

6. Fare tutto, fare ad arte

Beppe Finessi

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano

6.1 Progettare opere, scolpire spazi, suggerire traiettorie

Se c'è una caratteristica evidentemente eccezionale che unisce i più significativi creativi della scena italiana degli ultimi cento anni è quella di essere stati autori spesso transdisciplinari, attivi lungo traiettorie difficilmente tracciabili, attraverso linee di azione sempre spiazzanti e sorprendenti. Fuoriclasse in grado di muoversi tra vari ambiti professionali, passando con scioltezza dall'architettura al design, dall'allestimento alla scenografia, dalla grafica alla moda, dalla pittura alla scultura alla fotografia, spingendosi fino all'attività editoriale e divulgativa, a quella curatoriale, critica e didattica.

Personaggi proprio per questo difficilmente classificabili, orgogliosamente eccentrici e sempre fuori dal coro: come Giacomo Balla e Fortunato Depero, Gio Ponti e Marcello Nizzoli, Carlo Mollino e Bruno Munari, Ettore Sottsass e Angelo Mangiarotti, A G Fronzoni e Giancarlo Iliprandi, Leonardo Mosso e Roberto Sambonet, Enzo Mari e Alessan-

dro Mendini, Nanda Vigo e Getulio Alviani e molti altri ancora. Autori poliedrici come Alberto Seassaro, architetto e artista che qui, alle nostre latitudini e tra le pagine di questo libro, ricordiamo soprattutto per il seminale, fondativo e immenso lavoro fatto per costituire la Scuola del Design all'interno del Politecnico di Milano.

Perché Alberto Seassaro, dopo una partenza effervescente tra le arti visive e l'architettura, sostenuto da un'energia esplosiva che alimentava un'azione indomabile, avrebbe sempre di più portato il suo sguardo (scientificamente aperto, sensibilmente curioso) verso il mondo della formazione universitaria, per arrivare (anche dopo aver vissuto con totalizzante coinvolgimento la stagione delle contestazioni del 1968, e aver forse compreso che l'*impegno* respirato nelle assemblee e nelle aule occupate non poteva più andare sottobraccio con il mondo delle gallerie, né con progetti di case per una committenza borghese) ad abbandonare dapprima il mondo dell'arte, e nel corso del tempo, anche quello dell'architettura e dell'architettura degli interni (ambiti che l'avevano visto realizzare alcuni originalissimi primati, sempre coerenti tra loro pur nelle diverse specificità disciplinari delle arti visive e dell'arredamento), per concentrarsi esclusivamente sull'attività didattica, e trovarvisi totalmente immerso, fino al punto di arrivare a sognare, progettare e poi realizzare una nuova Facoltà, quella del Design appunto, che da venticinque anni ormai rappresenta una pietra angolare a livello internazionale della formazione universitaria: progetto assoluto, mai riuscito prima di lui a nessuno dei grandi protagonisti che gravitavano tra la docenza universitaria e il mondo del design italiano (dai Zanuso ai Castiglioni, tanto per ricordare alcuni dei giganti che hanno portato il loro indiscutibile carisma e talento nelle aule del Politecnico di Milano), ma che Seassaro è riuscito a concretizzare attraverso una vera e propria *missione* che ha trovato, giorno dopo giorno, spazio e ascolto, sostegno e collaborazione.

Probabilmente perché Alberto Seassaro ha vissuto la fondazione della Scuola del Design come *il* progetto per antonomasia a cui dedicarsi, evidentemente per lui un *progetto di vita*, e facendo quello che avevano fatto (prima di lui) altri autori trasversali, professionisti della creatività che a un certo punto della loro carriera, e della loro storia personale, avevano sentito la necessità di impegnarsi soprattutto nell'attività didattica, nell'educazione e nella formazione: come A G Fronzoni,

maestro della comunicazione che mentre stabiliva primati nella grafica non ha mai smesso di insegnare anche attraverso la sua originale formula di una *scuola-bottega*, dove ha cresciuto più di una generazione di *progettatori*; o ancor prima come Bruno Munari, che a un certo punto del suo percorso (di artista, grafico, illustratore e designer) si è allontanato dal progetto delle *cose* per arrivare al progetto delle *persone*; o come lo stesso Tomás Maldonado, già artista e progettista, ma soprattutto protagonista della cultura del design attraverso la teorizzazione di quella «speranza progettuale» (Maldonado, 1970) che proponeva nel suo magistero alla Facoltà di Architettura di Milano, nella sua Cattedra di *Progettazione Ambientale*, dove aveva filtrato l'eredità dei suoi anni di docente e poi rettore alla *Hochschule für Gestaltung* di Ulm.

Un'evoluzione che ha permesso a Seassaro di arrivare a immaginare, tracciare e promuovere un percorso formativo capace di evitare «i modelli rigidi e favorendo invece la crescita di progettisti in grado di adeguarsi alle grandi diversità del mondo contemporaneo» (Branzi, 2020). E lo ha fatto mescolando le discipline, come aveva già fatto negli anni della sua formazione e all'inizio della sua attività professionale, e poi nel corso di tutta la sua vita, unendo architettura e scienza con le arti visive, e intrecciando e alimentando il tutto con un consolidato sapere umanistico: perché

ci sono alcuni architetti che fanno i costruttori, altri gli urbanisti, altri i tecnologi, i compositivi, i teorici (pochi), gli storici, quelli che fanno tutto e il contrario di tutto o, come diceva Malaparte, sono dei buoni a nulla capaci di tutto. Ci sono designer, arredatori, espositori, vetrinisti e poi coloro che si dedicano all'insegnamento. (Branzi, 2020)

Ed evidentemente fondare una *scuola* per Seassaro è stata l'avventura professionale più importante, quella a cui ha dedicato la stagione della sua maturità.

E tra le cose fondamentali da ricordare, ulteriormente e in questa prospettiva, c'è anche la fondazione di IN.DA.CO., un nome (bellissimo! quello di un colore, tra il blu e il viola) in forma di acronimo per un nuovo istituto, il *Dipartimento di Industrial Design, Arti e Comunicazione*, per sottolineare, ancora una volta e attraverso una precisa titolazione,

un'apertura a mondi diversi ma complementari, perché necessari gli uni agli altri: sì, proprio un dipartimento transdisciplinare per titolazione!

Ma oltre al progetto della Facoltà del Design, si vuole qui ricordare che Alberto Seassaro, da architetto di formazione, aveva inizialmente intrapreso – da giovanissimo – un percorso che lo avrebbe portato a svolgere un'attività da vero e proprio artista (una sua biografia del 1968 recitava: «Dal 1963 ricerca e opera congiuntamente nei campi delle Arti Visive e dell'Architettura»).

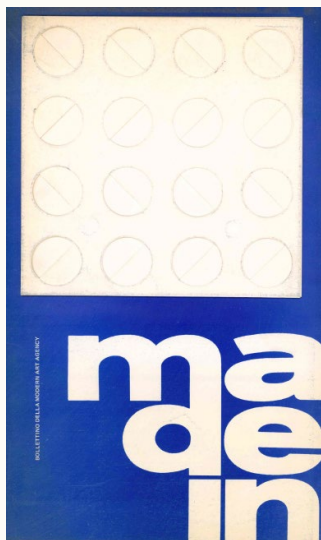
E che oggi, nell'occasione di questa importante pubblicazione, riemergono dai forzieri della storia delle arti le ricerche che aveva iniziato a presentare a poco più di vent'anni, nei primi anni '60, e poi distillato ed elaborato con scientifica immaginazione per poco più di un lustro, fino ad arrivare al 1968-1969, momento epocale in cui ogni cosa veniva rimessa in discussione (con i giovani di tutto il mondo che scendevano in piazza per dire *no*), e biennio durante il quale la sua attività di artista *puro* arriva a risultati evidentemente originali, ottenendo riconoscimenti significativi: un diploma d'onore alla *Prima Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea d'Avanguardia – Premio Piero Manzoni*, la partecipazione a uno dei mitici incontri del Centro Pio Manzù (il 17° Convegno Internazionale Artisti Critici Studiosi d'Arte, dove è a fianco, tra gli altri, di Enrico Castellani e Gianni Colombo), un'opera donata al *Comitato per la promozione dell'attività antimilitarista e per l'obiezione di coscienza* e acquistata dal conte Alberico Barbiano di Belgiojoso ¹, fino a una presentazione critica di Gillo Dorfles su *Made In*, bollettino della Modern Art Agency nell'orbita del grande gallerista Lucio Amelio.

E che arriva soprattutto a elaborare e proporre i suoi lavori più colti e per alcuni versi enigmatici: i *Morfemi*, opere che nel *sistema delle arti* occupano una posizione eccentrica e che dimostrano il carattere del suo pensiero poli-tecnico, proponendosi tra oggetti d'arte e meta-progetti, *modelli spaziali morfologici, nati da una ricerca urbanistica, iniziata nel 1966*, moduli ed elementi di costruzioni ideali che sembrano trovare linfa in alcuni pensieri architettonici di Enrico Prampolini e in alcuni disegni astratti di Bruno Munari della metà degli anni '30 (come i quadri della serie *Anche la cornice*), e che trattengono in filigrana alcuni segni di un suo importante mentore, Ettore Sottsass (quelli schizzati per alcuni tappeti per Redan nei primi anni '50, poi esplosi tridimensio-

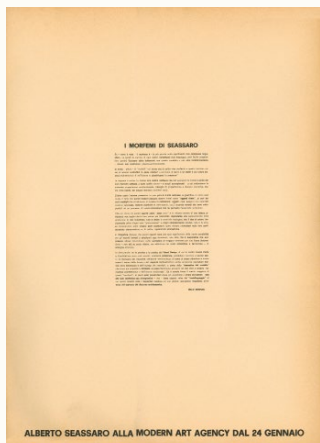


1. Invito alla mostra
del Comitato per la
promozione dell'attività
antimilitarista e
l'obiezione di coscienza,
Libreria Feltrinelli Milano.
[Documento →](#)

2. *Made In*. Bollettino
della Modern Art Agency,
gennaio-febbraio 1969.
[Documento →](#)



3. Manifesto della mostra
Alberto Seassaro.
Presentato da Gillo
Dorfles alla Modern Art
Agency.
[Documento →](#)



nalmente dieci anni dopo per il mobile a torre di *Casa Tchou*, gemelli di quelli che avevano invaso lo spazio dell'atrio della *XII Triennale di Milano* del 1960) [23](#) [33](#).

Morfemi come opere in forma di sculture, che sembrano però modelli di architetture. È lo stesso Seassaro che scrivendo una coltissima presentazione dal tono scientifico parla «del rapporto tra modello strutturale e modello oggetto, l'uno come strumento di conoscenza della struttura dei fenomeni reali, l'altro esprimente se stesso e il suo rapporto con la realtà» (Seassaro, 1968), sottolineando e chiarendo di voler

consentire al fruitore di operare il maggior numero di *letture* possibili e lasciando libero di percepire l'area semantica del *modello in quanto oggetto* e di subirne gli effetti pragmatici, consentendo una costruzione originale, conscia o inconscia, del codice di decodificazione. È come assegnare al modello un codice semantico in cui tutte le valenze sono libere e saturabili con qualsiasi valore: cioè codice *aperto* a tutti i significati. (Seassaro, 1968)

E qui, con la scelta del termine *aperto* (evidenziato dal corsivo), è inevitabile e forse doveroso collegare questi *Morfemi* al clima (e forse anche ai concetti) di *Opera Aperta* (Eco, 1962), che pochi anni prima Umberto Eco aveva teorizzato con il suo celebre saggio, testo che avrebbe accompagnato (e legittimato) molte delle ricerche artistiche di quegli anni. [43](#)

Il grande Gillo Dorfles, sempre attento alle nuove sperimentazioni, e sempre generoso nel sostenere l'opera dei giovani artisti, presentava quelle ricerche di Seassaro partendo proprio dalla titolazione scelta:

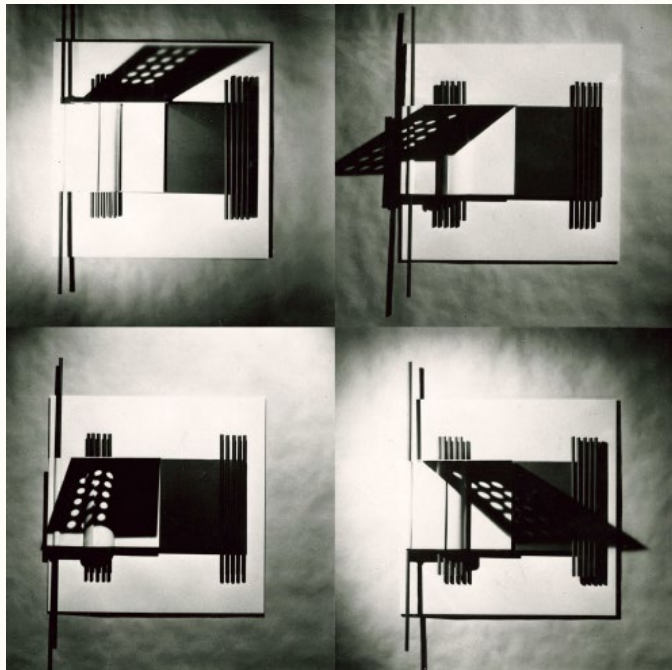
Se – come è noto – il *Morfema* è la più piccola unità *significante d'un complesso linguistico*, e quindi la matrice di ogni valore concettuale d'un linguaggio, sarà facile comprendere perché Seassaro abbia battezzato con questo vocabolo – non solo metaforicamente – alcune sue costruzioni plastico-architettoniche. (Dorfles, 1969)

Dichiarando così, sin dalle prime parole, come questi modelli fossero contemporaneamente scultorei e architettonici.



4. Alberto Seassaro,
Morfema n. 467.
[Documento→](#)

Ma non evitando di interrogarsi sull'essenza di quegli stessi oggetti, presentati come «*modelli*», nel senso che di solito viene conferito a questo termine: ossia di schemi costruttivi in scala ridotta? O piuttosto di opere a sé stanti il cui valore plastico-architettonico è sufficiente a giustificarne la presenza?» (Dorfles, 1969). Per rispondere, comprendere e proporre la lettura più logica e onesta di queste opere, Dorfles non divaga, non sorvola, anzi entra in profondità analizzando e sviscerando



ancora le dichiarazioni dell'autore, che «confessa che (ad esempio) la messa a punto dei suoi *Morfemi* sottostà a tutte quelle norme – a quegli accorgimenti – a cui sottostanno le consuete progettazioni architettoniche (disegno di progettazione e disegno esecutivo, studio della pianta, dei singoli elementi modulari ecc.)» (Dorfles, 1969). E sottolineando così come dal punto di vista progettuale e realizzativo queste opere siano ascrivibili al mondo dell'architettura. Certo, aggiunge ancora Dorfles,

l'essere presentati in una galleria d'arte sancisce, e giustifica, in certo qual modo, il fatto che questi modelli possano essere intesi come *oggetti d'arte*, al pari dei molti multipli che attualmente si trovano in commercio: oggetti, cioè, eseguiti con materiali moderni (plexiglas, materie plastiche di varia specie, ecc.) secondo metodi che sono sottoponibili a un processo di industrializzazione. (Dorfles, 1969)

perché nonostante

alcuni di questi oggetti siano *pezzi unici* che si valgono ancora di una manifattura artigianale, ciò non toglie che la loro natura sia totalmente rispondente alle caratteristiche della produzione di tipo industriale. Tale è infatti il materiale impiegato, tale il tipo di colore (decisamente privo d'ogni nota *pittoristica* e d'ogni compiacimento tonale), tale è la stessa composizione delle singole parti costitutive, quasi sempre elementari nella loro configurazione stereometrica, e di solito, rigidamente simmetriche. (Dorfles, 1969)

Così, pur leggendo queste opere come modelli plastici, come possibili riflessioni scultoree, Dorfles sottolinea in più passaggi che l'universo di riferimento debba soprattutto essere cercato nell'architettura e nella progettazione (anche industriale). E addirittura arriva a prospettare, e auspicare, che queste opere di Seassaro possano diventare nelle scuole d'arte e di architettura (*così carenti!*) delle

utilissime testimonianze di come si possa stimolare e accrescere il senso della forma e del rapporto forma-struttura anche attraverso operazioni limitate nelle dimensioni e nell'impiego dei materiali; e come dalla *semantica del modello* che viene qui proposta e utilizzata, si possa facilmente giungere a una vera e propria *semantica architettonica o dell'intorno ambientale*. (Dorfles, 1969)

Perché secondo Dorfles

è questo forse il merito maggiore di questi *Morfemi*: di porsi quali precettori d'una complessa e ampia operazione – non più solo morfemica ma sintagmatica – che dopo essersi valsa del *meta-linguaggio* di cui questi modelli sono depositari conduca a una globale operazione linguistica all'interno dell'universo del discorso architettonico. (Dorfles, 1969)

Sì, emoziona pensare che il preveggenete Dorfles avesse colto in quelle opere anche un potenziale *didattico*, sapendo noi, oggi, del percorso che avrebbe portato, 30 anni dopo, Alberto Seassaro a fondare una

scuola di design (e dove, secondo Dorfles, questi *Morfemi* avrebbero potuto diventare *utilissime testimonianze!*).

Opere oggettivamente intriganti, mai banali, che avevano spinto a interrogarsi anche uno sperimentatore libero come Ettore Sottsass, che nel presentare la mostra allo Studio 2B ne aveva colto il valore della ricerca (anche scientifica):

Mi pare che queste cose bianche e rosse di Seassaro siano i risultati o magari anche soltanto i visibili e tangibili momenti di passaggio e sosta di un lavoro di *ricerca* (come si dice oggi), e quindi – queste cose – si possono sistemare soltanto nella categoria della *ricerca* e in nessuna delle categorie tradizionali con le quali si sistemano le cose per liberarsene. Non va bene dire che sono sculture e non va bene dire che sono architetture [...]: sono quello che resta attaccato lungo le sponde della ricerca. La quale poi è un modo speciale di mettersi di fronte all'arte o all'architettura o queste storie, come dire che all'arte ci si arriva attraverso processi e metodi che dovrebbero assomigliare o essere quelli della scienza... (Sottsass, 1968)

E ne aveva anche sottolineato il valore formale:

Nel mio studio appoggiate contro a un muro ci sono queste cose di plastica bianca e rossa fatte da Seassaro che si è messo alla ricerca, per se stesso, ma anche per gli altri, di modelli elementari, di elementari raggruppamenti di forme semplici, di prove di incontri e incastri di elementi rugosi con elementi lisci, di tubi con superfici, di figure con manufatti, di canali di luce con riflessi eccetera, eccetera, tutte queste cose che si fanno per capire meglio che cos'è la natura del mondo delle forme... [53](#) (Sottsass, 1968)

Morfemi quindi come modelli di possibili (elegantissime) architetture, e suggestioni plastiche che indagano il primato della geometria, accelerandolo con giochi di pieni e vuoti, di negativi e positivi, di affioramenti e slittamenti, in un continuo rimbalzo di chiaroscuri. Opere che rilette oggi offrono ulteriori spunti di riflessione. Le fotografie zenitali, con ombre nette che aggiungono segni grafici agli elementi del modello,



sembrano rimandare ai quadri astratti di Bice Lazzari, luminosa autrice pienamente riscoperta solo in questi ultimi anni. Opere che riguardano nella loro ritmata composizione sem-

brano dialogare con alcuni progetti di tappeti della leggendaria Eileen Gray, dove i segni grafici e l'uso del colore diventano i fondamenti di un momento davvero originale nella storia delle arti applicate del Novecento.

Opere che evidentemente indagano il significato delle forme, e che rimandano a una stagione in cui la grande scultura ricercava libera, senza avere ambizioni da piedistalli nei musei, come dimostrano alcune opere difficilmente catalogabili di artisti unici come Katarzyna

Kobro, Georges Vantongerloo a Naum Gabo.

Qualcosa che l'autore aveva e avrebbe mostrato (e fatto emergere) anche in alcuni progetti degli stessi anni, tra architettura, architettura degli interni e design, raggiungendo altri significativi traguardi, spesso in coppia con un altro progettista difficilmente inquadrabile come Ugo La Pietra.

Come nel progetto *MIA 2*, elaborato con Benedetto Resio e Ugo La Pietra per il *Concorso I.S.E.S.* (Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale) nel 1965, una ricerca urbanistica e morfologica, una proposta di edifici a gradoni dove modularità rima con economicità, per una soluzione di edilizia residenziale che sembra poter dialogare con il progetto *Libertà nell'ordine* elaborato come una ricerca su prefabbricazione e arte programmata da Bruno Morassutti ed Enzo Mari per il *Primo Concorso In/Arch Domosic* (1965).

Come in un piccolo intervento urbano, la *Fontana* a Caiazzo (Caserta, 1966-1969, con Ugo La Pietra), austera costruzione realizzata



attraverso la moltiplicazione di un solo tipo di elemento modulare prefabbricato (coppelle per il rivestimento di pilastri in silicalcite) sovrapposto a scalare, in un profilo complessivo che sembra un omaggio alla *Cromostruttura speculare a elementi quadri* (1964) di Getulio Alviani, configurata però dai due progettisti non come un gelido Donald Judd, ma piuttosto come un brutalista Vittoriano Viganò!

Come in due gallerie d'arte, sempre progettate con il socio La Pietra: la galleria *Il Cenobio* (Milano, 1966), «un grande oggetto unitario» con pareti, pavimento e soffitto rivestiti di lamiera di alluminio, uno spazio con un sapore industriale, quasi high tech, dove «la grecatura della lamiera, che approfondisce prospetticamente le distanze e moltiplica e diffonde i riflessi, fa della parete una sorta di continua superficie luminosa, che investe omogeneamente di luce tutto lo spazio» (Domus, 1967) [6](#); e la galleria privata *Walter Spaggiari* (Milano, 1965-1966) [7](#), ancora una volta un progetto di evidente carattere, con un programma ben definito – «galleria per guardare opere d'arte, grande *gabbia* per contenere un magazzino di opere, uno spazio per stare» (La Pietra, 2000) – e articolato in due distinte zone: una superiore per la raccolta delle opere d'arte (realizzata con pannelli verticali scorrevoli e roteanti in lamiera forata), l'altra sottostante dove alcune opere selezionate erano esposte per essere ammirate in un ambiente ideale alla conversazione, con sedili, piani di appoggio e contenitori disegnati attraverso «lo stesso elemento unificato di base» (Domus, 1968) [8](#), cubico, elemento che contraddistinguerà anche alcune abitazioni private.

Come *Casa Rizzi* (Camogli, 1967, con La Pietra) [9](#), caratterizzata da elementi d'arredo integrati a strutture orizzontali e verticali che sembravano voler cercare un dialogo ideale con le opere di Julio Le Parc, quelle che Nanda Vigo avrebbe accolto negli stessi anni nella celebre *Casa Meneguzzo* (Malo, 1966-1969), e dettaglio identitario che si ritrova, con un'ulteriore ed eccezionale elaborazione, nella *Casa Paola Seassaro* (Milano, 1968) [10](#) dove definisce una proposta «fra le più nuove e promettenti dei giovani architetti di oggi» (Abitare, 1968) [11](#), mentre ancora una volta l'insieme dialoga idealmente con l'arte coeva, in quel caso le *Sotomagie* di Jesús Rafael Soto, quelle



6. Ugo La Pietra, Alberto Seassaro, *Il Cenobio*, in *Domus*, n. 451.
[Documento →](#)



7. Ugo La Pietra, Alberto Seassaro, *Galleria d'arte privata Walter Spaggiari*, in *Domus*, n. 451.
[Documento →](#)



8. Ugo La Pietra e Alberto Seassaro, *Galleria privata Walter Spaggiari*, in *Domus*, n. 465.
[Documento →](#)



9. Alberto Seassaro, *Casa Rizzi a Camogli*, in *Interiors '70*.
[Documento →](#)



10. Alberto Seassaro, *Spazio abitativo a Milano*, in *Interiors '70*.
[Documento →](#)



11. Alberto Seassaro. *Progetto di interno domestico*. In *Abitare*, n. 71.
[Documento →](#)



che il maestro venezuelano avrebbe poi sviluppato in forma di ambienti *penetrabili*.

E come, ancora, in alcuni sistemi di arredamento, come il tavolo *Addition* [12](#) e la scrivania *Leader* (Acerbis, 1969), dove le diverse possibili combinazioni degli elementi superiori, vassoi o coperchi, sembrano un ulteriore rimando e declinazione dei modelli presentati allo Studio 2B e qui ampiamente ricordati.

Dopo quei record artistici, che seducono ancora oggi per eleganza ed enigmaticità, e quei progetti tra architettura di interni e design, originali come raramente accade, negli anni successivi l'impegno artistico e progettuale di Seassaro, come già scritto, inizia a diminuire e la sua visione e la sua energia si spostano e si posano completamente sull'impegno didattico, ma non solo nella totalizzante definizione di un intero Corso di laurea in Disegno Industriale, ma nei suoi stessi corsi, nei suoi stessi programmi, per i suoi primi allievi, per i quali non dimentica le sue *scientifiche* riflessioni dei lustri precedenti, accelerandole però grazie agli occhi aperti che l'arte praticata di prima mano gli aveva lasciato.

Così, mentre un altro maestro transdisciplinare come Corrado Levi, suo collega e amico carissimo, faceva lavorare gli studenti sulla *Compresenza di diverse logiche progettuali*, Alberto Seassaro proponeva ai suoi *discepoli* di progettare un *caleidoscopio*: sì, proprio «l'apparecchio fatto con due o più specchietti disposti ad angolo entro un tubo, dove si trovano alla rinfusa piccoli oggetti colorati: le riflessioni multiple formano immagini spesso simmetriche che mutano in modo imprevedibile e variabilissimo a ogni movimento» (Devoto, 1967-1968). Una descrizione che sembra la didascalia di alcune opere d'arte degli anni di cui sopra, tra i '60 e i '70, nelle orbite dei vari Yaacov Agam, Carlos Cruz-Diez, Joël Stein, e dei nostri Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Gabriele Devecchi. Un invito a progettare un oggetto così eccezionale, sorprendente e che chiede interazione, coinvolgeva gli entusiasti discenti, invitati finalmente a sognare, proponendo visioni. Come ricorda Paolo Tinelli,

il caleidoscopio era per Seassaro una macchina per manipolare la luce. Non una macchina per produrre luce ma per modellarla. Una cosa mai sentita prima... [...]. Un oggetto però straordinario per la didattica del design capace di spaziare tra molteplici argomenti e

di dare, se ben compreso, notevoli aperture mentali. Un *oggettino* tanto semplice quanto complesso che permetteva immediatamente di far emergere l'anima e la personalità di chi lo stava progettando. (Tinelli, 2024)

Un oggetto che produce immagini intriganti e stupefacenti che possono sembrare quelle dei quadri degli anni 2000 di Maldonado (nel periodo del suo ritorno alla pittura, come *Centrifugo-centripeto*, 2008), e di alcune *rotazioni* degli anni '70 dell'inarrivabile Max Bill. Un oggetto che scomposto per parti sembra rimandare (per l'ennesimo gioco di affinità elettive) alla *Lampada triangolare* a schermi colorati intercambiabili, che Poggi aveva prodotto nel 1966-1967 su disegno del solito La Pietra.

Un tema di progetto come stimolo per una ricerca sul colore, sulla forma e sulla luce, dopo i tanti cimenti già provati da Seassaro su questi argomenti ma in altri ambiti professionali, e perfettamente coerente con un'altra delle *aperture* importanti che Seassaro avrebbe poi portato in università: l'avvio del *Corso di perfezionamento in Progettazione illuminotecnica* (1985), che diventerà negli anni un *Master in Progettazione e Tecnologie della Luce* per continuare a riflettere e a ragionare su questo sempiterno argomento, e che determinerà anche il *Laboratorio Strumentale di Luce & Colore*. Nomi di occasioni didattiche e accademiche che sembrano i contesti scientifici per definire l'orizzonte di riferimento di alcuni grandi artisti che hanno contribuito a rinnovare il linguaggio dell'arte contemporanea, come i tanti già citati e come Bruce Nauman e Olafur Eliasson, veri maestri che proprio con la luce hanno realizzato opere imprescindibili per la cultura delle arti visive.

Così, con una serie di continui rimbalzi, dall'arte praticata in prima persona arrivando all'architettura e al design, per poi stabilizzare il proprio impegno nell'attività didattica (dove non ha mai fatto mancare l'apertura del suo sguardo, formata e alimentata negli anni vissuti come artista), Seassaro non ha mai dimenticato i suoi primi cimenti, tra luce, forme e colore, elementi fondanti di ogni opera d'arte e che lui ha introdotto in modo programmatico nel mondo universitario del design, fino a trasformarli in ambiti di studio e di ricerca, ben consapevole (dall'alto della sua esperienza personale) che spesso è proprio l'arte la disciplina che indica in anticipo dove andare: «Non so bene come abbia fatto, ma è sempre stata l'arte, per prima, a modificare

il nostro modo di pensare, di vedere, di sentire, prima ancora, certe volte cento anni prima, che si riuscisse a capire che bisogno c'era» (Eco, 1962).

Bibliografia

- Abitare 71. (1968, dicembre). *Abitare*, n. 71.
- Branzi, A. (2020, novembre). Autodidatti e rettori. *Interni*, n. 11.
- Devoto, G., & Oli, G.C. (1967-1987). *Nuovo vocabolario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- Domus 451. (1967, giugno). *Domus*, n. 451.
- Dorfles, G. (1969, gennaio-febbraio). I morfemi di Seassaro. *Made In: Bollettino della Modern Art Agency*.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1962). Arte programmata. Munari, B. & Soavi, G. (a cura di). *Arte programmata (Arte cinetica. Opera aperta. Opere moltiplicate)* [Catalogo di mostra]. Venezia: Negozio Olivetti.
- La Pietra, U. (2001). *La sinestesia delle arti, 1960-2000*. Milano: Mazzotta.
- Maldonado, T. (1970). *La speranza progettuale: Ambiente e società*. Torino: Einaudi.
- Seassaro, A. (1968, maggio). I morfemi. *Seassaro. I morfemi* [Catalogo di mostra, Bergamo]. Bergamo: Ed. Studio 2B.
- Sottsass, E. (1968, maggio). I morfemi. *Seassaro. I morfemi* [Catalogo di mostra, Bergamo]. Bergamo: Ed. Studio 2B.
- Tinelli, P. (2024). I caleidoscopi di Alberto. *Design Philology*.
- Una galleria privata a Milano (1968, agosto). *Domus*, n. 465.