatica

numero progetto (ordinamento Mari): 802, 819
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039071P
 committente: Danese
 inizio progettazione: 1966
 inizio produzione: 1966
 consistenza: 13 schizzi, 5 disegni tecnici

L’*allestimento a struttura prismatica* (prog. 802, 1966, e prog. 819, 1966-71)⁵³ è formato da elementi tubolari in cartone cannettato bianco a base quadrata chiusi e irrigiditi da piani di appoggio in cloruro di polivinile stampati sottovuoto: il modulo è 20 x 20 cm e le altezze, per esempio con riferimento al progetto per l’allestimento di Natale del 1966, variano secondo un programma stabilito da Mari su multipli di 20, da un minimo di 20 cm a un massimo di 180 cm. Negli schizzi di progetto conservati allo CSAC, viene studiata la configurazione dell’allestimento; nei disegni tecnici, invece, si possono osservare la pianta e la sezione di chiusura dei parallelepipedi dell’allestimento, che funziona a incastro, e la planimetria dello spazio espositivo con lo studio delle altezze di ciascun modulo in relazione a quelli vicini.

51. Pedio 1980, 94-95.

52. Obrist, Giacomelli 2019, 124.

53. Nel novembre 1963, Mari realizza l’allestimento per la mostra “La sfera di Enzo Mari” presso la Galleria Danese di Milano, in cui espone 38 multipli d’arte (sfere, cubi e cilindri, frutto delle sue ricerche sulla percezione visiva) sopra altrettanti piedistalli a struttura prismatica della stessa altezza, sistemati a formare un recinto quadrangolare.

Allestimento a pannelli di cemento componibili

numero progetto (ordinamento Mari): 873
numero progetto (ordinamento CSAC): B039091P
committente: Danese
inizio progettazione: 1967
inizio produzione: 1967
consistenza: 5 schizzi, 2 disegni tecnici

Per l'*allestimento a pannelli di cemento componibili* (prog. 873, 1967), Mari studia diverse soluzioni in sezione per ciascun modulo: gli schizzi di progetto conservati allo CSAC mostrano l'evoluzione dei ragionamenti. Il progetto sfrutta inizialmente la possibilità dell'esposizione sia in orizzontale che in verticale perché dotato di un piano d'appoggio e un prolungamento verticale posteriore; il modulo viene successivamente alleggerito fino ad assumere una forma a L. L'allestimento della mostra "Bruno Munari, Struttura continua 1961-1967" presso Danese, progettato da Mari, combina i pannelli in cemento, usati come quinta scenica, con elementi tubolari a base quadrata su ciascuno dei quali è disposto un multiplo d'arte di Munari, realizzato in acciaio inox.

Allestimento-libreria in cartone

numero progetto (ordinamento Mari): 1003
numero progetto (ordinamento CSAC): B039123P
committente: Danese
inizio progettazione: 1969
inizio produzione: 1969
consistenza: 2 schizzi, 3 disegni tecnici

La *allestimento-libreria in cartone* (prog. 1003, 1969) è dotato di una struttura a montanti e schienale in un unico pezzo di cartone cannettato piegato e fustellato e di piani in PVC stampato sottovuoto, e ogni modulo misura 40 x 30 x 140 cm. Questo allestimento è stato utilizzato per molti anni da Danese nei suoi negozi.

Tra i documenti conservati allo CSAC, gli schizzi propongono lo studio del dettaglio dell'incastro tra i montanti in cartone e i ripiani in PVC, mentre i disegni tecnici presentano l'attacco definitivo scelto e la planimetria per un allestimento al negozio Danese (mostra "Mobilier", 1969).

Supporto per esposizioni fotografiche

Il *supporto per esposizioni fotografiche* (prog. 1422, 1987-88) è formato da una base in legno su cui si innesta un profilo tubolare in acciaio con fori a distanza regolare in cui di inserisce una vite con dado ad alette che tende dei supporti in legno, ciascuno dei quali regge una foto, nel progetto prevista stampata su lastre di alluminio; l'ingombro totale di ciascun elemento è 27,5 x 27,5 x 200. Mari utilizza in questo caso la stessa tipologia espositiva dell'*allestimento componibile per l'esposizione di un'enciclopedia* (prog. 302, 1956) per Bompiani. Il progetto viene riedito nel 1992 da Zanotta. Di questo progetto, lo CSAC non conserva alcun materiale.

5.4 Le Allegorie

Proposta per un'autoprogettazione

numero progetto (ordinamento Mari): 1123
 numero progetto (ordinamento CSAC): B039185P
 collaboratore: Elio Mari
 committente: Simon International (San Lazzaro di Savena, Bologna)
 inizio progettazione: aprile 1973
 inizio produzione: aprile 1974
 consistenza: 215 schizzi, 18 disegni tecnici, 18 disegni esecutivi

Quando, nel 1972, il divano-letto *Day-night* viene messo in produzione da Driade, il progetto è un insuccesso commerciale poiché il pubblico a cui l'oggetto è destinato non ne riconosce né la valenza espressiva né tantomeno l'appartenenza al proprio sistema culturale. Mari interpreta questo come un segnale del condizionamento sociale esistente nel rapporto con l'ambiente⁵⁴ e dello scollamento dell'utente finale da riflessioni di tipo critico sul progetto, e si interroga quindi sulla modalità per attuare il decondizionamento della forma in quanto valore e non in quanto strettamente corrispondente ai contenuti⁵⁵: tale processo risulta possibile solo quando si intuiscono le ragioni di un progetto, quando vi è un confronto diretto con la progettazione e la pratica del lavoro, e quindi vi è una partecipazione diretta alla realizzazione di un bene.

54. Mari [2002] 2019, 32.

55. Quintavalle 1983, 269.

Da questa riflessione prende forma la *Proposta per un'autoprogettazione di mobili*, un invito a un esercizio pratico della progettazione per l'autoformazione di una cultura critica, con lo scopo di far riflettere il fruitore su problemi, significato e limitazioni che derivano da qualunque tipo di progettazione, nel tentativo di una redistribuzione di spirito critico e creatività⁵⁶. Il progetto è elaborato da Mari con la collaborazione di Elio Mari, suo fratello.

I nodi pratici del discorso di Mari ruotano attorno la scelta degli strumenti di produzione, del materiale e della cultura tecnica costruttiva: individua nel sistema trave-pilastro-irrigidimento in legno fissato con chiodi la miglior soluzione di produzione, che sperimenta lui stesso in studio realizzando con i suoi collaboratori delle maquette il cui unico scopo fosse la solidità strutturale. I modelli progettati sono: un tavolo rettangolare ad altezza variabile, un tavolo quadrato con struttura a traliccio, due tavoli rettangolari con gambe verticali e uno con irrigidimento a trave reticolare, un tavolo su supporti a cavalletto, un tavolo su supporto ad assi incrociate, quattro letti con diverse modalità di incrocio delle tavole per testiera e pediera, una sedia con gambe verticali e due sedie con gambe a incrocio, una panca con gambe verticali, una libreria con irrigidimenti laterali e posteriore e un armadio tamburato con cornici e aste di legno trasversali. I disegni esecutivi di ciascun modello sono raccolti in un piccolo libretto distribuito al costo di 1200 Lire dal bimestrale "L'Erba Voglio"⁵⁷: i progetti sono preceduti da alcune istruzioni per acquisire le basi essenziali del costruire (si parte da una struttura a telaio cui si aggiungono altri pezzi per l'irrigidimento della struttura) e sono accompagnati dalla distinta dei materiali per la realizzazione di ciascun mobile. Il progetto è reso possibile grazie all'appoggio dell'azienda bolognese Simon International, cui dal 1974 si possono richiedere le tavole di legno pretagliate per l'assemblaggio di tre modelli.

Il progetto viene presentato alla Galleria Milano nell'aprile del 1974, con inaugurazione l'8 aprile alla presenza di Elvio Fachinelli, Alessandro

56. Pedio 1980, 121.

57. Fachinelli 1974, 29.

Mendini, Tommaso Trini e Virgilio Vercelloni che discutono con l'autore⁵⁸.

Avverte Mari che nella sua professione di intellettuale che contraddice la realtà esistente, il suo tentativo è la disseminazione di momenti di ricerca e contributi per lo stimolo a uscire dai condizionamenti ideologici, normativi, di comportamento e di gusto⁵⁹.

La proposta è radicale: un invito a progettare autonomamente ciò di cui le persone hanno bisogno, apportando liberamente le modifiche necessarie ai progetti suggeriti dal designer, seguita dalla richiesta di invio delle foto delle proprie realizzazioni che, anche se concretamente utilizzabile, è da intendersi solo per il suo valore didattico⁶⁰.

Questo esercizio critico, gesto esasperato a fronte dei condizionamenti del consumo⁶¹, è evidentemente una provocazione: sono espliciti tanto la sconvenienza, in termini di economia e materiali, dei modelli proposti quanto l'imprescindibilità della tecnologia moderna per la produzione dei mobili. Si tratta, ed è uno degli intenti di Mari, di "socializzare le implicazioni della tecnologia moderna assumendola realmente in tutte le sue valenze e non proponendo l'impiego di una tecnologia arcaica"⁶².

Anche in questo caso, il progetto-esperimento non è capito che da una piccola parte di coloro i quali dimostrano interesse per la proposta: tra le obiezioni imputate a Mari, ci sono una sua presunta sfiducia nei confronti dei processi produttivi che coinvolgono le macchine, un tentativo di ritorno alla natura e la complicità nella diffusione del fenomeno del *do it yourself*. A questo proposito, in un'intervista⁶³ curata da Elvio Fachinelli, Mari ammette che la sua intenzione è esattamente contraria all'hobby, che considera una degradazione della cultura e un agire solo a livello imitativo: i suoi modelli non hanno l'obiettivo di essere alternativi all'industria, i cui strumenti non vanno rifiutati. L'obiettivo di questo

58. Enzo Mari, *Proposta per un'autoprogettazione*, Galleria Milano (8-20 aprile 1974), invito.

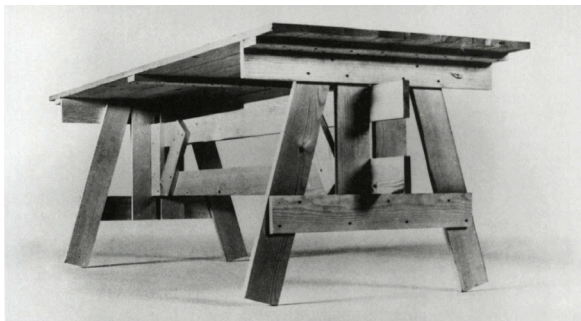
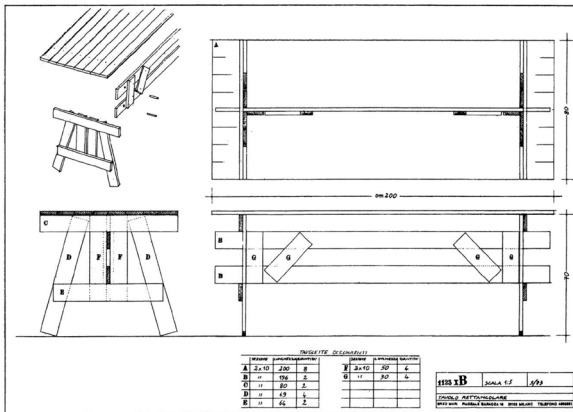
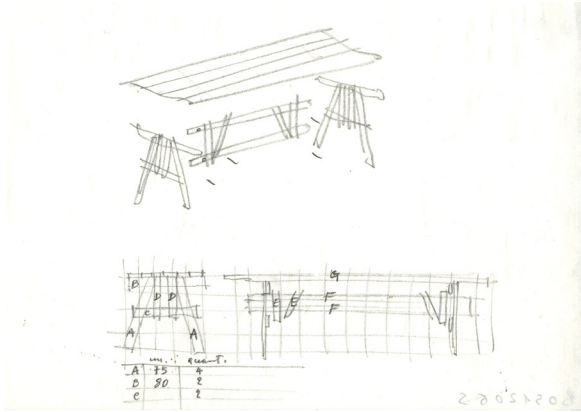
59. Mari [2002] 2019, 32.

60. Mari [2002] 2019, 4.

61. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 202.

62. Quintavalle 1983, 271-272.

63. Fachinelli 1974, 30-31.



33 | Schizzi per tavolo rettangolare della *Proposta per un'autoprogettazione* (1973), s.d.

34 | Disegno esecutivo per tavolo rettangolare, da Mari [2002] 2019.

35 | Tavolo rettangolare, da Mari [2002] 2019.

progetto è che, nel fare l'oggetto, l'utilizzatore si renda conto delle ragioni strutturali dell'oggetto stesso per poter così migliorare la propria capacità di valutare in modo critico i prodotti dell'industria: la finalità sociale dell'esercizio che propone Mari è la manualità intesa come pratica diretta per l'attività di ricerca. Il progetto, come tutta la ricerca intellettuale, si fa con le mani⁶⁴.

Per lo scrittore e giornalista Giorgio Manzini, il "fatevelo da soli" di Mari vuole essere una spinta a riflettere

in maniera critica sugli oggetti che affollano il nostro orizzonte quotidiano [...] Può sembrare una proposta intinta di ingenuità, o addirittura immersa fino al collo nel velleitarismo [...] Ma che deve fare un designer che, sinora, si è battuto senza successo per proporre l'industria oggetti e mobili solidi a basso costo che fossero in alternativa al "gusto" dominante?⁶⁵.

Argan inquadra il progetto all'interno della crisi che attraversa il design italiano dal 1968: il critico ammette che

bisogna trovare il coraggio di demistificare il design senza ricadere nell'apologia ruskiana e morrisiana delle oneste, benché povere, tecniche artigianali [...] Da noi [in Italia], con più esplicito impegno ideologico e politico, Enzo Mari, un famoso designer, ha voltato le spalle agli imprenditori illuminati e ora propone un disegno antindustriale. Ha una finalità sociale: regala progetti, disegni esecutivi: chiunque potrà utilizzare questi disegni per realizzarli da sé. A pensare con le proprie mani, fare i propri pensieri, questi risultano più chiari. Mari ha ragione, tutti debbono progettare: in fondo, è il modo migliore per evitare di essere progettati⁶⁶.

A qualche anno di distanza, rileggendo il lavoro di Mari, Pedio sostiene che la proposta di Mari ha due scopi:

esemplificare istruzioni, eventualmente da alterare, un semplice know-how elementare; e far riflettere i fruitori stessi e sui condizionamenti, materici e statici, di qualunque progettazione [...] La faccenda venne invece assimilata dal mercato come ultimo strillo dell'arredo rustico; per le moltissime lettere a Mari poche ve n'erano che dimostrassero però comprensione. Probabilmente un atteggiamento produttivo come

64. E. Mari e H. U. Obrist, *Autoprogettazione*, per Abitare Talks, Triennale Milano, 2009, riportato in Obrist, Giacomelli 2019, 62.

65. Manzini 1974, in Mari [2002] 2019, 34.

66. Argan 1974.

quello qui sperato presuppone una riappropriazione assai più strutturale”⁶⁷.

Per d'Avossa⁶⁸, l'autoprogettazione è un esempio pratico della tensione utopizzante che caratterizza la metodologia progettuale di Mari: il suo tentativo è cercare di unificare i diversi ruoli riferibili a un progetto (progettista, esecutore, fruitore) per renderli consapevoli allo stesso modo della qualità del progetto e della vita che coincidono con la qualità del lavoro.

Infine, Fransoni sostiene che lo scopo di base del progetto è che le persone siano stimolate dagli esempi proposti a progettare e creare da loro ciò di cui hanno bisogno: con tutta evidenza, la realizzazione di un mobile per proprio conto è antieconomica rispetto all'acquisto diretto di quello stesso mobile definito dall'industria e il designer lo sa. La sua proposta vuole favorire l'esercizio progettuale in genere e la consapevolezza del processo: una volta compreso, l'utilizzatore avrà la possibilità di capire tutte le ragioni strutturali e acquisire la capacità di valutare criticamente ogni oggetto presente sul mercato⁶⁹.

Nel 2010, l'azienda finlandese Artek, per festeggiare i primi 75 anni del brand, mette in produzione uno dei modelli di sedia, che rimane in catalogo per qualche anno.

Il progetto conservato allo CSAC consta di quattro gruppi di disegni che descrivono il processo progettuale seguito da Mari: una cartella contenente 95 schizzi riguarda una prima definizione formale dei diversi mobili, con particolare attenzione per la struttura di sedie e tavoli; una volta stabiliti i modelli da produrre, viene proposta un'analisi dettagliata dei nodi costruttivi nei successivi 120 schizzi. I documenti appartenenti a entrambe le serie sono numerati progressivamente e non datati. Un ulteriore gruppo di 18 disegni realizzati su carta velina e pergamena di dimensione A3 raccoglie esplosi assometrici e disegni tecnici pre-esecutivi di alcuni modelli; da ultimo, 19 tavole realizzate su lucido rappresentano pianta, prospetti e nodi costruttivi di ciascun modello, e sono inseriti nel libretto distribuito per la realizzazione dei mobili.

67. Pedio 1980, 121.

68. d'Avossa, Picchi 1999, 26.

69. Fransoni 2019, 175-176.

5.5 Il Design

Proposta per la lavorazione a mano della porcellana

numero progetto (ordinamento Mari): 1122

numero progetto (ordinamento CSAC): B039160P

committente: Danese

inizio progettazione: aprile 1973

inizio produzione: ottobre 1973

consistenza: 54 schizzi, 22 disegni tecnici, 1 manifesto, 2 oggetti realizzati

All'inizio degli anni Settanta, Jacqueline Vodoz e Bruno Danese chiedono a Mari di disegnare degli oggetti decorativi in porcellana basati su una ricerca formale; la richiesta nasce dopo anni di tentativi di allargare il proprio bacino di utenza producendo oggetti di largo consumo con un alto standard di produzione. Tali ricerche erano finalizzate a dimostrare l'economia di impiego della macchina utensile o dei semilavorati industriali nell'ambito del lavoro artigianale, con l'intento di uscire dalla ridondanza che la copia di modelli di riferimento aveva causato nel mercato.

Tuttavia, la *Proposta per la lavorazione a mano della porcellana* indaga in realtà la condizione del lavoro artigianale, svelando i meccanismi di straniamento che lo accomunano alla produzione industriale.

Mari svolge la sua ricerca partendo dalla considerazione e dall'analisi dei prodotti esistenti, la maggior parte dei quali giudica di pessima qualità, e visitando alcuni laboratori artigiani: qui, ha la possibilità di realizzare che il basso costo di vendita di questi oggetti, considerati "fatti a mano", deriva dall'essere in realtà il risultato di un processo meccanico, in cui la produzione artigianale finisce per essere una condizione alienante come il lavoro in una qualsiasi catena di montaggio. Un altro problema che rileva Mari è il distacco tra il progettista che elabora i modelli formali per la produzione e l'esecutore che è destinato a eseguire in modo pedissequo il progetto: per il designer, invece, la forma si definisce sulla base delle ragioni della materia, e pertanto non può essere imposta come segno dall'esterno da ripetere vuotamente⁷⁰.

70. Burkhardt, Capella, Picchi 1997, 130.



In relazione alla richiesta di oggetti di tipo artigianale, Mari propone di realizzare ogni oggetto completamente a mano dallo stesso operaio; nel processo sono coinvolti Raffaele Tosin, Antonio Ongaro e Angela Cerin, che lavorano per la manifattura artigianale La Freccia di Tarcisio Tosin a Vicenza.

Il progetto, prima di tutto, è il ripensamento del modo di lavorare artigiano che recupera alcuni modelli arcaici, oggetti di una cultura antica tuttavia molto familiare⁷¹.

La proposta del designer è sostituire alla tradizionale colata di caolino negli stampi la realizzazione di ritagli e di semilavorati in argilla da adagiare su forme concave refrattarie da mettere direttamente in forno per la cottura: per la produzione, Mari studia con gli artigiani alcuni modelli, coinvolgendoli quindi nelle scelte formali, con l'obiettivo di ridare loro il senso della progettazione e lasciandoli poi liberi di proseguire nel lavoro di ricerca. Gli oggetti così prodotti hanno un grande successo di vendita nonostante il prezzo elevato. Tuttavia, come rileva Mari stesso, gli operai non sono riusciti a liberare la propria creatività e, anzi, hanno continuato a lavorare seguendo un certo ritmo di produzione e a copiare, dei modelli suggeriti dal designer, anche le imperfezioni⁷². Il designer riconosce quindi il fallimento della sua proposta, di questo tentativo di recupero della creatività degli artigiani, che avrebbero dovuto essere i primi destinatari del suo "progetto-uomo"⁷³.

Come rileva Pedio⁷⁴, infatti, Mari aveva provato con questa proposta a ridare all'operaio un rapporto vero con la materia e la forma, con l'obiettivo di indurre alla creatività concreta, diventando esempio della possibilità teorica di rapporti diversi nella progettazione.

Nel testo di presentazione del progetto per il catalogo di Danese, Sottsass evidenzia come il tentativo che Mari insegue con disperazione e accanimento è

sottrarre il design al suo peccato originale, riscattarlo dalla corruzione e metterlo in qualche modo disposizione della storia malinconica della

71. Casciani 1988, 164.

72. Quintavalle 1983, 265.

73. Casciani 1988, 164.

74. Pedio 1980, 117.

gente che cammina per le strade piuttosto che a disposizione delle pre-sunzioni stizzose delle aristocrazie al potere.

E mentre guardava

gli uomini, le donne e le ragazze mentre facevano in fabbrica altre porcellane, [...] costretti per via delle esigenze produttive e di mercato a ridurre a zero le loro qualità

intuisce che la sua ricerca consiste nel trovare il modo di affrancarli da quella situazione in cui la progettazione è loro negata. Conclude che le porcellane non sono oggetti ma

diagrammi per gesti meticolose di mani e per sguardi attenti di occhi che forse hanno ritrovato il loro destino, diagrammi per esercizi liberatori [...] Bisogna onorarle come si onorano gli strumenti del rito perché non vengano toccate dalla ferocia della vita quotidiana che non fa altro che farci dimenticare le mani affaticate e gli occhi spaventati della gente che cammina per le strade e che la sera, un palo della luce dopo l'altro, se ne torna a casa⁷⁵.

Quintavalle ravvisa nei modelli elaborati da Mari la ripresa di texture studiate a livello teorico da Munari; l'iterazione dei singoli motivi è un'operazione implicita dell'arte programmata⁷⁶. Vengono realizzati 17 modelli di ciotole basse e 4 di vasi alti che vengono lasciati bianchi.

Il progetto conservato allo CSAC consta di un corpus di schizzi senza data e numerazione e disegni tecnici che descrivono le diverse fasi del processo progettuale: un primo nucleo di 37 schizzi riguarda le prime ipotesi formali, in cui il concept è presentato mediante linee a penna o a pennarello che impongono una texture a figure geometriche quali cerchi e rettangoli; a questo fa seguito un gruppo di 17 schizzi in cui è rappresentato il processo di composizione e stratificazione dei moduli di base (i semilavorati in argilla) per ciascun oggetto; infine, 22 disegni tecnici, realizzati tra maggio e ottobre 1973, riportano i modelli definitivi delle diverse varianti di ciotola. Lo CSAC conserva anche un manifesto, che presenta tutti i modelli prodotti, una variante di ciotola bassa con packaging originale e un vaso.

75. Sottsass jr. 1974.

76. Quintavalle 1983, 267-268.

6. Fondo Mari sul web

In quest'ultimo capitolo viene dato conto del lavoro di realizzazione della risorsa digitale per il Fondo Mari conservato allo CSAC, risultato del lavoro su più fronti: dall'analisi delle risorse digitali elaborate negli ultimi anni da alcune istituzioni e dalla comprensione della natura e della struttura dell'archivio Mari affrontati nei precedenti capitoli, è stato sviluppato un progetto integrato di costruzione di una banca dati e di un portale (la parte redazionale del sito) che restituisse graficamente, mediante lo studio di un'architettura per il portale e la creazione di contenuti, un sistema di informazioni che potenzia e sviluppa la catalogazione e la digitalizzazione. Per quanto concerne il lavoro sulla banca dati, si è ritenuto importante presentarlo in modo molto preciso per valorizzare non tanto la catalogazione (che potrà essere apprezzata nel prototipo del portale) ma il lavoro di "adattamento" del database ai bisogni dell'archivio, per il quale il software si è dimostrato molto flessibile.

6.1 Introduzione ad Arianna

Per la descrizione archivistica, è stato utilizzato il software Arianna (v.3.4) sviluppato dall'azienda italiana Hyperborea. Arianna¹ nasce come strumento di supporto alla descrizione multilivello e al riordino di archivi storici e successivamente di deposito: si articola in una serie di schede descrittive che possono essere collegate tra loro per dare luogo alla rappresentazione ad albero rovesciato del fondo archivistico oggetto della descrizione. Ciascun fondo documentario può contenere più rappresentazioni, rispondenti alle necessità, l'evoluzione delle ricerche o la storia del patrimonio che si descrive, ciascuna passibile di modifiche in corso d'opera: questo consente di costruire rapporti e sequenze diverse delle stesse unità archivistiche, in accordo, per esempio, a diversi momenti archivistici della storia dei documenti, stabilendo alla fine del percorso descrittivo quale sia la rappresentazione, o le rappresentazioni, principale che permette a un utente l'accesso alla documentazione.

1. Per un quadro completo su Arianna, v.: Poggetti 1999a; Parrini, Poggetti 1999; Poggetti 1999b; Poggetti, Pieraccini 1999; Poggetti 2000a; Poggetti 2000b; Poggetti Pieraccini 2004; Poggetti 2005; Poggetti 2006; Mani, Poggetti 2008 325-330; Poggetti 2010.

A ciascuna scheda fanno capo diverse pagine, ognuna con sezioni e campi che frammentano l'informazione in singoli dati: una strutturazione così particolareggiata garantisce, da un lato, la scelta della compilazione dei campi a seconda del livello di dettaglio cui si desidera arrivare o delle informazioni possedute al momento della compilazione, implementabili successivamente, e, dall'altro, la possibilità di sfruttare i vocabolari controllati associati a determinati campi, anch'essi implementabili.

Il software permette anche il rilevamento delle voci d'indice e la gestione delle varianti per ciascuna voce, con riferimento al documento in cui tali varianti sono riportate.

A livello tecnico, si tratta di un software proprietario scritto in Python per la gestione e visualizzazione dei database. I dati sono salvati in locale utilizzando la libreria SQLite che permette di avere allo stesso tempo flessibilità e velocità. L'implementazione interna del database non è nota, è però lecito supporre che essa rispecchi la visualizzazione dei dati così come proposti dal software. Tutte le informazioni relative ad ogni elemento salvato sono infatti memorizzate in (e di conseguenza visualizzate tramite) un semplice file XML. La scelta di questo formato è molto importante poiché essendo esso un metalinguaggio non proprietario è possibile accedere alle informazioni contenute utilizzando un qualsiasi editor di testo; questo approccio, dunque, permette di poter usufruire delle informazioni anche con software diversi dallo stesso Arianna e assicura che i dati memorizzati rimarranno fruibili nel tempo indipendentemente dalle evoluzioni tecnologiche².

Per la compilazione del database, ho utilizzato il modello descrittivo dei dati di Arianna (v. 3.4). Come premesso, i campi sono raggruppati nelle seguenti schede che riflettono e rappresentano la struttura dell'archivio:

- complesso di fondi;
- fondo;
- rappresentazione;
- aggregazione logica;
- unità archivistica;
- aggregazione fisica

2. Poggetti 2006, 330.

Accanto a queste, sono presenti ulteriori tipologie di scheda, atte a identificare e descrivere le entità:

- persona;
- famiglia;
- organizzazione e tipologie di organizzazioni;
- luogo e aree amministrative.

L'utilizzo di un modello descrittivo assicura una coerenza strutturale all'intero lavoro e pertanto una descrizione uniforme.

La scheda *Fondo* può essere realizzata all'avvio del lavoro, come scheda su cui appuntarsi le informazioni generali relative al fondo, e come normale scheda descrittiva, da incrementare e completare poi nel corso del lavoro. Parte integrante dell'analisi sono poi le notizie relative alla dislocazione fisica del materiale documentario, che possono rivelarsi cruciali ai fini dell'organizzazione del lavoro da svolgere. A tale scopo, Arianna mette a disposizione la scheda *Aggregazione fisica*, direttamente collegabile alla scheda *Fondo*.

La scheda *Rappresentazione* corrisponde ad un ordinamento, reale o anche solo ipotizzato, del fondo: infatti a ciascuna scheda fondo possono venire agganciate più schede rappresentazione, tante quante sono, appunto, le ipotesi di riordino che si intende esplorare nel corso del lavoro. La presenza della scheda *Rappresentazione* induce l'archivista a condurre una riflessione preventiva ed approfondita sullo stato di ordinamento del fondo e a valutare l'esistenza o meno di strumenti di aiuto per il ripristino dell'ordine originario, come le segnature rilevabili sulle unità archivistiche e i vecchi strumenti di corredo.

La scheda *Aggregazione logica* descrive le partizioni e sotto-partizioni di un fondo all'interno di ciascuna rappresentazione, e possono essere realizzate a partire dagli strumenti di corredo o con riferimento a specifiche esigenze modificabili in corso d'opera.

La scheda *Unità archivistica* descrive ciascuna unità archivistica presente nel fondo; è necessariamente collegata ad almeno una scheda *Rappresentazione* o *Aggregazione logica*, poiché non può che essere

identificata se non in virtù della posizione, definitiva o provvisoria, che essa occupa nell'ordinamento del fondo. Questa scheda può essere collegata contemporaneamente a più schede Rappresentazione o a più schede Aggregazione logica appartenenti a rappresentazioni diverse dello stesso fondo; può essere parimenti collegata a una scheda Aggregazione fisica, che dà conto della sua esatta collocazione nell'archivio.

Le schede *Entità* sono uno strumento appositamente realizzato per la descrizione di persone, enti e luoghi, indipendenti dalle schede di descrizione della documentazione, a esse collegabili, basate sullo standard ISAAR(CPF)³, a completamento delle regole ISAD⁴: il loro scopo è, anzitutto, poter descrivere estesamente le entità che risultano di particolare importanza nella storia del fondo archivistico, prima tra tutte il soggetto produttore, e, in secondo luogo, poter realizzare indici più elaborati, che consentano sia di gestire denominazioni diverse riferite alla medesima entità, sia di introdurre rimandi fra un'entità e un'altra. È possibile compilare queste schede sia preventivamente, sulla base dell'analisi del fondo, degli strumenti di corredo esistenti e della bibliografia eventualmente disponibile, sia durante il lavoro di schedatura delle partizioni e delle unità archivistiche, man mano che si incontreranno i relativi riferimenti all'interno della documentazione.

3. ISAAR (CPF), *International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families*, fornisce regole generali per l'elaborazione di record di autorità archivistici che descrivano in modo autonomo enti, persone, famiglie, identificati come soggetti produttori nelle descrizioni di documentazione archivistica. Sono recepite in Italia come *Norme italiane per l'elaborazione dei record di autorità archivistici di enti, persone, famiglie (NIERA (EPF))*. v. *ISAAR (CPF). Standard internazionale per i record d'autorità archivistici di enti, persone, famiglie*, trad. it. a cura di S. Vitali, Firenze 2004., E. Fregni, R. Santolamazza (a cura di), *Norme italiane per l'elaborazione dei record di autorità archivistici di enti, persone, famiglie - NIERA (EPF)*, "Rassegna degli Archivi di Stato", n.s., VIII-IX (2012-2013).

4. Il *General International Standard Archival Description (ISAD (G))*, introdotto nel 1993, fornisce norme generali per l'elaborazione di descrizioni archivistiche, da utilizzarsi in unione agli standard nazionali esistenti o come base per il loro sviluppo. Tale standard individua gli elementi informativi necessari per la formulazione di descrizioni coerenti, complete e autoesplicative dei fondi e coinvolge almeno tre aspetti fondamentali della descrizione archivistica: i suoi scopi, la struttura e i suoi principi, l'individuazione delle aree e dei singoli elementi descrittivi. v. *ISAD (G): General International Standard Archival Description*, trad. it. a cura di S. Vitali, Firenze 2000.

Le schede *Entità* sono funzionali alla redazione di indici complessi: poiché l'indice non è altro che un'elencazione alfabetica dei nomi propri contenuti nella descrizione, occorre esercitare un controllo su quanti e quali nomi inserire nella descrizione stessa e le modalità di citazione, per ottenere indici realmente utili. A questo proposito, si può introdurre il concetto di intestazione di autorità. Si tratta di un titolo che individua la forma normalizzata di un termine in modo assoluto; il controllo d'autorità identifica e raccoglie le varianti formali in cui ciascun termine compare nel corso della descrizione e ne garantisce la ricercabilità. Si tratta di un'operazione integrante dell'architettura catalografica⁵. Impostare la definizione dell'intestazione di autorità all'avvio di un lavoro che implichi la descrizione di entità significa determinare i criteri di elezione della denominazione preferita dell'entità, le tipologie di informazioni aggiuntive in maniera distinta rispetto a ciascun tipo di entità trattato e le modalità di composizione e di resa grafica delle intestazioni di autorità in rapporto agli elementi individuati. Nella compilazione delle schede entità, quindi, è possibile inserire tutte le varianti di nomi propri collegate alla documentazione in cui compaiono; al momento della generazione dell'indice, si ottiene una lista di autorità, in cui ogni voce può essere arricchita e modificata nel corso delle ricerche.

6.2 Modello descrittivo e database

Una volta dato conto della struttura e delle funzionalità generali del database, si illustra di seguito la compilazione della banca dati impostata sul modello descrittivo.

Per il Fondo Mari, si è deciso di realizzare contestualmente la descrizione archivistica e il ripristino dell'ordinamento originario, della cui difficoltà si è già parlato nel paragrafo 4.1 *Donazione, storia e riordino del fondo allo CSAC*. L'utilizzo del modello descrittivo basato sulla struttura che il soggetto produttore ha dato ai progetti in fase di donazione fa emergere e restituisce il metodo progettuale di Mari, la cui valorizzazione è lo scopo di tutto il lavoro.

5. Guerrini, Tillett 2003.

6. FONDO MARI SUL WEB

- 1 | Scheda Fondo, pagina *Identificazione*.
- 2 | Scheda Fondo, pagina *Contesto*.

Per la descrizione del fondo, è stata tralasciata la scheda *Complessi di fondi* poiché, limitatamente al caso in esame, l'archivio considerato è uno solo.

Per quanto concerne invece la pagina *Compilazione*, va sottolineato che il software ne presenta due versioni: una è articolata in due sottosezioni ed è comune alle schede *Fondo*, *Rappresentazione*, *Aggregazione logica* ed *Entità*; l'altra è più semplice e chiude le schede *Unità archivistica* e *Aggregazione fisica*. In entrambe vanno inseriti l'identità del compilatore e la data ed è possibile dare un giudizio sullo stato di completezza della scheda in rapporto al progetto; nella pagina più strutturata, si possono inserire anche le fonti archivistiche e bibliografiche.

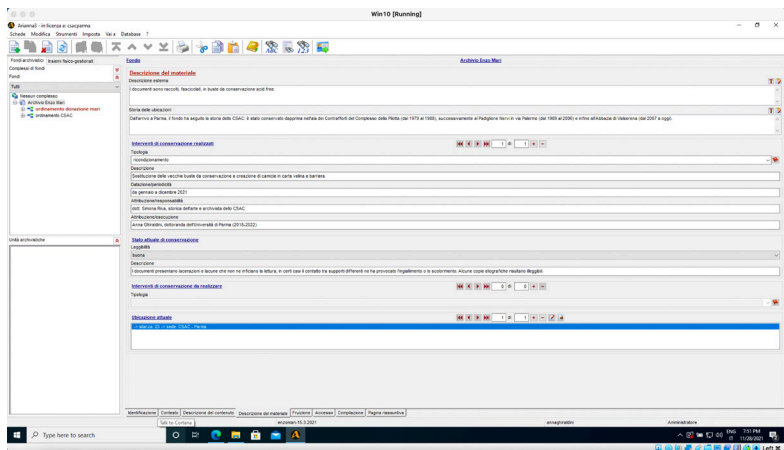
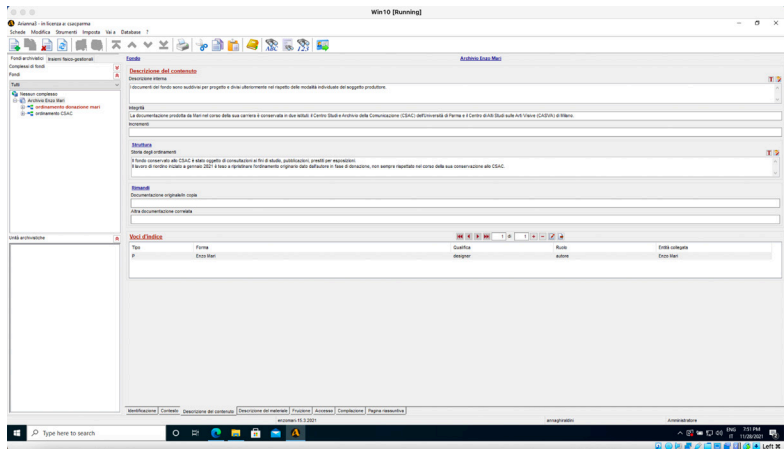
Scheda Fondo

La scheda *Fondo* è strutturata in otto pagine: identificazione, contesto, descrizione del contenuto, descrizione del materiale, fruizione, accesso, compilazione e pagina riassuntiva.

La pagina *Identificazione* [Fig. 1] raccoglie le informazioni relative alla denominazione e alla consistenza del fondo, nonché ai suoi estremi e alla consistenza cronologica. La prima operazione fatta è stata battezzare l'intervento archivistico, attribuendo al fondo il titolo "Archivio Enzo Mari". Per individuare gli estremi cronologici del fondo, ho fatto ricorso alla documentazione relativa alla donazione (paragrafo 4.1 *Donazione, storia e riordino del fondo allo CSAC*), ai documenti d'archivio e al catalogo *Enzo Mari* a cura di Quintavalle, che riporta per ciascun progetto una scheda preceduta da un'anagrafica che indica anche gli anni relativi a ciascun progetto. Poiché l'Archivio Mari non presenta salti cronologici, è stata tralasciata la compilazione dei campi relativi alla consistenza cronologica. La consistenza del fondo, infine, si può riportare in contenitori, metri lineari o cubi, pezzi o unità archivistiche, con vocabolario aperto e implementabile: si è scelto di indicare il totale delle unità archivistiche del fondo.

La pagina *Contesto* [Fig. 2] è suddivisa in due sezioni che riguardano la produzione e la conservazione del fondo. Nella parte che pertiene alla produzione, si sono indicati il soggetto produttore, Enzo Mari, che contiene un rimando alla scheda *Entità*, e le date entro le quali è compresa la documentazione del fondo conservato allo CSAC. La sezione

6. FONDO MARI SUL WEB



- 3 | Scheda Fondo, pagina *Descrizione del contenuto*.
- 4 | Scheda Fondo, pagina *Descrizione del materiale*.

riguardante la conservazione, invece, è ripetibile e in questo caso sono stati inseriti i soggetti conservatori del fondo con specificazione dell'arco temporale in cui ciascun soggetto ne è stato responsabile, il tipo di responsabilità, la parte conservata, le cause di acquisizione e le politiche di conservazione, esprimendo anche mediante un vocabolario chiuso se si tratta del precedente o dell'attuale conservatore: come detto, il fondo si è formato in circa dieci anni e con quattro diverse donazioni, e si sono pertanto considerati come conservatori Enzo Mari e lo CSAC dell'Università di Parma, anche in questo caso con link alle rispettive schede Entità, specificando nelle cause di acquisizione gli scarti temporali (altrimenti non dichiarabili), i motivi per i quali la documentazione che si descrive è conservata presso i relativi soggetti espressi e i criteri seguiti dai soggetti nel gestire il fondo.

Nella pagina *Descrizione del contenuto* [Fig. 3], la prima sezione valorizza il contenuto del fondo, offrendo una descrizione di carattere generale della documentazione che lo compone ed evidenziando parimenti se il fondo che si descrive è pervenuto integro, rispetto all'insieme della documentazione originariamente prodotta e conservata, oppure se si annoverano lacune significative, e ancora se sia possibile l'incremento del contenuto; inoltre è possibile tracciarne una sintetica storia in considerazione della sua articolazione interna, circa, per esempio, l'introduzione di ordinamenti diversi, sia originari, sia arbitrariamente imposti durante la vita del fondo. Nel caso specifico di Mari, si è scelto di anticipare la questione della ripartizione della documentazione per fascicoli (progetti) e sottofascicoli (gruppi di disegni) e di accennare alla suddivisione del fondo nei due istituti di conservazione, lo CSAC e il CASVA, e alle operazioni di riordino tese a ripristinare l'ordinamento originario, rispondente a quello dato da Mari in fase di donazione. Poiché il fondo non contiene rimandi ad altri fondi conservati allo CSAC (aspetto tipico di archivi storici), le relative voci sono state lasciate in bianco. La seconda sezione della pagina, infine, tratta le voci, che contribuiscono all'arricchimento del portato informativo delle schede: la voce d'indice corrisponde sempre a un nome proprio, cui possono essere associate o meno altre informazioni; ogni singola voce può infatti comporsi dei seguenti campi:

- tipo (obbligatorio):
indica la tipologia di entità cui si riferisce la voce, che può essere una persona fisica, un ente, una famiglia, una località o tipologia non definita, da definire in corso d'opera
- forma (obbligatorio):
riporta il nome proprio, espresso in maniera libera;
- ruolo (facoltativo):
esplicita il rapporto tra una persona fisica e la documentazione descritta;
- qualifica (facoltativo, associabile solo a tipo Persona);
- entità collegata (facoltativo).

Ho pertanto inserito Enzo Mari, voce di persona fisica, nel suo ruolo di designer (aggiungendo al vocabolario il termine) e con la qualifica di autore nella finestra che raccoglie questi dati e ho infine creato la scheda Entità di Mari.

La pagina *Descrizione del materiale* [Fig. 4] contiene un'unica sezione che dà conto delle caratteristiche generali della documentazione del fondo in relazione alla forma esteriore, tracciando anche l'avvicinarsi delle diverse ubicazioni che lo hanno eventualmente coinvolto nel corso del tempo: si è pertanto data una descrizione generale dei materiali che compongono il fondo con particolare attenzione agli aspetti di tipo conservativo e si sono riassunte le vicende legate ai traslochi subiti dal fondo. A questi primi due campi segue una sottosezione ripetibile relativa agli interventi di conservazione realizzati sul fondo, e ne comprende la tipologia (con vocabolario aperto), la descrizione, la datazione/periodicità, l'attribuzione/responsabilità e l'attribuzione/esecuzione: in queste sezioni ho riportato l'intervento di condizionamento svoltosi tra gennaio e dicembre 2021 che ha toccato l'archivio nella sua totalità, con la sostituzione delle vecchie buste con nuove acid-free, il confezionamento di nuove camicie in carta barriera e carta velina e la messa in sicurezza dei documenti tridimensionali in scatole da conservazione, sotto la supervisione di Simona Riva.

La successiva sottosezione registra lo stato attuale di conservazione, dove si esplicita la leggibilità della documentazione del fondo (da ottima a pessima con vocabolario chiuso) con la possibilità di argomentare.

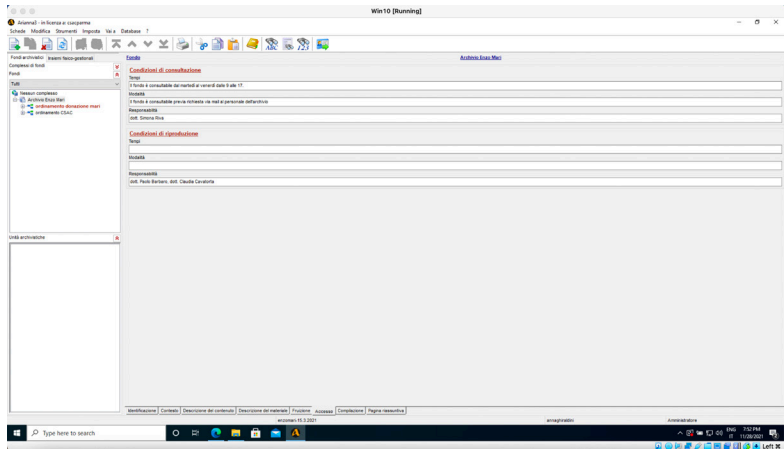
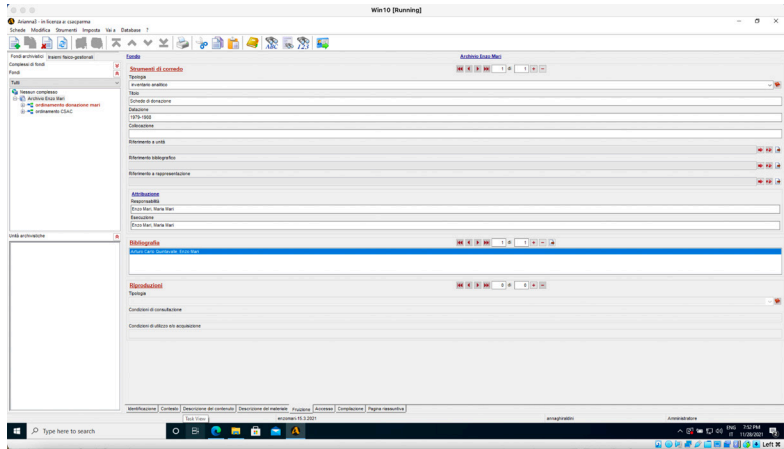
L'archivio Mari non presenta particolari problemi in questo senso: le lacerazioni, le lacune e gli scolorimenti eventualmente presenti sui documenti non inficiano la comprensibilità del contenuto, fatta eccezione per alcune copie eliografiche non più leggibili. È poi possibile dare conto degli interventi di conservazione da realizzare.

Nella sottosezione dedicata agli interventi di restauro da realizzare, ripetibile, va indicata la tipologia di un eventuale intervento che coinvolge l'intero fondo o una sua parte considerevole, ai fini di buona conservazione del materiale: nel caso di Mari, accanto al restauro di una parte consistente di documenti, andrebbe strutturata una campagna di riproduzione finalizzata alla digitalizzazione di tutto l'archivio, nell'ottica sia della preservazione del materiale che dell'inserimento di tutto il fondo nel database.

Infine, la sottosezione sull'ubicazione, anch'essa ripetibile, dà la possibilità di creare opportuni collegamenti alla scheda *Aggregazione fisica* in cui si annota la collocazione dell'archivio all'interno dell'istituzione, nel caso del Fondo di Mari ora conservato nella sala 23 dell'ala Settecentesca dell'Abbazia di Valserena, sede dello CSAC.

La pagina *Fruizione* [Fig. 5] è organizzata in tre sezioni riguardanti gli strumenti di corredo, la bibliografia e le riproduzioni. La prima sezione è ripetibile e strutturata in quattro campi aperti, che concernono la tipologia di strumento di corredo (con vocabolario aperto) con relativo titolo, datazione e collocazione, e tre campi che permettono il rimando link a unità, bibliografia e rappresentazione, quindi con la possibilità di istituire un collegamento tra lo strumento di corredo e altri materiali parte del fondo; inoltre, è presente una sottosezione da utilizzare per indicare il responsabile e l'esecutore dello strumento di corredo. In questa sezione è confluito l'insieme delle schede elaborate da Mari per la donazione dei suoi materiali allo CSAC, che costituiscono una sorta di inventario sommario, realizzato tra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta e conservato tra i documenti amministrativi dell'archivio: queste schede sono servite alla realizzazione di una delle due rappresentazioni del fondo, che verrà analizzata nel prossimo sottoparagrafo, pertanto si è collegato lo strumento di corredo a questa rappresentazione.

6. FONDO MARI SUL WEB



5 | Scheda Fondo, pagina *Fruizione*.

6 | Scheda Fondo, pagina *Accesso*.

La sezione della bibliografia permette di segnalare gli studi e le pubblicazioni che hanno come oggetto il fondo di cui si dà descrizione: la pubblicazione di riferimento è sempre *Enzo Mari* di Quintavalle, qui registrata mediante l'autore, il titolo, l'editore, il luogo e la data di edizione. L'ultima sezione si compone di tre campi ripetibili (il primo con vocabolario aperto) e riguarda l'esistenza di riproduzioni di documenti del fondo, di cui si danno le condizioni di consultazione, di utilizzo e/o di acquisizione. Lo CSAC ha digitalizzato tutti i negativi e le diapositive delle campagne di riproduzione dei documenti del fondo fatte dalla sua acquisizione, realizzandone di nuove negli ultimi anni: la vecchia documentazione fotografica non è consultabile, l'acquisizione e l'uso sono subordinate al pagamento e a specifica autorizzazione.

Nella pagina *Accesso* [Fig. 6] due sezioni organizzano le informazioni sulle condizioni di consultazione e riproduzione del fondo: si possono indicare, per entrambe, i tempi, le modalità e la figura di riferimento per ciascun ambito, di cui si è dato debito conto nel database.

La pagina *Compilazione* ha un'unica sezione che permette di registrare il responsabile o i responsabili della compilazione della scheda, le fonti archivistiche e bibliografiche utilizzate, le eventuali norme seguite e la data di confezionamento, cui aggiungere la lingua e lo stato delle schede da due vocabolari aperti.

La *Pagina Riassuntiva* [Fig. 7] chiude la rassegna delle pagine della scheda Fondo. È una pagina di natura completamente diversa dalle altre poiché non sono previste operazioni di inserimento, la compilazione è automatica e si basa sull'utilizzo dei dati immessi in alcuni campi delle pagine precedenti, riportandone il contenuto in un'unica schermata.

Le pagine e i campi di cui si visualizza il contenuto sono:

- identificazione:
denominazione attribuita, denominazioni originali, estremi cronologici e consistenza cronologica, consistenza, descrizione esterna;
- contesto:
soggetto produttore e arco temporale di produzione, soggetto conservatore e arco temporale di conservazione;
- contenuto e struttura:
descrizione interna, storia degli ordinamenti, integrità, incrementi;

6. FONDO MARI SUL WEB

Archivio Enzo Mari 1956 - 1980

8423 unità archivistiche

I documenti sono raccolti, fascicolati, in buste da conservazione acid free.

Produzione:
Enzo Mari, dal 1956 al 1980.

Conservazione:
Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC), dal 1979.

Descrizione del contenuto:
I documenti del fondo sono suddivisi per progetto e divisi ulteriormente nel rispetto delle modalità individuali del soggetto produttore. Il fondo conservato allo CSAC è stato oggetto di consultazioni in fini di studio, pubblicazioni, prestiti per esposizioni. Il lavoro di riordino iniziato a gennaio 2021 è teso a ripristinare l'ordinamento originario dato dall'autore in fase di donazione, non sempre rispettato nel corso della sua conservazione allo CSAC. La documentazione prodotta da Mari nel corso della sua carriera è conservata in due istituti: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma e il Centro di Arti Visive (CASVA) di Milano.

Fruizione:

Strumenti di corredo:
Enzo Mari, Maria Mari, *Schede di donazione*, 1979-1988

Condizioni di consultazione: Il fondo è consultabile dal martedì al venerdì dalle 9 alle 17. (Il fondo è consultabile previa richiesta via mail al personale dell'archivio)

Bibliografia:
Arturo Carlo Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma, 1983.

Descrizione

Descrizione sintetica
collocazione donazione mari
tema
riferimento dell'ordinamento originale
Descrizione su carta

rappresentazione sintetica
dettaglio

responsabilità

data di identificazione corrente

Condizioni
link archivistiche correlate
CSAC

Strumenti di corredo

- 7 | Scheda Fondo, *Pagina riassuntiva*.
- 8 | Scheda Rappresentazione, pagina *Descrizione*.

- condizioni di accesso e utilizzo:
condizioni di consultazione e di riproduzione (tempi, modalità), strumenti di corredo (riferimento bibliografico; responsabilità, titolo, datazione se è assente riferimento bibliografico);
- documentazione collegata:
rimandi a documentazione originale/in copia e ad altra documentazione correlata, riproduzioni (tipologia, condizioni di consultazione, condizioni di utilizzo e/o acquisizione), bibliografia.

Scheda Rappresentazione

La scheda *Rappresentazione* è formata da un ridotto numero di pagine: conta infatti solo *Descrizione* e *Compilazione*. La pagina *Descrizione* [Fig. 8] è suddivisa in tre sezioni: nella prima si riporta la denominazione sintetica dell'ordinamento, la sua tipologia (con vocabolario aperto), la possibilità di spuntare una casella che indica la rappresentazione principale qualora ce ne fosse più di una, la data in cui è stato introdotto l'ordinamento che si descrive e la persona o l'ufficio responsabile e, infine, il sistema di identificazione utilizzato per rispecchiare dalle/sulle singole unità archivistiche l'ordinamento in esame.

Sfruttando la potenzialità del software di poter realizzare più rappresentazioni dello stesso fondo, si è provveduto alla creazione di due schede: la principale è afferente all'ordinamento originario dato da Mari ai documenti donati, chiamato sinteticamente "ordinamento donazione Mari", di cui si vuole ricomporre e ricostruire la struttura; la seconda, invece, fa riferimento all'impostazione metodologica di archiviazione dello CSAC, basata sul trattamento paritetico di tutti i documenti, ed è denominata "ordinamento CSAC". Si ribadisce ancora una volta l'importanza di far coesistere queste due realtà archivistiche, in virtù dell'importanza della strutturazione dei documenti impostata da Mari per la donazione che è indispensabile per poter leggere e interpretare il suo lavoro di designer. In fase di pubblicazione del database, si è scelto di privilegiare la visualizzazione dell'ordinamento originario.

Le sezioni relative alla consistenza e agli strumenti di corredo, a compilazione automatica, permettono di visualizzare, nel primo caso, il numero totale di unità archivistiche collegate e, nel secondo, gli eventuali strumenti di corredo riferiti alla scheda Fondo.

Si tralascia la descrizione della pagina *Compilazione* poiché ha la stessa struttura e gli stessi contenuti della stessa pagina della scheda Fondo.

Scheda Aggregazione logica

La scheda *Aggregazione logica* è stata costruita sull'originaria suddivisione del materiale documentario del Fondo Mari in progetti, considerati aggregazioni logiche in entrambe le rappresentazioni, "ordinamento donazione Mari" e "ordinamento CSAC".

Questa scheda comprende otto pagine: identificazione, contesto, descrizione del contenuto, descrizione del materiale, fruizione, accesso, compilazione e pagina riassuntiva.

La pagina *Identificazione* [Fig. 9] è suddivisa in quattro sezioni nei cui campi vanno riportate informazioni relative alla definizione dell'aggregazione logica, ai suoi estremi cronologici, alla consistenza cronologica e alla consistenza.

Nella prima sezione, si deve dare conto del tipo di aggregazione logica che si descrive, pescando la voce dal vocabolario, aperto e implementabile, e del codice che identifica tale aggregazione nel sistema di classificazione; nella sottosezione, vanno invece espresse la denominazione originale, desunta direttamente dalle unità archivistiche che compongono l'aggregazione oppure dagli strumenti di corredo presenti in archivio, e quella attribuita, quanto più possibile significativa e sintetica, che riguardano l'aggregazione.

Le due successive sezioni sono interamente dedicate all'immissione di dati riguardanti la cronologia dell'aggregazione logica. La sezione che pertiene agli estremi cronologici serve a indicare l'arco di tempo durante il quale l'aggregazione si è venuta costituendo ad opera del soggetto produttore: si utilizzano le due sottosezioni e, all'interno di esse, il campo più adatto rispetto al tipo di dati disponibile. Quando, invece che un intervallo cronologico, si debba indicare una data singola, si compila solo la sottosezione estremo remoto. In entrambi i casi, va compilato il campo che dà informazioni circa le fonti utilizzate per l'attribuzione degli estremi cronologici, facendo riferimento alla storia generale e a quella del soggetto produttore. La sezione riguardante la consistenza cronologica è ripetibile e consente di segnalare più intervalli cronolo-

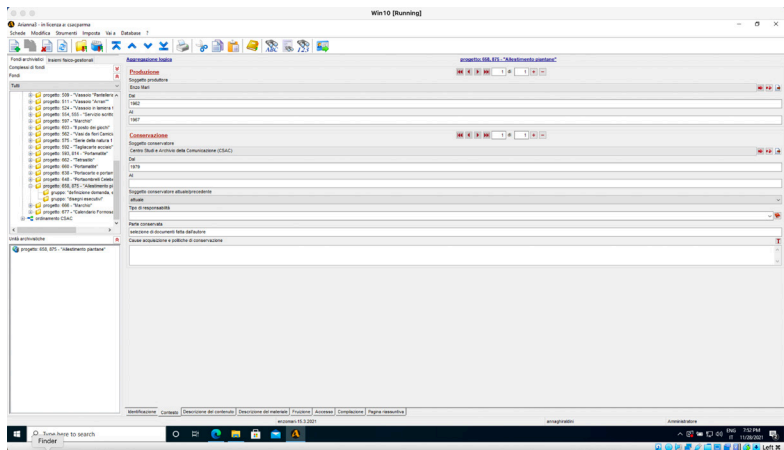
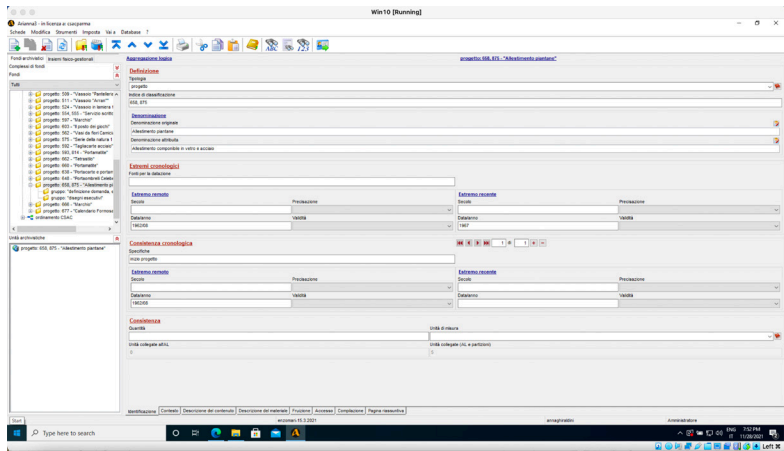
gici rispetto a una medesima aggregazione logica, da utilizzare nei casi in cui, per esempio, esistano forti discontinuità all'interno degli estremi indicati nella sezione precedente, indicando le date della documentazione effettivamente esistente e non le lacune, e completando il campo delle specifiche chiarendo la natura dell'intervallo cronologico segnalato.

Infine, nell'ultima sezione si danno informazioni relative alla consistenza dell'aggregazione espresse in un'unità di misura scelta tra le voci di vocabolario (aperto) e nell'ultimo campo appare il conteggio automatico delle unità archivistiche collegate all'aggregazione.

Come si avrà modo di vedere anche più avanti nel corso della descrizione del lavoro, il vocabolario proposto dal programma tiene conto delle esigenze tipiche degli archivi storici ed è quindi stato necessario introdurre una terminologia più adeguata e riferibile al caso di un archivio di progetto del Novecento.

Ripercorrendo la scheda con i dati riferiti al caso specifico del fondo Mari e mostrando in modo consecutivo i ragionamenti portati avanti in entrambe le rappresentazioni, la tipologia di aggregazione logica è stata denominata "progetto", un termine esplicito in materia di design e usato da Mari sia nei libri mastri a Milano sia nelle schede di donazione a Parma. L'indice di classificazione ha tenuto conto del numero di progetto dato da Mari per indicare e classificare in modo certo i propri lavori nella rappresentazione "ordinamento donazione Mari", mentre nell'altra è stato registrato un nuovo numero, un codice di immissione a livello progetto nella forma *BoN/N/MP*, che classifica le serie di documenti (progetti) della sezione Progetto dello CSAC. Nella sottosezione delle denominazioni sono stati riportati il titolo di progetto così desunto dalle cartelle di conservazione e il titolo unificato proposto da Quintavalle nel già citato catalogo; inoltre, i termini sono stati indicizzati per poter rendere il progetto ricercabile attraverso un maggior numero di stringhe.

Per gli estremi cronologici è stato fatto uso congiunto delle schede di donazione e dei libri mastri, inseriti come fonti per la datazione utili a inquadrare i limiti temporali di ciascun progetto. Per quanto concerne invece la consistenza cronologica, sono state riportate due serie di date evinte sempre dalle schede di donazione, in cui Mari fa riferimento all'inizio della progettazione e della produzione, cui si è cercato di



9 | Scheda Aggregazione logica, pagina *Identificazione*.

10 | Scheda Aggregazione logica, pagina *Contesto*.

dare anche l'estremo più recente (per esempio, per quanto concerne la produzione, quando sia terminata o se ci siano state riedizioni degli oggetti); qualora poi nel corso delle ricerche si siano individuate altre date significative, sono state inserite qui.

Infine, in merito alla consistenza, è stato inserite il numero di contenitori (termine generico scelto tra le voci di vocabolari che comprende cartelle, buste e scatole da conservazione) di quello specifico progetto.

La pagina *Contesto* [Fig. 10] presenta le stesse sezioni e gli stessi campi dell'omonima pagina nella scheda Fondo: in questo livello di descrizione, tenendo ferme le voci relative al soggetto produttore e ai soggetti conservatori, è stato possibile specificare per ogni progetto le date in cui Mari ha prodotto la documentazione compresa nell'aggregazione logica descritta e i diversi momenti in cui la documentazione prodotta è giunta a Parma (in seguito alle distinte donazioni).

La pagina *Descrizione del contenuto* [Fig. 11] è strutturata in due sezioni in cui si dà una descrizione del contenuto e si possono aggiungere inoltre le voci d'indice.

Nella prima sezione, anche in questo caso non dissimile alla stessa nella scheda Fondo, si riporta una descrizione di carattere generale della documentazione che compone l'aggregazione, evidenziando se è pervenuta integra rispetto all'insieme della documentazione originariamente prodotta e conservata o se sono presenti lacune significative, di cui si esplicitano le cause, qualora conosciute; inoltre, si danno informazioni circa la possibilità di incrementi del materiale documentario.

Successivamente, è possibile descrivere il principio sulla base del quale si è definita l'aggregazione, con la possibilità di istituire un collegamento con la tipologia documentaria, l'oggetto/soggetto o il procedimento amministrativo in base al quale l'aggregazione logica è stata creata, selezionando la voce dall'archivio delle schede principio di aggregazione; si può quindi proporre una descrizione dell'ordinamento interno all'aggregazione qualora ci si trovi in corrispondenza di aggregazioni di ultimo livello. È possibile infine rimandare anche alla documentazione non originale contenuta nell'aggregazione considerata o in altre aggregazioni.

6. FONDO MARI SUL WEB

Descrizione del contenuto

Albergo del pantano

Descrizione generale

Attività di aggregazione

Modalità per "Sezione di procedimentazione"

Tipi di collaborazione

Collaborazione esterna

Collaborazione interna

Descrizione

Albergo del pantano

| Tip | Forma | Qualifica | Stato | Entità coinvolta |
|-----|---------------------|-----------|--------|---------------------|
| 0 | Docente | | Attivo | Docente |
| 1 | Alunno | | Attivo | Alunno |
| 2 | Albergo del pantano | designer | Attivo | Albergo del pantano |

Descrizione del materiale

Albergo del pantano

Descrizione generale

Attività di aggregazione

Modalità per "Sezione di procedimentazione"

Tipi di collaborazione

Collaborazione esterna

Collaborazione interna

Descrizione

Albergo del pantano

| Tip | Forma | Qualifica | Stato | Entità coinvolta |
|-----|---------------------|-----------|--------|---------------------|
| 0 | Docente | | Attivo | Docente |
| 1 | Alunno | | Attivo | Alunno |
| 2 | Albergo del pantano | designer | Attivo | Albergo del pantano |

11 | Scheda Aggregazione logica, pagina *Descrizione del contenuto*.

12 | Scheda Aggregazione logica, pagina *Descrizione del materiale*.

Infine, per la sezione relativa alle voci d'indice, si rimanda alla descrizione riportata in questo stesso paragrafo.

Venendo al lavoro sul Fondo Mari, si è data una descrizione del contenuto basata, nel caso dell'“ordinamento donazione Mari”, sulla struttura data dal designer a ciascun progetto donato allo CSAC, specificando quindi l'esistenza di sotto-partizioni relative ai diversi momenti progettuali in cui è organizzato il suo lavoro; in generale, è stata ribadita la suddivisione dell'archivio di Mari in due istituti di conservazione, per cui è possibile riferirsi all'integrità delle aggregazioni solo in relazione alla coerenza ed esistenza di tutto il materiale donato a Parma, oggetto di riordino, senza considerare quindi i documenti conservati a Milano. Il fondo non prevede accrescimenti.

Sempre con riferimento all'ordinamento originario di cui si sta proponendo la ricostruzione, è stato descritto brevemente il principio di aggregazione definito “Metodo Mari”, con rimando a una scheda specifica in cui si approfondisce questo importante aspetto che ha guidato il lavoro di riordino.

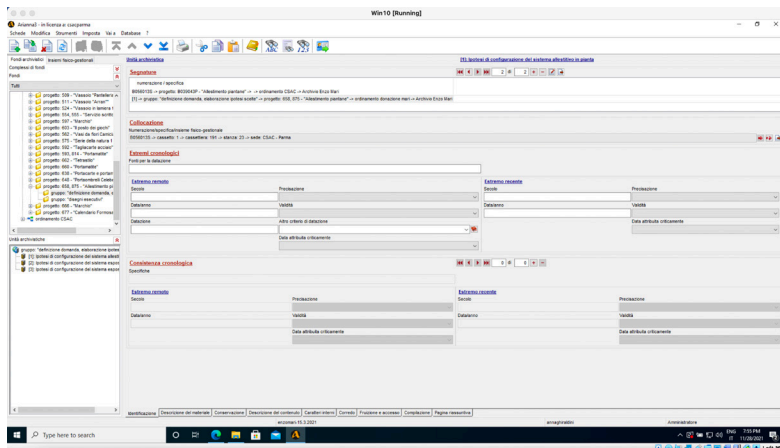
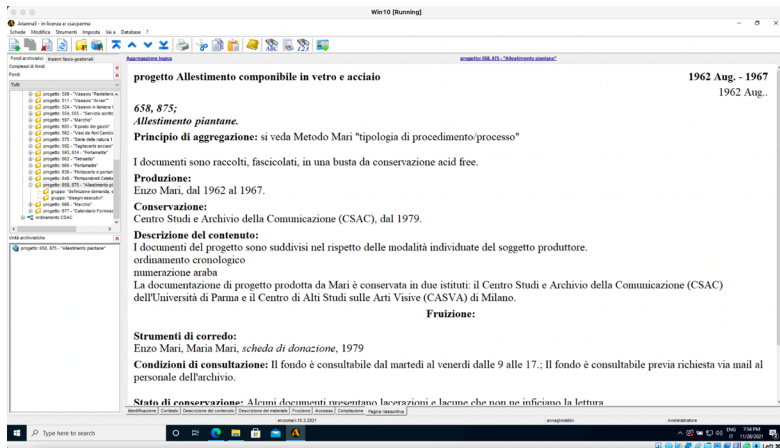
Per trattare l'ordinamento interno all'aggregazione, in corrispondenza dell'ultimo livello, si è fatto riferimento ai distinti casi relativi alle due rappresentazioni: l'“ordinamento donazione Mari” prevede un'ulteriore partizione dell'aggregazione logica costruito sull'esistenza di diversi gruppi di disegni all'interno dello stesso progetto; l'“ordinamento CSAC”, invece, non considera la suddivisione interna al progetto. Pertanto, nel primo caso si è dovuto scendere di un livello per affrontare questioni relative all'ordinamento cronologico con numerazione araba, specificando per ogni gruppo di disegni gli estremi della numerazione; nel secondo, invece, a livello di progetto *BoN/VNMP* si è affrontata la numerazione del singolo documento, con codice di immissione nella forma *BoN/VNVS* assegnato nel corso della propria storia conservativa allo CSAC.

Infine, sono state inserite nuove voci d'indice per ciascun progetto, che tenessero conto di specificità quali committente, coautore e collaboratore (di cui sono state create anche le schede Entità di persona od organizzazione) e oggetto del progetto.

La pagina *Descrizione del materiale* [Fig. 12] riporta gli stessi campi dell'omonima pagina nella scheda Fondo omettendo solo il campo relativo alla storia delle ubicazioni: quindi, di ogni aggregazione logica viene data una descrizione di carattere generale della documentazione componente l'aggregazione in relazione alla forma esteriore, si indica, possibilmente servendosi delle voci di vocabolario, la tipologia di uno o più eventuali interventi effettuati sull'intera aggregazione o su una sua parte considerevole e se ne dà una descrizione delle caratteristiche salienti, del periodo o della frequenza in cui hanno avuto o hanno luogo e dei responsabili e degli effettivi esecutori degli interventi stessi. Inoltre, si dà un giudizio di carattere generale sulla leggibilità della documentazione (utilizzando il vocabolario chiuso) e sullo stato di conservazione dell'aggregazione, registrando anche gli interventi di conservazione da realizzare. Infine, si specifica l'ubicazione dell'aggregazione, instaurando un opportuno collegamento a una scheda aggregazione fisica.

Come descritto nei relativi campi, i documenti bidimensionali di ciascun progetto, supporti sciolti, sono raccolti, fascicolati, all'interno di buste o cartelline o camicie da conservazione, in cartone acid-free o carta barriera o velina; l'unico intervento di conservazione realizzato in modo massiccio su ciascun progetto è stato il condizionamento, effettuato nel corso 2021 e portato a compimento mediante la sostituzione delle vecchie buste da conservazione sotto la supervisione di Simona Riva. L'attuale stato di conservazione è buono, e i danni non inficiano la lettura dei disegni salvo rari casi descritti in modo puntuale nelle relative schede Unità archivistica. Tutti i progetti necessiterebbero di un intervento di spolveratura e in talune circostanze si è evidenziata anche l'urgenza di un restauro conservativo esteso alla gran parte di documenti di uno stesso progetto. Per quanto concerne l'ubicazione, ciascuna aggregazione logica è stata collegata all'aggregazione fisica che ne specifica la posizione in archivio.

Si rimanda la trattazione della pagina *Fruizione* [Fig. 13] al sottoparagrafo dell'omonima pagina nella scheda Fondo, che parimenti la suddivide in tre distinte sezioni, riguardanti gli strumenti di corredo, la bibliografia e le riproduzioni presenti: si ritiene utile sottolineare solo che in questo caso la compilazione è stata specifica per ciascun progetto, specificando quindi per ogni strumento di corredo (la scheda di donazione)



15 | Scheda Aggregazione logica, *Pagina riassuntiva.*
 16 | Scheda Unità archivistica, pagina *Identificazione.*

l'anno preciso di compilazione e inserendo il riferimento alla relativa unità archivistica.

Allo stesso modo, la pagina *Accesso* [Fig. 14] dà conto delle informazioni rilevate già a livello della scheda Fondo: in questo caso, però, si è provveduto a evidenziare l'eventuale esistenza, all'interno di ciascun progetto, di alcuni disegni non consultabili e non riproducibili, dando seguito alla volontà dello stesso soggetto produttore.

La *Pagina riassuntiva* [Fig. 15], infine, riporta i contenuti immessi in alcuni campi delle precedenti pagine:

- **identificazione:**
indice di classificazione, denominazione originale, denominazione attribuita, estremi cronologici, consistenza cronologica, consistenza, descrizione esterna;
- **contesto:**
soggetto produttore e arco temporale di produzione, soggetto conservatore e arco temporale di conservazione;
- **contenuto e struttura:**
principio di aggregazione, descrizione del principio di aggregazione, descrizione interna, integrità, incrementi, tipo di ordinamento interno all'aggregazione, tipo di numerazione, estremi della numerazione;
- **condizioni di accesso e utilizzo:**
leggibilità (solo se mediocre o pessima), descrizione dello stato di conservazione, condizioni di consultazione e di riproduzione (tempi e modalità), strumenti di corredo (riferimento bibliografico; responsabilità, titolo, datazione solo se assente riferimento bibliografico);
- **documentazione collegata:**
rimandi a documentazione originale/in copia, rimandi ad altra documentazione correlata, riproduzioni (tipologia, condizioni di consultazione, condizioni di utilizzo e/o acquisizione), bibliografia.

Scheda Unità archivistica

Ciascuno dei documenti conservati nel Fondo Mari è stato descritto mediante una scheda *Unità archivistica*, che rappresenta l'unità minima dell'archivio. Questa scheda è strutturata in otto pagine: identificazione, descrizione del materiale, conservazione, descrizione del contenuto, caratteri interni, corredo, fruizione e accesso, compilazione e pagina riassuntiva.

La pagina *Identificazione* [Fig. 16] dà informazioni relative a segnature, collocazione, estremi cronologici e consistenza cronologica. Nella prima sezione va indicata la posizione occupata dall'unità archivistica all'interno della rappresentazione o dell'aggregazione logica di appartenenza; per ciascuna unità è possibile creare una segnature diversa per ogni rappresentazione. L'indicazione completa della segnature viene visualizzata a seguito del collegamento con una scheda rappresentazione o aggregazione logica. Nella sezione successiva, è espressa la posizione occupata dall'unità archivistica all'interno dell'aggregazione fisica di appartenenza, ed è possibile vedere l'indicazione completa della collocazione a seguito del collegamento con una scheda aggregazione.

Le sezioni relative alla datazione sono interamente dedicate all'immissione di dati riguardanti la cronologia dell'unità archivistica in oggetto e sono articolate in maniera identica: ognuna di esse è infatti suddivisa in due sottosezioni, chiamate estremo remoto ed estremo recente. La sezione degli estremi cronologici serve a indicare l'arco di tempo durante il quale il soggetto produttore ha realizzato l'unità archivistica: si utilizzano le due sottosezioni per indicare il periodo di produzione, e si compila il campo più adatto rispetto al tipo di dati disponibile; nel caso in cui si debba indicare una data singola invece di un intervallo cronologico, si può compilare solo la sottosezione dell'estremo remoto. Infine, è necessario indicare anche le fonti che hanno permesso la datazione del documento. La sezione della consistenza cronologica, invece, è una sezione ripetibile che consente di segnalare più intervalli cronologici rispetto a una medesima unità e può essere utilizzata nei casi in cui, per esempio, esistano forti discontinuità all'interno degli estremi indicati nella sezione precedente, per cui vanno considerate le date della documentazione effettivamente esistente o, ancora, si vogliono indicare le date della documentazione compresa nell'unità archivistica quando siano sensibilmente diverse da quelle riportate negli estremi cronologici.

Come già riportato (paragrafo 4.2 *Le schede di donazione allo CSAC*), la quasi totalità dei documenti pre-esecutivi donati da Mari è stata numerata in fase di donazione, fondamentale per riuscire a ricostruire il loro ordinamento originario; inoltre, nel corso della sua storia conservativa allo CSAC, a ciascun documento è stato assegnato un numero di immissione. Entrambe le segnature sono state inserite nel relativo campo e

collegate alla rispettiva aggregazione logica nelle due rappresentazioni; oltre a ciò, l'unità è stata collegata anche all'aggregazione fisica per individuare la posizione in archivio.

Per quanto concerne la data, per i documenti senza un'indicazione specifica è stato inserito un arco temporale ricavato dai libri mastri, mentre negli altri casi (alcuni schizzi, disegni tecnici ed esecutivi) è stata riportata la data dichiarata. I campi che riguardano in modo specifico i documenti storici (datazione e criteri) non sono stati compilati. Trattandosi inoltre di singole unità è stata omessa la compilazione della sezione della consistenza cronologica.

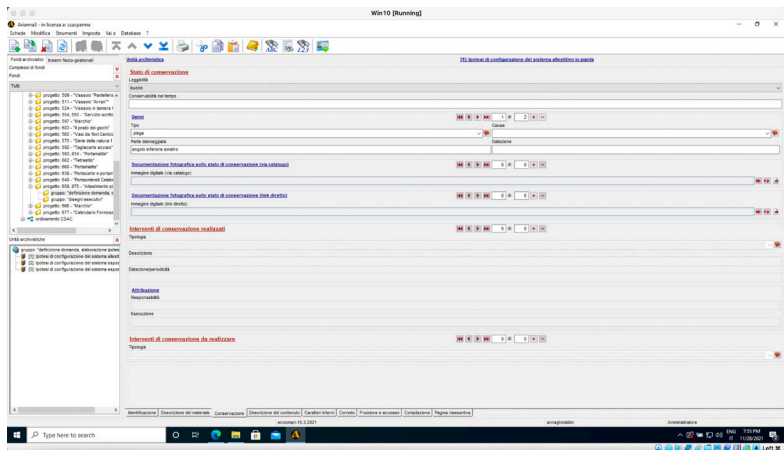
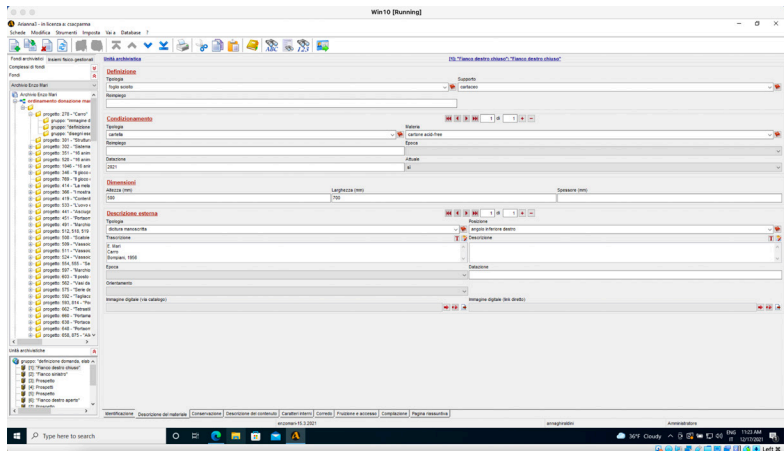
Le sezioni della pagina *Descrizione del materiale* [Fig. 17] contengono dati relativi alla definizione, alle dimensioni e alla numerazione dell'unità archivistica, al suo condizionamento e alla descrizione esterna. La sezione della definizione riporta le informazioni essenziali e immutabili sulla natura del pezzo: anzitutto, servendosi delle voci di vocabolario aperto e implementabile, va indicata la natura fisica dell'unità archivistica, che è diversa dalla natura giuridica che sarà invece espressa nella pagina *Descrizione del contenuto*; inoltre, si dà notizia del supporto e dell'eventuale reimpiego.

Nella sezione relativa al condizionamento, va fornita la descrizione del contenitore che protegge e preserva il documento, anche sotto il profilo del materiale utilizzato; nei campi della sezione successiva vanno indicate le dimensioni dell'unità archivistica in millimetri; l'ultima scheda riguarda la descrizione dell'eventuale dicitura o raffigurazione posta sull'esterno dell'unità.

Prima di passare alla descrizione della pagina con riferimento al Fondo Mari, va premesso che alcune sezioni sono state rimosse dalla visualizzazione del programma, e quindi dalla compilazione, poiché dichiaratamente attinenti alla descrizione di archivi storici: così come la legatura e la descrizione esterna sono riferiti in modo esplicito ai documenti storici, la numerazione e la consistenza lo sono a unità formate da più di un documento.

Le unità bidimensionali del Fondo Mari sono fogli sciolti e il supporto è cartaceo; un discorso specifico è stato fatto per gli oggetti e le opere d'arte, considerati appunto tali (con incremento delle voci di vocabola-

6. FONDO MARI SUL WEB



17 | Scheda Unità archivistica, pagina *Descrizione del materiale*.

18 | Scheda Unità archivistica, pagina *Conservazione*.

rio) ed è stata data una descrizione sommaria del supporto, con termini come “in plastica” e “polimaterico”. Il campo relativo al reimpiego non è stato mai compilato: nel caso di disegni su documenti di riuso è stata utilizzato il campo della tecnica esecutiva alla pagina *Caratteri interni*, di prossima descrizione.

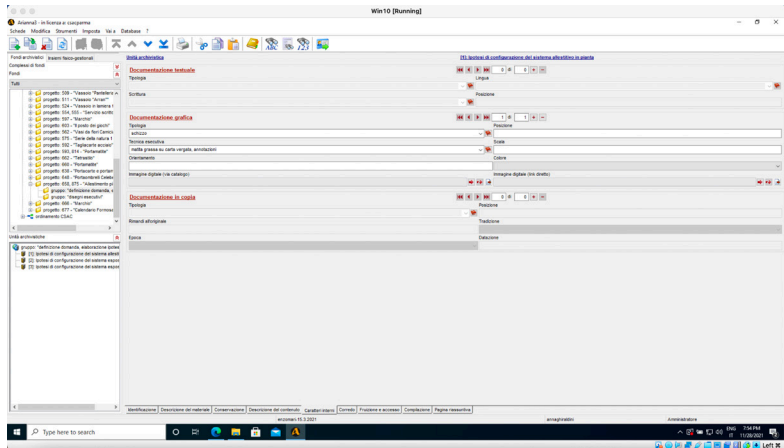
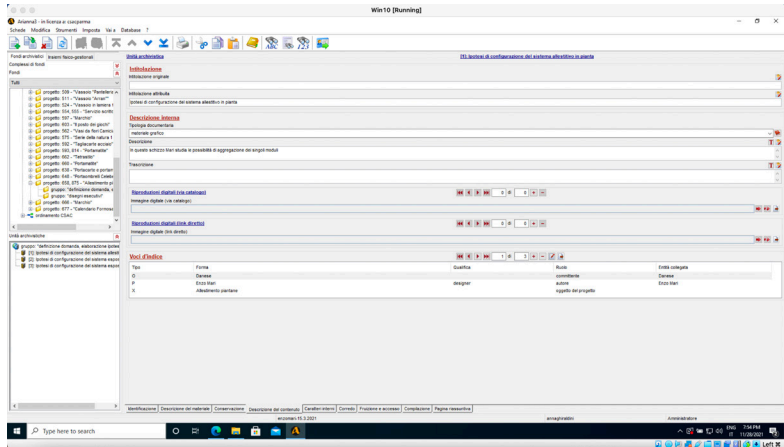
Per quanto concerne il condizionamento, sono state registrati i contenitori delle unità (cartelle, buste, camicie) e il relativo materiale, aggiungendo al vocabolario le voci mancanti; di nuovo, non si è ritenuto necessario compilare i campi relativi al reimpiego e all’epoca, dichiaratamente storici.

La pagina *Conservazione* [Fig. 18] specifica in tre distinte sezioni lo stato di conservazione dell’unità e gli interventi di conservazione realizzati e da realizzare. Al primo campo, utile a dare una valutazione di carattere generale sull’attuale leggibilità della documentazione, ne segue uno in cui dare indicazioni circa la durata nel tempo del supporto dell’unità archivistica e dei materiali in genere, da compilare solo nel caso in cui vi siano situazioni di rischio. Nelle successive sezioni e sottosezioni, con campi ripetibili, è possibile descrivere in modo preciso ogni tipo di danno, con cause, data ed eventuali immagini, e i singoli interventi di conservazione realizzati o da realizzare sull’unità archivistica.

I documenti del Fondo Mari sono generalmente in buono stato di conservazione e riportano danni imputabili alla conservazione e alla consultazione (pieghe, lacerazioni, distacchi, scolorimenti). Per alcuni documenti si sono specificati gli ultimi interventi di restauro; si è invece preferito evitare di esprimere un giudizio sugli interventi da realizzare per insufficienza di competenze in merito.

La pagina *Descrizione del contenuto* [Fig. 19] dà informazioni relative all’intitolazione e alla descrizione interna dell’unità archivistica; inoltre, è presente anche la sezione per le voci d’indice. Anzitutto, qualora presente, si è trascritto il titolo dell’unità desunto dal documento, cui segue l’attribuzione di un’intitolazione che descrive in modo sintetico e significativo l’unità archivistica in relazione sia alla forma materiale sia al contenuto. Segue quindi la descrizione interna in cui si segnala la tipologia documentaria del documento, si dà la descrizione del contenuto e se ne fornisce la trascrizione; si possono inoltre fornire delle riprodu-

6. FONDO MARI SUL WEB



19 | Scheda Unità archivistica, pagina *Descrizione del contenuto*.

20 | Scheda Unità archivistica, pagina *Caratteri interni*.

zioni dell'unità. In chiusura di pagina, la sezione relativa alle voci d'indice permette di aggiungere qualsiasi informazione, rispetto a persone, organizzazioni e luoghi, che si ritenga utile al fine di redigere l'indice al termine dei lavori.

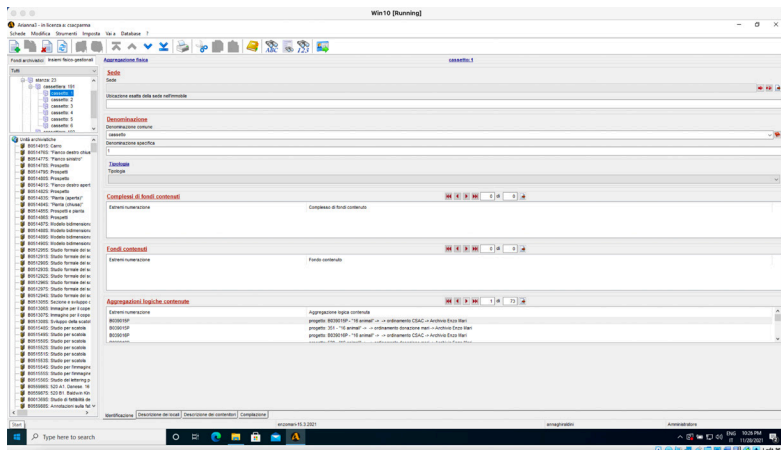
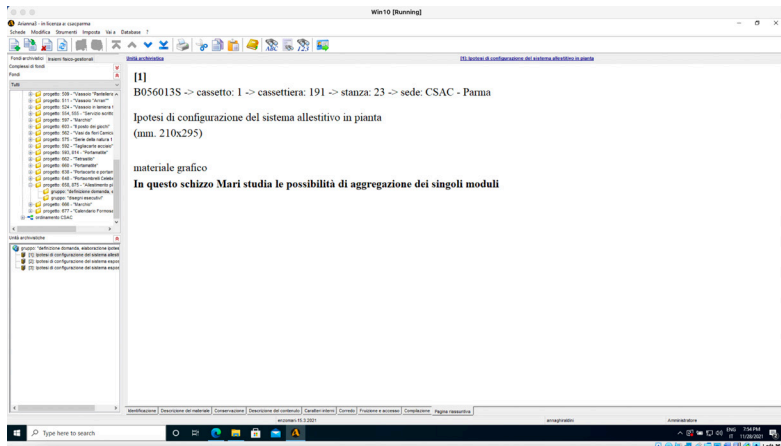
La quasi totalità dei disegni pre-esecutivi conservati nel Fondo Mari non presenta alcuna intestazione, pertanto si è proceduto all'attribuzione di un titolo che ne rendesse espliciti i contenuti. I disegni tecnici, gli oggetti e le opere d'arte, invece, sono sempre forniti di un titolo originale; nel caso dei disegni, però, spesso mancano informazioni relative al soggetto. Qualsiasi sia la contingenza, si è specificata la tipologia documentaria (le voci sono state aggiunte al vocabolario che ne era sprovvisto), e si è data una descrizione precisa. Inoltre, nei casi considerati di maggior rilievo, si è proceduto anche alla trascrizione di tutto o di parte del testo presente sul documento. Infine, sono state aggiunte delle voci d'indice in considerazione di elementi particolarmente interessanti e di cui tenere traccia in fase di pubblicazione del lavoro, per permettere una ricerca più puntuale e precisa.

La pagina *Caratteri interni* [Fig. 20] descrive l'unità archivistica con particolare riferimento alla documentazione testuale e grafica presente o caratterizzante tutta l'unità ed evidenziando parimenti l'eventuale presenza di documentazione in copia.

Poiché il Fondo Mari è costituito perlopiù di disegni, si sono compilati i campi inerenti alla documentazione grafica, specificando in questo caso la tipologia di documento (schizzo, disegno, disegno tecnico, disegno esecutivo, cui vanno aggiunti oggetto, opera d'arte e multiplo d'arte) e la tecnica esecutiva, con l'immissione di molte voci ai vocabolari che erano sprovvisti di termini specifici per i documenti considerati; ove rilevata, inoltre, è stata riportata anche la scala di rappresentazione.

La pagina *Corredo* è dedicata a quanto, pur facendo parte integrante dell'unità archivistica, necessita tuttavia di una descrizione a parte: si tratta degli strumenti di corredo interni e degli allegati. Per questo lavoro, poiché non esiste alcuna documentazione di questo tipo, la pagina non è stata utilizzata.

La pagina *Fruizione e accesso* non è descrittiva dell'unità archivistica ma raccoglie e descrive tutto quanto può costituire un valido aiuto alla con-



21 | Scheda Unità archivistica, *Pagina riassuntiva.*

22 | Scheda Aggregazione fisica, pagina *Identificazione.*

sultazione e allo studio dell'unità archivistica stessa. Nel caso del Mari, non esistono ancora né strumenti di corredo né studi o pubblicazioni che hanno come oggetto di interesse il singolo documento; pertanto, anche la compilazione di questa pagina è stata tralasciata.

Generalmente, la *Pagina riassuntiva* [Fig. 21] riporta i dati compresi in alcuni campi compilati all'interno delle schede precedentemente descritte e, nel dettaglio:

- identificazione:
segnatura, collocazione, estremi cronologici, consistenza cronologica, tipologia e supporto, legatura attuale (tipologia), condizionamento attuale (tipologia, materia), dimensioni, consistenza, numerazione, intitolazione originale e attribuita;
- contenuto e struttura:
descrizione interna (tipologia documentaria, descrizione);
- condizioni di accesso e utilizzo:
strumenti di corredo interni (tipologia), allegati (tipologia), strumenti di corredo (tipologia, oggetto, epoca), leggibilità (solo se mediocre o pessima).

In questa occasione, per le ragioni addotte nel corso della descrizione, i dati trasmessi dalla scheda sono:

- identificazione:
segnatura, collocazione, estremi cronologici, tipologia e supporto, condizionamento attuale (tipologia, materia), dimensioni, intitolazione originale, intitolazione attribuita;
- contenuto e struttura:
descrizione interna (tipologia documentaria, descrizione).

Scheda Aggregazione fisica

La scheda *Aggregazione fisica* serve a rappresentare l'ubicazione di insiemi documentari di un fondo archivistico, detti insiemi fisico-gestionali, all'interno dell'archivio. Tale scheda affianca quelle appena illustrate: il software permette, quindi, accanto alla descrizione del fondo archivistico e alla ricostruzione della sua articolazione interna secondo ordinamenti diversi, anche la rappresentazione dei documenti sulla base della loro comune collocazione fisica. A ciascun insieme fisico-gestionale corrisponde una scheda *Aggregazione fisica*: è possibile creare e gestire più schede di questa tipologia all'interno dello stesso database, al fine di poter descrivere contemporaneamente più insiemi fisico-ge-

stionali. Inoltre, le schede *Aggregazione fisica* sono collegabili tra loro al fine di rappresentare, secondo il medesimo schematismo di tipo gerarchico, non più la struttura documentaria di un fondo archivistico, bensì l'articolazione topografica di un insieme fisico-gestionale; tali rappresentazioni, sempre funzionali alla descrizione del fondo archivistico, vengono costruite in maniera completamente libera e sono modificabili in qualsiasi momento del lavoro.

Attraverso l'utilizzo di una scheda, o di più schede collegate fra loro, è dunque possibile costruire una o più rappresentazioni di natura topografica in maniera completamente svincolata rispetto alla individuazione e rappresentazione del fondo descritto nella medesima banca dati.

Attraverso i collegamenti che è possibile instaurare tra la rappresentazione o le rappresentazioni dei fondi da una parte, e la rappresentazione o le rappresentazioni fisiche dall'altra, è possibile:

- esprimere dove si trova fisicamente collocato ogni fondo e ognuna delle sue partizioni, fino alla singola unità archivistica;
- rilevare quali siano le condizioni di conservazione che tale collocazione assicura a ogni fondo, alle sue partizioni ed alle unità archivistiche;
- in una situazione di disordine, individuare la collocazione di ciascuna unità archivistica.

I livelli di descrizione vanno dalla sede in cui sono conservate le aggregazioni fisiche che si stanno trattando fino al singolo contenitore che ospita i documenti.

Ciascuna scheda si compone di quattro pagine: identificazione, descrizione dei locali, descrizione dei contenitori, compilazione. La pagina *Identificazione* [Fig. 22] contiene informazioni riguardanti la sede e i locali in cui è conservata l'aggregazione fisica che si sta trattando: questi campi vengono compilati solo in relazione ad aggregazioni di primo livello. Successivamente, è necessario dare all'aggregazione fisica una denominazione comune e una tipologia (voci da scegliere tra due vocabolari, rispettivamente aperto e chiuso) e una denominazione specifica per la sede. Le ultime sezioni riportano dati specifici sui complessi di fondi, sui fondi e sulle aggregazioni logiche contenute.

Per dare conto della posizione dei progetti del Fondo Mari all'interno dello CSAC, si è partiti dalla definizione della sede, la cui voce è stata

collegata a una scheda Entità luogo riguardante l'archivio; non è stato necessario riportare queste informazioni nei successivi livelli di descrizione. Si è poi passati all'aggregazione fisica della stanza e quindi della cassettiera, fino ad arrivare ai cassetti, ultimo livello delle aggregazioni fisiche che riporta l'elenco di tutte le aggregazioni logiche contenute. Il Fondo Mari è conservato nella stanza 23 dell'Ala Settecentesca dello CSAC in due cassettiere, numeri 191 e 192, per un totale di dodici cassetti; due opere d'arte fanno parte della collezione permanente dello CSAC e sono allestite nell'abbazia e nella Sala delle Colonne (un luogo espositivo adatto ad accogliere piccole mostre situato tra l'archivio e l'abbazia); alcuni oggetti e multipli d'arte sono in esposizione nella stanza 7 dell'archivio, dove sono presenti anche gli altri oggetti del fondo messi in sicurezza in alcune scatole da conservazione.

La pagina *Descrizione dei locali* è suddivisa in cinque sottosezioni utili a registrare le condizioni di staticità, termiche, igroscopiche, di aerazione, di illuminazione e di sicurezza da incendi, allagamenti e furto presenti in ciascun ambiente in cui sono preservati i documenti; va compilata solo a livello più alto della descrizione. Si è preferito non riportare queste informazioni, rimandando l'eventuale compilazione dei campi alla competenza del personale universitario preposto al ruolo.

La pagina *Descrizione dei contenitori* permette di indicare le caratteristiche dimensionali e materiali dei contenitori che si descrivono, dando anche un giudizio sulla loro conservazione: sono quindi stati descritti i cassetti e le cassettiere in cui sono inseriti i documenti.

Scheda Entità

L'impiego delle schede *Entità* è funzionale alla compilazione delle schede per la descrizione di documentazione e al confezionamento dei relativi indici; inoltre, sono usate anche per produrre, accanto allo strumento di corredo desiderato, le liste di autorità o di riferimento, con le seguenti funzioni:

- fornire un'identificazione certa di ciascuna entità e farvi corrispondere una intestazione di riferimento a fronte della pluralità delle denominazioni con cui quella medesima entità può trovarsi designata all'interno della documentazione;

- raccogliere e rendere disponibili in un'unica scheda tutte le notizie relative a una medesima entità;
- costruire un mezzo di raccordo tra database relativi a descrizioni archivistiche di realtà diverse ma anche a tipologie di beni culturali diversi.

Ciascuna scheda *Entità* tra quelle utilizzate per la descrizione del Fondo Mari presenta quattro pagine: identificazione, descrizione, compilazione e documentazione collegata.

Nella pagina *Identificazione* è importante precisare la presenza delle sezioni relative all'intestazione di autorità e delle forme del nome: la seconda, in particolare, visualizza le occorrenze create in automatico, ognuna delle quali corrisponde a una forma diversa presente in una o più voci d'indice ed è corredata da un numero che indica la ricorrenza di quella forma nelle schede di descrizione della documentazione. Tra le voci presenti, è possibile scegliere quale sia la principale e quali le parallele o secondarie; inoltre, la sezione può essere incrementata manualmente.

Nella pagina *Descrizione* è possibile arricchire le schede mediante l'inserimento di note biografiche (per le entità persona) o storico-descrittive (per le entità organizzazione e luogo); nella sottosezione che riguarda le qualifiche della scheda persona, inoltre, si rintracciano le occorrenze compilate automaticamente dal software, che raccolgono ciascuna una qualifica diversa presente in una o più voci d'indice, con la relativa ricorrenza; infine, attraverso l'ultima sezione della pagina, è possibile collegare all'entità una o più immagini.

Da ultimo, la pagina *Documentazione collegata* mostra tutte le schede correlate a ciascuna entità.

Tra prassi e teoria: il lavoro in archivio e sulla banca dati

Nel lungo lavoro di riordino svolto in archivio è stato coinvolto tutto il fondo, mentre la descrizione e la schedatura, per motivi di tempo, hanno riguardato solo una parte dei documenti conservati. La prima operazione è stata ricostruire i progetti, il cui materiale nel corso degli anni ha subito numerosi spostamenti e rimaneggiamenti. I lavori di trasloco interno e risistemazione occorsi tra la fine del 2019 e la metà del 2021, che hanno interessato tutto l'archivio CSAC, sono stati utili per ripen-

sare anche alla riorganizzazione del fondo: prima di redigere il nuovo topografico, i documenti e i progetti all'interno dei cassetti sono stati ordinati in ordine cronologico. Tuttavia, per non perdere traccia della storia del fondo e delle sue stratificazioni successive dall'arrivo a Parma, sono state conservate parimenti le vecchie collocazioni dei progetti.

Nel lavoro di ricostruzione dell'ordinamento originario, l'utilizzo di Arianna è stato un valido aiuto poiché, procedendo in certi casi per tentativi, è stato essenziale poter usufruire di uno strumento che consentisse di formulare in modo rapido ed efficace varie ipotesi di riordino delle singole unità, procedendo contestualmente nella descrizione archivistica. Inoltre, la possibilità di lavorare sulle voci d'indice e le entità in modo disgiunto dalla descrizione delle unità ha facilitato il lavoro, consentendo di portare avanti più ambiti di ricerca contemporaneamente e di appuntare ogni informazione ricavata dai documenti senza che questa potesse andare dispersa. Un chiaro esempio, in questo senso, è la ricerca sui titoli dei progetti elaborati da Mari, che ha evidenziato come negli anni ci siano state notevoli differenze di intitolazione: basti pensare al progetto del 1956 del Carro per Bompiani, registrato con i titoli *Carro*, *Automezzo per l'esposizione di libri*, *Automezzo per la propaganda*, *Libreria viaggiante* in diverse pubblicazioni, ognuno dei quali ora è una stringa di ricerca che permette di visualizzare il progetto qualsiasi sia la fonte bibliografica da cui è stata tratta l'intestazione.

La possibilità di adattare il programma alle esigenze del fondo è stata utile in tutti i casi in cui le voci di vocabolario non sono arrivate a coprire le necessità di un archivio di progetto del Novecento così eterogeneo: l'incremento ha interessato un certo quantitativo di voci, soprattutto nelle schede relative alle unità archivistiche, di cui si è dato conto nel corso della precedente analisi. I termini aggiunti appartengono al vocabolario proprio della pratica dell'architettura, il cui significato è largamente accettato e l'uso è più che consolidato: questo permette l'uso della risorsa attraverso una sorta di vocabolario controllato.

La possibilità di consultare online il Fondo Mari, seppure il lavoro sia parziale, rappresenta un importante contributo per lo studio futuro della sua produzione: la maggior parte dei documenti conservati allo CSAC è ricercabile e identificabile sia attraverso la semplice ricerca di titoli o numeri di progetto sia attraverso la ricerca di parole chiave, che rendo-

no possibile, per esempio, un'analisi trasversale sui materiali utilizzati o l'individuazione immediata di collaboratori o committenti con cui Mari ha lavorato per determinati lavori.

In totale, il lavoro di digitalizzazione ha visto l'inserimento di 4711 unità archiviste e un totale di 208 progetti, il tutto catalogato sia secondo l'ordinamento originario di Mari, sia secondo l'attuale ordinamento CSAC, da cui è anche possibile recuperare la numerazione archivistica e la precisa localizzazione fisica all'interno dell'archivio. Il database online permette la visualizzazione di uno dei due ordinamenti: si è scelto, chiaramente, di valorizzare l'ordinamento originario.

6.3 Infoarchitettura e prototipo

Il prototipo che si propone come output del lavoro di ricerca muove da considerazioni circa l'importanza e la necessità di preservare la memoria dello spazio di lavoro nella produzione di Mari, costruito su meditate scelte archivistiche.

Queste premesse hanno sostenuto l'indagine sulla realizzazione di un modello per un sito web che rendesse accessibile a un utente esterno l'articolazione del sistema di lavoro e archiviazione impostato da Mari e praticato nel corso della vita del suo studio/archivio a Milano, assieme al patrimonio documentario prodotto dal designer e conservato allo CSAC, la cui struttura ne riverbera, ancora una volta, l'impostazione metodologica consapevole. Tale rappresentazione mira quindi a restituire in modo virtuale e a un pubblico anche non specialistico un lavoro di ricerca rigoroso, condotto sulla ricostruzione spaziale del suo metodo di progettazione e archiviazione, sulla storia e sulle origini del fondo conservato a Parma e sulle categorie di progetto indagate dall'autore.

La riflessione sulle modalità di condivisione di un archivio di progetto presentata nel primo capitolo (paragrafo 2.2 *Risorse digitali per i beni archivistici. Alcuni esempi*) ha evidenziato il carattere di innovazione di un approccio che tenga conto del ruolo dello spazio nella presentazione di un lavoro di catalogazione contenuto in una banca dati: per la produzione di Mari, come evidenziato, la dislocazione fisica dei documenti assume un significato molto chiaro e importante che va valorizzato.

La pianificazione della parte redazionale del sito ha avuto uno sviluppo di alcuni mesi, tra gennaio e agosto del 2021; partner tecnologico di tutta la strategia di informatizzazione dell'archivio è stata ancora Hyperborea, nella figura di Cecilia Poggetti, che per l'azienda segue i principali progetti di informatica applicata ai beni culturali, con particolare attenzione agli aspetti di formalizzazione della realtà e delle attività archivistiche. Le riflessioni e il dialogo portati avanti a tre voci, anche con Francesca Zanella, hanno determinato la struttura del portale o infoarchitettura.

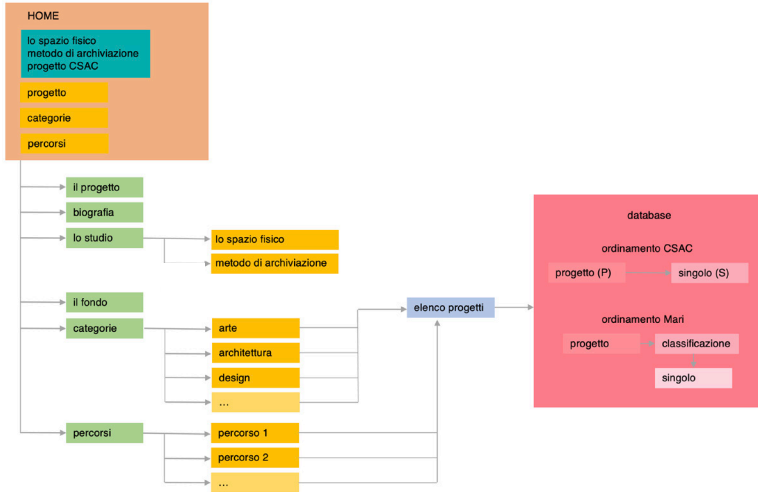
L'infoarchitettura⁶ consiste nella progettazione, organizzazione e integrazione semantica e logica di ambienti informativi che combinano media e canali eterogenei e tiene conto dei bisogni degli utenti di trovare, comprendere, scambiare e gestire l'informazione: lavorare su questo ambito implica una riflessione sulla struttura dell'informazione e sul linguaggio.

L'infoarchitettura, quindi, progetta relazioni che tengano assieme e diano senso a frammenti di informazione: queste relazioni sono i legami che danno significato a un insieme di elementi isolati, trasformando un insieme più o meno disseminato in un sistema.

Creare l'architettura di un sito significa stabilire di quali e quante pagine è composto e come si sviluppa la navigazione tra queste: il punto di partenza della progettazione è la definizione delle funzioni, degli obiettivi e del target del sito. Dal punto di vista strutturale, vanno inizialmente stabiliti i contenuti di principale interesse che corrispondono alle prime pagine, cioè gli accessi di primo livello, e successivamente si definiscono i sub-contenuti da mostrare nelle pagine interne scendendo di livello, fino ad arrivare alla banca dati. Inoltre, è necessario fare una riflessione anche sulle etichette di ciascuna pagina, il cui senso deve essere immediato e inequivocabile.

Il sito deve la sua struttura [Fig. 23] alla necessità di coniugare e visualizzare due diverse spazialità: l'archivio di Milano, con la propria organizzazione e l'uso particolare degli spazi che sono lo specchio della struttura di lavoro di Mari, è messo in relazione con la dimensione fisica di Parma, depositaria di una parte dei documenti prodotti dall'autore, che

6. Sul tema v.: Resmini, Rosati 2011; Resmini 2014; Rosenfeld, Morville, Arango 2015; Ding, Lin 2017.



presenta un assetto differente. L'interfaccia di restituzione della ricerca dà all'utente la possibilità di accedere a diversi temi collegati tra loro in modo interattivo: la descrizione del progetto, lo studio, il metodo di archiviazione e le categorie di ricerca indagate dell'autore, la sua biografia e i percorsi creati sui documenti descritti nel database. In tutti i testi sono evidenziati i possibili termini di ricerca che rimandano al contenuto della banca dati.

Per avere un'idea dei contenuti del prototipo del sito, si propone una veloce disamina delle pagine. Anzitutto, si è scelto di inserire nella homepage un carousel in cui scorrono le anteprime delle pagine *Lo spazio fisico*, *Il metodo di archiviazione* e *Il progetto CSAC*, in virtù dell'importanza dei contenuti, e di garantire l'accesso diretto alla biografia, alle categorie di ricerca di Mari e ai percorsi costruiti trasversalmente alla sua produzione. *Lo spazio fisico* è la pagina dedicata allo studio/archivio di Mari a Milano: a una breve introduzione fa seguito la descrizione precisa di ciascuna stanza accompagnata da una o più fotografie. Questo contenuto nasce con lo scopo preciso di dar conto di una realtà che, per volontà dello stesso autore, non esisterà più e di cui è prioritario lasciare traccia. Allo stesso modo, la pagina *Il metodo di archiviazione* riporta informazioni relative al sistema di organizzazione spaziale dei documenti creati da Mari e conservati all'interno dello studio. La pagina *Il progetto CSAC*, infine, descrive il progetto tenuto conto delle sue finalità e del percorso di ricerca che ha portato alla realizzazione della risorsa digitale.

La pagina *Biografia* sintetizza i progetti elaborati da Mari nel corso della sua carriera, dando conto dei momenti salienti che hanno caratterizzato il suo lavoro; è presente anche una linea del tempo che permette di individuare precisamente le informazioni relative a un anno o un periodo di particolare interesse per l'utente.

La pagina *Categorie* raccoglie i nuclei di ricerca che hanno impegnato Mari nel corso della sua carriera (allegorie, arte, architettura, allestimenti, design, design per bambini, didattica, grafica) e dà accesso all'esplorazione tematica dei suoi progetti, ciascuno trasmesso attraverso una scheda critica e l'analisi di singoli disegni attraverso i quali l'utente ha la possibilità di accedere al database.

La pagina *Percorsi* analizza la produzione di Mari in modo trasversale rispetto alle categorie di ricerca descritte nella pagina precedente: sono tenuti assieme, per esempio, progetti realizzati per lo stesso committente o con l'uso di uno stesso materiale.

Alla pagina *Il Fondo* è possibile approfondire gli aspetti legati alla struttura della donazione fatta dall'autore all'archivio di Parma e alle modalità di conservazione dei documenti.

Infine, un menù fisso presente in ciascuna pagina permette di accedere in qualsiasi momento al database.

Per intavolare il dialogo con Hyperborea, è stato inizialmente condiviso un documento sugli strumenti di corredo dello studio/archivio di Milano e dello CSAC che desse conto della diversa forma assunta dai due archivi, entrambi specchio della volontà dell'autore: questa prima fase ha chiarito la necessità di mantenere paralleli questi due percorsi strutturalmente e concettualmente distinti, sia a livello di database sia di parte redazionale del sito.

Successivamente, è stato proposto un documento focalizzato sulla visualizzazione dei contenuti del database, che difettava della struttura del sito e dei contenuti delle pagine web in favore di ragionamenti dedicati ad aspetti meramente grafici e, pertanto, secondari.

L'acquisizione degli strumenti utili a comprendere le specifiche necessità di un sito web è stata veicolata attraverso lo studio di esempi di archivi digitali in cui la parte redazionale è distinta dal database. Ciò ha permesso di formulare diverse ipotesi sulla struttura del portale per Mari fino a giungere a quella che si propone a corredo di questa tesi.

Una volta stabilita l'infoarchitettura del sito, la fase di prototipazione da parte del partner digitale è durata circa sei mesi, da agosto 2021 a gennaio 2022: nello stesso periodo, è stato portato avanti il lavoro di ricerca sul fondo e di redazione dei testi da inserire in ciascuna pagina.

I contenuti del sito sono frutto di un esercizio di riduzione e semplificazione della ricerca sull'autore svolta per la tesi: come appreso nel corso della traduzione di alcune parti in forma divulgativa, per esempio, una pagina web deve avere non più di 2000 battute, questo per evitare il rischio di annoiare l'utente. Tuttavia, la presenza di termini di ricerca all'interno di questi brevi testi permette l'accesso diretto al database: tale

operazione cerca di avvicinare il pubblico non specialistico alla lettura e comprensione di documenti d'archivio nell'ottica di non banalizzare il lavoro che sta dietro al sito.

Il confronto diretto con una realtà aziendale come quella di Hyperborea è stato interessante poiché propedeutico non solo alla realizzazione di un prodotto ma anche all'acquisizione di tecniche e regole di web design: attraverso il dialogo e la mediazione tra sfera accademica e sfera informatica è stato possibile costruire un progetto comunicativo che traducesse una ricerca scientifica in uno strumento fruibile da diversi tipi di pubblico. Il sito, quindi, è contestualmente un dispositivo di divulgazione e di ricerca, il cui auspicio è di permettere ad altri ricercatori di poter studiare in modo immediato un fondo e un metodo di lavoro e a utenti generici di avvicinarsi alla figura di Mari.

Il portale è raggiungibile all'indirizzo *progettoenzomari.arianna4.cloud*.

7. Conclusioni

La tesi mi ha permesso di acquisire e mettere a sistema le competenze di analisi storico-critica del progetto contemporaneo di un autore che ha partecipato alla storia del design e della cultura in Italia con le competenze legate alla realizzazione di piattaforme digitali per il patrimonio culturale, per attuare nuove strategie di narrazione e diffusione legate al patrimonio culturale.

Il tentativo è stato quello di tenere assieme due distinte indagini: da un lato, una monografica sull'autore e la sua ricerca e, dall'altro, una sulle modalità attraverso cui il suo importante lavoro può essere raccontato.

La tesi ha preso in considerazione la storia dell'evoluzione della ricerca di Mari, fornendo un'analisi che tenesse conto, riguardo alla sua ingente produzione, dei materiali che ha donato allo CSAC, di cui una parte è stata riordinata, catalogata e descritta in modo sistematico attraverso il database Arianna: attualmente sono presenti online 4711 unità archivistiche raccolte in 208 progetti. La biografia di Mari è stata presentata non come una sequenza di attività ed eventi ma come lettura dell'evoluzione dei suoi ragionamenti: un progetto che, considerando la continuità tra arte, design e politica, è un progetto globale. Alcune sue opere, inoltre, sono state indagate criticamente a partire dalla fonte più importante finora prodotta, la monografia *Enzo Mari* di Quintavalle, di cui è stato tentato, come per questo volume così per altre fonti, un esercizio di storicizzazione per costruire una bibliografia critica. Centrale in questo lavoro di ricerca è stato considerare lo studio di Mari a Milano come un luogo, e un processo, da descrivere e preservare, che a breve e per volontà dello stesso autore sarà smantellato. La rivitalizzazione della struttura della donazione fatta dall'autore allo CSAC di Parma, in cui ogni suo passaggio progettuale è stato ricostruito, ha permesso di apprezzare questo importante processo, così centrale nella pratica di Mari, che nel delicato esercizio delle consultazioni dei materiali d'archivio rischia di non venire valorizzato; inoltre, un ordinamento online che tenga conto della prima forma assunta dai materiali giunti a Parma può essere utile in tutti quei casi di ambiguità, in cui le carte "sono state sparigliate".

Tutti i materiali contenuti in questa tesi, rimaneggiati, in alcuni casi ampliati e in altri riassunti, sono confluiti nel prototipo realizzato come

output di dottorato che affianca la tesi, che è stato configurato grazie allo studio e al confronto con gli strumenti elaborati da alcuni istituti di conservazione nella diffusione del patrimonio di cui sono depositari. L'osservazione di queste realtà e il tentativo di sviluppo di una piattaforma per questo progetto hanno messo in luce la possibilità dell'arricchimento che le tecnologie digitali permettono nel rapporto degli studiosi con le fonti.

Il confronto con la complessità della ricerca di Enzo Mari è stato ostacolato da molti fattori, non da ultimo la situazione di emergenza sanitaria: la mia posizione privilegiata di confronto con i materiali del Fondo Mari conservato a Parma è stata osteggiata da alcuni mesi di chiusura e dall'ottemperanza alle regole di fruizione di archivi e luoghi di cultura, che hanno causato continue contrazioni di tempi e modalità di accesso dalla primavera del 2020. L'impossibilità per diversi mesi di frequentare lo studio/archivio di Mari a Milano, la cui fruizione, quando possibile, mi è stata garantita dalla presenza di Francesca Giacomelli, ha costretto in diverse occasioni a un ripensamento del percorso di ricerca.

Una conclusione di questo lavoro di tesi, un lungo impegno di oltre tre anni, alla luce delle esperienze che da diversi anni stanno implementando gli istituti di conservazione, porta a pensare che l'uso delle Digital Humanities nel campo della ricerca d'archivio sia una via che sicuramente si continuerà a perseguire. L'apertura di questi luoghi, da sempre considerati appannaggio di un pubblico specialistico, attraverso la messa a disposizione di informazioni in forma digitale porterà a una diffusa possibilità di fruizione di un vasto patrimonio di materiali da parte di un pubblico misto, fatto non solo di studiosi ma anche di appassionati e curiosi.

Il grande sforzo fatto in questa tesi e, in generale, che è auspicabile per ricerche di questo tipo, è considerare i diversi livelli di accesso ai dati archivistici per poter attirare un certo numero di visitatori con diverse attitudini ai documenti, cercando di modellare un'offerta che tenga conto dei vari tipi di pubblico che una risorsa digitale di questo tipo può richiamare.

Appendice: Progetti di Enzo Mari conservati allo CSAC di Parma

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------------------------|-------------------|--|---------------|---------------|----------------------------|------------------------------|
| Bo39000P | 278 | Automezzo per esposizione di libri | 1956 | | | Bompiani |
| Bo39013P | 301 | Struttura | 1956 | | | |
| Bo39014P | 302 | Allestimento componibile per l'esposizione di libri | 1956 | | | Bompiani |
| Bo39026P Bo39018P | 346, 769 | Il gioco delle favole | 1957- 1965 | | | Danese |
| Bo39015P Bo39016P Bo39017P | 351, 520, 1046 | 16 animali | 1957 | 1959- 1969 | | Danese |
| Bo39020P | 366 | Allestimento e coordinamento della I mostra del colore | 1958 | | | |
| Bo39019P | 414 | La mela e la farfalla | 1958 | 1960 | Iela Mari | Bompiani |
| Bo39023P | 419 | Contenitori in profilati di ferro | 1958 | 1958 | | Danese |
| Bo39021P | 441 | Apparecchio elettrico per asciugare le mani | 1959 | n.r. | | Prodest |
| Bo39024P | 451 | Portaombrelli Elba e portavasi Gorgona in alluminio anodizzato | 1959 | 1961 | | Danese |
| Bo39025P | 491 | Marchio | 1959 | | | Fiorio |
| | 495 | Oggetto a composizione autocondotta | 1959 | 1971 | | Danese |
| Bo39022P | 533 | L'uovo e la gallina | 1959 | 1969 | Iela Mari | Bompiani Emme Edizioni |
| Bo39033P | 508 | Scatole Rodi in acciaio con cerniera | 1960 | 1960 | | Danese |
| Bo39034P | 509 | Vassoio Pantelleria quadrato in lamiera di alluminio | 1960 | 1960 | | Danese |
| Bo39035P | 511 | Vassoio Arran rettangolare in lamiera di alluminio | 1960 | 1961 | | Danese |

| segmatura CSAC | segmatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------------|----------------|---|--------------|--------------|-------------------------|--------------------------|
| Bo39029P | 512, 518, 519 | Contenitori in lamiera saldata | 1960 | 1960 | | Danese |
| Bo39036P | 524 | Vassoio in lamiera forata | 1960 | 1961 | | Danese |
| Bo39037P | 554, 555 | Servizio da scrivania Ventotene in pietra | 1960 | 1960 | | Danese |
| | 558 | Sfera A | 1959-1963 | 1963 | | Danese |
| Bo39038P | 562 | Vasi da fiori Camicia in vetro e tubo di alluminio | 1961 | 1961 | | Danese |
| Bo39039P | 575 | Serie della Natura 1, 2, 3: La mela, La pera, La mela e la pera | 1961 | 1961 | | Danese |
| Bo39040P | 592 | Tagliacarte Benbecula in acciaio | 1961 | 1961 | | Danese |
| Bo39041P | 593, 814 | Portamatite Lampedusa in acciaio smaltato | 1961 | 1967 | | Danese |
| Bo39030P | 597 | Marchio | 1961 | | | Marelli Lenkurt |
| Bo39032P | 603 | Il posto dei giochi | 1961 | 1967 | Elio Mari | Danese |
| Bo39031P | 638 | Portacarte e portamatite | 1962 | 1962 | | Danese |
| Bo39042P | 648 | Portaombrelli Celebes in materia plastica | 1962 | 1962 | | Danese |
| Bo39043P | 658, 875 | Allestimento componibile in vetro e acciaio | 1962 | 1962 | | Danese |
| Bo39212P | 660 | Portamatite in tubo di alluminio | 1962 | 1962 | | Danese |
| Bo39028P | 662 | Tetrastilo | 1962 | 1962 | | Danese |
| Bo39044P | 666 | Marchio | 1962 | | | Bonfanti |
| Bo39045P | 677 | Calendario perpetuo Formosa | 1963 | 1963 | | Danese |
| Bo39046P Bo39047P | 699, 783 | Impostazione dei corsi di progettazione per assistenti grafici | 1963-1964 | | | Scuola Umanitaria Milano |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|-------------------------------------|---|--------------|--------------|--|---------------|
| Bo39048P | 703 | Scatola con coperchio in resina | 1963 | 1963 | | Danese |
| Bo39049P | 704, 705 | Copertina della collana "Classici e saggi" | 1963 | 1963 | | Adelphi |
| Bo39051P | 706 | Vasi di vetro | 1963-1964 | 1964 | | Danese |
| Bo39052P | 7II | Lampada da terra Polluce | 1963 | | Anna Fasolis | Artemide |
| Bo39001P | 698 | Macchina spettacoli | 1964 | | Davide Boriani, Gianni Colombo, Dada Maino | Triennale |
| Bo39054S | 745 | Vasi Paros in marmo | 1964 | 1964 | | Danese |
| Bo39073P | 803 | Portacenere e cestino in plastica Madagascar e Mascherene | 1964 | 1964 | | Danese |
| Bo39066P | 786 B | Disegno per foulard | 1964 | | | Fiorio |
| Bo39139P | 841 | Depliant pubblicitario di un'autostrada africana | 1964 | | | Italconsult |
| Bo39056P | 760 | Porta dischi e libri Lero a elementi componibili | 1965 | 1965 | | Danese |
| Bo39057P | 761 | Portafrutta Atollo in materia plastica forata | 1965 | 1965 | | Danese |
| Bo39058P | 763 | Serie di pettini Alexander in mopen | 1965 | | | Italo Cremona |
| Bo39059P | 764 | Serie di spazzole Alexander in mopen | 1965 | | | Italo Cremona |
| Bo39060P | 765 A | Portagiaccio Antille in plastica | 1965 | 1967 | Elio Mari | Danese |
| Bo39055P | 757, 759 A, 771, 772, 776, 778, 779 | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1965 | 1965 | | Boringhieri |

| segmatura CSAC | segmatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|--|--------------|--------------|-------------------------|------------------------|
| Bo39061P | 765 C | Portaggiaccio Dulband in plastica e acciaio inossidabile | 1965-1974 | 1974 | Elio Mari | Danese |
| Bo39062P | 767 A | Specosfera | 1965 | | | |
| Bo39063P | 930 (861) | Struttura | 1967 | | | |
| Bo39064P | 768 | Contenitore da tavola in plastica | 1965-1967 | 1967 | | Danese |
| Bo39065P | 775 | Lineastruttura, rivista di architettura, design e arti visive | 1965 | 1965 | | Diaframma Editore |
| Bo39067P | 788 A B C D E | Disegni per foulard | 1965 | | | Fiorio |
| | 790 | Serie della Natura 8: L'oca | 1964 | 1965 | | Danese |
| Bo39081P | 817 | Allestimento a struttura lineare | 1965 | | | Danese |
| Bo39068P | 798 | Stoffa per costumi da bagno | 1966 | | | Cole of California |
| Bo39069P | 800 B C D | Disegni per foulard | 1966 | | | Fiorio |
| Bo39070P | 801 | Libreria componibile Glifo in plastica | 1966-1968 | 1968 | Elio Mari | Gavina |
| Bo39071P | 802, 819 | Allestimento in cartone a struttura prismatica | 1966 | 1966 | | Danese |
| Bo39074P | 804 | Divano in poliuretano tagliato e poltrona con telaio in lamiera stampata | 1966 | | | Gavina |
| Bo39075P | 809, 828 | Copertina della collana "Freud Opere" | 1966 | 1966 | | Boringhieri |
| Bo39076P | 810 | Cestino stradale per rifiuti | 1966 | | | Monteshell |
| Bo39077P | 811 | Semaforo stradale | 1966 | | | Monteshell Montecatini |
| Bo39078P | 812 | Posacenere Borneo in melamina | 1966-1967 | 1967 | | Danese |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|--|--------------|--------------|---|-----------------------------|
| Bo39079P | 813 | Tabellone didattico "Storia dell'impresa di produzione" | 1966 | 1966 | | Olivetti |
| Bo39082P | 823 | Calendario perpetuo Timor | 1966-1967 | 1967 | | Danese |
| Bo39086P | 853 | Portavasi Creta | 1966 | 1967 | | Danese |
| Bo39087P | 854 | Copertina per la collana "Saggi" | 1967 | 1967 | | Boringhieri |
| Bo39083P | 831 | In tutta libertà | 1967 | | | Comune di Ravenna |
| Bo39084P | 834, 836 | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1967 | | | Boringhieri |
| Bo39085P | 852 | Manifesto Olivetti | 1967 | | | Olivetti |
| Bo39088P | 856 | Modulo 856 | 1967 | | | Biennale di San Marino |
| Bo39089P | 871 | Manifesto "Non ci sono alternative" della cartella "Il Traffico" | 1967 | | | Bellasich e Bossi Editore |
| Bo39090P | 872 | Manifesto "Weekend" della cartella "Il Traffico" | 1967 | | | Bellasich e Bossi Editore |
| Bo39091P | 873 | Allestimento a pannelli di cemento componibili | 1967 | | | Danese |
| Bo39092P | 874 | Percorso a passaggi programmati | 1967 | | Davide Boriani, Ennio Chiggio, Giovanni Colombo, Gabriele De Vecchi, Manfredo Massironi | Maison de Culture, Grenoble |
| Bo39093P | 893 | Attaccapanni Kerguelen in plastica | 1967-1968 | 1968 | Elio Mari | Danese |
| Bo39094P | 894 | Copertina della rivista "Prisma" | 1967 | | | Dedalo |

| segmatura CSAC | segmatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|-------------------|---|--------------|--------------|-------------------------|---------------------|
| Bo39095P | 897 | Progetto grafico dell'agenda da tavolo Olivetti | 1967 | 1969 | | Olivetti |
| Bo39096P | 900 | Marchio e carta da lettera | 1967 | | | Bonifica |
| Bo39097P | 901 B, C, D, G, L | Disegni per foulard | 1967 | | | Fiorio |
| Bo39098P | 906 | Portafrutta Adal in materia plastica forata | 1968 | 1968 | | Danese |
| Bo39099P | 907 | Contentore Java da tavola in plastica | 1968-1970 | 1969-1970 | Elio Mari | Danese |
| Bo39100P | 920, 955 | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1968 | | | Boringhieri |
| Bo39101P | 924 | Piastrelle da rivestimento componibili Serie Elementare | 1968 | 1972 | Elio Mari | Gabbianelli |
| Bo39102P | 927 | Piastrella da rivestimento | 1968 | | | Cedit |
| Bo39103P | 942 | Macchina per cortei | 1968 | | | Triennale di Milano |
| Bo39104P | 945 | The Big Stone Game, campo da gioco in marmo | 1968 | | | |
| Bo39105P | 958 | Forbici | 1968 | n.r. | | Vicom Casa |
| Bo39106P | 961 | Vaso per fiori Bivalve | 1968 | 1969 | Elio Mari | Danese |
| Bo39107P | 964 | Manifesto Merda | 1968 | | | Galleria Milano |
| Bo39108P | 965 | Disegni per tessuto stretch | 1968 | 1972 | | Denbo AB |
| Bo39109P | 966 | Disegni per tessuto stretch | 1968 | 1972 | | Denbo AB |
| Bo39110P | 970 | Scatola per pasticche medicinali in plastica | 1968 | 1969 | | Roche |
| Bo39142P | 973 | Vaso da fiori doppio Pago Pago | 1968 | 1969 | Elio Mari | Danese |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|---|--------------|--------------|-------------------------|---------------------|
| Bo39125P | 1012 | Allestimento Mostra arredamento per la XIV Triennale | 1968 | n.r. | | Triennale di Milano |
| Bo39111P | 971 | Portaombrelli Rocco in plastica | 1969 | 1969 | Elio Mari | Danese |
| Bo39116P | 976 | Disegno per tessuto Velpan | 1969 | | | Tesint |
| Bo39112P | 977 | Vasi da fiori fitomorfici Tortiglione | 1969 | 1969 | | Danese |
| Bo39113P | 979 | Copertine della collana "Biblioteca di cultura scientifica" | 1969 | 1969 | | Boringhieri |
| Bo39005P | 984 | Disegno per tessuto da rivestimento | 1969 | 1969 | | Tesint |
| Bo39114P | 987 | Vasi da fiori fitomorfici Trifoglio | 1969 | 1969 | Elio Mari | Danese |
| Bo39115P | 988 | Vasi da fiori fitomorfici Bambù | 1969 | 1969 | Elio Mari | Danese |
| Bo39117P | 989, 990 | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1969 | | | Boringhieri |
| Bo39118P | 994 | Contenitori per cucina Tongareva in plastica | 1969 | 1969 | Elio Mari | Danese |
| Bo39119P | 995 | Portaspilli e portamatite Colleoni | 1969-1970 | 1970 | Elio Mari | Danese |
| Bo39120P | 997 | Disegno per tessuto da pavimento in meraklon | 1969 | | | Polymer |
| Bo39121P | 999 | Caraffa trilobata Trinidad in vetro | 1969-1971 | 1971 | Elio Mari | Danese |
| Bo39122P | 1000 | Manifesto "Contenir, regarder, jouer" | 1969 | | | Danese |
| Bo39123P | 1003 | Allestimento libreria di cartone | 1969 | 1969 | | Danese |
| Bo39124P | 1006 | Funzione della ricerca estetica | 1969 | 1970 | Elio Mari | Ediz. di comunità |
| Bo39126P | 1021 | Disegno per tessuto jaquard | 1970 | | | Peri |

| segmatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|---|--------------|--------------|-------------------------|------------------|
| Bo39127P | 1027, 1033 | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1970 | | | Boringhieri |
| Bo39072P | 803 | Portacenera Molokai | 1970 | 1970 | Elio Mari | Danese |
| Bo39128P | 1035 | Portacenera da tavolo, da muro, da terra Griglia | 1970-1973 | 1973 | Elio Mari | Danese |
| Bo39129P | 1037 | Portaritratti Lampedusa | 1970 | 1971 | Elio Mari | Danese |
| Bo39130P | 1039 | Pentole Mama in ghisa smaltata | 1970 | 1972 | Elio Mari | Le Creuset |
| Bo39131P | 1042 | Gettacarte In attesa e Basso | 1970 | 1971-1977 | Elio Mari | Danese |
| Bo39132P | 1044 | Serie della natura g: Cephalantus Occidentalis | 1970 | | | Danese |
| Bo39133P | 1045 | Macinapepe e saliera Faraglioni, portauovo Hawaii, candeliere Azzorre | 1970 | 1972 | Elio Mari | Danese |
| Bo39134P | 1058 | Armadio precompresso stampato a iniezione in ABS | 1971 | | | ICF De Padova |
| Bo39135P | 1062 C, 1083 A | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1971 | | | Boringhieri |
| Bo39136P | 1063 | Divano | 1971 | | | ICF De Padova |
| Bo39205P | 1069 | Divano letto Day-night | 1971 | 1972 | Elio Mari | Driade |
| Bo39137P | 1071 | Sedia Sof-Sof con struttura in tondino di ferro | 1971 | 1973 | Elio Mari | Driade |
| Bo39140P | 1075 | Divano continuo semirigido | 1971 | n.r. | Elio Mari | Artemide |
| Bo39028P | 1079 | Ricerca nuovo marchio Falce e Martello | 1971 | 1973 | Giuliana Einaudi | |
| Bo39006P | 1085 | Marchio | 1971 | 1972 | | Bassetti |
| Bo39158P | 1112 | Sedia Box in plastica | 1971 | 1975-1976 | Elio Mari | Anonima Castelli |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|---|--------------|--------------|-------------------------|------------------------|
| B039145P | 1089 | Tavolino in ceramica | 1972 | | | Gabbianelli |
| B039186P | 1090 | Operazione Vesuvio | 1972 | 1972 | Elio Mari | Galleria Il Centro |
| B039012P | 1091 | Portaceneri Guadalupa | 1972 | 1972 | Elio Mari | Danese |
| B039191P | 1092 | Stoffa per copriletto per divano Day-night | 1972 | 1973 | Elio Mari | Driade |
| B039157P | 1101 | Serie della natura 10: il vulcano | 1972 | | | Danese |
| B039194P | 1102 | Serie della natura 11: sei simboli sinsemantici | 1972 | | | Danese |
| B039195P | 1108 | Scrittoio da casa | 1972 | 1973 | | Kiga |
| B039188P | 1111 | Portaggiaccio Madera | 1972 | 1974 | Elio Mari | Danese |
| B039053P | 743 | Romanzo storico | 1973 | 1975 | Elio Mari, Carla Vasio | Milano Libri edizioni |
| B039197P | 1113 A | Stoffe per copriletto | 1973 | 1973 | Elio Mari | Driade |
| B039206P | 1113 B | Stoffe per copriletto | 1973 | 1973 | Elio Mari | Driade |
| B039187P | 1114 | Posate da insalata | 1973 | 1973 | Elio Mari | Danese |
| B039146P | 1115 | Tavolo da pranzo | 1973 | | | Forme e Superfici |
| B039002P | 1117 | Manifesto Casa/ ufficio | 1973 | 1973 | | Danese |
| B039197P | 1118 A | Struttura 49 | 1973 | | | Giorgio Lucini, Milano |
| B039156P | 1119, 1130 A | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1973 | | | Boringhieri |
| B039189P | 1121 | Servizio da scrivania Mastaba | 1973 | 1974 | Elio Mari | Danese |
| B039160P | 1122 | Proposta per la lavorazione a mano della porcellana Samos | 1973 | 1973 | | Danese |
| B039185P | 1123 | Proposta per un'autoprogettazione di mobili | 1973 | 1974 | Elio Mari | Simon International |
| B039199P | 1124 | Portaceneri Loto | 1973 | 1973 | Elio Mari | Danese |

| segmatura CSAC | segmatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|--|--------------|--------------|-------------------------|---------------------------|
| B039200P | 1127-1128 | Serie di tavoli Frate, Fratello e cugino | 1973-1974 | 1974 | Elio Mari | Driade |
| B039003P | 1129 | Serigrafia | 1973 | 1974 | | Nikol Internaz. |
| B039161P | 1132 | 16 pesci | 1973 | | Elio Mari | Danese |
| B039143P | 1135 X | Ricerca per la produzione di mobili per la casa e l'ufficio | 1973-1975 | | Elio Mari | Driade |
| B039182P | 1135 MA | Ricerca: ipotesi progettuale A: sedia di tubo | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039183P | 1135 MB | Ricerca: ipotesi progettuale B: sedia di tondino sottile | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039007P | 1135 MC | Ricerca: ipotesi progettuale C: sedie per ufficio | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039008P | 1135 MD | Ricerca: ipotesi progettuale D: imbottiti | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039009P | 1135 ME | Ricerca: ipotesi progettuale E: sedili diversi | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039184P | 1135 MF | Ricerca: ipotesi progettuale F: librerie | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039010P | 1135 MG | Ricerca: ipotesi progettuale G: letti | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039011P | 1135 MH | Ricerca: ipotesi progettuale H: contenitori vari per la casa | 1973 | | Elio Mari | Driade |
| B039201P | 1138 | Serigrafia | 1973 | | | Westfälischer Kunstverein |
| B039144P | 1165 | Ripiano continuo autoportante | 1973-1974 | n.r. | | Anonima Castelli |
| B039147P | 1166 | Libreria Dima in lamiera di acciaio stampato | 1973-1974 | 1976 | | Simon International |
| B039141P | 1150 | Vassoio per corrispondenza Sumatra | 1974 | 1976 | Elio Mari | Danese |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|--|---|--------------|--------------|---------------------------------|-------------------------------|
| Bo39202P | 1154 | Sedia Delfina in tondino di ferro e tela | 1974 | 1974 | Elio Mari | Driade |
| Bo39151P | 1155 | Poltrona e divano | 1974 | | Elio Mari | Driade |
| Bo39152P | 1159 C | Copertina della collana "Universale Scientifica" | 1974 | | | Driade |
| Bo39159P | 1163 | Sistema di illuminazione Sistema aggregato | 1974 | 1976 | Giancarlo Fassina, Elio Mari | Artemide |
| Bo39204P | 1167 | Atlante secondo Lenin | 1974 | 1976 | Francesco Leonetti | Edizioni L'erba voglio |
| Bo39203P | 1169 | Sistema di imbottiti Pollena | 1974 | 1975 | | Driade |
| Bo39161P | 1171 | Monumento a Roberto Franceschi | 1974 | 1977 | Movimento Studentesco | |
| Bo39150P | 1174 | Serie di padelle e casseruole in ghisa | 1974 | 1976 | Elio Mari | Le Creuset |
| Bo39190P | 1176 | Impaginato e grafica di libri fotografici | 1975 | 1975 | | Coop. Editoriale Studio Forma |
| Bo39164P | 1179 A, 1200 B | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1975 | 1975 | | Boringhieri |
| Bo39165P | 1184 | Ricerca per redesign di mobili da giardino | 1975 | | Peppe Di Giuli | Metamobil |
| Bo39166P | 1185 | Marchio | 1975 | 1976 | Elio Mari | Teatro di Genova |
| Bo39207P | 1193 | Progetto per la mostra "Wet Dream Architecture" | 1975 | 1975 | | Casabella |
| Bo39169P | 1195, 1196, 1197, 1198, 1199 | "Il buon mobile per bambini", concorso della rivista "Architektur&Wohnen" | 1975 | n.r. | Elio Mari, Peppe di Giuli | Architektur & Wohnen |
| Bo39170P | 1204 | Copertina della collana "Programma di psicologia" | 1975 | | | Boringhieri |
| Bo39155P | 1190 | Carte da disegno 1, 2, 3, 4, 5 | 1975 | 1978 | Esperanza Nunes | Danese |

| segmatura CSAC | segmatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|--------------------------------|---|--------------|--------------|-------------------------|------------------|
| Bo39168P | 1192 | Serie della natura 12: Quadribaleno | 1976 | | | Danese |
| Bo39167P | 1186 | Sistema di imbottiti Gambadilegno | 1976 | 1976 | | Driade |
| Bo39171P | 1220 | 44 valutazioni | 1976 | 1977 | Esperanza Nunes | Plura Edizioni |
| Bo39172P | 1222 | Gioco Living | 1976 | 1981 | Paolo Gallerani | Danese |
| Bo39173P | 1228 | Sistema di mobili in legno Bric | 1977 | 1978 | Antonia Astori De Ponti | Driade |
| Bo39004P | 1233 | Mobile per esposizione | 1977 | 1977 | Esperanza Nunes | Danese |
| Bo39174P | 1234 | Portavasi e portaombrelli Cicladi di gres | 1977 | 1977-1978 | Esperanza Nunes | Danese |
| Bo39175P | 1235 | Attaccapanni Tricorno in plastica e metallo | 1977 | 1981 | | Danese |
| Bo39176P | 1240 | Sistema di tavoli in legno Capitello | 1977 | 1977 | Esperanza Nunes | Driade |
| Bo39177P | 1245 | Disegno per piastrella da rivestimento Traccia | 1978 | 1981 | | Gabbianelli |
| Bo39154P | 1247 G, 1262 A, 1262 B, 1262 D | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1978 | | | Boringhieri |
| Bo39178P | 1252 | Serie di imbottiti Pecorella e Nuvola | 1978 | 1979 | | Driade |
| Bo39179P | 1273 | Design & design, progetto della mostra e catalogo | 1979 | | | |
| Bo39180P | 1274 | Portacenere in vetro | 1979 | 1980 | | Danese |
| Bo39181P | 1280 | Supporti per cartelli comunali | 1979 | | | Comune di Milano |
| Bo39193 | 1289 A, 1289 B, 1289 C | Copertine della collana "Universale Scientifica" | 1979 | | | Boringhieri |
| Bo39213P | 1285 | Eppur si muove | 1979 | | | XVI Triennale |

| segnatura CSAC | segnatura Mari | titolo di progetto | inizio prog. | inizio prod. | coautore/ collaboratore | produttore |
|----------------|----------------|--|--------------|--------------|---------------------------------|-------------------------|
| B039196P | 1288 B 1 | Copertina della collana "Universale Scientifica" | 1980 | | | Boringhieri |
| B039163P | 1295 | "Dov'è l'artigiano", mostra didattica e catalogo | 1980 | 1981 | | Regione Toscana, Giunta |
| B039148P | 1297 | Sedia da pranzo Vela | 1980 | 1980 | | Driade |
| B039149P | 1336 | Ricerca sul decorato a mano | 1980 | | Annamaria Maglienti, Enzo Preda | Cabianelli |

Bibliografia

Pubblicazioni di e su Mari

Libri

Bill, Munari 1957

M. Bill, B. Munari, *Enzo Mari*, Muggiani, Milano 1957.

Danese 1961

Danese 1957-1961, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., Milano 1961.

Battisti, Dorflès, Loriga 1969

E. Battisti, G. Dorflès, M. Loriga, *I giochi per bambini di Enzo Mari*, Milano 1969.

Danese 1967

Danese 1957-1967, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., Milano 1961.

Mari 1970

E. Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970.

Mari 1973

E. Mari, *Falce e martello*, Quaderno delle Edizioni O, Milano, 1973.

Mari 1975

E. Mari, C. Vasio, *Romanzo storico*, Milano Libri edizioni, Milano 1975.

Mari 1976

E. Mari, F. Leonetti, *Atlante secondo Lenin*, Edizioni l'Erba Voglio, Milano 1976.

Mari 1978

E. Mari, *Ipotesi di rifondazione del progetto*, ADI, Milano 1978.

Mari 1979

E. Mari, *Design & design (trascrizione del progetto per una mostra non realizzata)*, con il contributo di R. Pedio, quaderno in offset, 1979.

Pedio 1980

R. Pedio, *Enzo Mari designer*, Dedalo, Bari 1980.

Danese 1981

Danese. Edizioni per Bambini, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., Milano 1961.

Mari 1981

E. Mari, *Dov'è l'artigiano*, catalogo della mostra curata da E. Mari, Fortezza da Basso, Firenze (4-5/1981), Electa, Firenze 1981.

Quintavalle 1983

A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, I quaderni dello CSAC, Parma 1983.

Mari 1984

E. Mari (a cura di), *Tre piazze del Duomo. Progetti di Enzo Mari per il recupero e valorizzazione dell'area Duomo-Scala*, catalogo della mostra, Arcadia, Milano 1984.

Gregotti 1986

V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1986.

Casciani 1988

S. Casciani, *Arte industriale. Gioco oggetto pensiero. Danese e la sua produzione*, Arcadia Edizioni, Milano 1988.

Leonetti, Menna, Pedio 1988

F. Leonetti, F. Menna, R. Pedio, *Enzo Mari. Modelli del reale*, catalogo della mostra (San Marino, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo dei Congressi ed Esposizioni, 11 giugno - 24 agosto 1988), Mazzotta, Milano 1988.

Mari 1989

E. Mari, *Perché una mostra di falci?*, catalogo della mostra alla Galleria Danese (settembre 1989).

Irace 1995

F. Irace, *Driadebook*, Skira, Milano 1995.

Burkhardt, Cappella, Picchi 1997

F. Burkhardt, J. Capella, F. Picchi, *Perché un libro su Why write a book on Enzo Mari*, Federico Motta Editore S.p.A., Milano 1997.

d'Avossa, Picchi 1999

A. d'Avossa, F. Picchi, *Enzo Mari, il lavoro al centro*, Electa, Milano 1999, 60-147.

Mari 2001

E. Mari, *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2001.

Mari 2002

E. Mari, *Autoprogettazione?*, Edizioni Corraini, Mantova 2002.

Mari 2004

E. Mari, *La valigia senza manico*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2004.

Mari 2005

E. Mari, *Parco della Gorgone. Riqualificazione dell'area antistante la Chiesa di San Sebastiano nel Quartiere Sette Farine a Cella*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2005.

Mari 2008

E. Mari, *Lezioni di disegno. Storie di risme di carte, draghi e struzzi in cattedra*, Edizioni Rizzoli, Milano 2008.

Castagnoli, Mari, Regazzoni 2008

G. Castagnoli, E. Mari, E. Regazzoni, *Enzo Mari. L'arte del design*, catalogo della mostra curata da E. Mari (Torino, GAM, 29 ottobre 2008 – 6 gennaio 2009), 24 ORE Motta Cultura srl, Milano 2008.

Casavecchia 2010

B. Casavecchia (a cura di), *Enzo Mari: il lavoro intellettuale, sessanta fermacarte*, Kaleidoscope Press, Milano 2010.

Mari 2011

E. Mari, B. Casavecchia (a cura di) *25 modi per piantare un chiodo*, Mondadori, Milano 2011.

Fransoni 2019

A. Fransoni, *Enzo Mari o della qualità politica dell'oggetto. 1953-1973*, Postmedia srl, Milano 2019.

Obrist, Giacomelli 2020

Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 19 ottobre 2020 – 12 settembre 2021), Electa, Milano 2020.

Articoli

“Domus” 1956

Redazione di “Domus”, *Vasi di ferro*, “Domus” 358 (aprile 1959), 31-34.

“Domus” 1957

Redazione di “Domus”, *Notiziario: I premiati alla mostra “Forme e colori nella casa d'oggi” a Villa Olmo*, “Domus” 335 (ottobre 1957).

“Domus” 1959

Redazione di “Domus”, *Grande concorso La Pavoni organizzato dalle riviste “Domus”, “Casabella” e “Stile Industria” per la progettazione di una macchina per caffè. Segnalazione dei vincitori*, “Domus” 325 (dicembre 1956).

Mari 1960

E. Mari, *Cubi*, “Domus” 367 (giugno 1960), 39.

Mari 1961

E. Mari, *I vasi nei vasi*, “Domus” 383 (ottobre 1961), 45-47.

Eco, Munari 1962

U. Eco, B. Munari, *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta*, Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Milano, 1962.

Mari 1962

E. Mari, *Forme in alluminio*, "Domus" 396 (ottobre 1962), 51.

Mari 1963

E. Mari, *Un terremoto nella vecchia Europa*, "Domus" 405 (agosto 1963), 98.

Santini 1963a

P. C. Santini, *In alluminio*, "Domus" 403 (giugno 1963), 43-44.

Santini 1963b

P. C. Santini, *Nuove forme di Enzo Mari*, "Zodiac" 12 (1963), 217.

Sottsass jr. 1963

E. Sottsass jr., *Elementi per una esposizione di mobili*, "Domus" 405 (agosto 1963), 25-30.

Apollonio 1964

U. Apollonio, *Strutturazione dinamica della percezione visiva*, "Civiltà delle macchine" 4 (luglio-agosto 1964), 45-52.

Mari 1964

E. Mari, *Per una qualità dell'allestire*, "Progex" 7 (dicembre 1991), 4-9.

"Domus" 1964

Redazione di "Domus", *Nuove proposte di Enzo Mari per la lavorazione del marmo e del vetro*, "Domus" 420 (novembre 1964), 52-53.

Santini 1964

P. C. Santini, *Nuove proposte di Enzo Mari per la lavorazione del marmo*, "Marmo" 3 (1964), 130-133.

Masini 1965a

L. V. Masini, *Arte programmata*, "Domus" 422 (gennaio 1965), 40-45.

Masini 1965b

L. V. Masini, *Arte programmata e prefabbricazione*, "Domus" 428 (luglio 1965), 13-15.

Mari 1966

E. Mari, Il "gioco delle favole" di Enzo Mari, per Natale, "Domus" 434 (gennaio 1966), 43-45.

Mari 1966

E. Mari, *Tutto e solo in cartone*, "Domus" 443 (ottobre 1966), 39-41.

Eco 1967

U. Eco, *Che cosa ha fatto Mari per la Biennale di San Marino*, "Domus" 453 (agosto 1967), 44.

Menna 1967

F. Menna, "Il giuoco del comporre", depliant della mostra allo Studio 2B (novembre 1967).

Restany 1967

P. Restany, "Enzo Mari e le cose", catalogo della mostra alla Galleria Apollinaire, Milano 1967.

Apollonio 1968

U. Apollonio, "Enzo Mari: ricerca e creazione", catalogo della mostra alla Galleria del Naviglio, Milano 1968.

Restany 1968

P. Restany, *Il "colpo" di Kassel. A proposito della mostra "Documenta 4"*, "Domus" 467 (ottobre 1968), 41-42.

Trini 1968

T. Trini, *Enzo Mari '67*, "Domus" 458 (gennaio 1968), 31-42.

"Domus" 1969

Redazione di "Domus", *Design: Enzo Mari '68*, "Domus" 472 (marzo 1969), 33-38.

Celant 1970

G. Celant, *Cronache di disegno industriale 1956-1967. Calendari, giocattoli, portaoggetti, allestimenti a basso costo, strutture. Enzo Mari*, "Casabella" 344 (gennaio 1970).

Mari, Accame 1970

E. Mari, G. M. Accame, *Contenir, regarder, jouer. Productions et éditions de Danese*, catalogue, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1970.

"Domus" 1970

Redazione di "Domus", *Italiani a Parigi*, "Domus" 486 (maggio 1970), 12-13.

Bottero, Scarpini 1971

M. Bottero, G. Scarpini, *Enzo Mari*, "Zodiac" 20, 1971, 10-31.

Mari 1971

E. Mari, *Vasi in ABS, vasi in PVC*, "Domus" 503 (ottobre 1971), 44-45.

Caramel 1971

L. Caramel, *Scheda su Enzo Mari*, "L'uomo e l'arte" 2 (maggio 1971), in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

Fagiolo Dell'Arco 1971

M. Fagiolo Dell'Arco, *Scheda su Enzo Mari*, "L'uomo e l'arte" 2 (maggio 1971), in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

Fossati 1971

P. Fossati, *Scheda su Enzo Mari*, “L’uomo e l’arte” 2 (maggio 1971), in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

Horvat Pintaric 1971

V. Horvat Pintaric, *Scheda su Enzo Mari*, “L’uomo e l’arte” 2 (maggio 1971), in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

“Domus” 1971

Redazione di “Domus”, *Enzo Mari: la biblioteca di cartone*, “Domus” 496 (marzo 1971), 27.

Fossati 1972

P. Fossati, “Enzo Mari”, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino 1972, in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

Gregotti 1972

V. Gregotti, *I.D. Story - Italian design 1945-1971*, “Casabella” 372, 1972, 36-37.

“Domus” 1972

Redazione di “Domus”, *Night and day*, “Domus” 515 (ottobre 1972), 35.

Vergine 1972

L. Vergine, *Arte programmata*, “Qui arte contemporanea” 7, Roma 1972, in A. C. Quintavalle, *Enzo Mari*, Parma 1983.

Dorfles 1973

G. Dorfles, *Un oggetto di design anti-edonistico*, “Casabella” 379, 1973.

Perrin 1973

Y. Perrin, *Le design italien* (2 octobre 1973) [<https://www.rts.ch/archives/tv/culture/actualite-artistique/7518047-le-design-italien.html>]

“Domus” 1973

Redazione di “Domus”, *Nove anelli in tondino d'acciaio*, “Domus” 524 (luglio 1973), 25.

Argan 1974a

G. C. Argan, “Tanti mobili fatti in casa”, “L’Espresso” 18, 1974.

Argan 1974b

G. C. Argan, “Introduzione”, *Nikol ART. Catalogo delle 14 serigrafie prodotte dalla Nikol*, 1974.

“Domus” 1974

Redazione di “Domus”, *Do-it-yourself. Design povero mobili poveri*, “Domus” 533 (giugno 1974), 44.

Fachinelli 1974

E. Fachinelli, *Anche col legno*, "L'Erba voglio" 16, Milano 1974, 29-32.

Sottsass jr. 1974

E. Sottsass jr., "Introduzione", *Una proposta per la lavorazione a mano della porcellana*, catalogo Danese, Milano 1974.

Calvino 1976

I. Calvino, "La foresta genealogica", "Corriere della sera" (16 luglio 1976).

Ciardi 1977

N. Ciardi, *Presentazione dell'Atlante secondo Lenin*, "Domus" 568, marzo 1977, 48-49.

"Domus" 1977

Redazione di "Domus", *Aggregato. Un nuovo sistema per illuminare*, "Domus" 567 (febbraio 1977), 40.

Pedio 1979

R. Pedio, *Con passo d'oro*, "Alfabeta" 3/4, 1979.

Zevi 1979

B. Zevi, "Sst! Il compasso è d'oro", "L'espresso" 25, 1979.

Casciani 1980

S. Casciani, *Enzo Mari designer*, "Domus" 607 (giugno 1980), 36-37.

Mendini 1980

A. Mendini, *Caro Enzo Mari...*, "Domus" 607 (giugno 1980), 1.

Koenig 1981

G. K. Koenig, *Dov'è l'artigiano? La mostra didattica di E. Mari*, "Ottagono" 62, 1981, 116-121.

Mendini 1981

A. Mendini, *Dov'è l'artigiano*, "Modo" 43, 1981.

Irace 1984

F. Irace, *La piazza interminabile*, "Domus" 694 (aprile 1984), 14-19.

Romanelli 1986

M. Romanelli, *Danese. Trent'anni di ricerca*, "Domus" 677, 1986, 50-57.

Pedio 1988

R. Pedio, *Enzo Mari: il progetto è un atto di guerra. Conversazione con Enzo Mari*, "Domus" 694 (maggio 1988), 17-18.

- Bellini, Morteo, Romanelli 1989
E. Bellini, E. Morteo, M. Romanelli (a cura di), *Storia di sedie. Il progetto italiano dopo il 1947*, "Domus" 708 (settembre 1989), 94-119.
- Romanelli 1989
M. Romanelli, *Enzo Mari ad Aspen, Mari da Bordeaux a Düsseldorf, Mari a Milano*, "Domus" 709 (ottobre 1989), 4-5.
- Rassegna 1991
Mobili '91, Il parte, "Domus" 729 (luglio 1991).
- Romanelli 1991
M. Romanelli, *Ciotole "Che fare a Murano" / Danese*, "Domus" 733 (dicembre 1991), 88-89.
- Bosoni 1994
G. Bosoni, *La forma possibile è una sola*, "Ottagono" III (giugno-agosto 1994), 27-36.
- Mari 1994
E. Mari, *La libertà della manifattura*, "Domus" 759 (aprile 1994), 110-111.
- "Ottagono" 1994
Redazione di "Ottagono", *Interflex: che cos'è un'arazzo?*, "Ottagono" III (giugno-agosto 1994), 112-115.
- Giufrè 1996
M. Giufrè, "Le porcellane critiche di Enzo Mari", "Il Manifesto" (18.10.1996).
- Capella 1997
J. Capella, *Il design o è plusvalore culturale o non è design. Dialogo con Enzo Mari*, "Domus" 791 (marzo 1997) 60-67.
- Scevola 1998
A. Scevola, *Conversazione con Enzo Mari*, "Ottagono 128" (novembre 1998), 28-29.
- Mascheroni 1999
L. Mascheroni, Enzo Mari, "Domus" 812 (febbraio 1999), 64-65.
- Picchi 2000
F. Picchi (a cura di), *Mari, Sotsass e la peonia. Conversazione tra E. Mari, E. Sotsass, D. Sudjic e S. Casciani*, "Domus" 829 (settembre 2000), 118-123.
- D'Avossa 2001
A. D'Avossa, *Il Diavolo e l'acquasanta*, "Domus", febbraio 2001, 21-23.
- Ranchetti, Picchi 2002
M. Ranchetti, F. Picchi (a cura di), *Dio è nel dettaglio*, "Domus" 884 (gennaio 2002), 102-107.

Mari 2004

E. Mari, *Inserzione a pagamento*, “Domus” 869 (aprile 2004), 38-39.

Tommasini 2004

M. C. Tommasini (a cura di), *Nel mondo degli oggetti. Conversazione tra S. Boeri, A. Branzi, V. Magistretti, E. Mari, A. Mendini, E. Sottsass e H. U. Obrist*, “Domus” 869 (aprile 2004), 22-37.

Danese 2005

Danese. Éditeur de design italien, Milan 1957-1991, objets choisis/Editore di design italiano, Milano 1957-1991, oggetti scelti, 5 Continents Editions, Milano 2005.

Librizzi, Picchi 2006

F. Librizzi, F. Picchi (a cura di), *L'affaire Gela. La costruzione di un'utopia concreta*, editoriale, “Domus” 888 (gennaio 2006).

Picchi 2006

F. Picchi (a cura di), *Mischiare identità. Carte da gioco per afferrare l'imprevedibilità della via quotidiana*, “Domus” 895 (settembre 2006), 62-75.

Rubino 2012

G. Rubino, *Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964*, “Studi di Memofonte” 9/2012, 65-90.

Rubino 2013

G. Rubino, *Nove Tendencije e modernismo jugoslavo: l'“impellenza operativa” negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969, in Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo*, Parma 2013.

Boragina 2016

F. Boragina, *Negozi 'estroversi': non di oggetti ma di idee*, E. Di Raddo (a cura di), *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2016, 93-108.

Cuomo 2020

R. Cuomo, *Arte, industria, contestazione. Vecchie e nuove coordinate per il lavoro di Enzo Mari*, “Flash Art” 348 (marzo/aprile 2020) [https://flash-art.it/article/arte-industria-contestazione-vecchie-e-nuove-coordinate-per-il-lavoro-di-enzo-mari/#_edn-ref,10.10.2021].

Quinz 2020

E. Quinz, “Enzo Mari, prima del design”, “Che fare”, 13.11.2020 [<https://www.che-fare.com/quinz-enzo-mari-design/>, 3.12.2021].

Carozzi 2021

I. Carozzi, *Il monolito alla Bocconi*, Il Tascabile, 22.1.2021 [<https://www.iltascabile.com/linguaggi/il-monolito-alla-bocconi/>, 3.12.2021].

Pubblicazioni su archivi e Digital Humanities

Quintavalle 1989

A. C. Quintavalle, "Archivi del progetto", *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1989.

Orlandi 1990

T. Orlandi, *Informatica umanistica*, Carocci editore, Roma 1990.

Orlandi 1992

T. Orlandi, *Informatica umanistica: realizzazioni e prospettive*, in M. Morelli (a cura di), *Calcolatori e scienze umane. Scritti del Convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dalla Fondazione IBM Italia* (Roma, 7-8 ottobre 1991), Etas Libri, Milano 1992, 1-22.

CSAC 1983a

CSAC (a cura di), *Centro Studi e Archivio della Comunicazione/Situazione 1983*, Grafiche STEP, Parma 1983.

CSAC 1983b

CSAC (a cura di), *Il disegno dell'architettura*, Grafiche STEP, Parma 1983.

ICA 1999

ICA, *ISAD (G): General International Standard Archival Description adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999.

Aumann, Ebeling, Fricke, Hoheisel, Rehbein, Thaller 1999

S. Aumann, H.-H. Ebeling, H.-R. Fricke, P. Hoheisel, M. Rehbein, M. Thaller, *From Digital Archive to Digital Edition*, Historical Social Research / Historische Sozialforschung, vol. 24, n. 1 (87), 1999, 101-144.

ICA 2000

ICA, *A guide to the archival care of architectural records, 19th-20th Century*, Paris 2000.

Ciotti, Roncaglia 2000

F. Ciotti, G. Roncaglia, *Il mondo digitale*, Laterza, Bari 2000.

Guerrini, Tillett 2003

M. Guerrini, B. B. Tillett (a cura di), "Authority Control: definizione e esperienze internazionali", Atti del convegno tenutosi a Firenze, 10-12 febbraio 2003, Firenze University Press, Firenze 2003.

Celentano, Cortesi, Mastandrea 2004

A. Celentano, A. Cortesi, P. Mastandrea, *Informatica umanistica: una disciplina di confine*, "Mondo digitale" 4 (dicembre 2004), 44-55.

Bianchino, Quintavalle 2005

G. Bianchino, A. C. Quintavalle (a cura di), *Politica della cultura, Università e strutture museali: il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di*

Parma, in "Annali di Storia delle Università italiane", vol. 9, 2005 [http://www.cisui.unibo.it/annali/09/testi/20Quintavalle_testo.htm].

Carucci 2005

P. Carucci, *Le fonti archivistiche. Ordinamento e conservazione*, Carocci editore, Roma 2005.

Gnoli, Marino, Rosati 2006

C. Gnoli, V. Marino e L. Rosati, *Organizzare la conoscenza: Dalle biblioteche all'architettura dell'informazione per il Web*, Tecniche Nuove, 2006.

Carucci, Guercio 2008

P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di archivistica*, Carocci editore, Roma 2008.

Manovich 2008

L. Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?*, "Critical Inquiry 35" (Winter 2009), 319-331.

Bianchino, Quintavalle 2010

G. Bianchino, A. C. Quintavalle (a cura di), "CSAC. Quarant'anni: l'archivio del Novecento", *NOVE100. Arte, fotografia, architettura, moda, design*, Skira, Milano 2010.

Ferraris 2010

M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari 2010.

Manovich 2011

L. Manovich, *What is visualization?*, "Visual Studies", vol. 26, n.1 (2011), 36-49.

Manovich 2012a

L. Manovich, "How to compare one million images?", in D. Berry (ed.), *Understanding Digital Humanities*, Palgrave Macmillan, New York 2012).

Manovich 2012b

Lev Manovich, "Media Visualization: Visual Techniques for Exploring Large Media Collections", in Kelly Gates (ed.), *Media Studies Futures*, Blackwell, Hoboken 2012.

Pellegrini 2013

E. Pellegrini, *Digital Humanities, Digital Art History: perché un disegno leonardesco assomiglia a un tappeto svedese?*, "Predella. Journal of visual arts" 33, 2013.

Bauman 2014

Z. Bauman, *La vita tra reale e virtuale*, a cura di M. G. Mattei, Egea, Milano 2014.

Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner, Schnapp 2014

J. Burdick, J. Drucker, P. Lunenfeld, T. Presner, J. Schnapp, *Umanistica_Digitale*, Mondadori, Milano, 2014.

Ciotti 2014

F. Ciotti (a cura di), *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*, Atti del convegno annuale dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD), Firenze, 13-14 dicembre 2012, Sapienza Università Editrice, Roma 2014.

Giuva, Guercio 2014

L. Giuva, M. Guercio, *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche*, Carocci editore, Roma 2014.

Zanella 2014

F. Zanella (a cura di), *Per un museo del non realizzato. Pratiche per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, Atti della giornata di studio, Milano, 21.11.2013, "Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali", dossier 3, Parma, 2014.

Bennato 2015

D. Bennato, *Il computer come macroscopio. Big Data e approccio computazionale per comprendere i cambiamenti sociali e culturali*, Franco Angeli, Milano 2015.

Fiormonte, Numerico, Tomasi 2015

D. Fiormonte, T. Numerico, F. Tomasi, *The Digital Humanist. A Critical Inquiry*, Paperback, Brooklyn 2015.

Guerrini, Possemato 2015

M. Guerrini, T. Possemato, *Linked data per biblioteche, archivi e musei*, Editrice Bibliografica, Milano 2015.

Manovich 2015

L. Manovich, *Data Science and Digital Art History*, "DAH-Journal" issue 1 (2015), 13-35.

Rosenfeld, Morville, Arango 2015

L. Rosenfeld, P. Morville, J. Arango, *Information Architecture: For the Web and Beyond*, O'Reilly Media, Newt

Schnapp 2015

J. Schnapp, *Meet the media guru. Digital Humanities*, a cura di M.G. Mattei, Egea Milano, 2015.

Tosti Croce, Trivisano 2015

M. Tosti Croce, M. N. Trivisano, *Thematic Portals: Tools for Research and Making the Archival Heritage Known*, "Journal of Modern Italian Studies", 2015, 20, 732-739.

Pierazzo 2015

E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*, Ashgate, Burlington 2015.

- Baldacci 2016
C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza 2016.
- Ding, Lin 2017
Wei Ding, Xia Lin, *Information Architecture: The Design and Integration of Information Spaces*, 2nd Ed., Morgan and Claypool Publishers, 2017.
- Scodeller 2017
D. Scodeller, *Archivi digitali e fonti documentali del design: nuove prospettive storiche e storiografiche sul design? I casi Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Vagistretti*, AIS/ Design Journal, Storia e ricerche, vol. 5, n. 10 (2017), 12-32.
- Carassi 2018
M. Carassi, *Sugli archivi di persona. Esperienze a confronto, Ati del seminario svoltosi a Torino il 27 giugno e il 12 luglio 2018* [http://www.ilmondodegliarchivi.org/images/Quaderni/MdA_Quaderni_n5.pdf].
- Ciotti 2018
F. Ciotti, *Dall'informatica umanistica alle Digital Humanities. Per una storia concettuale delle DH in Italia*,
- Rosati 2018
L. Rosati, *Architettura dell'informazione. Guida alla trovabilità dagli oggetti quotidiani al Web*, Apogeo, 2018.
- Zanella, Colombo 2018
F. Zanella, D. Colombo (a cura di), *CSAC! La guida*, All Around Art srl, Milano 2018
- Donato 2019
M. P. Donato, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Laterza, Bari 2019.
- Grau, Hoth, Wandl-Vogt 2019
O. Grau, J. Hoth, E. Wandl-Vogt (eds.), *Digital Art through the Looking Glass*, Edition Donau Universität, Krems 2019.
- Pace 2019
S. Pace, *Distinguere le tracce. Produttori, conservatori e lettori d'archivi per l'architettura italiana del secondo Novecento*, in G. Canella, P. Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, 202-209.
- Pettenella 2019
P. Pettenella, *AAA/Italia. Archivi architettura tutela*, in G. Canella, P. Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2019, 210-213.

Zanella 2019a

F. Zanella, *Archivi di architettura*, in D. Allegri, *Renzo Zanella 1900-1988. Architettura design tecnologia*, Milano, Scripta edizioni, XI-XV.

Zanella 2019b

F. Zanella, *Archivi da tutelare e per tutelare*, in G. Canella, P. Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2019, 214-219.

Zanella 2019c

F. Zanella, *Tra opera e documento. Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo*, in S. Zuliani, A. Trotta (a cura di), *Sulle tracce del museo*, v. 4, n. 1 (2019), 124-149.

Valacchi 2020

F. Valacchi, *Gli archivi tra storia, uso e futuro*, Editrice bibliografica, Milano 2020.

Publicazioni su Arianna

Poggetti 1997

C. Poggetti, "Caratteristiche di Arianna in rapporto ai problemi descrittivi e di gestione della realtà archivistica", in "Bollettino d'Informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", VII (1997) n.1-2, 167-174, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, e Atti della giornata di studio "Un progetto per la gestione informatica di archivi ecclesiastici", Pisa, 12 dicembre 1997.

Parrini, Poggetti 1999a

U. Parrini, C. Poggetti, "Arianna, un software per la produzione di descrizioni archivistiche", in F. Del Giudice (a cura di), "L'archivio nella realtà delle imprese. Atti del workshop Pisa 7-9 giugno 1999", Associazione Amici della Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999.

Poggetti 1999b

C. Poggetti, "Arianna: un software per la descrizione di archivi storici", Atti del convegno di studi "Il futuro della memoria. Archivi per la storia contemporanea e nuove tecnologie" (Torino, Fondazione Carlo Donat-Cattin, 26-27 febbraio 1998), "Rassegna degli Archivi di Stato", LIX, nn. 1-2-3 (1999)

Poggetti 1999c

C. Poggetti, L. Pieraccini, "Arianna, un software per la descrizione di archivi storici" in "AN - Anai Notizie, Bollettino dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana"

Poggetti 1999d

C. Poggetti, L. Pieraccini, "Caratteristiche di Arianna e significato del suo impiego nell'ambito di un progetto nazionale", comunicazione tenuta durante la II Conferenza

Organizzativa degli Archivi delle Università, Padova, Archivio Generale di Ateneo, 11-12 novembre 1999.

Poggetti 2000a

C. Poggetti, *Arianna: un software per gli archivisti*, "Archivi & Computer", anno X, n. 1 (2000), ETS, Pisa 2000, 74-78

Poggetti 2000b

C. Poggetti, "Arianna e la prassi del lavoro d'archivio", comunicazione tenuta durante il convegno "Arianna un software per archivisti" (Pisa, 30-31 maggio 2000), Bollettino d'Informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore

Poggetti 2004

C. Poggetti, L. Pieraccini, *Un'indagine sui programmi di inventariazione archivistica: Arianna*, "Archivi & Computer", anno XIII, n. 3 (2003), Carocci, Roma 2004, 12-16

Poggetti 2005

C. Poggetti, L'evoluzione di Arianna, "Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche" anno II, n. 2-3 (luglio-novembre 2005), Edizioni Pellegrini, Cosenza 2005

Poggetti 2006

C. Poggetti, "Novità archivistiche e tecnologiche in Arianna 3", in G. Penzo Doria (a cura di), "Cartesio. Atti della IV Conferenza organizzativa degli archivi delle università italiane" (Padova, 24-25 ottobre 2002) e della V Conferenza organizzativa degli archivi delle università italiane (Padova, 8-9 giugno 2006), CLEUP, Padova 2006, 325-330

Mani, Poggetti 2008

C. Mani, C. Poggetti, "Il software Arianna per la valorizzazione dell'Archivio Storico Piaggio", Atti della giornata di studio "Fare cultura nelle imprese" (Pontedera, 14 novembre 2006), in *Quaderni della Fondazione Piaggio*, I (2007), Le Monnier, Firenze 2008, 74-80

Poggetti 2010

C. Poggetti, *AriannaWeb. Un software per la pubblicazione sul web di descrizioni archivistiche ed immagini ad alta risoluzione*, "Archive in Bayern" Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns, Band 6, ArgeAlp-Fachtagung 2010, 281-295.

Fonti

Archivio Enzo Mari conservato allo CSAC dell'Università di Parma.

Archivio Enzo Mari conservato a Milano.

Le riproduzioni dei documenti dei progetti di Mari, qualora non diversamente specificato, sono state eseguite dal Laboratorio fotografico dello CSAC; le fotografie dello studio di Mari sono state realizzate da Felice Corini e Francesca Zanella nel 2016. La riproduzione di questi materiali è riservata.