

14. Collage e bricolage. O di come Alberto Seassaro si sia inventato il *Sistema Design Italia* a dispetto di tutti. Anche di se stesso

Antonella Penati

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano

14.1 In quella stanzetta in via Bonardi al 3

Eccolo lì, solo coi suoi pensieri. Matita in bocca meditabonda; tra le dita, sigaretta *consunta* fino all'impossibile – rigorosamente Nazionali senza filtro, pacchetto verde morbido –, e mazzo di carte pronte per l'ennesimo *solitario* da giocare in caso di impellenti incombenze da affrontare, come una telefonata istituzionale, o una faticosa consegna in vista di una riunione di Senato Accademico dove *c'è da battagliaire*.

Una *affollata solitudine* nella stanzetta dipartimentale 4x4 di via Bonardi, diventata Presidenza, che condivideva con tutto il personale di segreteria – *le mie ragazze* come le chiamava in modo affettuoso –; con i suoi collaboratori più stretti; con i suoi assistenti a corsi e laboratori (gruppo nutrito perché aveva ereditato anche gli assistenti dell'amico e collega Giacomo Scarpini). È capitato infatti che fosse solo, con le sue idee e le sue visioni che gli altri – addirittura noi che lavoravamo con lui gomito a gomito tutti i giorni – riuscivano a comprendere solo dopo che queste si erano materializzate dando forma concreta al suo pensiero.

Dentro a quella stanzetta si celebravano anche le sedute di Giunta del Corso di laurea (prima della faticosa conquista di spazi dedicati); si tenevano gli incontri con i colleghi, un gran via vai, e incontrava persino gli studenti che accoglieva a tutte le ore senza necessità di appuntamento. Lì, dove tutto è cominciato quando non c'era nulla, ho conosciuto i suoi modi informali e schietti di relazionarsi con gli altri: dall'ultimo degli studenti al Rettore. Si sentiva a suo agio in ogni situazione e metteva tutti a loro agio, senza la necessità di fare l'amicone. Anzi, agli studenti dava rigorosamente del lei, anche se era sempre ben disposto all'ascolto; il che non necessariamente significava che fosse facile strappargli un sì. Con gli studenti, in particolare, era restio a concedere *eccezioni alla regola* perché aveva sempre ben chiaro che per tutti dovevano valere i medesimi principi.

Questa stanzetta della *convivenza costretta* mi ha fatto conoscere un lato ulteriore di Alberto Seassaro. Aveva un'idea del privato tutta sua. Era nel profondo una persona libera e proprio per questo poteva in tutta serenità discutere con colleghi di questioni delicate davanti a tutti i presenti, così come fare telefonate riservate ai familiari senza censure. Un libro aperto. Inizialmente rimanevo turbata da questo privato così pubblico, ma col tempo e conoscendo poi la sua storia umana e politica ho capito che questo era un tratto radicale della sua persona: essere quel che si è senza bisogno di *infingimenti* e ipocrisie.

In quella stanzetta, entrando, ci si trovava di fronte a un armadio zeppo di documenti ben catalogati e, appiccicata in modo approssimativo sull'anta centrale la vignetta: «*Hai voluto la bicicletta? E adesso pedala!*», omaggio scherzoso dei suoi collaboratori perché lui la bicicletta non l'aveva voluta, ce l'avevano fatto salire più o meno a forza ma da quel momento aveva promesso a sé stesso e a chi lavorava con lui che c'era da pedalare e senza lagnarsi troppo!

L'armadio suddetto fungeva da separatore visivo di un piccolo spazio che ospitava due postazioni PC per la segreteria. A parte queste due postazioni, l'intera stanza era letteralmente colonizzata da grandi tavoli bianchi eccezion fatta per un piccolo passaggio (un *pertugio* più che altro) sufficiente a raggiungere il posto a sedere presidenziale. Un posto del tutto simile a quello delle sue segretarie, personalizzato solo da una piccola vetrinetta, sul muro alle spalle. Sull'anta della vetrinetta, piccole fotine dei nuovi arrivati di casa Seassaro, la nipote Caterina pri-

ma e il pronipote Enea poi; una grande immagine fotografica del Presidente Cesare Stevan con incollato sul petto un ritaglio di cuore umano in versione anatomica con disegnate sotto, con un pennarello rosso, una colata di gocchine di sangue: collage effettuato dallo stesso Seassaro. All'interno, facevano bella mostra di sé alcuni elefantini – suo animale venerato –, regalo dei colleghi di rientro da qualche viaggio esotico; multe da pagare; biglietti aerei; bustine sfuse di Aulin; la Citrosodina che ingurgitava a cucchiariate o versandola direttamente in bocca dal contenitore di latta gialla; la panna spray – antidoto alla citrosodina – che spruzzava in bocca durante le lunghe telefonate, provocando il caratteristico rumore della caffettiera in ebollizione, rumore che noi che gli stavamo attorno, suggerivamo sempre di decriptare all'interlocutore telefonico di turno. Una esigenza che Seassaro non avvertiva minimamente tanto il suo modo di vivere e di comportarsi fosse sereno, affrancato dalla *pruderie* delle regole di etichetta di un galateo conformista. Su un lato della vetrinetta, il ritaglio de *La Repubblica* di una vignetta di Massimo Bucchi con la frase: «L'ambizione più diffusa è restare fermi un giro», sostituita qualche anno più tardi, nel nuovo ufficio di presidenza dell'Edificio B1 di via Candiani, come segno di un pensiero che si aggiorna col tempo restando sempre uguale, con la vignetta, di Altan: *Vorrei vivere alla giornata, ma mi manca la necessaria visione strategica*.

Piccoli flash di un contesto di lavoro quotidiano che, nell'insieme, divengono una autopresentazione dello spirito seassariano.

Per mettere a fuoco il quale, dobbiamo soffermarci, dal momento che li abbiamo citati, sui suoi proverbiali tavoli di lavoro. Tavoli con cumuli di fogli di tutti i formati (ma in prevalenza fogli A3, *perché sugli A4 non puoi dispiegare neppure il pensiero più semplice*), di tutti i colori (ricordo la sua passione per le risme coloratissime di fogli A3 che ricercava perché il colore fungeva da strumento di classificazione tematica e, di conseguenza, da richiamo visivo nel marasma di documenti che abitavano tavoli e superfici), mescolati a cartellette (altrettanto colorate) di documenti; a ritagli di riviste e di giornale; a immagini fotografiche; a strati di materiali semilavorati; a scarabocchi, locandine, manifesti, posta, biglietti da visita, numeri di telefono; appunti, pizzini e missive di colleghi: raccolta, sedimento e stratificazione di un modo di lavorare dove il lavoro, nessun lavoro, può mai dirsi concluso e dove il tempo non procede in maniera lineare ma viaggia su piani paralleli

multipli, sui quali avvengono più cose contemporaneamente talvolta in forma disgiunta mentre talvolta intersecandosi. Creando anche soluzioni non pensate. Come quella di essere alla ricerca di una determinata competenza da inserire nel quadro didattico e trovare il nome a cui non aveva pensato nel catalogo della mostra lì davanti agli occhi, sul tavolo appunto. Il tavolo è anche il luogo dove convivono problemi pubblici e privati, bollette da pagare e lettere al Rettore in un continuum che è la vita stessa ¹⁴.

I piani, del resto, sono i luoghi filosofici degli incontri singolari e fortuiti, come ci insegna Foucault (Foucault, 1978). Luoghi dove convivono, in forma di materiale distinto, informazioni, dati, problemi, concetti che, proprio in virtù di vicinanze insolite e accostamenti di primo acchito inusitati, possono pervenire a sintesi innovative. Non è tanto la singolarità e la natura disomogenea di ciò che sta sul tavolo a colpire l'immaginazione ma, secondo Foucault, è proprio il potere di contagio, la possibilità di generare misture impensate che derivano dalla «riduzione degli interstizi» che separano una cosa dall'altra (Foucault, 1978, p. 6).

Figura 1.

Ritratto caricaturale di Alberto Seassaro di Paolo Ciuccarelli (1996).

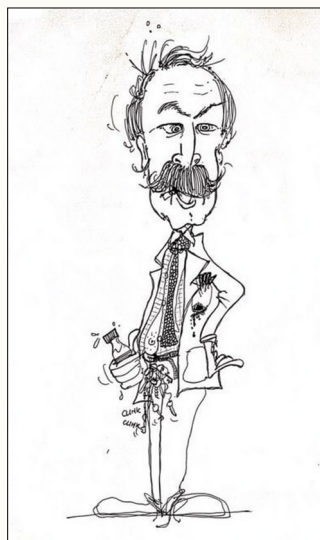
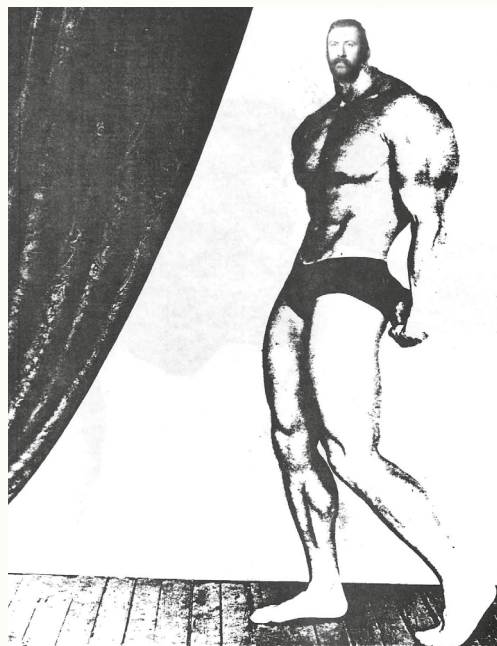
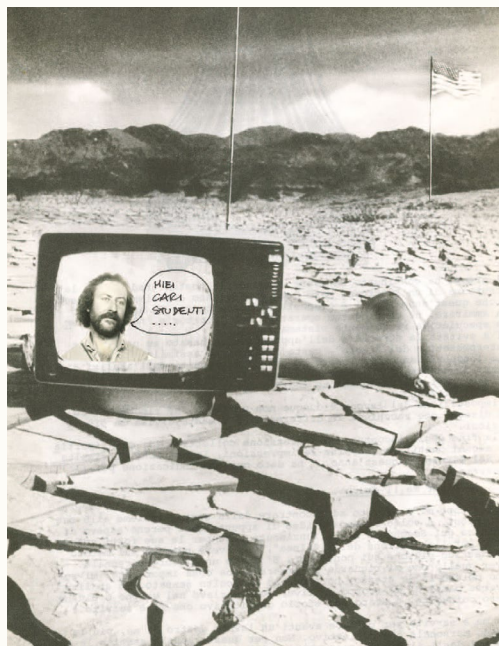


Figura 2.

Collage realizzati da Alberto Seassaro per i materiali didattici (anni '80).





Gli affastellamenti di elementi in origine separati che trovano successivi apparentamenti ci consente di cogliere alcuni modi del pensiero innovativo contemporaneo che lavora su *collage*

e *bricolage*, tecniche del fare e del pensare ampiamente utilizzati da Alberto Seassaro che era solito produrre accostamenti innovativi – talvolta azzardati – partendo da materiali concettuali e talvolta anche da materiali umani che lì per lì non erano facilmente associabili. Del resto, i criteri che muovono associazioni e analogie sono personali e fortemente connessi alla



storia culturale del soggetto, una storia portata a includere più che a escludere. E infatti, ci insegna Maffessoli, il collage non discrimina perché «il collage è *stricto sensu* una metafora che trasporta in uno stesso luogo, riunisce» (Maffessoli, 1986, p. 123).

Gli stessi manifesti degli studi possono considerarsi un luogo – il luogo – dove Seassaro ha portato a convergenza pensieri e persone distanti e diverse, «come sul tavolo della sala operatoria, l'ombrello e la macchina da cucire» di Michel Foucault (Foucault, 1978, p. 6).

I materiali più disparati presenti sul tavolo, raccolti nel tempo, ritagliati dal loro contesto di partenza costituivano di fatto un serbatoio di suggestioni da cui attingere per poter essere riaggregati.

Questi elementi, infatti, una volta messi insieme, allora e solo allora esistevano e prendevano corpo diventando reali ma soprattutto realistici, possibili, anzi ovvi. Dietro a quei nomi giustapposti, all'inizio per pura intuizione, seguivano poi ore di dialoghi, discussioni, verifiche, aggiustamenti, cambi di rotta. E così l'intuizione iniziale acquistava pieno senso. In ciò era aiutato certamente da solide conoscenze, dalla sua storia artistica e personale ricca di incontri, amicizie, amori, relazioni, occasioni, esperienze coltivate in quello che soleva chiamare *il tempo del cazzeggio libero* a cui dava notevole importanza e su cui torneremo in chiusura. E, probabilmente, era aiutato anche dall'essere sempre in

un *altrove* cercato e voluto rispetto ai luoghi, ai dibattiti, ai salotti del design il cui *mainstream* per lui, autenticamente popolare, erano sempre da osservare da debita distanza.

Il suo modo di progettare il nuovo consisteva nel procedere per parti e per integrazioni senza farsi imbrigliare da schemi pre-ordinati o da impalcature e perimetri stabiliti a priori, avendo però ben chiaro ciò che il contesto gli metteva a disposizione, compresi i vincoli che era comunque molto abile ad aggirare (mai sottovalutandoli ma cavalcandoli per sovvertirli nel progetto. Del resto, «sparigliare le carte» ovvero cambiare le regole del gioco, creare scompiglio o confondere le idee era tra le sue ambizioni conclamate) e i temi di interesse del sistema che era ben disposto a captare e ad accogliere. Gli stessi fini del progetto istituzionale venivano plasmati passo passo, rivedendoli e adattandoli alle disponibilità e alle esigenze del contesto filtrandoli con la lente di un pensiero sempre politico, mai innocente. Un *modus operandi* che fotografa molto nitidamente la sua forma mentis di fronte alle complessità del progetto.

Come abbiamo detto nell'Introduzione a questo testo «La forza dirompente dell'azione di Alberto Seassaro sta proprio nel prendere ciò di cui il sistema dispone, in termini di risorse umane, di conoscenze, di strumentazioni, di spazi, di usanze organizzative e, attraverso un minuto lavoro di adattamento, di micro-trasformazioni, di tattiche, disegnare un'azione strategica di portata impensabile [...]».

È il meglio che abbiamo; Sono i migliori che abbiamo era solito dire a colleghi e collaboratori ogniquale volta, a fronte di precise necessità, si riusciva a rispondere in termini umani e materiali solo con soluzioni *arrangiate* (altro termine che utilizzava frequentemente). E in quel *sono i migliori che abbiamo* riecheggia «il migliore dei mondi possibili» del Candido di Voltaire – lettura che amava e che aveva eretto a filosofia di vita – e con esso la critica all'ottimismo facile secondo cui *tutto va bene nel migliore dei mondi possibili* (Voltaire, 1950). L'impegno nel quotidiano, il fare i conti con la concretezza e con i limiti della realtà erano invece il suo punto di forza.

Fin dal principio, infatti, aveva chiaro, ed era il suo spirito-guida, che la pazienza e il tempo avrebbero dato una mano a mettere a punto contenuti e mezzi più *acconci* (altro termine che utilizzava frequentemente). Del resto, come ci ricorda Sennett (2009, p. 19) nell'artigian-

no-demiurgo (cfr. l'introduzione in questo testo) «l'uso di strumenti imperfetti o parziali stimola l'immaginazione a elaborare la capacità di riparare, di improvvisare». Così come, la mancata disponibilità di risorse perfettamente rispondenti ai fini costringeva a entrare a patti con questi, non riducendoli ma adattandoli, aggiustandoli, riorientandoli.

Particolarmente degno di nota pare, qui, il concetto di *contingenza* che l'epistemologo Tagliagambe (1997, p. 48) interpreta come incentivo a cambiare una situazione che si sta vivendo, attraverso esplorazioni trasformative tipiche dell'attività creativa. È un tipo di creatività, quella generata dalla contingenza, che sa scegliere alternative che siano non solo concepibili, ma anche concretamente realizzabili.

De Certeau parla a questo proposito di tecniche *minuscole* (2001, p. 9), di un'inventiva governata proprio dall'arte di arrangiarsi che porta a ricombinare elementi e saperi eterogenei sulla base di una intelligenza pratica che, in modo arguto, inventa procedure, adatta schemi, (ivi, p. 96), trasferisce e riutilizza soggetti, saperi sfruttando le plurime potenzialità implicite in ciascuno e seguendo, allo stesso tempo, il principio che molti elementi/persone sono sostituibili con altri. Sono quelle forme di progettazione che si alimentano dell'utilizzo di ciò che il contesto rende disponibile per produrre risultati che non hanno la pretesa di essere replicati, di diventare modello, ma semplicemente di risolvere delle *contingenze*. Sono processi che le teorie dell'innovazione di stampo evolutivo hanno ben descritto proprio come pratiche di *bricolage* (Levi-Strauss, 1966; Ceruti, 1995), pratiche ingegnose attivate dallo stato di necessità, supportate da un senso intuitivo e pratico, capace di mettere in moto quella nostra intrinseca abilità di saper rifunzionalizzare ciò che è disponibile per prestazioni diverse da quelle per cui sono stati progettati, ricombinandoli o ricombinandone alcune parti o elementi, permettendo di ottenere talvolta risultati originali (Joyce & Craig, 2011). Risultati che, pur derivando dalla casualità degli elementi disponibili che dettano la logica del loro assemblaggio, una volta realizzati, paiono essere «la cosa più ovvia» che si potesse fare (Freeman, 2007). L'azione del *bricoleur* si caratterizza infatti per l'utilizzo di materiali e componenti imperfetti, sub-ottimali rispetto al risultato che intende ottenere e, in questo modo, la stessa finalità, in parte plasmata da ciò che è disponibile per l'uso, è essa stessa risolta in modo approssimativo ma efficace. (Lévi-Strauss, 1966).

Questo procedere per adattamenti successivi, per finalità che riducono la loro portata e si trasformano nel tempo, producendo comunque effetti di grande impatto, ha molto a che fare, come dicevamo più sopra, con i modi del progetto nella contemporaneità dove le grandi narrazioni cedono il passo a elaborazioni di senso locali e transeunti (Penati, 2006).

Si è da più parti parlato di questa impronta, sostenendo che derivasse a Seassaro dal suo spirito anarchico.

Credo che, a dispetto delle sue letture di Proudhon, Bakunin, Kropotkin e degli scritti teorici sull'anarchia che avevano nutrito la sua giovinezza, e a dispetto anche di quanto si diceva di lui, Seassaro non fosse anarchico, pensando soprattutto all'anarchia nella sua accezione culturale. Penso che il modo di pensare e di progettare di Alberto Seassaro, sia nei progetti di portata più limitata, sia nei grandi progetti che ha fatto maturare, prendesse più le mosse da un modo di fare e di pensare dadaista.

Il suo essere dadaista lo si coglie nel consueto uso di modi – del pensiero, del fare, del comportamento – che in analogia al pensiero sotteso alle pratiche del *collage* lo portano a creare significati innovativi, scegliendo e assemblando, secondo una casualità solo apparente, materiali originari che acquistano significato solo nel progetto finale.

E questo suo modo di essere lo si coglie anche nell'uso frequente dell'espressione idiomática dadaista *Il pensiero mi si forma in bocca* che aveva eretto a stile di osservazione, riflessione e giudizio, e che indica un pensiero non pre-costituito ma che prende forma nella parola, nell'argomentare. Nell'argomentare ricerca le ragioni della sua attendibilità. Dadaista, dunque, nel modo di organizzare il pensiero così come nello stile narrativo: perché avere una lezione fissa nei contenuti e nel racconto? Basta la scaletta e poi i contenuti si legano a braccio proprio come nelle partiture del jazz; perché organizzare un racconto, una presentazione secondo una sequenza di slide? La successione di slide condiziona il pensiero mentre tra concetti si possono inventare legami e successioni infiniti. Ecco perché, chi per anni lo ha seguito nelle sue lezioni, sostiene di non aver mai sentito una lezione uguale alla precedente. Ecco perché, nel formulare il quadro didattico, anche quando i risultati si erano mostrati lusinghieri sia per tematiche proposte sia per gruppi di docenti inseriti nel Manifesto degli studi, mai ha provato a cri-

stallizzare la proposta didattica e anzi il suo motto continuava a essere: *Ogni anno si cambia!*; *Creare realtà uniche, irripetibili*; *Mai riproporre lo stesso tema, mai mettere il docente nella stessa collocazione*. *La routine ammazza la didattica del progetto*; *Ma che docenti sono quelli che nel 2000 fanno lezione usando i lucidi del 1965 e intanto fuori di qui tutto è cambiato!*?

Anche i gruppi di lavoro della docenza venivano composti scegliendo spesso personalità, esperienze e visioni del progetto agli antipodi sul piano della riflessione teorico-critica. O, se personalità dissimili non venivano messi nello stesso gruppo, venivano fatti incontrare agli studenti in esperienze didattiche successive tanto aborrisce l'idea del pensiero unico, della *scuola di pensiero*. Non ha mai condiviso le visioni assolute e dogmatiche. Coltivava l'idea dell'antimodello perché ogni studente potesse formarsi, contaminato da poetiche e culture del progetto diverse.

Ma soffermiamoci ancora un momento sul tema del *collage* e del *fotomontaggio* come modo per costruire la realtà, per rettificarla, per reinventarla. Il collage offre modi non convenzionali per inventare nuove realtà facendone percepire sfaccettature diverse, come era tipico dei cubisti ma offre anche modi insoliti di rappresentare la realtà giustappponendo materiali e tecniche differenti, introducendo inserti stranianti in contesti dati o rendendo distopici alcuni elementi attraverso il loro accostamento.

E, il collage per Seassaro è stato anche un vero e proprio strumento di rappresentazione.

Qui ha giocato un ruolo fondamentale il suo essere immerso nella cultura artistica e nel possedere una profonda conoscenza, non solo teorica ma esercitata negli anni degli studi a Brera, delle tecniche pittoriche, dalle più tradizionali a quelle delle avanguardie.

La sua propensione al collage si è sempre e inevitabilmente accompagnata alla mania del ritagliare ovvero del sottrarre dal suo contesto originario ogni articolo, ogni vignetta, ogni copertina di rivista fosse di suo interesse, per renderli disponibili a nuovi contesti d'uso. Questo dalla sua età giovanile fino all'ultimo dei suoi giorni. Ecco allora contenitori colmi di ordinatissimi ritagli: dalle copertine di *Alfabeta* e de *La gola* di Pedrazzini a quelle de *Il male* di Liberatore, il *Frigidaire* di Pazienza, Scòzzari e gli altri, fino alle vignette satiriche di Altan ma anche le Bu-

stine di Minerva di Umberto Eco, gli approfondimenti di Umberto Galimberti sul Venerdì di Repubblica e così via. Il ritagliare è un atto che già di per sé richiama infinite possibilità di riutilizzo.

Un artificio, questo, usato per agevolare un pensiero, mai improvvisato, ma suscettibile di quelle modifiche e approfondimenti che possono emergere di volta in volta riflettendo sulla struttura e sui modi di articolare il dispiegarsi del progetto e che può necessitare di integrazioni, di inserti o anche di rivedere l'ordine e la sequenza degli argomenti. Un modo di pensare e di rappresentare il pensiero che nasce già ipertestuale con segni di rimando, integrazioni fuori pagina, correzioni, cancellature, spostamenti di posizione esibite. Nei molti scritti di Seassaro, coevo e amico di Isgro', è subito evidente che anche le cancellature sono un testo che lascia intuire gli scarti e i passaggi del pensiero.

Un artificio accompagnato da un corredo di segni narrativi, figure e simboli collocati nella pagina per rispondere al bisogno di comunicare meglio processi e percorsi mentali, compresa la possibilità di tornare indietro e rimettere ogni cosa al posto di partenza. Una scrittura fatta non solo di parole, ma di spazi, di direzioni che già da soli sono un testo visivo e poi, segni, disegni, schemi, tabelle. Il cosmo incasellato e messo in ordine con perizia sartoriale nelle pagine affastellate di pensieri che a dispetto del loro apparente disordine visivo, nascono già espressi in modo assolutamente compiuto.

C'è almeno un altro percorso che occorre seguire fino in fondo per comprendere le qualità del suo modo di pensare progettando: è l'immersione totale nei linguaggi artistici e più in generale nei linguaggi visivi, nella scrittura per immagini e, tra questi ultimi, in particolare quello dei fumetti ne forma lo stile progettuale. Il fumetto gli fornisce quegli strumenti della cultura visiva che alimentano quel suo modo così peculiare e distintivo di spiegare e accompagnare le fasi processuali del progetto, attraverso racconti scripto-grafici fatti di disegni, tabelle e illustrazioni per supportare o rendere più immediati testi scritti o, viceversa, per contaminare con notazioni scritte le pagine di progetto. Il trasporto verso le forme di testo visivo, gli arrivava anche dai suoi primi e rudimentali strumenti di apprendimento: primi tra tutti le pagine illustrate dell'Enciclopedia dei ragazzi che, dai suoi racconti, aveva avidamente bevuto e da cui diceva di aver imparato tutto l'essenziale in un'epoca in cui l'Enciclopedia aveva ancora la forza di riuscire a racchiu-

dere e catalogare tutto il sapere disponibile mettendolo a disposizione con la ricchezza delle immagini derivate da un'importante tradizione, quella della illustrazione didascalica. Un grande conforto per una generazione che aveva avuto testi scolastici pressoché privi di immagini. Gli stessi libri per ragazzi, raccontava, ne erano privi e quando arrivavano le pagine illustrate, per lui si aprivano mondi immaginativi che andavano al di là del testo. Ed effettivamente le sue conoscenze storiche, geografiche, artistiche sterminate, erano molto vivide e cercava sempre, anche nel racconto orale, di renderle visive.

L'ansia panottica di fissare con la penna sistemi complessi traducendoli in sintesi visive la ricordano tutti quelli che hanno lavorato con lui e che avevano l'arduo compito di trasformare in digitale quel che aveva prodotto a mano. Le sue tabelle, i suoi disegni procedurali e di schematizzazione non si limitavano a essere forme di semplice rappresentazione dell'esistente ma erano già configurazioni e prefigurazioni capaci di dare un ordine relazionale preciso ai diversi elementi. Erano sempre, in altri termini, atti di progetto che contemplavano plurime alternative. Questi schemi potevano andare dal manifesto degli studi, per il quale aveva definito un format ancora oggi utilizzato: un mondo codificato sul piano visivo di informazioni complesse che definivano il quadro di programmazione didattica di ciascun corso di studi fino ad arrivare a schemi più complessi (come quelli che mettevano in relazione gli studi di ordine superiore con i corsi universitari, con Master, Corsi professionalizzanti, Corsi d'alta specializzazione, Dottorati di ricerca ecc.). Schemi concepiti, per esempio, perché lo studente potesse aver chiaro a colpo d'occhio, senza leggere pagine e pagine della Guida dello studente, l'intera offerta formativa della Facoltà con le molteplici opzioni di scelta che aveva a disposizione nel suo percorso universitario e post-universitario.

Nel produrre lo schema, aveva in mente, sin dal primo tratto disegnato, l'intero canovaccio, la proporzione e la dislocazione delle diverse parti nello spazio della pagina, in virtù delle loro interazioni. Il collage interveniva come *remedium* laddove qualche elemento dovesse essere integrato perché non previsto o subentrato nel corso del progetto. Tutti noi ricordiamo le famose *giunte* di più fogli o intersezioni di fogli nei fogli. Anche il linguaggio verbale di Alberto Seassaro non era banale sia nella prosa scritta sia nel parlato. Un linguaggio dall'umanità calda

A.S. 26/4

VIAIO IN GRAN GARABAGUA

(dalla raccolta intitolata *Ampe*
(EZZOU 1988))

di **Henry MICHAUX** e di **SEASSARO**

pittrice infornuiale
scrittrice di chianci di viaggio veri (Equador 1923)
o immaginari Viaggio in Gran Garabagua (1912)
Nel paese della magra
Qui Paddeu

Scrive e dipinge in viaggio
o in "trip"
sotto effetto dell'acido (LSD)

Prezide il senso della quotidianità
nelle sue descrizioni non c'è storia - né tempo
né grandi eventi

è sempre il particolare
il personale
che determina un senso susseguente
del generale
del politico

M. è un antropologo dell'immaginario.
descrive sé stesso nelle infinite possibilità del suo 10.

l'10 diventa mondo, Universo, totalità

"IO è fatto di tutto. Una flessione in una frase, si tratta forse di un altro io che cerca di apparire? Se il sì è mio il no è di un secondo io? Io non è che provvisorio (sembra faccia davanti a qualcuno, io ad ascoltare che si cambia in un'altra lingua, in un'altra parte) e gonfio di un nuovo personaggio, che un accidente, una emozione, un colpo sulla testa libererà per l'esclusione del precedente, e con stupore generale, spesso formato istantaneamente. Era dunque già del tutto continuo. Forse non si è fatti per un solo io. Si ha tutto a volerci attendere. Pregiudizio dell'unità. In una doppia, tripla, quadrupla vita, ci si sentirebbe maggiormente a proprio agio, meno così e paralizzanti dal subconscio ostile al cosciente (ostilità degli altri io spiegati). La più grande fatica di una giornata e di una vita potrebbe proprio essere dovuta allo sforzo, alla tensione necessaria per conservare uno stesso io attraverso le tentazioni continue di cambiarsi."

M. si identifica con tutti gli oo diversi 10 possibili.

Il suo 10 si oposta, e assume (involontariamente?) aspetti e comportamenti di altre forme di 10 esistenti.

La dinamica degli 10, inattesa per non dover soffrire la realtà, al tempo stesso la rivela.

(Lo stesso procedimento che c'è in *Guignol*)

Il vero 10, è sempre la morte: presente sempre.

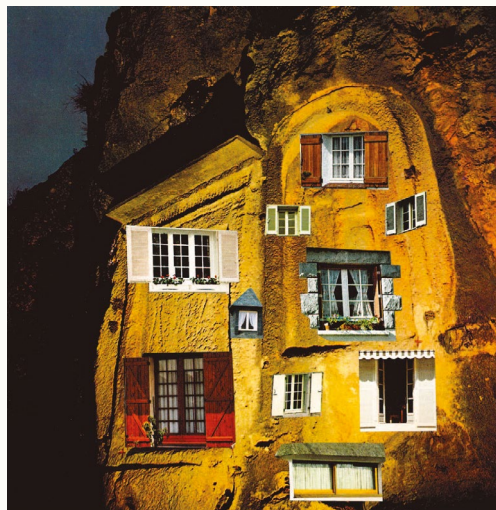




Figura 3.

Traduzioni vive del testo di Michaux *Viaggio nella Gran Garabagna* realizzate con la tecnica del collage da Alberto Seassaro e utilizzate come materiale didattico per gli studenti di Architettura.

ed empatica allenato dalle letture di François Rabelais tra i suoi autori preferiti. Caratterizzato anche da una grande ricchezza lessicale, con l'uso di termini concreti, colloquiali, popolari e anche dialettali: un collage anche in questo caso. In questo risentiva dello stile letterario di scrittori come Gadda alla cui lettura lo aveva introdotto Bruna Bianchi fine linguista e traduttrice, sua compagna per lungo tempo. Di Gadda coglieva la pluralità di registri linguistici – dai termini scientifici, filosofici, al ricorso a termini arcaici, ma anche dialettali – che sfoggiava soprattutto nei suoi scritti. Alcuni suoi termini ricorrenti – *alfine*, *vieppiù*, *verboso*, *imperituro*, *acconcio*, *cimento*, *tenzone*, *scalchignato*, *macché*, *sgorbagna*, *cippirimerlo*, *ciau pep* – ma anche alcuni suoi modi di dire – *El püsse san el g'ha la rogn*a (frase dialettale milanese che letteralmente significa *Il più sano ha la rogn*a, ovvero anche chi sembra perfetto ha qualche difetto) – sono proprio testimonianza di un repertorio che spazia dal gergale al colto al dialettale. E, su quest'ultimo versante, non si può non dire l'influenza esercitata dall'amore smodato per i testi di Jannacci a cui avrebbe dato il Nobel per la letteratura.

Era anche facile alla creazione di neologismi: *abluire*, per esempio, termine usato per indicare l'atto di evidenziare al computer le parti di testo (che come è noto divengono azzurrate); *inignatico* una via di mezzo tra enigmatico e stagnante (*qui la situazione si fa inignatica* per dire di situazione complessa e aggrovigliata) dove il digramma *gn* onomatopeico forse deve qualcosa al neologismo «gnommero» inventato da Gadda per dire *intrico*, *garbuglio*. O, *museabile*, come ci ricordano Eleonora Lupo e Raffaella Trocchianesi nel loro capitolo.

Per chiudere due note sul Seassaro-pensiero. La prima descrive il modo di lavorare di Alberto Seassaro con gli altri colleghi.

Alberto Seassaro apparteneva a una genesrazione che Andrea Branzi, parlando di Joe Colombo di qualche anno più giovane di Seassaro e per alcuni tratti suo ispiratore, battezza come «la generazione del jazz» (Branzi, 2011, p. 5). Una generazione che «*ha saputo [...] intuire che l'epoca delle grandi armonie, delle grandi sinfonie stava terminando e al loro posto una creatività sociale anarchica stava occupando la scena*» (Branzi, 2011, p. 5) con la magia della coralità, con l'improvvisazione sapiente fuori da partiture date, con esecuzioni in assolo ma effetti all'unisono. Avendo lavorato per lunghissimo tempo con Alberto Seassaro, non ricordo un solo progetto concepito senza aver alla base

l'attitudine a fare gruppo, a suonare ognuno la sua parte introducendo la componente creativa e di interpretazione individuale tenute insieme da una partitura adattativa; ad accettare i fuori programma – i fuori partitura appunto – come qualcosa da valorizzare; a costruire processi di progetto ferrei nei quali però, la flessibilità dell'intelligenza corale, consentiva di dare spazio all'improvvisazione; ad accogliere la combinazione di ritmi e sensibilità diverse; a rendere il lavorare assieme leggero e coinvolgente. In questo compito, lo swing ce lo metteva lui stesso! Tra i racconti prelevati dal suo passato musicale, il jazz emerge come metafora di un certo modo di intendere l'interazione creativa tra persone e della necessità di cedere qualcosa di personale per far prevalere il gruppo. È così che nacque il suo primo giovane progetto della Jazz band nella quale, Alberto Seassaro fiero sonatore di tromba, rendendosi conto che c'erano troppe trombe nel gruppo, disse: *evabbé io suonerò il banjo altrimenti la band non si fa*. Con buona pace di Charlie Parker! L'anarchia controllata del jazz è una buona immagine di vent'anni di lavoro assieme.

La seconda riguarda il rapporto di Alberto Seassaro con il fare e il rapporto del suo fare con il tempo.

Tergiversare era la parola d'ordine. Perder tempo una conquista della vita. Il successo di Alberto Seassaro è senz'altro frutto delle sue idee geniali e visionarie, dei suoi strappi e delle sue lotte per ottenere l'impossibile ma soprattutto del lavoro continuo, intenso quasi ossessivo. L'intensità è una cifra che ben aggettiva l'essere e il fare di Alberto Seassaro e ne testimonia la passione.

Eppure quel *continuum* era costituito al contempo da una attenzione che non si spostava mai dall'obiettivo ma anche da un operare a intermittenza: pause meditative in un girovagare senza mete apparenti. In quei momenti era imprendibile.

Appena i suoi occhi si accendevano per un nuovo traguardo da rincorrere, e non appena aveva sguinzagliato i suoi prodi dietro a progetti di cui lui solo padroneggiava il senso ultimo, dopo aver movimentato mezzo mondo, creando aspettative, fissando scadenze, ecco che immediatamente il correr dietro alle cose diabolicamente si trasformava nell'essere rincorso dalle cose. Le cose da fare diventavano un'ossessione; le cose da fare lo limitavano, lo angustiavano. Imbrigliarlo diventava il lavoro di tutti.

Queste pause, questi intervalli erano una necessità: all'avvicinarsi della scadenza di una consegna, l'urgenza lo rendeva lucidissimo, produttivo, concentrato: eccolo allora scrivere di getto, quasi senza tentennamenti e ripensamenti e mettere in schema progetti a grappolo che toccavano contemporaneamente la didattica, la ricerca, il progetto. Il perder tempo come arte. Amava molto rivedere l'intervista di Fellini sulla perdita di tempo eretta a stile di vita, anzi come vero e proprio obiettivo di vita. Ma non il tempo perso dei *Vitelloni*, tempo ozioso e alla rincorsa di obiettivi vanagloriosi (altro termine che apparteneva al vocabolario seassariano; termine che aveva ben sottolineato nella lettura di *Madame Bovary* di Flaubert), ma il tempo speso alla ricerca dell'intervallo perduto, della distrazione, del distacco, della separazione, delle zone di passaggio tra una cosa e l'altra, dei vuoti che vanno coltivati perché lì, proprio lì, possono capitare esperienze che non ti aspetti. Il perder tempo come arte della sosta che aggiunge conoscenza.

Quando si metteva a lavorare a testa bassa, anche in questo caso, il lavoro intenso non coincideva mai con l'ottimizzazione di tempo ed energie. Anzi, potendo si attardava a perder tempo anche nel tempo del lavoro. *Non ottimizzare mai! L'ottimizzazione un fastidio, un peccato mortale dell'epoca contemporanea! Nel progetto l'economia di scala, il fare risicato, non paga; occorre sempre fare di più, debordare.* Perché fare poco quando si può fare tanto? Perché lavorare di giorno se si può lavorare di notte? Perché lavorare nei giorni feriali se si può lavorare la Domenica! Ai lamentanti rispondeva: *siete ligi a norme piccolo-borghesi!* Poi però si faceva perdonare portandoti qualcosa che sapeva piacevoli tantissimo tipo le caldarroste tenute calde nel suo maglione *color blu marin*, per citare *Musical* di Jannacci.

È forse l'insieme di queste sue caratteristiche come il «tono scanzonato anche nelle occasioni più importanti [...] mantenendo, al tempo stesso, un sottile senso delle istituzioni unito alla capacità di non perdere di vista ogni piccolo dettaglio del mondo che lo circonda per poterlo inscrivere nel disegno che ha in mente» come racconta Luciano Crespi nel suo capitolo in questo testo, o l'unione di una «ferma determinazione e di una visione che avrebbe potuto sembrare impraticabile, con doti di fine strategia, celate dall'ironia e da un atteggiamento *dégagé* che non intimoriva il mondo degli architetti né li allertava sulle sue reali intenzioni» come ci racconta invece Cristina Tonelli sempre

in questo testo, o forse ancora perché abilissimo nella «microfisica del costruire» come ci ricorda Flaviano Celaschi nel suo capitolo, ad aver portato Alberto Seassaro a «depistare» (sempre per usare un termine che ritroviamo nel capitolo di Luciano Crespi) un intero sistema caratterizzato da decenni di inerzia, procedendo passo passo, di collage in collage, inesorabile alla meta. Una meta che lui stesso non aveva previsto e forse neppure voluto fino in fondo, tanta era la sua voglia di vita libera. Dal giorno dopo il suo pensionamento Alberto Seassaro non si è più occupato di nulla che riguardasse il Politecnico di Milano. A chi gli chiedeva notizie del Politecnico rispondeva: *Il Politecnico? Era il mio lavoro, l'ho amato e mi ha dato tanto, ma non era la mia vita. La mia vita è altrove.*

Bibliografia

- Branzi, A. (2011). Joe Colombo. Fagone V. e I. Favata (a cura di). *Joe Colombo. Il Sole24ore*.
- Ceruti, M. (1995). *Evoluzione senza fondamenti*. Roma-Bari: Laterza.
- De Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- Foucault, M. (1978). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Joyce, S. R., & Craig, B. (2011). Methodological Bricolage – What does it tell us about Design?. Retrieved April, 3, 2023. New Castle: Northumbria University Press <http://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/8822/>
- Freeman, R. (2007). Epistemological bricolage. How practitioners make sense of learning. *Administration & Society*, 39(4), 476-496.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maffessoli, M. (1986). *La conoscenza ordinaria. Compendio di sociologia comprendente*. Bologna: Cappelli.
- Penati, A. (2006). Design come motore di innovazione di sistema. Bertola, P. e Manzini, E. (Eds). *Design multiverso. Appunti di fenomenologia del design*. Milano: POLI.design, pp. 59-70.
- Sennett, R. (2009). *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli.
- Tagliagambe, S. (1997). *Epistemologia del confine*. Milano: Il Saggiatore.
- Voltaire, (1950). *Candido*. Milano: Feltrinelli.