

Educazione all'abitare fra libero approccio ed esperienza estetica: la poetica dello spazio di Gaston Bachelard e la teoria progettuale di Enzo Mari a confronto

Aurosa Alison¹

Introduzione

Il 19 ottobre 2020 ci ha lasciato Enzo Mari, uno dei padri del design italiano. Mari, ci ha regalato negli anni della sua teorizzazione all'auto progetto, una grande lezione: quella della *funzione della ricerca estetica* (MARI, 1970). Essa si basa sull'utilizzo della verifica, per consolidare qualsivoglia progetto. Una verifica fatta di prove fisiche, materiali e funzionali dell'oggetto d'arte così come del complemento d'arredo.

A questo proposito, fra gli innumerevoli lavori di Mari, vi è un settore a nostro avviso estremamente interessante, che è quello del "gioco", ovvero del settore del design dedicato ai bambini. Siamo fra gli anni sessanta e settanta, quando Mari introduce una modalità di esperienza ludica estremamente libera ed espressiva, un'esperienza che tende a stimolare la creatività del bambino allargando il suo campo d'azione, anziché limitarlo ad azioni influenzate. Negli stessi anni, Erving Goffman (2003) introduce in *Espressione e identità. Giochi, ruoli e identità* il concetto di ruolo e di distanza nella dinamica del gioco.

È la centralità dell'esperienza estetica² che spinge Mari a progettare modelli di assemblaggio, comunicazioni visive, artefatti, oggetti d'uso e a intervallare le forme riuscendo a esemplificare la realtà della funzione attraverso i concetti di verifica e sequenza. In effetti, la ricerca del designer si basa sull'analisi continua di una serie di visioni o di oggetti in evoluzione:

S'intendono con il termine di ricerca, nell'accezione di ricerca estetica quelle operazioni rivolte a verificare i fenomeni percettivi e a individuarne e sperimentarne i modi di linguaggio ai fini dell'ottimizzazione dei mezzi di comunicazione. Le ricerche di questo tipo sono realizzate mediante esemplificazioni o modelli che comportano un procedere parzialmente intuitivo. Ricerche prioritarie per la comprensione globale dei fenomeni

¹ Doutora em Filosofia pela Univ. Jean Moulin Lyon 3 e Professora em Landscape Aesthetics no Politecnico di Milano, Napoles - Itália, e-mail aurorarosa.alison@polimi.it

² Cfr. Dewey, J., *Art as experience*, 1934.

percettivi, e quindi utili all'oggettivazione del linguaggio espressivo sono: sia quelle condotte sull'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno (cioè ambientale) in quanto implicano il nostro relazionarci con quanto ci circonda, sia quelle condotte sull'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi, poiché in queste relazioni sono implicite, a livello strutturale, tutte le possibilità del linguaggio anche formale (MARI, 1970, p.12).

A tal proposito, la relazione fra fenomeno naturale e fenomeno percettivo è alla base di questo nostro studio. Vedremo in primo luogo, come l'opera di Enzo Mari, partendo da questa dialettica si avvicini alla filosofia dello spazio di Gaston Bachelard.

Ne *La poetica dello spazio* (BACHELARD, 1957), l'aspetto naturale, così come l'aspetto primordiale, sono di fondamentale importanza per descrivere le regole del buon abitare, le regole del *bien être*. In un secondo momento, vedremo come il *gioco* possa essere foriero di una buona educazione dell'abitare, basato sugli stessi principi della poetica.

Il fenomeno naturale come ricerca estetica: elementi naturali e dimensione corporea

A partire dall'analisi della ricerca utilizzata da Enzo Mari, potremmo enunciare alcuni esempi delle varie fasi di verifica da lui utilizzate per mettere a regime i prototipi della sua ricerca. In un passaggio molto interessante del testo sopracitato, Mari si sofferma sull'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi.

- Nell'intero progetto dell'oggetto di design, vi è la volontà di prevedere la percezione dell'oggetto. Ovvero, il rapporto sensibile con l'oggetto e così la percezione dello stesso.
- La programmazione dei fenomeni si basa, infatti, sulle varie sequenze di prove che il designer, l'artigiano, così come l'artista, realizza nel proprio progetto.
- L'analogia fra fenomeno naturale e fenomeno percettivo è il fulcro del nostro interesse, esso rappresenta l'equivalenza delle forme naturali a mo' d'esempio per il progetto.

Tutti i fenomeni della natura, di qualsiasi ordine, complessità e dimensione, da quelli direttamente visibili dall'uomo (minerali, vegetali, animali) a quelli fisici invisibili e solo postulati e intuiti, sono sempre organizzati secondo serie di numerose particelle uguali che si concretano in strutture modulari che variano gradatamente (secondo schemi molto semplici) sino a formare nuove unità modulari. Queste, a loro volta, si ristrutturano più o meno lo schema iniziale (come

ad esempio, delle particelle sub-atomiche agli atomi, alle molecole, alle cellule, alle venature delle foglie, ai rami, agli alberi, alla foresta). Ad ognuno di questi livelli, la serie di particelle tende a seguire, il più fedelmente possibile, lo schema elementare che la distingue e a non variarlo mai... Anche i fenomeni concernenti la nostra percezione fanno parte di questo sistema sia perché analoga è la loro organizzazione, sia perché non possono non essere condizionati dal mondo fisico così strutturato (MARI, 1970).

In questo modo, i fenomeni naturali, diventano le sagome sulle quali costruire la percezione estetica del progetto. Ed è proprio dai fenomeni naturali che dovremmo ripartire per ri-educarci allo spazio abitato, a quell'oikos originario ritrovabile attraverso la nostra percezione sensibile. A questo proposito due sarebbero gli esempi che potremmo citare a partire dalla filosofia di Gaston Bachelard: 1) La prima è quella derivante dalla poetica degli elementi, 2) La seconda il rapporto sensibile dell'artigiano con la materia.

Questo tipo di simbiosi naturale-percezione, ci rimanda alla teoria degli elementi naturali in Gaston Bachelard, sulla quale s'instaura una prima estetica dell'abitare.

Ripercorrendo il nutrito interesse di Bachelard per il mondo materiale, cui il filosofo dedica cinque testi (BACHELARD, 1942, 1943, 1949), la nostra lettura, vuole proporre il consolidamento di quattro immagini poetiche legate ai quattro elementi naturali. Nell'analisi che il filosofo compie della relazione *soggetto-elementi*, egli si focalizza sull'immaginazione e sull'azione immaginaria. Il fuoco, l'acqua, l'aria e la terra hanno la facoltà di suscitare *l'immaginazione materiale* attraverso la quale rivivere l'esperienza primaria.

In questo modo, Bachelard riesce a creare un vero e proprio sistema d'immagini poetiche scaturite dai diversi *elementi*. Vi è dunque un rapporto fra la materia e le immagini che definisce come affiliazione regolare, ovvero, di un continuo rimando fra i due ambiti. La facoltà d'immaginazione produce delle immagini dando vita al mondo dell'immaginario, attraverso una forte connessione fra la materia e le poetiche. La via d'accesso alla conoscenza degli elementi, per il poeta è la *rêverie*, che si produce grazie all'immaginazione materiale. In questo contesto possiamo introdurre quattro immagini poetiche dello spazio che nascono dalla sollecitazione dei quattro elementi.

1) L'immagine poetica del *focolare* si basa sugli studi e sulle analisi compiute attraverso questo primo elemento che Bachelard introduce nel 1938 nella *Psychanalyse du Feu*. L'approccio

sensibile al fuoco denota un'esperienza del vissuto, uno sguardo romantico verso un passato infantile in cui esso rappresenta un rituale assunto nella vita quotidiana. L'immagine del focolare rappresenta la localizzazione estetica di uno spazio familiare e raccolto in cui il fuoco è il perno sia delle stagioni di una vita che delle relazioni. Il fuoco rappresenta anche la solitudine, come nel caso di *La flamme d'une chandelle*, dove l'elemento materiale diventa parte fondante di un immaginario. La fiamma della candela, riassume i temi di una rêverie basata sui ricordi e sull'onirismo intimo che emana la luce fioca sul foglio bianco. Lo spazio del lavoro si trasforma in un micro-cosmo in cui la stanza illuminata solo dal bagliore della candela diventa un luogo di esperienza vissuta. Lo spazio del focolare, rappresenta la nostra relazione con l'elemento del fuoco e con la sua capacità materiale di evocare altri tipi di spazi vissuti. L'intimità, la protezione, il calore, il raccoglimento fanno tutti parte della stanza, del lavoro solitario allo scrittoio, di un fuoco racchiuso nelle mura domestiche e nella convivialità familiare.

2) Quella della *riviera* è un'immagine poetica che si lega all'elemento dell'acqua, ampiamente descritto nell'*Eau et les rêves - essai d'une imagination de la matière*. In questo caso, Bachelard (1942) ricorre all'evocazione autobiografica, dell'Aube, riviera del suo paese d'origine nella champagne Ardenne, Bar-sur-Aube. L'elemento dell'acqua in questo caso riprende le caratteristiche di un paesaggio intimo e vissuto, quasi a ricordare una *stimmung* e una totale immersione nel paesaggio. Il ricordo della riviera è un rifugio in cui Bachelard ritorna nei momenti di sconforto e nel tempo.

3) La terza immagine poetica dello spazio che possiamo rilevare è quella della volta celeste, in cui la materia aerea dissolvendosi implica una fusione fra l'elemento dell'aria e l'essere. All'inizio dell'*Air et les songes*, Bachelard (1943) precisa che lo psichismo aereo non è nient'altro che una dimensione dove l'essere si proietta. Lo spazio vissuto, in questo caso, si lega all'essere umano in quanto influenzato da un elemento quasi imprescindibile. Attraverso la descrizione del cielo blu, delle costellazioni, del vento, delle nuvole, Bachelard ci descrive uno spazio che penetra nelle profondità dell'animo umano fino ad arrivare a una sublimazione nelle descrizioni del soffio poetico.

4) L'ultima immagine poetica su cui vorremmo soffermarci è forse la più importante per la costituzione di fenomenologia dello spazio estetico, quella del *rifugio*. In *La terre et les rêveries du repos*, Bachelard (1945) ci illustra tre figure fondamentali che si collegano all'elemento della

terra et al concetto del rifugio: l'immagine della grotta, l'immagine del ventre materno, l'immagine della casa. La grotta è la dimora naturale, essa può essere descritta come luogo primitivo, dove l'uomo primordiale trova rifugio mantenendo un rapporto solido con l'elemento terreno. Attraverso le sue caratteristiche originarie, la grotta dà la possibilità di capire come l'immagine profondità della cavità naturale suggerisca una riconciliazione con l'animo. L'universalità della grotta si lega a una cosmologia molto precisa, dove le caratteristiche archetipe diventano quasi delle caratteristiche inconsce. Nell'immagine del ventre, Bachelard riprende il valore intimo dell'abitare.

Un'ulteriore immagine che utilizziamo per illustrare l'importanza del concetto d'immagine poetica in relazione al fenomeno naturale è quella del rifugio ovvero, quella della casa. L'abitare presuppone un benessere e viceversa, ciò vuol dire che i tre stadi dell'anima :ego, es e super es corrispondono ai tre piani della casa. Conservando tutte le caratteristiche universali, l'immagine della casa ci riporta ancora una volta alla protezione materna. Il ritorno alla casa natale, è il ritorno al rifugio d'origine. Nello spazio della casa ritroviamo tutti i valori di una protezione ancestrale e dell'intimità. Attraverso questi esempi di condizioni originarie, l'individuo si abitua a ritrovarsi nello spazio che lo circonda. L'immagine della casa, stabilisce una vera e propria relazione con il mondo dal punto di vista spaziale. Ciò può aiutarci a concepire un'etica dell'abitare. La casa in questo caso è il *trait d'union* per analizzare una vera e propria Fenomenologia dello spazio vissuto, utile a concepire nuovi modelli di spazi, presenti e futuri.

Le immagini, così come i fenomeni, naturali possono suggerire la realtà dell'esperienza spaziale e allo stesso tempo l'approccio sensibile con esso, inteso come percezione.

Una seconda dinamica che ci rimanda al rapporto fra materia e progetto è quello descritto dalla teorizzazione dell'arti-design (ALISON, 2020). Bachelard utilizza le immagini poetiche come composizione fondamentale di un sistema di *rêverie*, a partire dalla materia. Quest'introduzione all'immaginazione materiale può far riscontrare come, nella produzione artigianale, si possa distinguere il valore dinamico della materia. L'immagine stessa dell'artigiano ispirato dalla materia, ci rimanda a un'altra figura bachelardiana, quella del *pétrisseur*, ovvero di colui che lavora la materia della pasta o della combinazione dei due elementi della terra e dell'acqua.

Il *pétrissage* include la lavorazione manuale della materia attraverso un vero e proprio discernimento della realtà fino ad arrivare a un definitivo cogito *pétrisseur* (VINTI, 1997) La presa

di coscienza del pétrisseur è propria dell'artigiano, dove il rapporto con la materia diventa non solo fondamentale, ma parte costituente di un'intera dinamica estetica inconscia.

L'approccio materiale introduce una nuova forma di linguaggio estetico denotato anche dalla nostra esperienza sensibile attraverso l'utilizzo della forma, ovvero, degli oggetti: lo sguardo scorre sugli oggetti della nostra esperienza quotidiana. Sono forme dotate di qualità; le qualità sono prodotte dai materiali. A rendere più pregnante l'approccio sensibile della materia sono il dominio della mano e della manualità. La mano assumendo il ruolo produttivo dell'artefatto denota un'aura creativa irripetibile. In questo modo, l'unicità e la singolarità di un oggetto creato a mano, corrispondono al suo valore e alla sua qualità.

A questo proposito, Bachelard soffermandosi lungamente sul rapporto fra materia e mano (BACHELARD, 1970), definisce il rapporto fra artigiano e materia descrivendo l'operato dell'incisore. Bachelard, grazie all'amicizia che lo legò profondamente a Albert Flocon, si avvicinò al mondo dell'incisione attraverso gli occhi del Surrealismo. La mano dell'artigiano è spinta ad agire contro la materia e quella del fabbro ne è l'esempio emblematico integrando i propri gesti all'oggetto prodotto (BOCCALI, 2012). Ciò vuol dire che la spinta creativa, quell'apriori estetico che appartiene all'opera, diviene parte integrante del processo attraverso l'emblematica combinazione di mano e materia.

Il gioco come forma libera all'abitare

Nell'evoluzione della sua ricerca, Enzo Mari insiste sul concetto di disposizione di spazio naturale. L'arte secondo Mari è investita della *disposizione naturale* degli oggetti che la costituiscono. Abbiamo infatti visto che c'è una forte aderenza fra gli elementi naturali e l'esperienza dello spazio (Bachelard) e una forte relazione fra la disposizione spaziale degli elementi nella natura, così come nella riproduzione della realtà artistica e progettuale (Mari).

Questo fenomeno è così diffuso che finisce col condizionare in gran parte, l'immagine che noi abbiamo del paesaggio naturale (tanto da determinare il senso comune che attribuiamo all'espressione "con naturalezza") e col condizionare conseguentemente il nostro modo di recepire il disporsi dei moduli artificiali di un' "opera d'arte". Infatti la disposizione di questi (ad esempio serie pennellate) viene organizzata secondo un programma che tiene conto del

relazionarsi della loro matrice modulare (ad esempio il pennello) con la necessità di definire una certa forma nonostante limiti temporali e di tipo ergonomico (ad esempio il gestire del pittore). Così i moduli naturali (ad esempio rocce franate) precipitano e si riorganizzano condizionati dalla loro modularità (ad esempio tendenza a spaccarsi lungo linee di stratificazione), dalla gravità e dalle necessità di adattamento ad altre strutture ambientali (ad esempio zona boscosa). Per verificare e dimostrare questi fenomeni sono stati realizzati modelli in cui gli elementi modulari, auto componendosi ogni volta per gravità, determinano sempre un'immagine ottimale e quindi significativa per questa ipotesi estetica (MARI, 1970).

In effetti, è a partire dal concetto di *ipotesi estetica* che si sviluppa quello di libertà. Così come la roccia, si dispone nel proprio spazio attraverso la gravità, così, dal principio, le persone hanno disposto dello spazio in modo libero e casuale. È chiaro che la disposizione spaziale, soprattutto in architettura, è progettata attraverso le nozioni prossemiche e ritmiche dell'individuo ma allo stesso tempo, si dispone dello spazio, da un punto di vista originario, in modo totalmente scardinato da ogni forma di coercizione motoria. Vale a dire, che spesso l'uso dello spazio influenza la sua dimensione e viceversa.

Contemporaneamente la libertà di agire in uno spazio è insita nel bambino, che scevro da ogni tipo di strutturale pregiudiziale, esplora il mondo che gli è attorno già dal gattonare. Ciò vuol dire che la dimensione ipotetica, si riallaccia ad un principio di *casualità* fondamentale per cogliere l'approccio pre-esistenziale dello spazio.

A questo punto, vorremmo chiederci: come si può progettare una dimensione pre-esistenziale dello spazio ludico? Di sicuro a partire dal nostro rapporto sensibile con gli elementi naturali e dal nostro approccio sensoriale pre-cognitivo. A questo proposito, gli esempi dei giochi progettati da Enzo Mari per i bambini, sono utilissimi per descrivere al meglio questa dinamica.

Nei progetti 346 e 769 del 1957 e del 1965, "Il Gioco delle Favole" rappresenta un primo approccio che il bambino può avere con ciò che abbiamo definito fino ad ora: sequenza. Attraverso una libera modulazione di carte assemblabili, il bambino può decidere liberamente la forma da dare alla storia da raccontare. Le carte sono incentrate sulla raffigurazione di animali tratti dalle favole di Esopo e sono assemblabili grazie a dei tagli laterali. L'assemblamento delle carte fa parte e diventa il fulcro della storia, una favola che non viene raccontata ma che si fa raccontare dal bambino stesso, sempre in modo diverso.

Figura 1 - Enzo Mari, Il gioco delle favole

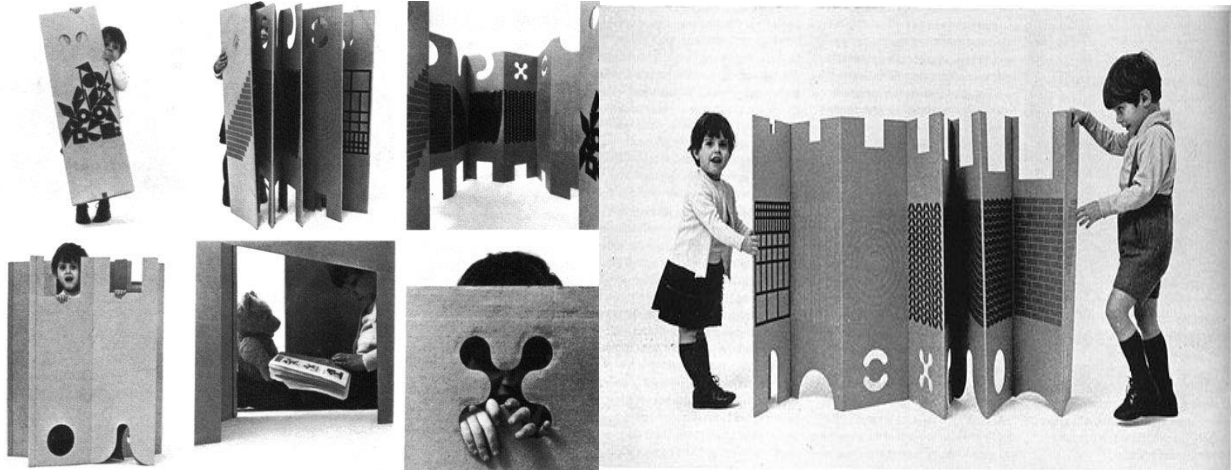


Fonte: MARI, 1965, p. 92.

Tutto ciò che viene realizzato per il gioco dei bambini deve essere progettato tenendo presente che per scoprire il mondo e ricavarne il proprio comportamento è lo stato dell'infanzia. Libri per bambini, non ancora in grado di leggere, sui cicli della natura, nati per poter rispondere ai primi perché con un linguaggio non banalmente infantile. Intervenire in questo settore implica comunque e sempre un'opera di condizionamento che per questo, non può essere svolta se non con il massimo 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 (MARI, 1970).

Un altro esempio di gioco, progettato per la libertà nello spazio è il progetto 603, "Il posto dei giochi", progettato fra il 1961 e il 1967. "Il posto dei giochi" rappresenta in modalità macro, l'assemblaggio di cartoni a misura bambino attraverso i quali i piccoli conoscitori possono gestire il proprio spazio di gioco o di relax. Il gioco in questo caso, serve a stimolare e ad organizzare il proprio habitat e a trarne suggerimento per le attività ludiche; può essere adoperato sia dritto che sottosopra, sia dalla parte stampata che da quella neutra; può essere adoperato da uno o da più bambini, come elemento di comunicazione o come occasione di isolamento e così via.

Figura 1 - Enzo Mari, Il posto dei giochi



Fonte: MARI, 1967, p. 93

La libertà di movimento e la dimensione spaziale pregiudiziale sono delle caratteristiche fondamentali che appartengono al nostro modo d'intendere e di vivere lo spazio, così come le dialettiche bachelardiane del dentro-fuori e dell'immensità intima che possono ritenersi degli archetipi dell'abitare.

La dialettica libera: il dentro-fuori, l'immensità intima, lo spazio del foglio bianco

Volendo proseguire il confronto di Bachelard e Mari, rispetto alla condizione di *libertà* dell'abitare, potremmo citare tre esempi fondamentali, anch'essi archetipi dell'abitare bachelardiano: 1) La dialettica del dentro-fuori; 2) La dialettica dell'immensità intima; 3) La dialettica della rêverie cosmica.

1) L'immagine della casa definisce, secondo Bachelard, le modalità attraverso le quali vivere lo spazio. Le intimità del nascosto, del segreto, del profondo, si vanno a mescolare alle funzioni dialettiche del dentro/fuori e dell'immensità intima. Ne *La Poetica dello spazio* (BACHELARD, 1957), le dinamiche dell'immagine della casa si basano su due dialettiche: quella del dentro/ fuori e quella dell'immensità intima. Di conseguenza, l'immagine della casa, secondo Bachelard si costituisce di un universo dialettico che si sviluppa lungo un asse verticale fra le polarizzazioni dell'alto e del basso, dalla cantina alla soffitta l'intimità si sprigiona attraverso un coinvolgimento soggettivo dell'anima che il filosofo definisce: topo-analisi. L'architetto così come

l'urbanista, devono acquisire attrezzature per comporre lo spazio vitale. Le attrezzature, devono assumere la forma di unità, tutte ispirare a un rigore biologico, il solo capace a compiere i vari compiti. Questa teoria ci rimanda al fatto che dall'uomo che dipende lo spazio e la condizione e la concezione di spazio dall'uomo.

Chiusi nell'essere, dovremo sempre uscirne, appena usciti dall'essere, dovremo rientrarvi. Questa è l'attività del soggetto che Bachelard rileva nel capitolo La dialettica del fuori e del dentro. L'essere dell'uomo diviene una spirale che non ha né, inizio né fine, né dentro né fuori, costituisce e contiene spazio. L'uomo, l'individuo, l'essere di per sé dove si colloca se non del dentro e nel fuori? Ambedue intimi sono sempre pronti a capovolgersi. L'essere si disperde verso il centro laddove il dentro e il fuori ne sono la costituzione.

2) Nel capitolo dedicato all'Immensità intima, il nostro filosofo, insiste sulla volontà di sfida dell'uomo che medita davanti a un Universo infinito. Attraverso l'analisi del termine vasto nei poemi di Baudelaire, Bachelard approfitta per sottolineare uno spettacolo esterno che aiuta a dispiegare una grandezza interiore. L'immensità intima non reca né il valore del finito né quello dell'infinito, è senza tempo tuttavia, rimane una categoria dell'immaginazione poetica e non solo un'idea generale formata nella contemplazione di spettacoli grandiosi.

E' proprio attraverso l'immensità che i due spazi, quello dell'intimità e quello del mondo diventano consonanti. La forma intima dello spazio, si rende concreta attraverso la possibilità di una continua riproduzione come concezione di una globalità esterna. In questo modo l'enunciazione "L'immensità è in noi" funge da esempio di apertura alla realtà che ci avvolge e nello stesso tempo che serve a prendere coscienza di un aspetto spaziale fondamentale per tutte quelle condizioni che coinvolgono l'abitare.

3) Un altro passaggio di questo tipo possiamo trovarlo ne *La Poétique de la rêverie* (1960), nel capitolo dedicato al rapporto fra il cosmo e la rêverie. Ancora una volta si rileva l'accento sul benessere che provoca la rêverie come vettore di creazione. Ogni immagine può provocare un universo circostante, come ad esempio quella del fuoco che si ricollega ai ricordi del focolare domestico, dove il fuoco rappresenta il fulcro dello spazio adibito alla convivialità e alla protezione. Ogni elemento del quotidiano può riportare il soggetto a una rêverie lucida.

L'ultima opera *La flamme d'une chandelle* (BACHELARD, 1961) sintetizza egregiamente l'utilizzo del quotidiano nella creazione dell'universale. La solitudine del rêveur è polarizzata

dall'utilizzo della sola fiamma di una candela per illuminare l'ambiente di lavoro, così come quella della lampada a olio che echeggia nei ricordi familiari. Ciò che prevale nell'interpretazione di queste due immagini è l'umanità di una casa, ovvero del vissuto concreto di ognuno. Di conseguenza, il processo della rêverie creativa mette in risalto un esistenzialismo senza pregiudizi categorici ma assolutamente aperto a ogni tipologia di esperienza umana. A questo si aggiunge, l'immaginazione *libera* di uno spazio circostante che non rimane delimitato dallo scrittoio, bensì dal foglio bianco, oggetto attraverso il quale il vuoto e il pieno dello spazio s'incontrano costruendo nuove realtà.

Conclusões

Apparentemente questo nostro accostamento può risultare paradossale. Il lavoro di un designer contemporaneo e la fenomenologia estetica descritta dalle parole di Gaston Bachelard. Invece, siamo fermamente convinti che l'apprendimento spaziale, ovvero la nostra libertà di movimento, possa coincidere con il nostro rapporto con la natura, con gli elementi naturali, con la poesia e i lirismi che formano l'immaginazione materiale, attraverso la quale possiamo ricevere la grande lezione che Madre Natura c'insegna. Nello stesso modo, la ricerca estetica di Mari, si concretizza nella verifica di visioni e di oggetti in sequenza, riproponendo il modello modulare della realtà naturale. Attraverso la forma della vegetazione, dei minerali e del mondo animali, gli oggetti prendono forma. Attraverso la disposizione naturale dello spazio, il bambino apprende cosa significhi disporre del proprio habitat, delle proprie origini, del proprio benessere psico-sociale.

Referências

ALISON, A. Artidesign: il dialogo fruttuoso. *Aisthesis*, v.13, n. 1, p.47-55, 2020. DOI: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-11582>. Acesso em: 03 jan. 2021.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*: essai sur l'imagination de la matière. Puf: Paris, 1942.

BACHELARD, G. *L'air et les songes*: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José Corti, 1943.

BACHELARD, G. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1945.

BACHELARD, G. Matière et main. In: BACHELARD, G., ELUARD, P., LESCURE, J., MONDOR, H., PONGE, F., SOLIER, R., TZARA, T., VALERY, P.(eds.). *A la gloire de la main, aux dépens d'un amateur*. Paris: Lausanne, 1949. pp. 9-14.

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Puf, 1957.

BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie*. Paris: Puf, 1960.

BACHELARD, G. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1re édition, 1961.

BACHELARD, G. *Le droit de rêver*. Paris: Puf, 1970.

GOFFMAN, E., Encounters: two studies in the sociology of interaction. MARANINI, P.(ed.) (trad.). *Espressione e identità: giochi, ruoli e identità*. Bologna: Il Mulino: 2003, p.184-196.

MARI, Enzo. *Gioco di Favole*. Milano: DANESE, 1965.

MARI, Enzo. *Il posto dei giochi*. Milano: DANESE, 1967.

MARI, E. *Funzione della ricerca estetica*. Milano: Edizioni di Comunità, 1970.

VINTI, C. *Il soggetto qualunque*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.