

Matali Crasset

Oggetti in presa diretta con la vita

DAMIANO GULLÌ

Damiano Gulli: *Per presentare i suoi progetti lei utilizza delle parole-chiave che trovo molto appropriate... mi piacerebbe approfondire. Iniziamo con "generosità" e "ospitalità", e quindi l'idea del dono, dell'accoglienza... l'attenzione nei confronti dei bisogni dell'uomo, che diventa davvero, quando lei progetta, "misura di tutte le cose"...*

Matali Crasset: Bisogna pensare il design diversamente che in termini di oggetto — di feticcio — ma in termini di relazioni e di usi. Gli oggetti non mi interessano per quello che sono ma per quello che propongono. Gli oggetti non mi interessano per quello che fanno, ma per quello che inducono a fare, le relazioni, quindi l'apertura al mondo. In questo senso amo che l'oggetto funzioni su un sistema aperto, è in questo senso che le parole ospitalità, generosità, empatia mi interessano... Così il mio progetto *Quand Jim monte à Paris* parla di ospitalità prima di dire che è un letto extra, di riserva. Quale forma dare all'ospitalità? Un letto che è in azione per offrire, una struttura che si apre come un regalo... Penso che più che di parlare di design, io tenti di infondere dei valori.

DG: *Autonomia...*

MC: L'autonomia è il valore più importante che si debba trasmettere ai bambini. Fare da soli. Per un oggetto significa rispondere, adattarsi ai movimenti della vita.

DG: *Empatia...*

MC: Empatia significa rendersi disponibili per qualcun altro in modo da anticipare, comprendere i suoi sentimenti.

DG: *Digestione...*

MC: Digerire la tecnologia. È in questo senso che ho inteso questa parola. Non sono affascinata dalla tecnologia, dai materiali. Per me ogni progetto è, per prima cosa, basato su un concetto. Nel mio rapportarmi con gli oggetti, ho sempre lavorato sulla nozione di funzione estesa. Ho questa intuizione che una sola funzione per oggetto non sia abbastanza generosa e che la multifunzionalità non sia la soluzione. Ogni mio progetto è portatore di un'intenzione: ricondurre l'ospitalità in seno alla casa con *Quand Jim monte à Paris*, aprire gli spazi con *Open room*, etc. Fare degli oggetti che non

restino allo stato di esercizio esige di lavorare a partire da una intenzione, partire da una tematica che ci unisca, con un approccio che io definirei di empatia, e guidare l'oggetto affinché prenda forma, una forma confacente ai valori che si difendono in questo mondo, semplicemente. Per uno spazio è la stessa cosa. Io conservo la traccia dello spazio e penso in termini di vita all'interno di esso, non in termini di colori, materiali o forma. La logica che guida ogni progetto permette, poco a poco, di raggiungere una formalizzazione, una concretizzazione che è inarrestabile in rapporto all'intenzione e all'idea sviluppata in partenza. La forma non è il motore del mio lavoro.

DG: *A Milano, lei ha iniziato con Denis Santachiara, poi a Parigi ha lavorato con Philippe Starck. Mi racconti di queste esperienze...*

MC: Ho lavorato con Denis Santachiara appena uscita da scuola, gli Ateliers. Con lui ho imparato che è possibile sviluppare una pratica di designer con un approccio molto particolare. Collaborare con Philippe Starck mi ha insegnato l'esercizio della mente, passare da un tipo di progetto a un altro, da una scala all'altra in modo rapido. È stata anche l'occasione di vivere la bella avventura con Thomson Multimédia, che è stato un caso unico fra le aziende in Francia.

DG: *Lei esplora con metodo i riti e i rituali degli uomini, e ne crea (o facilita) dei nuovi attraverso i suoi progetti...*

MC: Lavorare sui riti, i rituali, mi sembra più appassionante che lavorare sugli archetipi. È quello che traduco in scenari di vita e scenari d'uso. Questo approccio di proporre degli scenari di vita si declina negli oggetti in scenari d'uso. Il coltello edito dalla Forge de Laguiole che ho realizzato con Pierre Hermé ne è un esempio. Ci accompagna per un momento di condivisione: prima taglia la parte del dolce poi, facendolo ruotare di un quarto di giro, diventa uno strumento per servire, permettendo una gestualità molto fluida. Questo esempio ci mostra che impieghiamo forse troppi sforzi nell'iperspecializzare i nostri oggetti e le nostre strutture mentre sarebbe più adeguato lavorare sulle transizioni, sulla fluidità. La forma e il discorso sulla forma distraggono dai problemi reali. Gli oggetti devono essere in

Voyage en uchronie, 2013. Veduta dell'installazione presso Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi/Salisburgo. Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi/Salisburgo. © matali crasset. Foto: Philippe Servent



Déslicieux, 2012.
Coltello da torta per
Pierre Hermé. Produzione
Forge de Laguiole.
Foto: Patrick Gries

presa diretta con la vita e non solo nell'aspetto (si pensi all'inutilità di un aspetto di mobilità, ottenibile con la semplice aggiunta di due ruote a un tavolo esistente ma che non ha la possibilità di muoversi nello spazio, o l'apparenza di comfort quando si riveste tutto con una pelle soffice senza però cambiare per nulla l'ordine domestico prestabilito). In questo senso, la casa-cocoon è pericolosa se ci blocca e ci trasforma in esseri egoisti, poco inclini agli scambi con l'esterno. Il comfort si situa anche nel potenziale di cambiare, di evolversi, di crescere nel proprio ambiente domestico.

DG: Lavori come *Bibliobeach* o *Chouchotements* mostrano la sua attenzione verso i sistemi di scambio di informazione, le biblioteche, gli archivi, l'organizzazione e condivisione del sapere...

MC: Ho vissuto da bambina in un piccolo villaggio. Se ho potuto approfittare di una forma di natura, di paesaggi utilizzati per l'agricoltura intensiva, ho, per contro, sofferto di mancanza di cultura. Mi impegno a rispondere a delle richieste che in un contesto rurale mettono a disposizione il sapere e raggruppano delle energie. Penso che strutture come *Bibliobeach* possano rivestire un ruolo fondamentale nella trasmissione del sapere. Lo si vede con il successo della *Maison des Petits* al 104 di Parigi che accoglie oltre 30.000 persone l'anno a cui abbiamo aggiunto quest'anno una estensione.

Questo campo mi interessa molto, si tratta di politica, di impegno, di design... in ogni caso qui il design acquista un senso.

DG: Marc Augé definisce il design "antropologia applicata"...

MC: Io mi nutro della vita, dell'osservazione dei movimenti e dei flussi per proporre oggetti o spazi.

DG: Spesso lei parla di "reinventare la funzione" e dice inoltre di essere molto diffidente della forma. Cosa significa?

MC: All'imperativo così regolarmente ripetuto di produrre oggetti che "fanno senso", preferisco lavorare a reinventare la funzione. Effettivamente al posto di cercare a ogni costo di simbolizzare una funzione attraverso una forma e di rispettare in codici di ogni settore (per esempio una radio, che deve evocare il suono, non sarà mai disegnata come un tostapane che deve evocare il calore) io cerco di ritrovare, nell'immaginario, la forza degli usi. Non appena mi sono diplomata, ho disegnato tre oggetti, che ho chiamato diffusori, per porre l'accento su quello che danno non su quello che sono. Questa "trilogia domestica" aveva lo scopo di completare la funzione di un oggetto dandogli tre dimensioni: funzionale, poetica, immaginativa. Questo progetto è stato fondamentale. Mi ha fatto prendere coscienza che il saper fare del designer risiede in gran parte in questo dosaggio. Il lavoro consiste allora nel controllare gli "ingredienti" che compongono un oggetto perché essi seguano una intenzione, che è la ragione stessa della sua esistenza. Questa complessità del processo di creazione rende il lavoro appassionante. Richiede un grande rigore intellettuale. Nell'affrontare degli oggetti d'arredo, la funzione espansa è naturalmente concretizzata in uno scenario di vita. Questo permette di fare delle proposte al di fuori dei codici esistenti, ma anche di riaffermare i valori di condivisione o di ospitalità che sono le basi del mio lavoro. In più, il mobile non è da solo, come una star, ma in relazione con gli altri complementi e mobili che strutturano la casa. Questo mi invita in maniera del tutto naturale a sviluppare delle nozioni di modularità, di fluidità, di cambiamenti, di dispositivi non permanenti che permettono di meglio qualificare lo spazio facendo coabitare le attività piuttosto che accatastarle o sovrapporle. Ecco quello che io ho chiamato scenario di vita. Diffido della forma nel senso in cui propone una lettura di esclusione legata alla cultura del suo fruitore. Al contrario, il colore è un linguaggio molto più universale della forma. Leggere una forma richiede una interpretazione ma il colore dà una interazione più istintiva, senza filtro. Uso il colore come un alleato. Mi permette di infrangere i codici e grazie a esso posso rendere più chiaro lo scenario di vita proposto dallo spazio.

DG: Sempre più spesso lei crea delle grandi installazioni. Il design di "piccoli" oggetti della quotidianità quale funzione (o valore) ha per lei? Quando progetta è anche molto interessata al passaggio dalla seconda alla terza dimensione...

MC: Questa tensione della materia mi interessa. Pas-

Evolute, 2004. Materiali
vari. © Danese



sare dalla seconda alla terza dimensione con la stessa quantità di materia è un effetto quasi magico, come se il designer fosse una sorta di prestidigitatore.

DG: Quale l'eredità di Memphis?

MC: L'alchimista è colui che trasforma il fango in oro, non ho questo sogno.

DG: Mi parli del progetto "Voyage en Uchronie" alla galleria Thaddeus Ropac di Parigi... è molto articolato... un film, un'installazione...

MC: La mostra "Voyage en Uchronie" si compone di due parti, *Les Permanents*, un gruppo di oggetti, e il film *Voyage en Uchronie*, salvatico è colui che si salva realizzato con Juli Susin. *Les Permanents* è una termine che sembrerebbe all'opposto del design, che è stato spesso accusato dai suoi detrattori di essere la disciplina della futilità ridotta a stilismo. Forse avevo in mente il testo di Ettore Sottsass, sono cattiva... *Les Permanents* affronta il tempo, è un fuori scala temporale, e noi siamo qui già

in un tempo molto particolare che è quello dell'ucronia. Ucronia è un neologismo del XIX secolo. Molti storici si sono interessati a questa nozione perché permette di non raccontare solamente dei fatti, ma di vedere come le cose si articolano fra loro. Questo porta all'idea di lavorare su degli oggetti come "scenari di vita", che ho creato con lo scopo di proporre delle logiche alternative globali, un po' come Charles Fourier. In ogni caso parlo qui, in questa galleria d'arte, nello stesso modo in cui pratico il mio lavoro di designer. In modo politico, tanto più che ho la convinzione sempre più profonda che l'esercizio del mio mestiere non possa essere fatto che vicino a una comunità, che si tratti di una città, di imprenditori... *Les Permanents* sono gli elementi principali del progetto. Il film è nato per caso. Volevo collaborare sul progetto con Juli Susin, artista e fondatore della casa editrice Royal Book Lodge. All'inizio c'era la volontà comune di realizzare una edizione, un progetto di mappa che sarebbe stata distribuita in galleria. Abbiamo lavorato intorno a questa idea, fatto molto schizzi. Un giorno Juli mi ha lasciato in studio una mappa di Guy Debord (*Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, 1957. Pentec psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. Publié à Paris par l'Internationale Situationniste). Mi sono detta che sarebbe stato difficile fare meglio e da lì è nata l'idea del film. Il film è un oggetto curioso. È interamente supportato dal dispositivo narrativo che è una sequenza di azioni, di riti di questa comunità. Si vede dunque una comunità realizzare degli atti che, talvolta, sono per lo meno strani. Io non desidero essere precisa o esplicita per quanto riguarda queste immagini. La cosa che balza agli occhi è che il film respira la vita e che è stato guidato da un'energia positiva. Non ci sono dialoghi, una colonna sonora realizzata a partire dal missaggio dei rumori della foresta e talvolta degli animali, come indicato nel manifesto del film, coinvolge anche i membri della mia famiglia e i parenti, e 76 cinghiali del bosco di Courtilleau.

DG: Prima citava Fourier... Lei è interessata al suo pensiero e a quello di Claude Nicolas Ledoux, di Jane Addams... diceva inoltre di praticare il suo lavoro in maniera politica.

MC: Quindi il design è (o può essere) politico?

MC: Mi interesse in effetti molto ai pensieri socialisti, ho letto numerosi testi di questi pensatori, da Thomas More a William Morris, da Fourier alla Addams. Quando Jane Addams crea la *Hull House*, si tratta di design o di politica? È evidentemente un atto politico del quale il design è parte integrante.

DG: Che cosa è l'Utopia?

MC: L'utopia è uno spazio che non ha avuto luogo. Da parte mia sono profondamente *engagée* nella vita, e se l'utopia mi interessa, è perché ho senza dubbio la convinzione che il design possa essere un motore, un collegamento nella società. Sempre più vedo questo mestiere, attraverso i progetti che porto avanti, come quello di una ostetrica, di un maieuta. Si tratta sempre meno di dare forma alla materia — di estetica — ma



piuttosto di fare emergere, di raggruppare, di organizzare, intorno a intenzioni e valori comuni, dei collegamenti e delle reti di competenze, di complicità, di socialità. La maggior parte dei progetti su cui lavoro attualmente mette in evidenza questa dimensione di lavoro collettivo e collaborativo. Penso al recente progetto della “Maison des Petits” al 104, alle case silvestri per le Vent des forêts a Fresnes au Mont nella Mosa, alla scuola “Le blé en herbe” a Trebedan in Bretagna con la Fondation de France, all’hotel Dar HI a Nefta in Tunisia fino all’eco-lodge Hotaï in Senegal. C’è dunque anche una dimensione sempre più locale che mi interessa molto. Si vede chiaramente che la contemporaneità non è più appannaggio esclusivo del mondo urbano. Evidentemente, disegno anche degli oggetti ma gli oggetti non sono né il centro né la finalità del processo di creazione. Ne rappresentano una attualizzazione possibile fra le altre (una architettura, un allestimento, una mostra) in un momento determinato, in un sistema di pensiero più ampio.

*Big Cut, 2013.
Divani. Produzione Plust
Collection*

*Concentré de vie, 2013.
Sofa. Produzione
Campeggi*

*Damiano Gullì è critico d'arte.
Vive e lavora a Milano.*

*Matali Crasset è nata a Châlon
en Champagne (F) nel 1965.
Vive e lavora a Parigi.*

