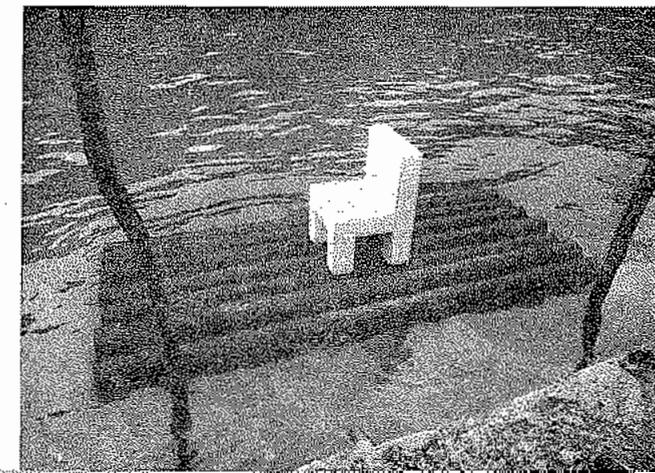


Stefano De Stefano

*IL DESIGN
RADICALE*

Edizioni Centro Ellisse Napoli 1986



Stefano De Stefano è nato a Napoli il 18 ottobre 1957. Si è laureato in Lettere Moderne presso la facoltà di « LETTERE e FILOSOFIA » della sua città con una tesi in « Storia dell'Arte contemporanea », di cui il presente volume è riproduzione pressoché integrale. Attento dalla prima metà degli anni '70 a tutte le questioni inerenti le culture giovanili, ha scelto per argomento della sua dissertazione proprio l'Anti-design, movimento nato sul finire degli anni '60 sotto la spinta di una contestazione complessiva del fare artistico e progettuale. Iscritto all'albo dei « Giornalisti pubblicitari » dal 1982, ha collaborato con numerose testate, fra cui « La città futura », « L'Unità », « Spettacoli a Napoli », « Il Giornale di Napoli », « Jonas », e la sede regionale della RAI di Napoli.

Stefano De Stefano

*IL DESIGN
RADICALE*

Edizioni Centro Ellisse Napoli 1986

INTRODUZIONE

Definito in modi diversi (« Radical design », « Antidesign », « No-design », « Contro-design », « Supersensualism » e così via) il movimento architettonico e progettuale alternativo, venuto fuori dalla fantasia creativa di numerosi giovani disegnatori sul finire degli anni '60, è cresciuto complessivamente sulla contraddizione che ha accompagnato da sempre lo sviluppo delle arti applicate. Alla sua origine troviamo infatti lo squilibrio, e talvolta la vera e propria subalternità, delle estetiche rispetto alle funzioni, delle immagini rispetto agli usi.

E se motivazione più autentica c'è stata nello sviluppo teorico « radicale », essa riguarda il tentativo di inversione di questi termini, con un'attenzione particolare alla fruizione visuale, piuttosto che a quella pragmatica ed immediatamente funzionale.

Indagare oggi sul significato del contro-design come progettazione e creazione, vuol dire quindi affrontare nel merito le caratteristiche di certo radicalismo estetico e politico a cavallo fra gli anni '60 e '70. Eppure la natura del conflitto che l'ha generato, va ricercata molto più indietro, nella evoluzione stessa della figura del progettista, dissociato sempre più (dopo la rivoluzione industriale) dal risultato stesso del suo proprio progettare. Appaiono infatti remoti i tempi, in cui il creatore-ideatore realizzava, all'interno di un unico processo produttivo, tutto il percorso lavorativo, dall'idea dell'oggetto alla sua formulazione grafica, dal reperimento del materiale alla sua traduzione in opera. Lontana dai fasti dell'unicità, come dal grigio della serialità, l'operazione si collocava probabilmente nel giusto limbo di un'artigianalità senza compromesso, non priva però di grandi capolavori, come di risultati estremamente mediocri.

Ma era ovvio che fosse così, laddove la stessa bottega, più che prevedere il futuro sviluppo industriale, rappresentava un laboratorio d'arti e mestieri, dove la collegialità rivalutava il singolo a dispetto della « catena ». Altro elemento caratteristico era il confine esilissimo che suddivideva i vari campi del fare arte, dalla cosiddetta maggiore, a quella minore, in uno scambio di perizie ed esperienze, quanto mai proficuo, soprattutto per i più giovani.

Accadeva così che in epoche più antiche maestri quali Benvenuto Cellini, passassero senza difficoltà dal lezioso cesellare in oro al ben più maestoso scolpire in bronzo, senza per questo perdere o guadagnare in fama e credibilità. Ma anche nei casi in cui il singolo artista dopo aver buttato giù il progetto, finiva poi con l'affidarlo a squadre di tornitori o fonditori, la sua presenza di controllo garantiva una partecipazione all'evento produttivo, priva di equivoci e fraintendimenti. Questo anche dopo la progressiva separazione di « sacro » e « profano », di « colto » e « popolare », di « aulico » e « pedestre », in un'accelerazione sfrenata che vide artisti ed artigiani fuggire gli uni dagli altri, in ossequio ad un sistema socio-economico sempre più selettivo.

A distanza di tempo il vero esproprio effettuato dalla logica industriale ai danni di quell'artigianale, non poteva così non produrre nel nostro secolo profonde scissioni mentali, solo in parte risanate dall'opera di artisti e movimenti riformatori e rivoluzionari. Nei casi opposti si è andato incontro invece a situazioni di vero e proprio appiattimento, di integrazione totale con il tessuto economico, che se da una parte ha determinato per alcuni architetti-designers fama e successo economico, non ha mancato però di sottolineare la perdita autonomia di giudizio, rispetto agli interessi del grande capitale.

E se il Costruttivismo era stato il movimento della integrazione formale fra architettura e rivoluzione sovietica, il Bauhaus il tentativo di conciliazione fra estetica e funzione operato dalla socialdemocrazia tedesca, ed il Razionalismo l'impiego ragionato di spazi e materiali all'interno della sostanziale accettazione del modello economico ed istituzionale occidentale, l'Antidesign, pur lontano dalle premesse e dai risultati dei movimenti qui ricordati, può essere collocato in ordine di tempo come ultimo, ed utopistico tentativo, di ribaltare giochi e regole di una società che si desiderava rifondare daccapo anche dal punto di vista politico.

Ancora una volta infatti, per una avanguardia artistica, che si reputi tale, appare inscindibile il nesso estetico e generazionale che la determina. Mai come negli anni in cui venne formulata quest'idea di design alternativo, venivano infatti ad intrecciarsi

a filo doppio tutte le componenti primarie del vivere umano. Componenti esistenziali, individuali e collettive, tensioni sociali di dirompente attualità, sollecitazioni rivoluzionarie italiane ed internazionali (Corea, Cuba, Bolivia, Cile e Vietnam), nuova qualità dei rapporti interpersonali, tutto concorreva alla prefigurazione di un livello utopico, mai tanto poco utopistico come in quegli anni.

Ed una sensazione di imminente e vittoriosa conclusione dei processi di cambiamento in atto, non poteva non sollecitare fino in fondo una sua traduzione estetica, parallela e di supporto, creativa e pungolante. Perché se nello sviluppo delle estetiche marxiste, si era passati ben presto, e necessariamente, dal futurismo al realismo socialista (data la complessità e primordialità di tanta società russa dell'epoca), in una rivoluzione prevista in occidente, e negli anni della più alta tecnologia industriale, anche il famoso « piffero », avrebbe dovuto suonare a tempo di rock & roll.

Ma l'antidesign è stato anche di più, un tentativo rocamboico di sovvertire una tendenza in atto nella architettura contemporanea, fautrice di un asservimento dell'operatore estetico al grande « business », soprattutto individuale, oltre che politico e collettivo. E la conferma deriva dalla natura stessa dei designers in questione, dalla loro giovane età, e da un desiderio, più o meno scoperto, di affermazione ai danni delle vecchie ed intoccabili cariatidi della progettazione « ufficiale ». Un desiderio di emancipazione da regole ormai stanche, che però, probabilmente, nella pratica si erano rivelate spesso più funzionali ai bisogni delle classi subalterne, che non le stesse « follie » del nuovo verbo architettonico. L'adesione degli anti-designers alla sinistra rivoluzionaria risultava così legata più alle forme ed alle estetiche del rifiuto istituzionale, che non alla praticità e diffusione di determinati usi e consumi di massa.

E infatti proprio nell'ideologia del consumo indifferenziato, l'avversario più netto del radicalismo architettonico, tutto volto al recupero di un'apparente oggettualità per l'oggettualità. Da qui una prima contraddizione lacerante, tra fini ecumenici di morale popolare (sicuramente meglio rispettati dal primo Gropius) ed operazioni tutto sommato elitarie, formulate da singoli

e gruppi richiamantisi alle matrici dell'intero movimento.

Ma l'astrazione di un rifiuto generalizzato, molto acritico e poco selettivo, è componente essenziale di quella cultura diffusamente radicale, che soprattutto in Europa, e nelle classi intermedie, ha sempre riscosso un successo notevolissimo. Il vecchio continente è stato di frequente la patria riconosciuta di una dicotomia spesso lacerante. La sua cultura ha infatti prodotto, specie negli ultimi secoli, i fenomeni più contrapposti, di difficilissima mediazione, continuamente divisi tra la celebrazione reazionaria dell'esistente, e l'irrealizzabile sovvertimento dell'esistito. Da una parte mediocri peana innalzati al potere, dall'altra suggestive ipotesi di rifiuto, di grande presa emotiva, ma di impossibile attuazione. Non così la cultura americana, fatta generalmente di maggior concretezza e scientificità, tutta costruita sulla mutua relazione tra dominio e comportamenti estetici. Ma se negli « States » sul finire degli anni '60, si recuperavano gli oggetti del multiforme uso domestico, per tradurli poi, e celebrarli, in funzioni puramente contemplative, in Europa, ed in particolare in Italia, si rispondeva in modo analogo ma originale.

Gli oggetti, stavolta d'arredamento, venivano restituiti ad una loro soggettività, sottolineata da un'impossibilità d'uso, determinata da mostruose deformazioni. Non più quindi gigantesche lattine di pelati o spremuti tubetti di dentifricio, ma sedie alte sei-sette metri, o tavolini traballanti, definiti nella loro instabilità.

E rispetto all'architettura dominante in quegli anni, un'altra novità: l'uso frequente e positivo della creatività progettuale fine a se stessa, così lontana dalla traduzione simultanea idea-oggetto, richiesta dalla grande industria. Molti singoli e gruppi fecero infatti del radical-design soprattutto una palestra per progetti futuribili, di città ed ambienti, in un quadro di riconciliazione naturale, contrapposta all'ammorbamento progressivo delle realtà urbane.

Nell'epoca della fuga verso le campagne, del recupero floreale e del rifiuto metropolitano, gli stessi architetti-designers, talvolta laureati da poco o addirittura ancora studenti, non potevano non schierarsi a favore di questa riconciliazione esisten-

ziale, vagheggiata con canzoni, happenings, performances e con una nuova idea dell'abitare.

Ma di fronte a suggestioni afro-asiatiche, a città sottomarine o a case-areostati sospese fra le nuvole, salta agli occhi evidente il ritorno di questa « Utopia », con la U maiuscola, regina incontrastata di ogni azione culturale e politica formulata all'alba degli anni '70.

Lo sfogo utopico di quegli anni, tipico delle discipline architettoniche, era legato infatti alla sempre più cosciente inutilità ed impotenza delle capacità eversive del proprio lavoro. In effetti le elaborazioni utopiche, proprio perché tese alla risoluzione degli squilibri e delle contraddizioni dello sviluppo, vennero ad assumere sempre più il ruolo di ipotesi avanzate del futuro praticabile del capitale. Le « Utopie formali » degli anni '60 non a caso erano il presupposto culturale, e l'organizzazione del consenso, della nuova concezione di città, prevista dal piano degli anni '70. Unica utopia possibile, capace di essere funzionale ad un programma più generale di eliminazione del modo capitalistico di produzione, e del relativo modello sociale, era quindi l'Utopia critica, cioè la visualizzazione esasperata delle condizioni contraddittorie della società, e l'indicazione alternativa che quella lettura critica imponeva. Così l'Utopia usciva dal campo delle manifestazioni creative e delle genialità formali, per divenire pura « in-formazione » di coscienza come condizione e preparazione al rifiuto. La difficoltà era però nella traduzione reale dell'Utopia artistica in lotta al Capitale, all'interno della strategia complessiva delle forze antagoniste presenti in Italia a quel tempo. Si richiedeva cioè un nesso strettissimo fra ipotesi e realtà, condizionata dalla capacità di seduzione connaturato al concetto stesso di Utopia, intesa come generatrice di un modello di sovversione generale.

« La forza di qualsiasi ipotesi — affermava infatti il gruppo radical Archizoom nel 1971 — oggi si misura dal seguito, dalla quantità e dimensione degli effetti che questa può produrre. Ciò comporta l'organizzazione di un movimento dei tecnici culturali, che come forza organizzata, riesce a garantirsi l'autonomia di tutti i livelli del ciclo del prodotto culturale, dalla progettazione

alla produzione, alla distribuzione e al consumo »¹.

Ma anche questa affermazione affonda le sue radici in una verità utopica, tutt'altro che scontata, l'indentità cioè delle classi subalterne con le sue avanguardie rivoluzionarie e culturali. La riappropriazione totale invocata dagli Archizoom, riletta oggi, si manifesta infatti come un'esigenza legittimissima, ma tutto sommato specifica e di categoria. E ciò a conferma di una sostanziale difficoltà continuamente incontrata dagli intellettuali, anche se illuminatissimi, nel loro rapporto di classe con il « mitico » proletariato. Ne derivava così un interscambio equivoco, composito ed irrazionale, che vedeva al suo centro forze interagenti, diverse e spesso contrapposte.

In proposito notava Umberto Eco: « *Queste masse hanno sovente imposto un proprio ethos... hanno messo in circolazione un proprio linguaggio, hanno elaborato cioè proposte che salgono dal basso. Viceversa attualmente le comunicazioni di massa seguono il codice della classe egemone. Abbiamo così la situazione singolare di una cultura di massa nel cui ambito un proletariato consuma modelli culturali borghesi, ritenendoli una propria espressione autonoma. Dal canto proprio una cultura borghese — nel senso in cui la cultura « superiore » è ancora la cultura della società borghese degli ultimi tre secoli — identifica nella cultura di massa una sottocultura, che non le appartiene, senza avvedersi che le sue matrici sono ancora quelle della cultura "superiore" »².*

E la cosa ci appare ancora più vera se riportata al fenomeno architettonico radicale, protagonista di oggetti e progetti spesso gradevolissimi dal punto di vista formale o fantastico, ma distante anni luce dalla praticità dell'uomo della strada. E ciò, nonostante le professioni di adesione incondizionata al verbo rivoluzionario; questo invece probabilmente era più presente nelle comodissime ed economicissime storiche sedie « Tonet », che non negli avveniristici palloni pressostatici di « Istant City ».

¹ ARCHIZOOM - Dall'intervento su *Proposta di comportamento di Enzo Mari*, « NAC » n. 8/9, ag.-set. 1971, pag. 10.

² UMBERTO ECO - Dalla prefazione di *Apocalittici ed integrati*, Ed. Bompiani, Milano 1964, pag. 21.

Ma ricordavamo in apertura l'importanza della contraddizione come motore creativo ed estetico di questa fase storica e culturale di grande prospettiva innovatrice. E proprio contraddittoria può apparire l'evoluzione che la grande maggioranza dei protagonisti del contro-design ha avuto da allora ad oggi, con un percorso circolare che li ha condotti, attraverso la seconda metà degli anni '70, da una separazione ideologica dal proprio entroterra sociale, ad un ricongiungimento con esso, di natura individuale e culturale. E ciò anche grazie al sostanziale riconoscimento di uno specifico professionale, un tempo combattuto, ma oggi complessivamente accettato dai sostenitori di ogni tipo di indirizzo architettonico.

Difatti nel momento in cui all'inizio degli anni '80, le caratteristiche sociali vanno ricompattandosi, con una omogeneità straordinaria, che rende sempre più remota la possibilità del fatidico « tradimento di classe », anche le manifestazioni estetiche e comportamentali, hanno assunto una linearità di matrici ed ambienti, in cui il margine dell'eversione è attualmente ridottissima.

La compresenza di pluralità variegata e di stratificazioni sempre più complesse, produce così un assemblaggio corporativo di funzioni e categorie, in cui anche gli architetti-designers, riscoprono il gusto per un proprio modo d'essere, indipendente dalle ideologie e dalle facili suggestioni socializzanti.

I radical-designers di ieri, sono spesso i designers di maggior successo di oggi, perfettamente inquadrati in quella logica di mercato un tempo combattuta, ma tutto sommato impegnati ciascuno in una propria, personale rivoluzione con sé stessi, di certo più agevole e realizzabile. Dal punto di vista estetico, si è infatti passati dalla determinazione delle utopie, attraverso progetti celebrativi ed irrealizzabili, alla gradevolezza di costruzioni variopinte e comunque funzionalizzabili, inserite in quella contestualità cosiddetta « post-modern », subentrata opportunamente prima di un irreversibile azzeramento. La « nuova onda » che in ogni campo ha accompagnato quel riflusso culturale e di costume, definitivamente affermatosi con l'avvento degli anni '80, non poteva non bagnare anche le fragili sponde dell'isola « radical », contaminandola ed aggiornandola su prospettive di neo-consu-

mismo, dignitoso e di qualità, ma del tutto omogeneo alle regole del gioco.

L'avanguardia trasgressiva di un tempo si è andata così trasformando in ultima moda, in « look » curato e piacevole, in cui i segnali della continuità sono più presenti in un livello comunque aristocratico della distribuzione (e dei valori di scambio) che non nelle premesse e nelle prospettive che avevano generato l'intero movimento. L'evoluzione del « radical-design » in « neo-modernismo » va così strettamente a braccetto con gli avvenimenti ed i cambiamenti che hanno caratterizzato la storia di questi ultimi vent'anni. Ne riproduce più che altrove, gli umori, le ideologie, le speranze e le delusioni, le involuzioni, e gli attuali approdi, lontani sì da falsi miti e velleitarie suggestioni, ma anche da possibili, realistiche e graduali soluzioni intermedie, abbandonate, probabilmente troppo in fretta, da chi aveva fatto del « tutto e subito » la propria filosofia di vita.

CAPITOLO PRIMO

RADICAL DESIGN: PREMESSE E NASCITA DI UN MOVIMENTO

Per ogni fenomeno culturale che non abbia avuto nella pubblicazione di un « manifesto », la sua codificazione ideologica, e le sue premesse « statutarie », è sempre difficile, per quanto necessario, individuare una data di nascita più o meno precisa che ne orienti le caratteristiche e i successivi sviluppi. E se nella storia del pensiero artistico e delle relative applicazioni estetiche, si è guardato sempre con un po' di sospetto a cifre, date e dichiarazioni anagrafiche, la cosa è ancor più vera per un movimento, quale il « Radical Design », generatosi senza mediazioni nel rifiuto più totale per ogni forma di istituzionalizzazione.

Le stesse avanguardie storiche, per quanto rivoluzionarie, amavano lasciare traccia di sé anche attraverso vere e proprie « dichiarazioni di guerra », formulate a tavolino, dagli esponenti più prestigiosi delle singole correnti. Pensiamo ai dadaisti, ai futuristi, agli stessi cubisti e così via, che con i loro manifesti, sceglievano di fatto, per quanto con una buona dose di casualità, le date d'avvio di questo o quel movimento.

Per le neo-avanguardie, le cose sono andate invece in maniera diversa, si è posto l'accento sulla genesi complessiva dei fenomeni, piuttosto che sulla formalizzazione di sapore quasi neoaccademico dei rigidi programmi e manifesti teorici delle avanguardie storiche. Rintracciare pertanto, un giorno, un mese, un anno preciso, in cui collocare la nascita dell'anti-design, è quindi operazione problematica, e forse tutto sommato superflua, per quanto con uno sforzo di approssimazione converrà tentare una collocazione cronologica, che ne valuti le origini, la nascita e le successive affermazioni.

In questo quadro di riferimento, sicure appaiono le prime manifestazioni del movimento architettonico neoavanguardista, tra il 1963 e il 1967, nell'ambito più generale di un'affermazione progettuale alternativa europea, associata a quei fermenti che specie in Italia, non tardarono a segnalarsi ben presto per il loro livello di politicità totale. E nel panorama nazionale, furono

proprio le università a definirsi come sedi più idonee all'organizzazione e alla diffusione di una nuova qualità dell'aggregazione giovanile, in grado di sommuovere alle radici, il ristagno cultural-accademico, proprio della cultura ufficiale di quegli anni. Ed in particolare punte di questo « iceberg » furono proprio le Facoltà di Architettura, sedi di una formazione professionale, probabilmente più esposta delle altre alle contraddizioni dell'insorgente crisi di sviluppo dell'ipotesi neo-capitalista, affermatasi fittiziamente alcuni anni prima in Italia con il cosiddetto « Boom economico ». Sarebbe qui probabilmente troppo lungo, enumerare le ragioni di questo progressivo decadimento nazionale e internazionale, di cui ancora oggi sono ben evidenti gli effetti. Ma è sicuramente pertinente un cenno, per quanto frettoloso alla crisi del modello professionale architettonico, esplosa con forza negli anni '60. Dopo l'espansione edilizia, incontrollata ma politicamente pilotata, dell'immediato dopoguerra, protrattasi sia pure con mille contraddizioni sino alla fine degli anni '50, era seguita infatti una sorta di riconversione, che aveva spostato gli architetti dal disordine urbanistico delle grandi aree metropolitane, al mito estivo delle seconde case o dei complessi residenziali, sorti qui e lì come cattedrali nel deserto. Una riconversione già segnata da prevedibile e progressivo declino, ma che l'illusione piccolo-borghese del benessere medio e generalizzato, aveva pericolosamente alimentato.

Esplosa la crisi, erano poi venute fuori anche le contraddizioni, sottraendo di fatto alla nuova architettura, anche una potenziale committenza, per quanto incolta ed arrogante, spesso più incline al rapporto con geometri ed ingegneri edili, che non con i neolaureati delle facoltà d'Architettura. Ma aldilà di una ragione strutturale come questa, si associava, anche una motivazione più propriamente esistenziale, legata al ruolo stesso dell'architetto, in bilico continuamente fra l'essere un tecnico ed un artista, un progettista ed un intellettuale. Architetto cioè, come esecutore di idee imposte dall'alto? O come creatore egli stesso di una nuova proposta del vivere e dell'abitare? In questo dilemma crescevano quindi le nuove leve universitarie dell'architettura italiana, sempre più relegata ad un ruolo subalterno, incapace di esprimere una progettualità originale, e so-

cialmente progressiva. Da qui il malessere degli studenti, in particolare a Firenze, ma più tardi anche a Roma, Milano, Torino e Napoli, che si traduce ben presto, dal '63 in poi, in mobilitazione continua sui temi della didattica, della ricerca e della professionalità. Oggetto della contestazione sono infatti l'architettura razionale organica ed anche il dibattito pseudo-progressista sulla committenza e progettazione alternativa, formulazioni queste inadeguate ed ormai decisamente obsolete. Nascono così grazie ad architetti quali Vittoriano Viganò e Aldo Rossi (protagonisti del cosiddetto « movimento di tendenza »), le prime risposte progettuali ai modi tardo-funzionalistici del decennio precedente. Ma è proprio di fronte alla crisi del mercato, che si politicizza lo scontro in seguito anche al sostanziale fallimento delle parziali risposte riformiste. A Firenze, nel 1963, quando più forte si manifesta l'insofferenza studentesca, viene occupato il rettorato, e si forma la « Lega Studenti Architetti », composta sin dagli inizi da alcuni dei rappresentanti più significativi del futuro movimento « radical ». Massimo Morozzi, Claudio Greppi, Paolo Deganello, Gilberto Corretti, e più tardi lo stesso Andrea Branzi, rappresentano infatti il nucleo originale di un ambiente complessivo di giovani operatori culturali, che finirà ben presto con l'entrare in contatto con il gruppo redazionale fiorentino della rivista « La Classe Operaia », forte in quegli anni del contributo teorico di esponenti di rilievo del neo-marxismo italiano, quali Mario Tronti e Alberto Asor Rosa.

Appare quindi sempre più chiara l'interrelazione programmatica di questi intellettuali, che pur derivando la propria presa di coscienza, da ambiti specifici diversi, ritrovano in una visione allo stesso tempo complessiva ed analitica del reale, un terreno di confronto ed elaborazione ideologica comune. D'altra parte risulterebbe poco chiaro, in una valutazione oggettiva del movimento « radical », l'eccessivo taglio teorico, rispetto a quello produttivo tecnico, se non si leggesse il tutto in chiave decisamente interdisciplinare. Nel momento in cui l'obiettivo strategico di trasformazione, appare infatti comune, comuni sono gli interventi, le analisi, le indicazioni, sia che si parli di organizzazione del lavoro in fabbrica, che, come nel nostro caso, di ipotesi oggettuali e progettuali di un vivere ed un abitare diverso, fuori

dalle regole convenzionali del grande « Design » di potere. Tra i risultati immediati di quelle agitazioni, va comunque ricordato un primo e parzialissimo aggiornamento del corpo docente universitario. A Firenze ad esempio, a partire dall'anno accademico '64-'65 la cattedra di arredamento ed architettura degli interni viene affidata a Leonardo Savioli, mentre Leonardo Ricci, dopo due anni di insegnamento di disegno industriale, ottiene nel '65-'66 e nel '66-'67 la cattedra di elementi di composizione. E non si tratta di avvicendamenti formali. La loro didattica comincia infatti a differenziarsi profondamente dall'insegnamento ufficiale della stragrande maggioranza dei corsi. Le lezioni di « Urbanistica integrata », « Visual design », « Urbanistica teorica », « Spazio di coinvolgimento », individuano infatti possibilità di integrazioni funzionali e di ridefinizione degli spazi flessibili, in un quadro di riqualificazione formale e linguistica degli oggetti, intesi come nuova iconografia della cultura di massa. Non a caso i primi atti tecnici di questi nuovi progettisti riguardano la complessità delle strutture urbane, con interventi che tendono a riqualificarne la vivibilità attraverso un'esaltazione della componente fantastica, a metà fra illuminismo e tecnologia.

Proprio nell'ambiente architettonico toscano nel febbraio del '64, Chiappi, Deganello e Marliani elaborano così un progetto di « Struttura urbana per 70.000 abitanti a Brozzi presso Firenze », mentre, in netto anticipo sui tempi, Branzi, Corretti, Morozzi, Navai e Toraldo di Francia, pensano addirittura ad una « Struttura urbana Firenze-Pistoia », embrione dei grandi progetti metropolitani, sfociati recentemente nelle idee di Mi-To e Ro-Na, megalopoli del futuro, pensate con la fusione delle quattro più grandi città d'Italia. Ma grazie alla nuova didattica si accentua anche l'elemento collettivo, si studia, si elabora e si realizza infatti in gruppo, nelle aule della facoltà, come negli studi privati, con una crescente attenzione all'elemento teorico progettuale, incontrastato dominatore del dibattito architettonico scaturito dal '68 in poi. Ma la collegialità del confronto, favorisce anche l'allargamento delle prospettive, delle conoscenze e degli strumenti di discussione. I giovani anti-designers scoprono così punti di riferimento creativo di grande interesse, anticipatori reali di quella logica del rifiuto, così cara a tutta la neo-avan-

guardia. In particolare si riscoprono i giapponesi Metabolism ed i viennesi Hans Hollein e Walter Pichler, autori nel '62 di un « Manifesto dell'Architettura assoluta », un progetto di rifiuto per il funzionale ispirato a tracce di zoomorfismo e di meccanicismo tecnologico. Ma si va anche più indietro, agli anni '40, all'altro austriaco Kiesler, propugnatore di un'architettura antinfunzionalista, sfociata nella « Casa senza Tempo » del 1960. Altra patria riconosciuta della « contro-architettura » diventa poi l'Inghilterra, con il gruppo Archigram, autore di una lunga ricerca dal '60 al '64, culminata nella pubblicazione di una rivista dedicata al progetto « Plug-in City ». Qui vengono evidenziate le intuizioni del gruppo sul rapporto tecnologia-ambiente, alla luce di un'estetica delle comunicazioni di massa, ereditate in pieno dalla coeva cultura figurativa pop. E questo elemento, come sottolineerà lo stesso Andrea Branzi in un suo articolo del 1972¹, fa degli Archigram i padri spirituali dell'intero movimento radicale.

A questa sostanziale derivazione anglo-austriaca, i giovani fiorentini aggiungono poi anche numerosi elementi di originalità propria, in particolare per quello che riguarda il riferimento linguistico all'architettura dell'illuminismo francese, rivalutato sull'onda lunga dei « revivals » di moda.

Ma l'altra capitale dell'anti-design italiano comincia ad essere sempre più Milano, città vicinissima alla mittel-Europa, e per questo legata a Vienna ed al suo ambiente. Inoltre Milano è la sede principale dell'industria italiana dell'arredamento moderno, esposta più di altre città alla contraddizione fra creatività e produzione. Dopo il tramonto dello stile Internazionale e il progressivo declino della moda « teak », era stata infatti l'Italia, e quindi Milano, ad assumere un ruolo guida nel settore del mobile, favorita in questo dal preesistente concentramento in Lombardia di piccole ditte mobiliere, e dalla presenza di disegnatori ed imprenditori abili e spregiudicati, in grado di trasferire all'estero l'evoluzione dell'antica tradizione artigianale italiana².

¹ Vedi *L'Africa è vicina*, di A. BRANZI, su « Casabella » n. 354, pag. 36, 1972.

² In proposito cfr. *Storia del Mobile Moderno* di KARL MANG, Laterza Bari 1982, nel paragrafo « Nuovi impulsi dall'Italia » (pag. 156-160).

L'utilizzo diffuso dei rivoluzionari materiali plastici, ed il relativo basso costo, avevano poi fatto il resto, rendendo davvero competitiva, sul mercato internazionale, la gradevole produzione « made in Italy ». Ma a questa esplosione di serialità e vendibilità del prodotto micro-architettonico, non poteva non seguire, negli anni della mutazione generale di valori e prospettive, una reazione di principio altrettanto decisa. Recuperando una fruizione di pura godibilità, architetti come Ugo La Pietra ed Alberto Seassaro spostano ad esempio l'asse della propria ricerca sul settore figurativo, in particolare delle esperienze milanesi delle ricerche visuali posteriori all'informale. E tra il '62 ed il '67 La Pietra approfondisce una serie di ricerche sulla morfologia e sulla modularità, sui modi e gli scambi urbani; che lo accostano sempre più alla cultura contemporanea più avanzata, accanto alla « Plug-in City » degli Archigram, alle « Kompakte Stadte » di Hollein, e alle macrostrutture dello ambiente fiorentino. D'altra parte, sempre a Milano, esplodono definitivamente le contrapposizioni tra industria e cultura architettonica e tra necessità strettamente produttive, e nuove esigenze di comunicazione teorica. Ed il luogo principale di tale incongruenza sono proprio le riviste di design ed architettura, come *Domus* e *Casabella*, finanziate sì da produttori ed industriali per ovvi fini pubblicitari, ma dirette di fatto da architetti e designers, desiderosi di affermare indirizzi e finalità del tutto opposti a quelli dei propri editori. Ed in tal senso è esemplare la vicenda di *Casabella*, che, cresciuta sull'equivoco informazione-produzione, durante tutti gli anni '50, aveva visto, con la direzione di Ernesto Rogers, un progressivo spostamento su temi e posizioni di rinnovamento, pericolosi e destabilizzanti per gli interessi vitali del mercato architettonico. Rogers era stato così di fatto destituito, nel '64 a favore di Bernasconi, ritenuto più conciliante e meno trasgressivo del proprio predecessore. Ma la sua direzione si rivelerà ben presto inadeguata e ostentatamente compromissoria, tale da portare di fatto la rivista sull'orlo di una crisi soprattutto di identità culturale, prima che strettamente commerciale. E sarà proprio questa indefinizione a spingere progressivamente « *Casabella* » verso la cosiddetta svolta del '70, con l'avvento alla direzione del « radical » Alessandro Men-

dini³.

Ma questi sono anche gli anni della progressiva diffusione della cultura pop, quella dotta ed artistica presente in Italia alle Biennali di Venezia del '64 (Rauschemberg) e del '66 (Lichtenstein), ma anche e soprattutto di quella giovanile fatta di costume, comportamenti e musica, esplosa nei maxi-raduni hippy di Woodstock e della isola di Wight. E questo messaggio, in tutte le sue forme offre alla nuova cultura architettonica una immagine della realtà apparentemente unitaria, fatta di risposte iconografiche ricche, esibizioniste, colorate, contrapposte all'immagine asettica e sterilizzata della città razionalista o intimista dei revivalisti. E sempre in Toscana, stavolta a Pistoia, nasce una sorta di « scuola » periferica, composta da Adolfo Natalini, Roberto Barni e Gianni Ruffini, che proprio dalle premesse del pop prende le mosse per una ricerca autonoma, ricca di spunti interessanti. La personalità, che però più di ogni altra, individua le potenzialità espressive di questa cultura, è sicuramente Ettore Sottsass jr., che trasferisce ai mobili i colori e le figure degli abiti e dei dipinti, contrapponendosi nettamente a tutte le forme più conformiste del trionfante revival.

Occorreva cioè — secondo Sottsass — adeguare l'architettura a « nuove possibilità totali »⁴, laddove il sistema figurativo pop, rappresentava il miglior veicolo per una globalità reale dell'intervento progettuale. Nasce così la « I mostra di Superarchitettura » realizzata nella Galleria « Jolly 2 » di Pistoia nel 1966 e replicata poi, un anno più tardi, nella Galleria Comunale della vicina Modena. Al centro dell'esposizione un breve manifesto teorico ed alcuni lavori (per la gran parte dei casi Tesi di Laurea svolte con il prof. Cardini) realizzati nello stesso anno da Andrea Branzi (« Supermarket-piper-Luna Park a Prato »), da Massimo Morozzi (« Centro culturale nel Castello dell'Imperatore a Prato ») e da Gilberto Corretti (« Teatro-Serra a Poggio a Caiano »).

³ Sul ruolo delle riviste nel periodo del « Radical », ed in particolare della « Casabella » diretta da Mendini, cfr. *Gli anni del centro* di FRANCO RAGGI, su « Rassegna », n. 12, 1982, pag. 42.

⁴ Cfr. in proposito T. TRINI, E. Sottsass jr.: *Mobili 1965*, su « Domus », n. 433, dicembre 1965.

Questi manifesti (alcuni dei quali verranno ripresi più tardi dalla « Poltronova ») dimostrano così che il pop architettonico è chiaramente un fattore provocatorio, laddove la stessa superarchitettura è considerata una metafora coerente con la superproduzione, il superconsumo, la superinduzione, il supermarket, Superman e la benzina super, come affermano gli stessi autori nelle note relative alla mostra.

Il nesso con la cultura americana appare qui chiarissimo, in particolare per quanto riguarda la sociologia, che vede nel fatto culturale e formale un fattore di per sé eversivo e rivoluzionario. Si lavora cioè con la convinzione che l'architettura possa essere un mezzo per cambiare il mondo. Ed in questa logica si forma sempre a Firenze, nel 1964, il Centro universitario « Proposte », costruito grazie alla confluenza di apporti disciplinari differenti, dalle arti figurative (Marotta, Calderara, Boriani, Anceschi, Alviani, Colombo, De Vecchi) alla musica (Gelmetti, Chiari e Grossi). Più che qualificare una neotradizione modernista, come nel caso della « I triennale itinerante di architettura contemporanea » del 1966-'67, questo fenomeno culturale fiorentino favorisce l'apertura in direzione di nuovi sperimentismi, come sottolinea la partecipazione collettiva alla « V Biennale internazionale des Jeunes » a Parigi nel '67, dove gli italiani presentano uno « Spazio cinetico sonoro organizzato ».

Ed è proprio lo spazio, l'elemento che sollecita più di ogni altro l'interesse dei nuovi designers italiani, cui dà un grosso contributo il corso di arredamento tenuto da Leonardo Savioli nell'anno Accademico '66-'67 all'Università di Firenze. Il docente fiorentino affronta infatti nelle sue lezioni, una ricerca progettuale sui Pipers, intesi come ambienti complessivi di produzione e fruizione spettacolare, in cui esaltare il ruolo del coinvolgimento totale invocato a gran voce dalle premesse ideologiche radicali. Il Piper è infatti il nuovo tempio sacro della cultura giovanile e della nascente musica pop, spazio destinato a più fruizioni ed aperto ad un uso di massa indifferenziato. Il suo nome deriva dal primo locale italiano con queste caratteristiche, il Piper di Roma, attivo dal 1965, e viene poi applicato ad altre esperienze simili come quella di Torino, o quelle dello S. Space di Firenze, tuttora in funzione.

Il corso di Savioli si rivela così ben presto un banco di prova importante per la nascente avanguardia italiana, di cui faranno parte più tardi suoi allievi come Bartolini, componente degli Archizoom, Alessandro Poli e Roberto Magris del Superstudio, Carlo Bachi degli UFO ed Alberto Breschi e Giuliano Fiorenzuoli, co-fondatori del gruppo Zziggurat. L'integrazione con l'arte pop avviene su vari terreni, trasferendo le metodologie proprie dei figurativi, all'interno dei procedimenti compositivi specifici dell'architettura. Si determina così una sorta di azzeramento disciplinare, che trionfa definitivamente nella mostra di Palazzo Trinci a Foligno, che vede riuniti nel 1967, tutti i più interessanti giovani artisti italiani.

Grazie all'uso di traslazioni di scala, assemblaggi, montaggi e scomposizioni si realizzano infatti dei modelli-oggetto, che ritrovano dignità estetica, con netto anticipo su di una loro possibile realizzazione concreta. Vanno quindi chiarendosi i termini generali del problema e le singole esperienze, si traducono sempre più in contributi diversi, tesi però alla realizzazione di un filone sostanzialmente unitario. Si punta cioè decisamente all'individuazione esistenziale e genetica dell'uomo nuovo industrializzato. Alla edificabilità del progetto si preferisce così l'adozione di tecniche rappresentative, raffinate ed irrealizzabili, in cui esaltare la grande mistificazione tecnologica, esasperata spesso fino al paradosso. E rispetto all'approccio classico dell'industrial design « positivo » (product-design), che opera storicamente un'integrazione tra oggetto e funzione, scaturisce nelle premesse dell'anti-design un'identità puramente visuale, a metà tra design esotico-scultoreo e design aridamente geometrico. E per quanto apparentemente contraddittori, i due elementi segnano la loro identità nel rifiuto ad accettare un trattamento logico della forma. Si cerca cioè, in maniera più o meno lucida, e non sempre coerente, di superare il discorso disciplinare del design, (cioè la ricomposizione delle contraddizioni formali), distruggendo, proprio a questo livello, l'abituale immagine del prodotto. Viene negata così di fatto, l'elargizione di una correttezza formale in grado di appagare il fruitore-osservatore nei termini, ormai decisamente superati, del « Buon Gusto » già termini, ormai decisamente superati, del « Buon Gusto ». Già nelle prime manifestazioni, l'oggetto viene così caricato di

significati formalmente provocatori, segnando una « vocazione » dell'Antidesign, che non si tradurrà però, come vedremo, in destino irreversibile. Il tutto sostanzialmente al di fuori degli specialismi che avevano caratterizzato l'evoluzione del design produttivo italiano dal '50 al '70. E se rapporto c'è stato fra i due momenti, questo va sicuramente interpretato in chiave negativa, nel ribaltamento cioè dei termini della produzione e del consumo fisico e psicologico dell'oggetto. Se la grande industria ha già deciso tutto imponendo a designers e pubblico i modelli da progettare e da fruire, saranno infatti proprio i primi, grazie ad una capacità critica più immediata, ad invertire la tendenza in atto. Occorre però rompere in maniera netta con tutti i possibili aggiustamenti tentati a più riprese dal design progressista e riformista, fallito proprio sul terreno della mediazione e della riconciliazione pubblico-mercato. Ai fondatori dell'Anti-design appare sempre più chiaro che il mercato debba crollare, debba ridursi allo stretto indispensabile, con oggetti brutti e di serie, lontani anni luce dal cosiddetto design di qualità.

Solo inventando soluzioni inutilizzabili è possibile infatti creare uno spartiacque tra la subalternità del passato e la « Città futura » degli anni a venire. Si invoca così, alla luce di un disagio generazionale, una sorta di autodistruzione e di annullamento, di chiaro sapore catartico, reso necessario dal livello « degenerativo » dei rapporti arte-industria-fruizione. Ma c'è di più, l'oggetto diventa anche il veicolo più immediato per un rituale della vita quotidiana, grazie al quale favorire un atteggiamento contemplativo, apparentemente irrazionale, contrapposto al mito della razionalità cieca dell'imperativo produttivo. Ne viene fuori una componente mistica e religiosa dell'oggetto stesso, ereditata in gran parte dall'Underground americano, e che proprio Sottsass jr. leggerà alle filosofie orientali (all'epoca di gran moda), attraverso la pubblicazione di due numeri della rivista « Pianeta Fresco », da lui coordinati⁵.

« Il nuovo ruolo del designer — sostiene in proposito Almerico De Angelis in un articolo del 1973 — non è più nell'aiutare a rendere più bella la casa, che bella non sarà mai, ma nel

⁵ Anche per quanto riguarda « Pianeta fresco » ved. *Gli Anni del contro* di F. RAGGI, su « Rassegna », n. 12, 1982, pag. 42.

muoversi sul piano dialettico, oltre che formale, suscitando dibattiti e stimolando comportamenti che contribuiranno ad una presa di coscienza, unica premessa per un riequilibrio di valori ed infine per un'evoluzione e se vogliamo, un recupero, dell'Uomo stesso »⁶. « Poiché — come afferma Adolfo Natalini del Superstudio — l'unica cosa da progettare è la nostra vita e basta »⁷.

L'uomo torna quindi ad essere il centro dell'Universo, in una visione liberata, non più alienata, padrone (o schiavo) solo di se stesso, condotto a questa riscoperta esistenziale anche attraverso un approccio sacrale dell'oggetto. Ed esso è sì definito in quanto tale, ma anche esposto ad interpretazioni multiple, disponibile a una logica « aperta d'uso », proprio come un Totem, un feticcio, o un ex-voto della cultura religiosa mediterranea. In questo caso il rapporto invocato è assolutamente personale, per nulla collettivo o condivisibile con altri. Il misticismo non lo consentirebbe, e soprattutto verrebbe meno la soggettività di una risposta estetica e di uso, centrale nel ribaltamento delle propagande e dei consumi di massa.

Poco importa se una scelta del genere può apparire elitaria, individualista, e fortemente aristocratica. Se il prezzo della sconfitta della massificazione forzata, passa anche per il recupero di questi valori, tanto vale che ciò avvenga senza tanti ripensamenti e rimpianti. E la contraddizione a questo punto può essere anche necessaria, dal momento che l'avversario è fortissimo e pericolosamente tentacolare. Ed in termini più equilibrati, si cerca anche di individuarne i fattori portanti, che per Alessandro Mendini, esponente di primo piano del contro-design milanese e direttore della Rivista « Casabella » dal '70 al '75, sono presenti nel contrasto « elargizione-lusso ». Non a caso Mendini sceglie, per celebrare l'importanza dell'autodeterminazione, l'esempio di due realtà lontanissime, estremamente diverse, come la Svezia e l'Africa, entrambi però incapaci, a suo giudizio, di verificare un'integrazione positiva tra scelte e bisogni popolari.

Scrive infatti Mendini: « L'autodeterminazione sarà reale nel-

⁶ In « L'Antidesign » di ALMERICO DE ANGELIS, su « OP-CIT », n. 26, 1973, pag. 94.

⁷ A. NATALINI / Superstudio, in « Rassegna, modi di abitare oggi », n. 22/23, 1972.

la misura in cui le masse si saranno dissolte in individui liberi da ogni propaganda, indottrinamento e manipolazione, capaci di conoscere i fatti e di valutare le alternative »⁸.

L'elargizione è infatti sinonimo di concessione forzata, di colonizzazione imposta, che proprio in Africa, trova la sua attuazione più compiuta. L'induzione occidentale di usi e necessità fa a pugni con il concetto di civiltà, che è al contrario inerente al luogo, al popolo ed al tempo, unica e peculiare.

È del tutto pretestuosa cioè l'individuazione di un « gap » tecnologico che divide il primo dal terzo mondo, al quale si elargiscono appunto piani regolatori e fabbriche di oggetti in plastica, con la giustificazione di una richiesta di « civilizzazione » da parte di chi « civile » non è. Al contrario in Svezia, paese dalle caratteristiche ben diverse, generalmente considerato come la massima espressione di una civiltà europea libera e garantista, avviene il processo inverso, con un'accentuazione dell'elemento di asocialità, riscontrabile già nei bambini, cresciuti all'interno della pianificazione strutturale più asettica. Il fenomeno qui diventa « lusso », fattore del sovrasviluppo, dove gli altri pensano per te, lasciandoti solo il margine di un'accettazione spesso troppo ovvia per essere reale. Ma fra i due elementi della contraddizione, emerge quello della sintesi, l'Autodeterminazione, come unica via possibile e realmente innovativa. E qui ritorna, tra le premesse teoriche dell'Anti-design, il mito della rivoluzione compiuta, non più storicizzata e deteriorata, come quella sovietica, ma giovane e creativa come quella cubana. « Centinaia di migliaia di ragazzi delle scuole medie — affermava infatti Alberto Ferrari a proposito di Cuba — lasciarono tutti i privilegi che la condizione urbana riservava alla loro qualità di giovani e studenti, e si dispersero fra le famiglie contadine, fin nei più remoti angoli delle "sierre". Il loro compito era quello di insegnare a leggere e scrivere, ma per non gravare sull'economia delle famiglie ospitanti dovettero anche partecipare al lavoro di queste nei campi »⁹. E da episodi del genere cresce sempre più una visione esistenziale complessiva in cui il design non può che occupare una posizione par-

⁸ ALESSANDRO MENDINI, *Autodeterminazione, il design tra elargizione e lusso*, su « Casabella », n. 354, 1970.

⁹ *Ibidem*.

ziale, anche se in fondo utile, soprattutto se consapevole, dell'impossibilità, da parte dei progettisti, di essere in prima persona i trasformatori del mondo. E proprio questa frustrazione strutturale, determina nei primi anti-designers l'uso di un'estetica di « movimento », in grado di ribaltare sul piano sovrastrutturale le loro straordinarie capacità innovative. Anche se siamo alla fine degli anni '60, nelle città e non nella jungla, occorre infatti stupire, sconvolgere il pubblico con gesti provocatori e sarcastici, recuperare una valenza avanguardistica eversiva, che in passato non aveva mai mancato di produrre il suo effetto. E aldilà dello stravolgimento delle forme, si punta molto anche sul linguaggio, presente nei titoli delle opere, o all'interno di brevi scritti di introduzione, in cui l'elemento fantastico e surreale, sembra anticipare, coerentemente con l'intera matrice del movimento, un gusto per il fonema in quanto tale, integrato nella sua doppia funzione di significato e significante. Ad esempio, tra gli oggetti ideati dal gruppo Anonima Design, altra formazione nata nel '68-'69 dal fermento del movimento studentesco, c'è la « Lampadalà », accompagnata dalla breve poesiola¹⁰:

*« Non piangere mamma
se il sole ti sembra spento c'è un bel
tubo fluorescente rivestito di due onde
di perspex arancio (molto semplice)
una candelina rossa (pure di perspex) ne copre il giunto.
Ne esce un bel piatto di luce rosata di sole al tramonto.
Non piangere mamma, se il sole ti sembra spento,
la lampada è qua. Alalà ».*

E sempre il gruppo Anonima Design recupera anche la favola di « Cappuccetto Rosso », per presentare il suo « Plexus »:

*« Che cannetè fitto che hai!
È per scannucciarti in segreto
mentre ti spogli...
Che leggere ali di comodino che hai!
È per sorreggere il peso dei tuoi slippini di nylon...
Che luci, orientabili che hai!
È per meglio vederti...*

¹⁰ *Anonima Design*, su « Casabella », n. 379, 1973, pag. 36.

*Che grossi quattro tubi inox che hai...
E per meglio PIACERTIII ».*

Tra le varie caratteristiche del movimento radical, si segnala così fortemente anche la componente ludica, intrisa di fantasia ed ammiccamenti, pronta a rovesciare in gioco lo schematismo funzionale e serio del « Design » ufficiale.

Ma è possibile giocare con l'arte? Fare di un linguaggio storicamente ritenuto aulico e celebrativo, una pura funzione provocatoria? Per Alessandro Mendini, la risposta è affermativa, se è vero come è vero, che in quegli stessi anni Laszlo Toth a Roma martella la « Pietà » di Michelangelo, De Dominicis alla Biennale di Venezia espone un mongoloide, e, d'altra parte, Rockefeller tramuta in oro — quasi un novello Re Mida — tutte le opere d'arte che accetta nel suo « Museum of Modern Art » di New York¹¹. E non è forse tutto ciò un gioco? Un divertimento acre e contraddittorio? In proposito, già nel 1966, Emilio Garroni scriveva a commento della 33ª Biennale di Venezia: « ... Ma vi è poi nel ludico una possibilità funzionale positiva, oltre che negativa? Credo di sì. Pur presentandosi spesso, è vero, nella forma più sospetta dell'hobby sublimato, esso rientra anche (per altri versi, o nell'ambito di più ampie mediazioni culturali) in una ideologia utopistica, volta a proseguire il discorso degli utopisti letterati, operanti, in modo non superficiale da circa 400 anni (...). Certo si tratta di un'utopia. Ma anche le utopie sono a modo loro cose serie (non fosse altro come premessa e sostrato materiale della scienza e dell'arte). E per di più si tratta di un'utopia in atto, che non si limita a sognare un mondo futuro, ma già si sforza di prefigurarlo (ed insieme di figurarlo) in concreto, traducendo oggetti investiti esplicitamente o separatamente di una loro imperiosa candidatura di impiego. Mentre l'utopia letteraria (puramente ideologica) si limita a fornire uno schema di interpretazione razionale di fatti ipotizzati, qui sono dati in primo luogo i fatti (come ipotesi materiali) nell'ambito di una interpretazione ideologica globale ad essi omogenea: nel primo caso si ha la scissione e contrapposizione tra idea (o razionalità utopistica) e realtà effettiva, e nel secondo scissione e contrap-

¹¹ A. MENDINI, *Radical Design*, su « Casabella », n. 367, 1972.

posizione si convertono in ideazione ideale-fattuale e si riproducono semmai nella forma di due mondi, entrambi a loro modo reali. Nè è detto che questo mondo utopico ideale-reale debba essere pensato solo come un enorme Luna Park o una smisurata Esposizione Universale, con giochi d'acqua, di luci, di colori, forme e suoni in perfetta agitazione »¹².

Sull'intreccio tra utopia e gioco, e fra ideale e reale, si infittiscono così gli elementi per i quali è possibile parlare di movimento. Un movimento a più facce, in cui ciascuno ritaglia il suo spazio, dove poter elaborare liberamente le proprie tensioni progettuali. Come abbiamo visto proprio tra il '66 ed il '67 cominciano quindi a costituirsi i primi gruppi organizzati, forti di quella esperienza « militante », che trasferiscono sovente dalla politica all'arte. Tra i primi a formarsi gli Archizoom e il Superstudio, autori inizialmente di una ricerca sui prototipi, legata ad una concezione del progetto-oggetto, cui più tardi altri sostituiranno quella del progetto-comportamento. Tra questi il gruppo UFO, che si forma, sempre nella Facoltà di Architettura di Firenze, nel 1968, ed il gruppo 9999, nato alcuni mesi più tardi su analoghi interventi di trasformazione ambientale, operati nel capoluogo toscano. A catena sorgono poi altre formazioni come il gruppo Strum, Zzigurat, L'Anonima Design, lo Studio 65 ed altri, che si aggiungono alla attività di designers « solisti » quali Ettore Sottsass jr., Ugo La Pietra, Gaetano Pesce, Carlo Guenzi, Gianni Pettena, Alessandro Mendini, Massimo Scolari e Riccardo Dalisi.

Come si può notare una quantità di giovani energie, in grado di manifestarsi in chiave unitaria, nella critica al reale e nell'atteggiamento di attesa e rinuncia professionale, cui si contrappone un uso spregiudicato della libertà e dell'abolizione di ogni necessità. L'Architetto radicale pone così l'accento sulla autofinalizzazione del progetto, sulla sua veicolazione formale e teorica, tale da consegnare a tutto il movimento, un ruolo centrale nel dibattito architettonico che scaturirà in Italia a partire dagli anni '70.

¹² EMILIO GARRONI, *A proposito dell'Arte Ludica e dell'Utopia*, Commento alla 33ª Biennale di Venezia del '66, « Jeu e Serieux », su « Op-Cit », n. 7, sett. 1966.

**LE CARATTERISTICHE DEL « RADICAL » A META' TRA
« FORMAZIONE » ED « INFORMAZIONE »**

Abbiamo già visto, nelle premesse e nei suoi primi passi, come il complesso fenomeno « radical », presenti già delle caratteristiche sufficientemente unitarie, tali da renderlo « movimento », aldilà delle differenze specifiche delle singole esperienze. Anzi appare subito evidente, che dalle contraddizioni, dai diversi approcci, dalle numerose soluzioni a cui approda, il « radical-design » trae la sua principale forza, contraddicendo in questo anche il tradizionale schematismo delle avanguardie, portate per vocazione più alla rigidità settaria, che non alla convivenza di ispirazioni e percorsi differenti. E la cosa non deve meravigliarci. Se escludiamo infatti la comune intransigenza politica, che caratterizza grosso modo tutti i protagonisti del movimento, non possiamo non comprendere il perché di una vivacità intellettuale così articolata. Tale vivacità è espressione infatti della stessa incertezza che regola quell'universo creativo ed esecutivo, legato in qualche modo al vecchio concetto di « architettura », un concetto in quegli anni sempre più logoro, bisognoso di integrazioni continue con tutti gli altri ambiti artistici. All'esaurimento del modello modernista, identificato a lungo come l'ispiratore centrale nella storia dell'architettura contemporanea, corrisponde infatti una crisi di identità, cui si cerca di porre rimedio attraverso espropri linguistici e disciplinari, capaci di ridurre, se non azzerare, i sottili diaframmi presenti fra i vari « media » artistici.

Ci troviamo di fronte cioè ad un nomadismo espressivo, in cui soprattutto i giovani architetti ricercano un ruolo, altrove reso inconsistente, da una crisi di mezzi e di fiducia. Assistiamo così ad una ricerca progettuale, che, abbandonata da tempo la speranza di costruire palazzi migliori, ambienti più sani, strade più belle, convoglia le proprie energie su brani di architettura parziale, spesso più vicini all'urbanistica, al design e alle stesse arti figurative, che non alla realizzazione di complessi edilizi. Ma

è tutta l'arte che, tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, attraversa una fase di profondo ripensamento, in bilico tra residui pop e suggestioni comportamentali, aperte ad interpretazioni soggettive del rapporto spazio-individuo. Migliore terreno non potrebbe quindi esserci per delle potenzialità desiderose solo di abbattere confini e limitazioni anguste, impegnate in un rinnovamento, definito appunto « radicale », del rapporto stesso progettazione-produzione-fruizione. A questa rigida tripartizione si cerca infatti di sostituire un atto unico, in cui comprendere tutti e tre i momenti, specie attraverso le mostre-happenings, in cui molti gruppi individuano il filone principale di intervento. Ma l'aspetto a mio avviso più singolare e significativo, è nel vero e proprio spirito missionario che caratterizza l'impegno di tutto il movimento.

I fruitori, siano essi le « masse popolari » della cultura marxista, o più genericamente i « destinatari » d'uso della logica imprenditoriale, appaiono infatti ai nostri amici designers, come pecorelle smarrite, ignare e credulone, facile preda del lupo famelico, identificato nel sistema industriale occidentale, pronto sempre ad ingenerare e soddisfare bisogni inutili ed indotti. E questa analisi non è probabilmente lontana dal vero, salvo che per un vizio di semplificazione e schematismo, e soprattutto per la pretesa catartica legata alla stessa funzione del « design » rivoluzionario. In poche parole i « radicalists » si pongono come obiettivo la « rivelazione », la mediazione conoscitiva fra tentativo di truffa, e mercato della stessa. Un obiettivo ambizioso e difficile, reso ancora più improbabile, dalla ristrettezza dei canali informativi a disposizione del movimento. D'altra parte la maggioranza degli anti-designers è di età piuttosto giovane, fatto questo importante per coniugare alla esigenza di « informazione » quella di « formazione ». Ed è sul terreno della elaborazione utopica, e su quello dell'informazione rivelatrice, che si formano tutti questi architetti, attraverso un approccio opposto a quello classico, legato generalmente alla progettazione finalizzata. Se si eccettuano casi particolari, come quello di Ettore Sottsass jr., anziano disegnatore affermatosi negli anni '50 sull'onda del design positivo, e che approda al « radical » soprattutto per esigenze « informative », per tutti gli altri, i due momenti si coniugano

pienamente, caratterizzando di fatto gli stessi tratti distintivi della propria azione artistica. Una cosa è infatti la creazione di un movimento come ripensamento critico personale, oltre che storico, arricchito da vecchie esperienze specifiche ed individuali, altra cosa è la creazione di un fenomeno, che si rivela, come iniziale, anche nella storia particolare dello stesso operatore visivo. E per la grande maggioranza dei contro-designers si tratta di verificare al meglio questo sottile equilibrio fra storia pubblica e privata, evitando che uno dei due aspetti prevalga sull'altro.

Per raggiungere questo obiettivo si ricercano tutti gli strumenti possibili, tutte le forme consentite, spesso in un'accelerazione anche caotica, ma che ben rispecchia la forte tensione conoscitiva di tutti i singoli designers. D'altra parte l'abbandono complessivo della progettazione intesa come veicolo della grande architettura, a favore di nuova attenzione allo specifico, al microarchitettico, all'oggetto stesso, ben si spiega anche da un punto di vista strettamente teorico. Sulla falsa riga di quanto affermava Reiner Maria Rilke, e che cioè « non si è mai tanto vicini ad un grande mutamento, come quando la via appare insopportabile fin dalle cose minime e quotidiane »¹, questi giovani architetti concentrano le proprie energie sul design, che Andrea Branzi definisce « luogo di rifondazione dell'intera architettura »².

« Occorreva — sempre secondo Branzi — una soglia dalla quale ripartire da zero, verso i grandi temi della città e dell'abitare; una risalita interna a partire da una area dove era possibile sporcarsi le mani dentro ai nuovi comportamenti e a quei linguaggi che hanno spesso atterrito i nostri architetti benpensanti »³. Battere quindi nuove piste, per non restare intrappolati in meccanismi di condizionamento economico e psicologico, creando così un universo di possibilità, da contrapporre a quello delle

¹ In proposito vedi la citazione che ne fa Andrea Branzi all'interno della sua introduzione *La casa calda*, Idea Books edizioni, Milano 1984, pag. 8.

² Dall'intervento di ANDREA BRANZI al Convegno « Il Design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro » organizzato a Napoli dal Centro Ellisse e dalla Facoltà di Architettura nel giugno '82. In proposito vedi gli atti del convegno curati da PAOLA ARDISSONE, e pubblicati dall'Editoriale Domus nel 1983.

³ *Ibidem*.

necessità. Ne viene fuori il più delle volte un design di proposta, non di uso, ma di verifica tutta interna all'ambiente, e quindi decisamente più « formativo » che « informativo ». Si spiega ad esempio in questo modo la scelta di rappresentazione del « Radical », equamente divisa fra gruppi e solisti, con una divaricazione formale decisamente sperimentale.

A lavorare in gruppo sono per lo più i giovanissimi, e i neo-laureati, che trasferiscono agevolmente alla professionalità tutte le caratteristiche ambientali e politiche della propria generazione. Per Anna Maria Rachetta, Piero De Rossi, Alberto Breschi, Titti Maschietto, Cristiano Toraldo Di Francia, Giorgio Birelli e Andrea Branzi (tanto per citarne uno a gruppo), è facile infatti, in assenza di una specifica committenza individuale, evidenziare la crisi del mestiere, attraverso una sorta di sindacalizzazione della propria libera attività.

L'unione fa la forza, e tra i vari motivi legati alla scelta del lavoro collettivo, va sicuramente messo in conto anche l'elemento « vertenziale », tipico di tutte le formazioni, politiche e non, nate sull'onda del trionfante associazionismo democratico. Ma è interessante anche l'altro dato, più propriamente esistenziale, per il quale, specie tra i giovani, si affermano valori comunitari, che sostituiscono al vecchio mito della famiglia, inteso come strumento primario della coercizione sociale, quello più libertario della vita di gruppo. E come dalla crisi della famiglia si passa alla « Comune », così dall'attività individualistica si passa a quella collettiva. La cosa non impedisce però ai singoli rappresentanti dei vari gruppi, di agire anche in proprio, più per suggestioni sperimentali individuali, che non per un gusto del lavoro personale in quanto tale. Quest'ultimo comincerà a diffondersi solo con la metà degli anni '70, con l'avvento cioè di una committenza più sollecita, legata al mercato periferico e meno remunerativo, dell'allestimento di appartamenti, boutiques, locali per svago, e così via.

All'interno degli stessi gruppi, maturano poi le personalità dei singoli, con caratteri di originalità diversi, che si affermeranno più tardi con la crisi definitiva dell'azione collettiva. Procedendo poi per grosse linee, potremmo affermare anche che la stessa attività dei gruppi, si caratterizza per indirizzi di ricerca, spesso

diversi da quelli adottati dai singoli. Anche senza generalizzare, appare infatti, piuttosto ricorrente la tendenza dei primi a orientarsi sui progetti più che sugli oggetti, privilegiando iniziative multiple, dove impegnare ciascuna energia su di un determinato aspetto specifico. Dalla elaborazione teorica comune, e dal contributo tecnico che ognuno offre in un dato settore, il progetto diventa così compiutamente collettivo, specie se poi « esibito » pubblicamente da tutti i componenti del gruppo. Altro elemento caratteristico è la sorprendente duttilità che genera tutti gli interventi, in una scoperta del multimediale, che non ha precedenti nella storia delle arti figurative. Ai classici strumenti del design e dell'architettura, si aggiungono infatti il teatro, il mimo, la musica, il fumetto, il cinema, la fotografia, e tutto quanto può sollecitare la fantasia di produttori e consumatori. Crisi di identità abbiamo detto, ma anche profonda convinzione che, ad una società sempre più poliforme, debbano corrispondere analisi ed interventi altrettanto poliedrici, tali da avvicinarci al fine stesso dell'architettura moderna, che per gli Archizoom, « è l'eliminazione dell'architettura stessa »⁴.

È sempre più evidente a questo punto anche il ruolo giocato dall'esperienza di altre realtà progettuali già attive dall'inizio degli anni '60, come nel caso degli « Archigram », il gruppo inglese, che, primo fra tutti, indica nuove possibilità creative a metà fra Architettura pop e design concettuale. Dovendo scegliere un prototipo « formativo », che faccia da faro a tutta un'area di comportamento architettonico (anche italiana) di quegli anni, non possiamo quindi non guardare all'« Istant City in progress »⁵, un'idea aperta di « violazione » territoriale, in grado di trasformare la sana provincia inglese in caotica metropoli. Alla base del lavoro degli Archigram, c'è infatti il recupero di una funzione progettuale itinerante, intravista nella tradizionale semovenza dei circhi, veri e propri embrioni di città in continuo movimento. I giovani architetti inglesi, vengono così attratti dalla straordinaria capacità della gente del circo di innal-

⁴ Premessa all'introduzione di ANDREA BRANZI ad *Architettura Radicale* di PAOLA NAVONE e BRUNO ORLANDONI, Documenti « Casabella », Milano 1974.

⁵ Cfr. ARCHIGRAM, *Istant City in Progress*, su « Architectural Design », Nov. 1970, pag. 566.

zare, con tende e capannoni, una cittadella in tempi estremamente rapidi. Obiettivo del loro design non sarà però la costruzione di un nuovo tipo di circo, quanto la possibilità di esportare la metropoli in campagna, con tempi di esecuzione ancora più immediati. La « Città istantanea », si propone l'obiettivo di allestimenti altamente spettacolari con cui « violentare » il paesaggio dei piccoli borghi di provincia, abitati generalmente da non più di dieci-quindici mila persone. La tecnica per fare ciò è del tutto aperta, suscettibile di integrazioni e di variazioni, ma legata essenzialmente all'intervento di un grosso dirigibile, che sovrastando il paese, proietta sullo stesso i vari elementi dell'ambiente metropolitano. L'operazione si divide in sei parti (1 - *Prima dello arrivo di Istant City, una cittadina che dorme*; 2 - *La discesa*; 3 - *L'evento*; 4 - *La massima intensità*; 5 - *L'infiltrazione*; 6 - *L'affermazione del nuovo sistema*), attraverso le quali si modifica di fatto l'habitat preesistente. Operazione questa emblematica per l'esemplarità dei valori rappresentati. In « Istant City » ritroviamo infatti il conflitto città-campagna, centrale nelle mitologie giovanili di quegli anni, il gusto per la grande spettacolarizzazione di massa, e l'uso spregiudicato dei vari mezzi di comunicazione visiva, azionati progressivamente dall'alto, grazie all'affusolato pallone aereostatico.

Già nello spaccato del progetto, è possibile intravedere questo strano happening, a metà tra realtà e fantascienza, con i vari edifici sovrastati dal gigantesco dirigibile, che cala su di loro corde, tendoni e proiezioni, trasformando di fatto le piazze in platee curiose ed affollate. L'operazione degli Archigram rappresenta così un precedente estremamente significativo per tutte le tendenze « radical » italiane, soprattutto per quelle più sensibili al fascino della provocazione e della spettacolarità di strada. Come vedremo, tali azioni verranno trasferite nelle nostre città, in particolare a Firenze, dove più lacerante sarà la contraddizione tra la splendida architettura storica italiana, e la trasgressione progettuale ed ambientale, sperimentata dai vari gruppi. Ma non sarà nemmeno difficile, trasformare queste « violazioni » in veri e propri allestimenti, di mostre e rassegne, che adotteranno ambientazioni radical, come il « Documenta Five » di Kassel nel 1972, proprio con « l'Istant City » degli

Archigram, o « l'Eurodomus » di Torino, sempre nel '72, con lo intervento dello Studio 65⁶.

La praticabilità commerciale di allestimenti del genere è comunque ridottissima, e con il passare degli anni questi esperimenti vanno sempre più acquistando un valore puramente simbolico. Vengono quindi affiancati ad una più sostanziosa presenza oggettuale, che pur rivendicando aspetti tipicamente antifunzionalistici, recupera però una valenza estetica, funzionale almeno ai capricci e alle stravaganze di un arredamento pilota, ardito ed anticonformista. La relativa incidenza delle proposte della neo-avanguardia e la sua esclusione dal mercato edile, determinano di fatto questa apertura verso mercati nuovi e più disponibili: quello appunto della produzione di mobili e oggetti da un lato, e quello culturale, ed in seguito dell'arte, dall'altro. E sul problema del design e della relativa produzione di mobili e di oggetti va sottolineato il ruolo giocato dalle piccole industrie e dai loro meccanismi produttivi e di diffusione.

L'inserimento dei protagonisti della neo-avanguardia avviene infatti sempre attraverso questi canali, con operazioni più efficaci dal punto di vista dimostrativo, che non strettamente quantitativo. Contrariamente alle pretese di massificazione della propria attività o alla enunciazione di teorie sull'utopia della quantità, l'unico prodotto compiutamente radicale capace di raggiungere un pubblico di non addetti ai lavori, ha avuto sempre caratteristiche di grande formalizzazione. La sua realizzazione è stata quasi sempre artigianale o comunque legata a cicli di lavorazione a bassa industrializzazione, e ha vuto come principale interlocutore quella media ed alta borghesia, in grado di comprare i costosissimi oggetti del contro-design. Ed è forse in questa direzione, che si toccano le punte più alte della contraddizione tra « formazione » ed « informazione », in quella vasta e precisa operazione pubblicitaria, che reciprocamente, aziende e designers, mettono su attraverso la contro-architettura. È il caso di piccole industrie pilota come la Gufram, la Poltronova e la Cassina, che con oggetti ad altissimo quoziente di ridondanza formale, realizzati in serie molto limitate, soddisfano le esigenze di un pub-

⁶ Sull'Eurodomus di Torino del 1972, vedi il n. 512 di « Domus », luglio 1972.

blico selettivo alla ricerca di un proprio « Status Symbol ». Ed è allo stesso tempo un tentativo, più o meno scoperto, da parte degli stessi designers, di porsi all'attenzione delle industrie produttrici attraverso progetti particolarmente vivaci ed estroversi. E più coerente rispetto a questa logica, ci appare generalmente l'iniziativa dei cosiddetti « solisti » del design, e cioè di quegli operatori che, pur non rifiutando ideologicamente il lavoro di gruppo, preferiscono agire in proprio, spesso forti di un'esperienza pluriennale nel campo della progettazione macro e microarchitettónica.

Se si fa eccezione per Ugo La Pietra e Gianni Pettena (sia pure per motivi diversi), per tutti gli altri (Sottsass, Pesce, Guenzi, Mendini, Scolari e Dalisi) appare infatti ricorrente il rapporto con l'oggetto, o tutt'al più con l'allestimento micro-ambientale. Meno utopia, quindi, e più manualità, in uno sviluppo teorico-pratico, più facilmente traducibile anche sul piano industriale. Perché se alla base della scelta dei designers radicali c'è un atteggiamento di rifiuto, inteso come autodifesa dall'integrazione totale, ciò non deve comportare necessariamente l'astensione dall'attività teorica e manuale, propria del design classicamente inteso. Piuttosto ci si trova di fronte alla scelta di un'area di parcheggio, da cui attendere l'evoluzione delle cose e dell'uomo. Una posizione questa, suscettibile di comportamenti anche diversi, in cui il livello di mediazione con l'esistente varia di volta in volta. D'altra parte della concezione industriale occidentale, e del rapporto ideazione-produzione, si contesta soprattutto la degenerazione consumista, colpevole di un ribaltamento di ruoli tra le varie componenti realizzative. Ma, salvo che in rari casi, non assistiamo a veri e propri moti « luddistici » nei confronti delle industrie e delle macchine, che piuttosto andrebbero usate meglio, in funzione delle idee, più che degli interessi commerciali. Lo stesso slogan « la fantasia al potere », in voga negli anni '70, testimonia infatti l'impegno che da più parti coinvolge i giovani intellettuali, e a maggior ragione gli operatori visivi, bisognosi più di altri di un'autentica rivoluzione del « fantastico ». Se a questi elementi aggiungiamo poi l'imprescindibilità del rapporto progettazione-realizzazione industriale, comprendiamo come i designers, sentano, più di ogni altro artista, la precarietà

di una condizione, assolutamente transitoria. In qualche modo risulta cioè chiaro, che gli stessi anti-designers, non possano fare a meno delle industrie, le sole in grado di risolvere materialmente quella contraddizione in termini tra il concetto di « anti » e quello di « designer ». Perché se al primo termine negativo si fa seguire il secondo, che è fortemente affermativo, occorrerà comunque una traduzione praticabile, che ricomponga l'apparente incongruenza. Si spiega così il rapporto con le piccole industrie, meno condizionate da imperativi categorici di produzione, e nello stesso tempo la diffusione di un clima di attesa « professionale » che caratterizza la generale crisi di identità. Il tutto si regge probabilmente su alcune ipocrisie di fondo, da una parte il falso mecenatismo di imprenditori « lungimiranti » e « comprensivi », dall'altra la facile illusione degli stessi designers di imporre finalmente alla controparte idee originali ed incontaminate. E se per i gruppi abbiamo individuato prototipi stranieri, in grado di offrire riferimenti ideologici e certezze progettuali, anche per i « solisti » possiamo tentare un'operazione analoga, che pur non possedendo il dono della verità assoluta, ci aiuti a comprendere l'altra faccia del comportamento « radical ».

Nel primo capitolo abbiamo parlato infatti di due filoni principali, quello inglese e quello austriaco, ai quali gli operatori italiani hanno guardato con grande attenzione. Per il radicalismo progettuale e pseudo-fantascientifico, il prototipo è stato identificato nel lavoro degli Archigram; per quello della neo-oggettualità fantastica, occorrerà rivolgersi invece all'Austria, ed in particolare agli oggetti piastrellati di Hans Hollein. Quest'ultimo, all'interno della sua lunga e molteplice attività, approda infatti alla 33ª Biennale di Venezia del '72 con i suoi « non-mobili », letti, tavoli, divani e sedie, costruiti in mattonelle bianche, di fatto inadoperabili. La sua è però una lezione di grande scuola, perché al di là dell'impraticabilità, straordinaria è la capacità di seduzione che caratterizza questi oggetti, inutili ma deliziosi, levigati, luminosi ed ornamentali, nonostante la clamorosa negazione del funzionalismo bauhausiano. Ed è in questo moto di attrazione (bellezza) - repulsione (inutilità), che affascina continuamente l'osservatore, la grande ispirazione radicale di Hollein, capace di ingenerare sentimenti forti e contraddittori, in un conflitto di

sensibilità, che ciascun grande artista dovrebbe essere in grado di suscitare. Ed il suo esempio, per quanto imitato a più riprese, anche se in forme del tutto diverse, rimarrà a mio avviso, probabilmente ineguagliato, favorito in questo dall'assenza di esasperazioni formali e dalla stessa suggestione dell'allestimento veneziano. Come bianche vele in ceramica, gli oggetti di Hollein galleggiano infatti su zattere di legno, oscillando lentamente nei canali della Biennale, beffardi nella loro irraggiungibilità⁷.

Quelli degli Archigram e di Hollein sono ovviamente solo due fra i possibili esempi, ma che in una prospettiva ormai ventennale, appaiono significativi per la loro essenzialità. Inoltre la stessa ripartizione, che per grosse linee, abbiamo tentato fra gruppi e solisti, progetti ed oggetti, è frutto soprattutto di considerazioni attuali, nate dall'esigenza di una necessaria risistemazione critica. E procedendo su questo parallelismo binario, non possiamo che individuare la massima espressione dei due termini « Formazione » ed « Informazione », nella realizzazione di due grossi avvenimenti, sui quali converrà soffermare la nostra attenzione. Ci riferiamo ad una mostra, la più grande che il design italiano abbia tenuto negli anni '70, ed al tentativo di costruzione di una scuola di progettazione, di indirizzo decisamente radicale.

Questi due momenti estremamente significativi sono la esposizione « Italy: The New Domestic Landscape » (Italia: il nuovo paesaggio domestico)⁸ curata da Emilio Ambasz ed inaugurata al Museum of Modern Art di New York nel maggio del 1972, ed il laboratorio « Global Tools » (Attrezzi di lavoro globali) creato a Firenze nel gennaio del '73⁹. Un'occasione cioè esterna, ed un'altra interna al movimento che con una lettura immediata,

⁷ Interessante in proposito la citazione che di Hollein fa GILLO DORFLES nel suo articolo *L'Architettura Radicale ed il Controdesign stanno diventando di moda. Si vendono anche i mobili « impossibili »*, su « Il Corriere della Sera » del 3-1-1975.

⁸ Il catalogo di questa mostra fu realizzato nel 1972 dal M.O.M.A. di New York, con un'introduzione di EMILIO AMBASZ, ed interventi di GERMANO CELANT, VITTORIO GREGOTTI, ALESSANDRO MENDINI e FILIBERTO MENNA.

⁹ Per quanto riguarda la « Global Tools », il suo 1° documento fu pubblicato da « Casabella » n. 377, maggio 1973, insieme alle *Radical Notes* di ANDREA BRANZI.

potremmo definire rispettivamente di informazione la prima, e di formazione la seconda. E questa suddivisione risponde sostanzialmente al vero, anche se una analisi più attenta, ci porterà ad individuare tracce dell'altro aspetto in ciascuno dei due avvenimenti. La massima celebrazione pubblica del design radicale, tenuta non a caso al M.O.M.A. di New York, è sicuramente una occasione di straordinaria informazione, di pubblicizzazione internazionale fatta ai più grandi livelli, ma è altrettanto un momento decisamente formativo, specie per i designers più giovani, chiamati per la prima volta a render conto di sé in una sede tanto illustre. Allo stesso modo, il laboratorio didattico fiorentino è sì un momento di grande formazione professionale, ma anche di informazione diretta, nei confronti dei numerosi aspiranti designers, e di tutto il pubblico giovanile interessato in qualche modo alla diffusione orizzontale ed anti-accademica dei nuovi linguaggi culturali. Ma procediamo per gradi. Quella di New York, pur non essendo la sola grande mostra internazionale del settore, rappresenta infatti, più delle altre, quel momento di cesura conoscitiva, in grado di porre l'ancor goliardico movimento degli ultimi anni '60, dinanzi ad una scelta irrinunciabile di professionalità e di indirizzo, e non è un caso nemmeno il fatto che questa mostra sia di poco preceduta e poi seguita, da altre due esposizioni che in pratica ne ricalcano temi e modalità. Ci riferiamo all'« Industrial Design aus Italien »¹⁰, tenuta al Museo del XX secolo di Vienna dal 2 marzo al 30 aprile del '72, e al « Design als postulat-am Beispiel Italien » dell'Internationales Design Zentrum di Berlino, inaugurata il 6 settembre del 1973.

In tutti e tre i casi l'obiettivo è la valorizzazione del sempre più noto design « made in Italy », un design innovativo e di successo, che si cerca di sistematizzare, anche agli occhi del grosso pubblico. E proprio grazie a mostre del genere, gli stranieri scoprono che il design del « bel paese », è molto meno unitario, di quanto si voglia far credere. In particolare a New York si crea un'interesse ed un'ammirazione, che spesso sconvolge le stesse acquisizioni più recenti del design americano. In una realtà in cui l'industria detta legge senza particolari oppo-

¹⁰ Su questa mostra c'è un interessante commento di G.K. KOENIG su « Casabella », n. 366, giugno 1972, pag. 9.

sizioni, ed in cui la trasgressione più efficace rimane ancora legata alla cultura figurativa pop, sorprende la convivenza all'interno della stessa mostra di tre indirizzi così diversificati. Proprio Emilio Ambasz, nell'introduzione allo splendido catalogo, dopo aver fatto una breve storia del design italiano, parla di tre attitudini diverse egualmente rappresentative: la prima di tipo conformista, la seconda riformista, e la terza, quella radical, di contestazione, comprendente sia l'indagine che l'azione.

« *L'Italia* — afferma infatti Ambasz — è divenuta un micro-modello in cui un ampio raggio di possibilità, limitazioni, e pubblicazioni critiche del design contemporaneo, sono state portate al centro della discussione. Molti riferimenti dei designers contemporanei di tutto il mondo sono completamente rappresentati dai diversi e spesso opposti approcci sviluppatisi in Italia.

Lo scopo di questa mostra, d'altra parte è non solo di informare sugli attuali sviluppi, del Design italiano ma di usare questi, come una forma concreta di riferimento di un numero di pubblicazioni di principi per i designers di tutto il mondo »¹¹.

Ed ecco così rivalutata, almeno in questo settore, la centralità della cultura italiana, capace di presentare nella stessa mostra sia le affermazioni, che le relative negazioni. Il museo d'arte contemporanea di New York invita un numero di ben noti designers italiani a proporre concetti ambientali, corredati di relativi disegni, e allo stesso tempo realizza una competizione su temi analoghi riservata ai giovani designers, al di sotto dei 35 anni. Il tema è l'esplorazione del paesaggio domestico, realizzabile tra spazi ed artifici, tali da determinare le cerimonie ed i comportamenti che assegnano loro un significato. Per fare ciò sono consentite tutte le libertà formali ed ideologiche possibili, comprese le piattaforme teoriche di indirizzo sociale e politico, proprie di quei designers che ritengono da tempo che nessuna sostanziale soluzione possa emergere dal design « fisico ». Ed il supporto teorico dell'intera rassegna è particolarmente ricco, grazie al voluminoso catalogo, che comprende, oltre all'introduzione di Ambasz, ben tre interventi, curati rispettivamente da Alessandro Mendini, a quel tempo direttore della rivista architettonica « Casabella », Filiberto Menna che affronta il tema dei

¹¹ E. AMBASZ, *op. cit.*, 1972.

nuovi comportamenti e Germano Celant, principale teorico dell'arte povera. Ma oltre a questi interessanti suggerimenti critici, ciascun espositore correda il proprio lavoro, con note introduttive, indispensabili per una corretta lettura delle varie opere. E, inutile a dirsi, gli scritti teorici più suggestivi sono proprio quelli degli architetti radicali, presenti in massa all'esposizione newyorkese. L'autentica novità della loro presenza a mio avviso, è però legata ad un fattore, a prima vista insignificante, ma che riesaminato, anche a distanza di anni, non può che destare sorpresa e curiosità. Ci riferiamo alla vera e propria « sponsorizzazione », che ciascun designer presenta in catalogo; fattore pubblicitario questo, abbastanza scontato per i designers funzionalisti, conformisti o al massimo riformisti, ma del tutto sorprendente per i progettisti radicali, che evidentemente cominciano a maturare al proprio interno riflessioni e ripensamenti profondi. Abbiamo così il gruppo Strum abbinato alla Gufram e a Casabella, il Superstudio alla Anic Lanerossi, gli Archizoom alla Abet Print, Ettore Sottsass alla Anic, alla Kartel, alla Boffi e alla Ideal Standards, e Gaetano Pesce alla Cassina, alla C & B Italia ed alla Sleeping International System Italia.

Sembrano squadre di ciclismo o di basket, ma sono al contrario proprio quegli architetti, che fino a qualche anno prima avevano predicato il massimo di alternatività possibile al sistema. Il solo gruppo, che rinuncia alla sua brava targhetta pubblicitaria è il « 9999 », ma probabilmente, più per le caratteristiche del proprio lavoro, a metà fra pura teoria ed happenings, difficilmente convertibili sul piano industriale, che non per motivi di assoluta coerenza. D'altra parte è pensabile che senza un massiccio apporto economico, anche delle industrie, una mostra del genere si sarebbe potuta difficilmente realizzare, e che nel bilancio fra anonimato coerente, e partecipazione, sia pure « sponsorizzata », abbia prevalso la seconda possibilità.

È chiara a questo punto l'importanza dell'avvenimento, un vero e proprio « sogno americano », capace di incidere profondamente in tutti gli aspetti professionali ed assistenziali del movimento radical, in un « dare per avere » assolutamente paritario, fra i designers e la stessa mostra. La vasta eco di questa rassegna d'oltreoceano, accresce fra l'altro anche le capacità contrattuali

del radical-design, che dal '72 in poi, vedrà l'incremento produttivo del suo stesso rapporto con le industrie. E non a caso assisteremo d'ora in poi ad una progressiva diminuzione dell'elaborazione teorica e del rinnovamento utopico, inversamente proporzionale alla crescita qualitativa e quantitativa della committenza. La maggiore identità professionale, allontana cioè i designers da una più netta posizione di rifiuto, e li spinge progressivamente ad abbandonare l'astrattezza di progetti irrealizzabili, a tutto vantaggio di oggetti, forse inutili, ma sicuramente concreti. E proprio da una esigenza di maggiore concretezza nascono le « Global Tools », un sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti. Appare infatti sempre più urgente la necessità di trasformare gli effimeri colpi di mano, sin qui effettuati dalla neo-avanguardia, in ampie strategie dai tempi lunghi, in grado di offrire ipotesi generali e destini precisi. Da qui la meticolosità delle premesse organizzative, così diverse dal caos creativo da cui nasceva l'intero movimento.

Il 12 gennaio del 1973, presso la redazione di « Casabella » a Milano, gli Archizoom, Remo Buti, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, i 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, la direzione della rivista « Rassegna », Ettore Sottsass jr., il Superstudio, gli U.F.O., lo Ziggurat e ovviamente Alessandro Mendini, direttore di Casabella, fondano infatti ufficialmente la « Global », sottoscrivendo una sorta di manifesto, di cui riportiamo il testo integrale: « La Global Tools si pone come obiettivo lo stimolo del libero sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno, forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla Global Tools.

L'insegnamento avverrà intorno a temi quali: uso dei materiali naturali ed artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza.

La Global Tools si organizza attraverso un comitato tecnico (formato dai rappresentanti dei firmatari del presente documento) che si occuperà della definizione della didattica e del programma funzionale. In successivi avvisi che saranno pub-

blicati periodicamente sulle riviste « Casabella » e « Rassegna », verranno comunicati la tipologia didattica, l'arco delle ricerche, il calendario e l'organizzazione della scuola.

La segreteria del comitato tecnico è a disposizione per informazioni presso: GLOBAL TOOLS, via delle Mantellate 2/9 - 50129 Firenze »¹².

Sin qui l'avviso, che sottolinea la prima vera concessione al tradizionale costume delle avanguardie, e che riecheggia alla lontana un altro celebre esperimento didattico, realizzato guarda caso, proprio dalla tanto criticata « Bauhaus ». E, forse per evitare confusioni, lo stesso Andrea Branzi (Archizoom) terrà a precisare su Casabella che « ... La Global Tools non sarà una scuola poiché nessuno ha da insegnare niente a nessuno, ma un sistema di laboratori dove sarà possibile recuperare attraverso attività manuali sperimentali, quelle facoltà creative atrofizzate dalla società del lavoro »¹³.

Ma aldilà dei proclami, questa esperienza si rivela interessante soprattutto come ristrutturazione del mercato del lavoro dall'interno, e cioè come offerta di forza-lavoro indipendente ed autofinalizzata. L'idea non è nuova, già il Superstudio con l'esperimento S-Space e i 9999 con lo Space Electronic di Firenze nel '70, avevano infatti tentato di percorrere strade analoghe, realizzando fra l'altro, insieme, nel novembre del '71, una tre giorni tenuta negli ambienti del locale fiorentino. A questa performance, denominata « Vita, morte e miracoli dell'Architettura », partecipavano oltre al Superstudio e ai 9999, anche Ant-Farm, Street-Farm, Gianni Pettena ed Ugo La Pietra¹⁴.

Ma la debolezza dei fondi e le relative carenze organizzative, nonostante l'ampio successo di pubblico e di partecipazione critica, avevano fatto tramontare ben presto questi fragili progetti. Con la Global Tools si raggiunge invece un livello di forza organizzativa in grado di assicurare almeno alcuni anni di sopravvivenza, aiutata in questo anche dall'indispensabile supporto informativo, garantito da « Casabella » e « Rassegna ». L'assetto di

¹² GLOBAL TOOLS, AA. VV., op. cit., 1973.

¹³ A. BRANZI, op. cit., 1973, pag. 8.

¹⁴ Su questa performance cfr. Sulla scena dello S-SPACE, « Domus », n. 509, aprile 1972.

ristrutturazione dell'offerta di forza lavoro viene così completato dal tentativo di apertura verso quell'altro settore del mercato del lavoro intellettuale costituito dall'insegnamento, nel quale gli operatori dell'avanguardia sono parzialmente impiegati in funzioni chiaramente subalterne e precarie. Dove al contrario la « Global Tools » fallirà chiudendo appena due anni dopo nel gennaio '75, è sul terreno strettamente didattico, e sulla capacità di collegamento continuo col mondo produttivo. Importante invece, sul piano strettamente artistico, la forza di coagulo di questa iniziativa, (alla quale i suoi aderenti si richiameranno per anni, anche nelle grandi esposizioni collettive) e la rivalutazione liberatoria dell'oggetto, che cercherà di ribaltare del tutto i principi correnti della sua riproducibilità tecnica.

Una delle esperienze dalle quali questo laboratorio trae quindi maggiore impulso, è proprio quella realizzata a Napoli da Riccardo Dalisi, che promuove tra gli scugnizzi del Rione Traiano, un artigianato « povero », in grado di esaltare fino in fondo, la libera creatività della subalternità sociale. Il principio ispiratore di Dalisi, e più tardi anche della « Global Tools », è quello di un'eliminazione di fatto di una specificità professionale che, tenga sistematicamente lontano l'« uomo-massa » dalle creatività artistiche di qualunque natura. Un'idea di ricongiungimento fra produzione e fruizione, che vengono così unificate in un grande progetto semineriale (« Corpo », « Costruzione », « Sopravvivenza », « Comunicazione » e « Teoria ») di cui solo il primo argomento verrà trattato con pienezza di mezzi e d'impegno collettivo. E questo unitamente ai bollettini della « Global » pubblicati nel 1973 dalla galleria « L'uomo e l'arte » di Milano, diretta all'epoca da Giorgio Ferrari. Dai tre anni di attività veniva così fuori una sorta di « *strategia della miseria* »¹⁵, come la definisce oggi Branzi, che non sostituiva però valori a valori, ma piuttosto tendeva a definire una « qualità della rinuncia », coerente con le crisi di quegli anni (specie quella energetica), ma incapace di reggere l'urto con una trasformazione culturale e politica, che va delineandosi a partire dalla metà degli anni '70. Difficoltà questa che impedirà anche l'apertura di sedi distac-

¹⁵ La definizione è coniata da ANDREA BRANZI nel capitolo *La creatività di massa*, (p. 84) in *La casa calda*, Idea Books Edizioni, Milano 1984.

cate a Milano, Roma, Napoli e Padova, così come era stato preventivato nel progetto originario.

**I PROTAGONISTI: STORIA ED ATTIVITA' DI GRUPPI
E DESIGNERS RADICALI**

Abbiamo incontrato, nelle pagine precedenti, un ampio numero di nomi ed avvenimenti legati in qualche modo all'avventura « radical ». Gruppi, solisti, scuole, mostre, happenings, tutti episodi che, messi insieme, offrono un quadro complessivo della straordinaria vivacità del fenomeno. A questo punto converrà però ricostruire in maniera più organica la storia e l'attività delle presenze radicali, in modo d'avere un quadro più preciso relativo ai protagonisti dell'intero movimento. E per fare ciò, ci avvarremo ancora una volta della prima grossa distinzione, fra gruppi e designers solisti, scegliendo per entrambi i settori, quei nomi che tuttora ci appaiono come più significativi, nell'economia dell'intera produzione contro-architettonica. In questo capitolo analizzeremo così l'attività dei principali gruppi: Archizoom, Superstudio, U.F.O., 9999, Strum, Zziggurat, e Studio 65. Da questa selezione, ovviamente, restano escluse anche altre formazioni piuttosto interessanti (il gruppo Mid, l'Officina II, il Nuova Babilonia, il Gruppo N, L'Anonima Design, il Libidarch, il Cavart ed altri ancora), a favore tuttavia di quelle personalità che in Italia, a mio avviso più organicamente, hanno legato la propria storia ai destini dell'antidesign, tra la fine degli anni '60, e la prima metà dei '70.

ARCHIZOOM

Partire in questa rassegna con l'Archizoom Associati, mi sembra quanto mai opportuno, essendo stato il gruppo fiorentino una sorta di padre spirituale dell'intera radical-architettura italiana. Fra i primi a nascere, nell'inverno del 1966, gli Archizoom rappresentano al meglio quel passaggio decisivo fra prima contestazione universitaria, spontanea, e spesso vagamente goliardica, e vera e propria opposizione professionale, consapevole e teoricamente argomentata. Il nucleo centrale (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, cui più tardi

si aggiungeranno anche Dario e Lucia Bartolini) vive infatti, in prima persona, tutti i disagi e le contraddizioni che, specie a Firenze, determinano l'esplosione del fenomeno radicale: l'ineadeguatezza dei sistemi e dei contenuti didattici, la carenza delle strutture universitarie, l'assenza di un reale confronto teorico, e più tardi la crisi assoluta di un modello professionale, sempre più legato a ristrette concessioni, opportunistiche e clientelari. Il clima in cui questi giovani architetti si formano è quindi tale da spingere decisamente la loro attività sul piano di un rifiuto netto, categorico, difficilmente mediabile.

E proprio l'Archizoom si definirà non a caso, come l'alfiere di quella utopia negativa metaforica, che solo alcuni anni più tardi, si trasformerà in utopia critica. La negatività è infatti nel rifiuto dell'architettura come forma di rappresentazione, cui si contrappone la coscienza di un design, capace soltanto di una semplice attività d'evasione. E questo carattere è già fortemente presente nelle primissime manifestazioni del gruppo, come la mostra di « Superarchitettura »¹ di Pistoia, del 1966, nella quale Branzi e compagni esaltano questa componente d'evasione ludica, presentando un prototipo di mobile-scala con cassetti, ed un divano, denominato « Super-onda », tutto giocato su continui ritmi curvilinei, di difficilissima fruizione, e di nessuna comodità. Come afferma esplicitamente la definizione stessa della mostra: « *La Superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman, della benzina super. La Superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita un'azione demistificante* »².

Ed è, grazie a questa iniziale esaltazione del concetto di super (attenzione, quello del Nembo Kid americano, e non del Superuomo Nietzscheano), che Charles Jencks, pubblicando su « Architectural Design », una serie di articoli sui gruppi « radical » italiani, definisce gli Archizoom, ed altre formazioni, « The Supersensualists »: una banda di febbricitanti filosofi, impegnati

¹ Su questa mostra realizzata alla galleria « Jolly 2 » di Pistoia cfr. P. NAVONE e B. ORLANDONI, *Architettura Radicale*, pag. 24.

² La definizione è tratta dal Manifesto teorico della mostra. Vedi in proposito anche A. BRANZI, *La casa calda*, pag. 54.

a trovare relazioni tra « l'amore sensoriale, l'angoscia metafisica, la bellezza, la tecnologia avanzata e (forse) il marxismo »³.

« *Immersi in un cristianesimo socio-miracolistico — affermava infatti Jencks — oscillante tra Fellini e Pasolini, essi sono capaci di spingere un'idea bizzarra, o un paradosso, fino alle sue estreme conseguenze. (...) E una totale inversione della scienza che noi siamo abituati a comprendere. Nel momento in cui molta gente è propensa ad accettare la morte come una necessità razionale per l'evoluzione, l'amore come funzionalmente giustificato per la sopravvivenza della specie, e la guerra come il mezzo di trasformazione sociale, i « Supersensualists » prendono tutte queste forze cosmiche ed invertono le loro basi unitarie ed il loro significato. (...)* »

« *Per una nazione che ha appena sperimentato il miracolo economico ed è parzialmente saltata dall'economia paesana ad un avanzato stato di industrializzazione, ogni fatto di vita deve probabilmente essere considerato fantastico e miracoloso* »⁴.

Ed in questa chiave di lettura, la « Superonda » degli Archizoom, poi realizzata dalla Poltronova, è sicuramente un oggetto « supersensual », caricato com'è di elementi di dolce provocazione, (oltre alla « Superonda » presentano il lume palma « Sanremo » e i gigli in plastica), ma anche di sottile ingodibilità. Ma aldilà degli oggetti, negli Archizoom si afferma parallelamente anche l'interesse per lo spazio, inteso come volume d'aria in qualche modo circoscrivibile, in cui verificare un altro tipo di negatività: quella ambientale. E sono del '67 (anno della II mostra di Superarchitettura di Modena)⁵, i « Gazebo », i « Teatri del potere », e i « Dream Beds », stanze vuote, o strutture delimitanti, tra il kitsch ed il gusto islamico, definite in sé, e del tutto autonome da psicologie d'uso e comportamento. Gli stessi oggetti presenti in queste ambientazioni auto-contemplative (i letti « Naufragio di rose », « Presagio di rose » e « Rosa d'Ara-

³ CHARLES JENCKS, *The supersensualists*, (part 1) « Architectural Design », n. 6, 1971.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Anche sulla mostra organizzata nel '67 alla Galleria Comunale di Modena cfr. di P. NAVONE e B. ORLANDONI, pag. 24, e *Architettura Radicale*, A. BRANZI, *La casa calda*, pag. 52.

bia »), hanno infatti il carattere del prelievo alogico, privo di buon gusto ed in grado di esaltare fino in fondo quella negatività concettuale di derivazione tutta dadaista.

« *Quella di oggi* — affermano gli Archizoom nel '68 — *è una civiltà imperiale, la civiltà dei grandi trust internazionali, delle grandi imprese finanziarie e fondiari, dei grandi giacimenti. (...) Essa ha l'architettura di un grande impero. (...) Non è la civiltà della tecnica o della scienza, ma dei traffici e del commercio, e la rapidità di fagocitazione del « Grande Numero » non deve trarci in inganno, perché dietro di esso vi è un pollo di marmo, che non si mangia e non si sposta...* ». E questo passo, tratto dall'introduzione al « Centro di cospirazione eclettica », proposto dagli Archizoom al concorso per l'allestimento della sezione italiana alla XIV edizione della Triennale di Milano, denuncia già chiaramente un'irridente enfasi rivoluzionaria (più nichilista però che immediatamente progressiva), che accompagnerà a lungo l'attività del gruppo fiorentino.

« *Il padiglione da noi proposto* — proseguono infatti gli Archizoom — *ha un motivo fondamentale di rappresentazione di una situazione ormai consolidata: dai quattro altoparlanti laterali una voce legge in continuazione uno dei tanti testi critici oggi esistenti sul problema del « Grande numero », al cospetto di sette obelischi cromati, immobili e lucidi, sui quali si accampano sette fregi colorati rappresentanti stemmi alati. Tali obelischi non sono nè sculture, nè macchine, ma piuttosto automobili, cioè oggetti di design che hanno raggiunto un livello supremo di simbolizzazione imperiale e trionfale* »⁶.

La scelta di rappresentazione qui operata si innesta così sul filone di quella ambiguità tutta italiana, a metà fra profonda tradizione architettonica (che si cerca di restituire ad un livello conoscitivo maggiore) e divario cultura industriale-cultura contadina, capace di intuire i problemi e di controllarli anche ironicamente. Un'ironia che, sposata ad un'anarchia spiritosa, e nemmeno troppo ingenua, caratterizza fortemente questa presenza

⁶ La citazione è tratta da un'appendicescritta dal gruppo sulla propria presenza alla XIV Triennale di Milano, e pubblicata da « Casabella », n. 325 giugno 1968, in coda all'articolo di CARLO GUENZI, *Una selezione difficile*.

radicale, all'interno di una Triennale tutta programmi, tecnica e razionalità. Nella simbiosi progressiva tra oggetti (« Dream Beds », divano « Superonda » e divano « Safari ») e spazio (« Gazebo », « Teatri del Potere » e « Centro di cospirazione eclettica ») si delinea così per gli Archizoom una tendenza all'articolazione, che pur rifiutando una unità d'uso, ne recupera un'altra di immagine. Ed ecco quindi, in un fremito tutto sacrale e simbolista, l'esaltazione di un accostamento, ridondante e kitsch, fra marmi pregiati che rivestono le pareti e i laminati plastici con cui realizzare gli oggetti. Inoltre il riferimento alle strutture primarie diviene esplicito anche attraverso il piano verbale.

Da un lessico universale, come quello pop, si passa, sul piano progettuale, ad un apparente lessico familiare, in cui gli ambienti neutri sono come pagine sulle quali differenti oggetti d'uso — dall'orologio a cucù al ritratto di Padre Pio, dalla amaca, alla lampada di Aladino — rappresentano le parole di un'ironia intimista ed altamente raffinata. E da questa compresenza di segni molteplici, nascerà lo stile totale per eccellenza, quel gusto « afrotirolese », che gli Archizoom ricaveranno da uno spregiudicato accostamento di culture e comportamenti distanti fra loro anche anni luce. Ma tutto ciò non nega, come potrebbe apparire a prima vista, la serietà di uno specifico architettonico. Ne contesta piuttosto la « seriosità », e la « serialità », elementi questi, responsabili dell'involuzione di un lavoro, che si vorrebbe invece tutelare, e rilanciare finalmente libero da compromessi. E ne sono testimonianza i progetti di lampade eseguiti per il concorso « Yamajiwa » a Tokio, e la realizzazione della seggiolina « Nepp », ideata con pochi elementi primari (due gambe, un piano circolare ad una piccola spalliera ricurva), tutto sommato però meno scomoda, di quanto mostrassero le apparenze. Si giunge così, nel 1969, alla progettazione-realizzazione di un oggetto che è un vero e proprio atto di amore-odio nei confronti della più alta tradizione architettonica del nostro secolo. Gli Archizoom disegnano infatti una poltrona, che chiamano « Mies », in omaggio al grande Van Der Rohe, esponente di primo piano di quello « Stile Internazionale », che si intende allo stesso tempo enfatizzare e neutralizzare. Non a caso Branzi e compagni, concepiscono questa poltrona con una semplicità

di segni davvero disarmante: tre segmenti retti che disegnano un elementare triangolo rettangolo, il cui cateto maggiore fa da base, e la cui ipotenusa è l'appoggio di seduta realizzato con della tela. Un vero e proprio piano inclinato, che recita fino in fondo la sua vistosa contraddizione fra semplicità estetica e difficoltà d'uso. Se Mies, negli anni '30, era riuscito con la sua poltroncina « MR » a creare stabilità e comodità, nonostante l'inopinata assenza di gambe posteriori, gli Archizoom, all'immediata vigilia degli anni '70, pur disponendo di una base d'appoggio certamente più sicura, realizzano un oggetto di arredamento, che assomiglia più ad una trappola da Luna Park, che non ad una sedia vera e propria. La « Mies », viene infatti esposta a Vienna, al Museo del XX secolo, ed è un divertimento assistere ai continui e disperati tentativi che un po' tutti, uomini e donne, fanno alla ricerca di un'impossibile comodità.

« Sedersi è arduo sia per le donne, alle quali scivolano sopra, si sollevano le gonne fin verso l'ombelico, che per gli uomini, a cui l'identico scivolo è impedito dal cavallo dei calzoni (però, con fastidiosissime conseguenze personali) »⁷.

Sempre del '69 è infine la mostra al Mana Art Market di Roma, dove gli Archizoom ci presentano un vecchio allestimento comprendente i Gazebo e le stanze vuote.

Con l'avvento del 1970, maturano invece i tempi per un progressivo passaggio dalla dimensione utopica puramente negativa, a quella più propriamente critica, con una attenzione sempre crescente all'elemento teorico, che soppianta quasi del tutto quello strettamente tecnico-esecutivo. Gli Archizoom abbandonano le suggestioni esotizzanti, e concentrano i propri sforzi su di una progettualità di ricerca, che li porterà, in questo stesso anno, a realizzare insieme al Superstudio, un piano futuribile per la costruzione degli aeroporti di Catanzaro e Genova.

Come è ovvio non si tratta di progetti che troveranno immediato riscontro costruttivo, ma la presenza del principale gruppo radical, anche all'interno di concorsi di indirizzo strettamente funzionalista, è importante nell'affermazione di un nuovo tipo di interesse, che anima l'intero movimento. Utopia critica significa infatti l'abbandono di una posizione rigidamente mo-

⁷ G. K. KOENIG, *op. cit.*, 1972.

ralista, e di fatto « aventiniana », a favore di una presenza più costante e feconda all'interno del dibattito culturale ed architettonico, che, in Italia ed all'estero, va sviluppandosi, anche grazie alla spinta radicale. Proprio per questo motivo, ed in seguito all'esempio offerto dagli inglesi Archigram, il gruppo italiano concentra gli sforzi sugli assetti formali che operano sulla globalità della struttura urbana stessa. E questa globalità di intervento implica necessariamente l'individuazione e l'exasperazione di una categoria operativa quale è la metafora già presente in altre espressioni della neoavanguardia, ma mai così determinante come nella prefigurazione operata dagli anti-designers. Nasce così l'opera forse più interessante che sia stata mai realizzata dagli Archizoom, quella « No-Stop City »⁸, la cui elaborazione, esalta per la prima volta in maniera compiuta la funzione della cultura specifica e dei modi progettuali, con l'esperienza teorica e la prassi politica di tutti i componenti del gruppo. Per questa « Città senza interruzioni », il problema non è più quello, ormai insignificante, della realizzabilità concreta del modello formale proposto, quanto quello della coincidenza, o corrispondenza, tra il modello strutturale, che è dietro al progetto, ed i modelli effettivi di sviluppo perseguiti dal grande capitale. Non a caso l'elaborazione della « No-Stop City » avviene immediatamente dopo il fallimento del convegno « Utopia e/o Rivoluzione »⁹, tenuto nell'aprile del '69 presso la Facoltà di Architettura di Torino. E nella linea di comportamento degli Archizoom a questo punto si evidenzia soprattutto la rinuncia ad ogni tipo di formalizzazione simbolica, cui corrisponde al contrario un'approfondimento strutturale delle varie componenti urbanistiche.

« Per gli Archizoom associati — afferma infatti Andrea Branzi a proposito della No-Stop City — i luoghi campione della città futura sono la fabbrica ed il Super Market: i Consumi e la Produzione ipotizzano così una realtà sociale e fisica assolutamente continua ed indifferenziata. E la fabbrica ed il super-

⁸ A proposito della « No-Stop-City » è interessante la nota redatta da GIOVANNI LAUDA sul n. 2 di « Aura », 1984, pag. 246.

⁹ Il convegno « Utopia e/o Rivoluzione », si tenne dal 25 al 27 aprile del 1969 alla Facoltà di Architettura di Torino, ed è interamente documentata su « Marcatre » n. 50/55, febbraio-luglio 1969.

market sono le strutture urbane ottimali, potenzialmente infinite, dove le funzioni produttive, o le informazioni merceologiche, si organizzano liberamente su di un piano continuo, reso omogeneo da un sistema di illuminazione ed areazione artificiale, senza interruzioni o interferenze. La immagine esteriore di questi organismi non costituisce la struttura linguistica dell'organismo ma è semplicemente una superficie di contatto tra due situazioni a diverso grado di organizzazione. Se noi applichiamo il livello tecnologico e l'organizzazione funzionale, già raggiunti ed utilizzati in questi settori della città, anche alle abitazioni, vediamo verificata la trasformazione totale della città. Infatti oggi la metropoli è basata sul rispetto di alcuni standards di illuminazione ed areazione naturali: ogni corpo di fabbrica non può superare una determinata profondità per permettere l'infiltrazione al suo interno dell'aria e della luce. Questo fatto determina una continua formazione di blocchi architettonici, pieni di corti interne, di strade, vicoli, piazzette, ecc. Introducendo la luce e l'areazione artificiale su scala urbana, vediamo che non è più necessario procedere al continuo spezzettamento immobiliare tipico della morfologia urbana: la città diviene una struttura residenziale continua, priva di vuoti ed anche di immagini architettoniche »¹⁰.

« La città, come manufatto artificiale — prosegue ancora Branzi — e la natura non scorrono più allora su di un unico piano: quello che ne risulta infatti è un nuovo genere di rapporto tra di loro. Nella città borghese la natura simula al cittadino la perfetta armonizzazione del sistema con le leggi naturali, ed è utilizzata come strumento consolatorio. Nella « No-Stop City » la natura non è più uno strumento di figurazione della città, non è più un episodio urbano, ma recupera una propria totale autonomia »¹¹.

Siamo ormai nel 1971, ed un progetto del genere non può non suscitare forti consensi, ma anche profondi dissensi, scatenando quella « vis polemica », che realizza di fatto l'obiettivo primario degli Archizoom. Tra i principali, e più serrati critici dell'operazione « No-Stop City » vi è proprio il napoletano Alme-

¹⁰ ANDREA BRANZI, *L'Africa è vicina* su « Casabella », n. 364, 1972.

¹¹ *Ibidem*.

rico De Angelis, che su « OP-CIT » scrive: « ... Provate a mettere un italico medio all'interno di « No-Stop City », dategli pure una tenda da campeggio, per organizzarsi la sua privacy; l'unica cosa che sarà in grado di fare sarà quella di entrarvi e piangere. La proposta tradisce l'intenzione di dare al problema esistenziale una risposta tecnologica. Proporre una città indifferenziata formata da tante piastre (quaranta) sovrapposte le une alle altre, in teoria senza limiti di estensibilità, con aria e luce artificiale, i garages sotto, e i giardini pensili sopra, con la scusa di restituire alla natura il suo ruolo autonomo, significa riproporre su scala diversa, e quindi con conseguenze ben più tangibili i modelli corbuseriani che tanta parte hanno avuto nell'attuale dramma urbanistico e umano. Più chiaramente gli Archizoom prefigurano un'architettura intesa come struttura neutra, disponibile ad un uso indifferenziato, non strumento di organizzazione della società, ma libera area attrezzata in cui sia possibile compiere operazioni spontanee di sperimentazione di habitat individuali o collettivi. Ma chi compierà queste « spontanee » sperimentazioni? Il sottoproletariato o ancora l'architetto-designer-santone? E ammesso che sia il sottoproletariato, in che condizioni le compierà? E con che mezzi? L'aspetto più drammatico è che « No-Stop City » è una proposta esattamente realizzabile e con margini di profitto infinitamente superiori per gli operatori economici. Bisognerà pazientare solo un po' e vedrete che salterà fuori qualche finanziatore, desideroso di far quattrini e un po' di pubblicità, che proporrà di costruire almeno un pezzo di « No-Stop City », per la gioia di tutti e degli Archizoom »¹².

Ma a questa critica così decisa, così profondamente moralista, replica Franco Raggi su Casabella, esprimendo al contrario una posizione possibilista e tutto sommato compiaciuta.

« Io credo invece — afferma infatti Raggi riferendosi all'articolo di De Angelis — che la sostanza della proposta "No-Stop City", sia di tutta altra natura: l'utopia in questo caso non è tecnologica, come ad esempio quella di Fuller, quanto sociologica. Gli Archizoom infatti estrapolano dal dato utopico « società omogenea », il dato figurativo, sopprimendo tout court la storia

¹² ALMERICO DE ANGELIS, *L'Antidesign*, su « OP. CIT. », n. 26, 1973, pag. 95.

ed immaginando una realtà come funzione esponenziale dell'economia dello scambio (non a caso il supermarket è il quantum tipologico sulla cui immagine si moltiplica la città).

Non è una prefigurazione ma una metafora che sta all'architettura come uno slogan ad una campagna pubblicitaria. Il limite semmai è nell'astrattezza dell'intera teoria che giocando sull'uso ideologico della terminologia dell'analisi marxista, opera delle arbitrarie riduzioni rispetto alla struttura dei fenomeni urbani e sociali, cosicché alla fine appare salva la serie dei passaggi logici ma non la correlazione finale tra il progetto e l'insieme di dati che lo determinano. Il che va bene se ciò viene considerato, come è, una boutade, una reductio ad absurdum, un messaggio in codice cifrato »¹³.

Rileggendo questa polemica, a circa quindici anni di distanza, appaiono chiari i termini del dibattito architettonico del tempo, anche se la relativa vicinanza di quegli avvenimenti, e la forte memoria storica che ancora oggi li caratterizza, non possono non indurci ad alcune considerazioni sul merito stesso del contendere. Tra le due posizioni, considerato anche lo sviluppo degli avvenimenti culturali di questi ultimi anni, appare decisamente più convincente quella espressa da Raggi, meno categorica, più disponibile, e in fondo, anche sottilmente autoironica, laddove De Angelis si segnala in questo intervento, per il tono moralistico, ed integralistico, che attualmente ci appare del tutto superato e fuori luogo. Ma la stessa posizione espressa dall'architetto napoletano, acquista interesse, se riportata filologicamente ai primi anni '70, e soprattutto, se verificata, con la stessa attività teorica degli Archizoom, integralisti in alcuni loro scritti, almeno quanto De Angelis.

Ed un esempio in tal senso ci viene proprio da una delle tante piattaforme programmatiche elaborate intorno al 1970 da Branzi, Deganello, Morozzi e Corretti. Si tratta della relazione presentata dal gruppo al Concorso per la nuova Università di Firenze, di cui riportiamo un ampio stralcio: « *Cari giurati oggi l'unica utopia possibile è quella quantitativa. Il conflitto sociale infatti non passa più attraverso la contrapposizione di modelli*

¹³ FRANCO RAGGI, *Radical Story*, su « Casabella », n. 382, 1973.

alternativi, ma attraverso la dialettica contrattazione tra sviluppo equilibrato del sistema ed un crescente costo della forza lavoro. Lo scontro non avviene più su di un piano ideologico, ma in termini quantitativi: è attraverso tale parametro che si rende possibile la sommatoria di fenomeni diversi, apparentemente tra loro collegati. Il linguaggio quantitativo sostituisce quello della qualità divenendo l'unico medium scientifico per l'approccio alla stratificazione indifferenziata della produzione e quindi della realtà. Ciò che noi dobbiamo fare è azzerare i quadri generali di riferimento, affinché il comportamento diventi una struttura priva di allegorie morali. La libertà come fine, diventa subito strumento di lotta. In questo senso la « forma » della nuova università di Firenze e la sua collocazione sul territorio non ci interessano. Ci interessa invece individuare dei tessuti campione, di dimensione indifferente, secondo diverse destinazioni d'uso. Gli altri progetti subiranno fino in fondo il ricatto di una problematica fittizia o otterranno delle soluzioni formali reali solo, se viste da 10.000 metri d'altezza. Per questo abbiamo firmato il nostro progetto: perché non crediamo ai concorsi sotto motto e perché non crediamo all'architettura di cui essi sono fatalmente strumento. Vi preghiamo quindi, prima di iniziare i lavori, di guardarvi questa proposta che sarà utile a capire gli altri progetti e gli equivoci di fondo di cui essi sono veicolo »¹⁴.

Come traspare anche da questa citazione, gli Archizoom si dedicano con sempre maggiore convinzione agli interventi teorici, all'interno delle varie riviste d'arte specializzate, che individuano nel radical design un filone di polemica culturale quanto mai stimolante. Nel '71 ad esempio, accanto alla prestigiosa partecipazione alla VII Biennale di Parigi, il gruppo fiorentino interviene organicamente sulla rivista « IN », sul numero di giugno, dedicando un'ampia analisi al tema de « La distruzione dell'oggetto »¹⁵.

Ma è di alcuni mesi dopo, uno degli interventi più significativi nella storia del dibattito teorico di quegli anni. Gli Archizoom partecipano infatti con un loro contributo ad un numero speciale

¹⁴ Parte di questa relazione è presentata in « NAC », n. 8/9, 1971, pag. 11.

¹⁵ ARCHIZOOM, *La distruzione dell'oggetto*, « IN », Giugno 1971.

della rivista « NAC »¹⁶ realizzato nel settembre del '71, ed in cui Lea Vergine coordina 52 interventi di prestigiosi artisti e critici d'arte, chiamati ad esprimere un proprio giudizio su di una proposta di comportamento formulata dal designer Enzo Mari. La sua è una sorta di provocazione ragionata, formulata su di una discriminante di tre punti (« 1 - *L'evoluzione sociale è risolvibile solo dalla lotta di classe*; 2 - *L'operare artistico non ha, oggi, altra prospettiva che quella di essere strumentalizzato*; 3 - *È necessaria la volontà di attuare un'azione collettiva* »), che viene proposta ai vari interventi attraverso l'enunciazione di cinque aspetti del problema, precedentemente concordati. I 52 intellettuali (fra cui ricordiamo Giulio C. Argan, Mario De Micheli, Dario Fo, Paolo Fossati, Vittorio Gregotti, Renato Guttuso, Tomas Maldonado, Giacomo Manzoni, Fernanda Pivano, Giovanni Previtoli, Paolo Portoghesi, Pierre Restany, Rossana Rossanda, Ettore Sottsass e Marco Zanuso) vengono così chiamati a « Enunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società », « Definire la strategia che si ritiene utile per questa utopizzazione », « Dire in quale momento tattico di questa strategia si è », « Collocare il lavoro di ricerca trattato in tale momento tattico », e « Comunicare il lavoro in questione (tenendo ben presente che va riferito ai punti precedenti) ».

In un contesto del genere acquista così immenso valore il contributo degli Archizoom, ormai riconosciuti a pieno titolo nel panorama dei grandi fatti artistici e teorici di quegli anni, e del tutto a proprio agio nel pieno riconoscimento di tale visione utopizzante.

« Il nostro interesse — scrivono infatti su NAC — è condizionato alla verifica delle possibilità che su l'utopia convergono forze che vedono la possibilità che su l'utopia convergano forze che vedono la possibilità di organizzare un'azione diretta non culturale, capace di intervenire in maniera violenta su quella realtà presente che l'utopia tende a negare »¹⁷.

L'anno successivo, il 1972, oltre a vedere ancora il gruppo impegnato in contributi critici (pensiamo all'articolo « L'Afri-

¹⁶ ARCHIZOOM, *Proposta di Comportamento di ENZO MARI*, « NAC », n. 8/9, 1971.

¹⁷ Ibidem.

ca è vicina »¹⁸, scritto da Andrea Branzi sul n. 364 di « Casabella »), è anche l'anno della realizzazione delle « superfici neutre », armadi abitabili inseriti in ampi spazi, vuoti ed astatici. Ma il '72 è soprattutto l'anno delle grandi mostre, l'« Industrial Design aus Italien » di Vienna, e « Italy: The new domestic landscape » di New York, ad entrambi le quali gli Archizoom puntualmente partecipano. In particolare alla mostra americana Branzi e compagni esibiscono le « Stanze vuote », ambienti privi di oggetti dove una voce di bambina descrive al pubblico una dimensione domestica luminosa e colorata. Così facendo, gli Archizoom propongono infatti che sia il pubblico ad immaginare un possibile arredamento, dimostrando con la pratica, la efficacia dello slogan « Abitare è facile ». Alla presente affermazione di una complessità progettuale dell'habitat domestico, si risponde cioè con la semplificazione, con la possibilità di un uso libero del proprio spazio abitativo sottratto così a tutti i modelli di comportamento imposti da una cultura di tipo tradizionale. Ma nonostante le importanti novità teoriche, come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, questi sono avvenimenti destinati a lasciare una profonda traccia di sé sul futuro del design italiano, anche a causa di effetti di tipo involutivo. In particolare accade che, dopo la vera e propria consacrazione americana del radical design, lo stesso perda incisività, o quanto meno stemperi non poco la propria capacità eversiva. D'altra parte le avanguardie sono tali anche e soprattutto per la caratteristica di irruzione alternativa all'interno di panorami artistici consolidati ed apparentemente statici. Ed un'irruzione è tale anche per l'immediatezza dell'avvenimento e per la sua inevitabile caducità. Con il '73 inizia così quella sorta di parabola discendente, che coinvolgerà in prima persona gli stessi Archizoom, il cui canto del cigno, insieme agli altri gruppi radical, sarà la fondazione delle « Global Tools » a Firenze, esperienza anche questa destinata però ad un successo relativo ed estremamente effimero. Tra le altre attività di quegli anni, vanno comunque ricordate le ricerche sul « Dressing design »¹⁹ del '73, la

¹⁸ ANDREA BRANZI, *op. cit.*, 1972.

¹⁹ Al « Dressing-Design » ANDREA BRANZI dedica un intero capitolo in *La casa calda*, (pag. 86-95), Milano 1984.

progettazione fra il '72 ed il '74, della poltrona « AEO » e alcuni successivi interventi di restauro architettonico.

Per quanto riguarda la prima esperienza, essa rappresenta un tentativo forse estremo di interdisciplinarietà a tutti i costi. Il grande design utopico e futuribile, impegnato nella prefigurazione della città modulare del 2000, si occupa infatti anche di argomenti molto più « laici » e quotidiani, affrontando con uguale interesse il problema dell'abbigliamento contemporaneo. E come si era parlato di modularità per « No-Stop City », così avviene anche per il Dressing-design, che ripercorrendo lo stile in voga in quegli anni (blue-jeans di base su cui sovrapporre elementi di colore a scelta) elabora due indumenti prototipi, da arricchire di volta in volta con il proprio gusto e la propria eccentricità. Questi capi base sono un body elastico (sul tipo di quelli usati per la danza moderna), che sostituisce di fatto la ormai « logora » biancheria intima, ed una tuta decorata con colori variopinti, da accoppiare a calze irsute e stivali con cintura. E questa esperienza di Styling elaborato dagli Archizoom verrà coronata dalla partecipazione al « MARE-MODA CAPRI » del '73 dove il gruppo sarà patrocinato dalla nota « Fiorucci ».

Di natura diversa invece, l'elaborazione teorica che porterà alla realizzazione della poltrona AEO, effettuata con la collaborazione della Cassina a partire dal 1972.

« *La storia della AEO* — come affermava Paolo Deganello nel convegno di Napoli dell'82 — è la storia di un progetto iniziato con dei calchi delle diverse possibili posizioni del corpo seduto, realizzati in vetroresina, poi sostituiti da tessuti armati tipo busti ortopedici, fino a diventare una tela sagomata e tesa tra due balestre, dove tecnica costruttiva e disegno dell'oggetto venivano trovati nell'evolversi della sperimentazione. Il progetto si limitava ad una tesi enunciata e non disegnata prima dell'inizio della sperimentazione, tutta da dimostrare e così sintetizzabile: contro l'opulenza dell'imbottito contro la forma unitaria dell'oggetto è possibile costruire una seduta comoda, ricca di suggestioni formali, utilizzando superfici sagomate e non volumi, materiali poveri e volgari; una logica costruttiva del prodotto trasparente, senza misteri, conoscibile, basata sull'assemblaggio di componenti diversi sempre ulteriormente modificabili. Il di-

segno diventa così la risultante di una ricerca sul prototipo fatta con un'intensa collaborazione tra tecnici del centro prototipi ed il progettista, dove il centro prototipi era contemporaneamente spazio autonomo di sperimentazione e struttura-ponte tra progettista e industria »²⁰.

Ma di fronte ad un progressivo accentuarsi della crisi del modello utopico, come dimostra lo stesso esempio della « AEO », prodotto dalla mediazione tra gruppo e industria, gli Archizoom, come altri, preferiscono rifugiarsi nell'attività critica piuttosto che in quella strettamente progettuale. I singoli componenti prendono sempre più le distanze dall'idea del collettivo e con la seconda metà degli anni '70, vivono in sé tutta la profondità di una crisi ideologica e generazionale che segnerà nel '75 il definitivo scioglimento del gruppo.

Solo con l'avvento degli anni '80 assisteremo così ad una forte ripresa creativa con ciascun designer impegnato per proprio conto, e su prospettive di intervento completamente modificate. Per quanto riguarda le ultime testimonianze degli Archizoom, pienamente protagonisti di questa fase, ricordiamo infine la prefazione di Branzi ad « Architettura Radicale »²¹, un libro scritto da Paola Navoni e Bruno Orlandoni nel 1974, ed in cui si tenta in qualche modo di tracciare un primo bilancio consuntivo dell'esperienza radicale, un modo come un altro per celebrare la propria autodistruzione, in attesa di improvvise, quanto necessarie, genialità future.

SUPERSTUDIO

Nato a Firenze nel dicembre del 1966, il Superstudio (Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Alessandro Poli e Cristiano Toraldo di Francia) è sicuramente il gruppo più vicino, anche cronologicamente, alla vicenda artistica degli Archizoom. Motivi generazionali, ambientali e ideologici, segnano infatti un livello di affinità, che caratterizzerà, pur con le dovute differenze e con elementi di critica reciproca, la

²⁰ PAOLO DEGANELLO, Atti del convegno, *Il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro*, editoriale « DOMUS », 1983.

²¹ A. BRANZI, *op. cit.*, 1974.

grande parte delle rispettive produzioni. Il rapporto fra i due gruppi, sarà infatti sempre al centro di una disputa teorica che partendo dall'elemento unificante dell'utopia, andrà via via differenziandosi nell'uso e nelle forme di rappresentazione, che di tale principio ispiratore verrà fatto. Alla visione prima negativa e poi critica degli Archizoom, il Superstudio contrapporrà infatti una posizione molto più estroversa, fortemente simbolica e tutta imbevuta di un umanesimo catartico e liberatorio. Quello del Superstudio è infatti un neomonumentalismo visionario, che partendo da una concezione illuministica dell'architettura (il fare secondo ragione come esorcismo della globale irrazionalità) si configura come impegno extra-disciplinare fatto di parabole mitico-antropologiche ed utopie ironiche e concettuali. Il Design non è più quindi il luogo dell'insofferenza, dell'assurdo elevato a rango di ideologia, ma piuttosto uno strumento di prefigurazione, forse irrealizzabile, ma profondamente godibile, dove ciascun soggetto viene coinvolto in prima persona, come sul tracciato di un gigantesco gioco dell'oca. Con questo spirito, nel 1967, dopo aver partecipato alle due mostre di « Superarchitettura » di Pistoia e Modena²², il gruppo fiorentino mette a fuoco le proprie idee sul design, definito contemporaneamente « *d'evasione* » e « *di invenzione* ».

Partendo dalla dialettica esistente nelle società a tecnologia avanzata, fra esigenza regressiva di una nuova qualità del prodotto artigianale, e tendenza alla pianificazione del prodotto industriale, il Superstudio individua la falsità di questa dialettica, divisa a metà tra impossibili ritorni a situazioni arcadiche anacronistiche ed irripetibili, e adesioni entusiastiche al mito del progresso, inteso come proposizione amorfa ed alienata dei beni di consumo. Questa sterile contrapposizione, potrà essere così risolta (dal punto di vista dell'attività progettuale ed operativa) solo attraverso un metodo poetico ed irrazionale, in grado di istituzionalizzare un'evasione permanente dall'orrido quotidiano, riproposto continuamente dagli equivoci del razionalismo e della funzionalità d'uso. È una risposta puramente sovrastrutturale, ma in grado di recuperare valori esistenziali, con cui affermare continuamente

²² In proposito vedi le note 1 e 5.

la propria presenza, lasciando un'impronta, che segni con decisione l'importanza dell'« esserci », comunque e dovunque.

Sul piano strettamente operativo poi, due sono le possibili vie d'uscita, quella della realizzazione di « *oggetti a funzionamento poetico* », in cui esaltare, nell'ambiguità del processo di semantizzazione, il ruolo stesso del fruitore, o al contrario, quello di una preorganizzazione di schemi di comportamento, da offrire in quanto tali. E quest'ultima ipotesi, per quanto apparentemente contraddittoria con gli stessi principi libertari del gruppo, trova la sua motivazione nel sogno di una esistenza che sia tutta una manifestazione: un « *Be-in* », in cui esaltare lo spazio come centrale di coinvolgimento, e la forma-happening, come espressione fondamentale di un'enunciazione poetica giovanile, che oscilla tra il messianico e l'apocalittico.

« *Costruiremo* — afferma il Superstudio — *sulle rovine delle guerre nostre ed altrui, sui ruderi fumanti di guerriglie private e pubbliche, sulle nuvole di innumerevoli funghi, su quelli atomici e su quelli del peyotl* »²³. Il binomio evasione-invenzione si definisce così all'interno di un documento redatto dal Superstudio sul n. 475 di « *Domus* » nel 1969, dove i giovani fiorentini coniugano le legittime esigenze di una produttività di tipo nuovo ad un desiderio complessivo di ritrovata vivibilità.

« *Se il problema è quello di vivere in modo creativo — sostiene infatti il Superstudio — e di dare risposte vere ai problemi, evitando le risposte prefabbricate ed imposte dai grandi monopoli di verità (i trabocchetti della affluent society), allora si arriva a proporre un « design di invenzione » come alternativa o variante al « product design » e all'« industrial design » corrente. Ma il design, se valido, è sempre d'invenzione (e si ripensi a questo proposito ai termini « disegno » e « invenzione » dei trattatisti rinascimentali). Il termine da usare allora può essere « design d'evasione ». (...) Ogni oggetto ha una funzione pratica ed una contemplativa: è quest'ultima che il design d'evasione cerca di potenziare. Così finiscono i miti ottocenteschi della ragione che spiega tutto e le mille*

²³ Superstudio, *Design d'invenzione e design d'evasione*, « *Domus* », n. 475, 1969, pag. 28.

variazioni sul tema della seggiola a quattro gambe, ed i profili aerodinamici e le sterilizzazioni dei sogni »²⁴.

Se per il nichilismo degli Archizoom occorre giungere alle estreme conseguenze per dimostrare la necessità dell'estinzione del concetto stesso di architettura, per il Superstudio, al contrario, con l'architettura, occorre giocare, convivere il meglio possibile, usandola con un gusto quasi sacrale.

« A parte il felice mortale che può farsi costruire la casa (magari a sua immagine e somiglianza) — prosegue il Superstudio — e quello che ha la fortuna di trovarne una dove sia possibile abitare anche senza attaccare quadri alle pareti, chi abita in « edifici di civile abitazione » di solito vive in una « STANZA », scatola cubica senza ricordi, con vaghe indicazioni di basso ed alto, di entrata ed uscita, parallelepipedo euclideo tinto di bianco o di chiaro, lavabile o no, ma sempre senza sorprese e senza speranze. Si ricordi però che « è la poesia che fa abitare », e che la vita si svolge non solo in scatole ermetiche per piccole vie parallele, ma anche nella città e nelle auto, nei supermarkets, nei cinematografi, sulle autostrade. E un oggetto può essere un'avventura nello spazio, o un oggetto di culto e venerazione, e diventare un nodo luminoso di relazioni... Così il design d'evasione vuol costituire un'ipotesi di intraduzione di corpi estranei nel sistema: oggetti col maggior numero possibile di proprietà (cromatiche, tattili, ecc.), carichi di figuratività ed immagini, nell'intento di destare l'attenzione, di richiamare l'interesse, costituire una dimostrazione ed ispirare azioni e comportamenti. Oggetti insomma che riescono a modificare il vano contenitore e a coinvolgerlo totalmente insieme al suo fruitore. (...) Avremo piramidi soffici e mobili di specchio e stanze per la contemplazione della poesia quotidiana. Avremo microscopi e caleidoscopi per indagare i misteri della stupidità e della noia. Faremo viaggi con itinerari aerei intorno al mondo allacciando solo le cinture dell'intelligenza, ma senza paura, e costruiremo con un unico impegno quotidiano: vivere con la poesia »²⁵.

Ma di fronte a tanta suggestiva ideologia quale sarà l'effettivo ruolo del designer? Il Superstudio risponde infine così: « il nostro

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

problema è continuare a produrre oggetti grandi, colorati ingombranti, utili e pieni di sorprese, per viverci insieme e giocarci, e per trovarseli sempre tra i piedi in modo da arrivare al punto da prenderli a calci e sbatterli fuori, oppure da sedercisi sopra o appoggiarci le tazze del caffè, ma che in ogni modo non sia possibile ignorare »²⁶.

Nascono così, a partire dal '68, oggetti particolari come le poltrone « Bazaar », a forma di conchiglia, e le « Sofo », divani in poliuretano espanso, di colore vivace, pronti a trasformarsi in cubi variopinti, come tanti tasselli di un grande interminabile « puzzle », oppure la serie delle lampade, gigantesche e declinanti, come le « Onda » e da tavolo come la « Falling Star », la « Passiflora », e la « Gherpe », che vanno ad aggiungersi, con i propri ritmi curvilinei ai portafiori-portafoto « Ofelia ». E non manca, nemmeno per il Superstudio, quel pizzico di fascino discreto per l'oriente, che si traduce in una stupenda lampada « Narghilè », in cui, al posto dei lunghi tubi fumanti, sono collocati dei cavi elettrici che terminano con delle lampadine di forma piatta e circolare. E nel '69 il gruppo elabora i suoi « Istogrammi d'Architettura », realizzando dei veri e propri diagrammi elementari legati ad un'architettura concettuale. Il tutto a conferma di una grande fecondità creativa, che proprio tra il '68 ed il '69, porterà ad una delle principali elaborazioni di Toraldo Di Francia e compagni, quel « Monumento Continuo »²⁷, di cui si parlerà a lungo, e non solo negli ambienti « radicali ». Si tratta di una espressione formale e figurativa che simbolizza un possibile assetto futuro di rapporti sociali e comportamentali, in cui sviluppare il massimo di astrazione, rispetto ad ogni tipo di riferimento strutturale. Si attacca così la disciplina dall'esterno, cercando il recupero di tutte quelle valenze propositive e rappresentative, ormai in regresso però, rispetto alle esigenze di organizzazione del lavoro, a livello di cantiere e di pura elaborazione professionale. Anche il « Monumento » realizza così quell'operazione di distruzione e riduzione progressiva dell'oggetto architettonico, nella quale tutta l'avanguardia italiana di quegli anni è impegnata.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Superstudio, *Il monumento continuo, storyboard per un film*, « Casabella », n. 358, nov. 1971.

Quasi una sorta di novello acquedotto romano (o se preferite di « Muraglia Cinese »), esso attraversa tutto il pianeta, realizzando il concetto di disegno unico, che si trasporta da un'area all'altra rimanendo immutato: un'immagine impassibile ed inalterabile la cui statica perfezione muove il mondo attraverso l'amore che fa nascere per sé. Così l'architettura diventa comprensione ed autocoscienza, grazie alla quale l'atto progettuale si trasforma in operazione demiurgica, miracolistica ed insieme capace di ristabilire l'ordine sovrano delle cose. Il monumento resta quindi un corpo estraneo all'ambiente circostante, dotato com'è di una logica autonoma, che agisce però dall'esterno sul caos naturale.

Il parametro oggettivo di una costruzione « continua » è l'autostrada, un nastro di cemento lungo centinaia e centinaia di chilometri, in grado di avvolgere intere nazioni, se non addirittura interi continenti. E gli stessi edifici possono avere una propria continuità, non fisica, ma formale, come nel caso della « Kaaba » araba e del « Vertical Assembly Building » americano, uguali e cubiche pietre nere, entrambi largamente monumentali.

L'architettura è divenuta così per il Superstudio una sorta di presenza metastorica, sulla quale si depositano le diverse citazioni linguistiche. E la neutralità del « Monumento continuo » non è che il piano su cui compiere le proprie operazioni di « revivals », dallo stile italiano degli anni '30, a quello della secessione viennese, come nel progetto per Modena del 1970.

Nel frattempo però il Superstudio vede anche crescere la propria fama in Italia ed all'estero, un po' sull'onda della generale affermazione radical, ma soprattutto grazie alla sua vena fresca e spigliata. Sono infatti del '69 la partecipazione alla prestigiosa Biennale « Trigon » di Graz e la compilazione del catalogo « Un viaggio nelle regioni della ragione »²⁸, in cui vengono ulteriormente messi a fuoco i principi generali dell'intervento teorico ed architettonico del gruppo dal '65 al '68.

Nel '78 invece si comincia ad elaborare un'idea (che vedremo definitivamente compiuta solo alcuni anni più tardi), relativa alla creazione di una scuola di contro-architettura, realizzata a

²⁸ Tale catalogo è pubblicato dal Superstudio su « Domus » n. 479, ottobre 1969, con il titolo *Progetti e pensieri: un viaggio nelle regioni della ragione*.

Firenze con la collaborazione dell'altro gruppo radical 9999. Si tratta della « Scuola separata per un'architettura concettuale espansa » che pur possedendo in sé gli elementi portanti di ciò che saranno tre anni dopo le « Global Tools », sarà vittima, a causa di una precarietà di mezzi molto più evidenti di una fine assolutamente prematura. Sempre del '70, è poi il progetto « New New York », un'idea di rinnovamento della grande metropoli americana, realizzato attraverso un fotomontaggio che mostra grattacieli tagliati a metà da una grande piattaforma-ponte vista in prospettiva²⁹.

Altre due esposizioni molto importanti caratterizzano l'anno successivo, il 1971, a cui il Superstudio partecipa: la 7ª Biennale di Parigi e la mostra personale alla galleria « Milano » nel capoluogo lombardo. In quest'ultima riportiamo alcune osservazioni di Federica Di Castro apparse sulla rivista « Nac » del maggio '71: « *L'ultimo progetto del Superstudio è quello di un'architettura nascosta, che ha il significato intellettuale di "un'architettura che sia solo immagine di se stessa e della nostra non strumentalizzabile afasia". Il progetto è stato effettivamente realizzato, e ne sono state stampate tre copie eliografiche: mentre i disegni originali sono stati bruciati e ridotti in cenere, le copie sono state sigillate in una busta di polietilene, che poi è stata inserita in un involucro di poliestere e fogli di alluminio, sigillato ed in seguito inserito in una scatola di lamiera di zinco, che è stata saldata, pulita e spazzolata. All'operazione ha assistito un legale che poi ha steso un verbale. Si tratta di un ulteriore stimolo, che accanto a quelli provocati dagli oggetti, dalle case, dagli arredi, agisca in dialettica con essi, creando una situazione di ambigua relazione tra le cose che ci sono e la loro continua possibilità di non esserci. È questo il carattere già proprio della loro architettura che si estende dal progetto dell'edificio a quello delle città, invadendo il campo degli oggetti, e che edifica l'immagine di una grossa utopia (irrealizzabile ed irrealizzata quanto dovrebbe essere un'utopia), ma nello stesso tempo tradotta continuamente in « cose » delle quali ci si può servire, tra le quali vivere, con le quali convivere. Cose che sono del tutto inventate*

²⁹ Una bella riproduzione a colori di questo fotomontaggio è in *La casa calda* di A. BRANZI a pag. 53.

e nuove, ma che sono anche inspiegabilmente collegate alla tradizione e che si inseriscono in un preciso arco di storia. La tradizione è quella di un design « italiano » che da esso trae origine con caratteri inconfondibili. (...) Ed ecco che, anche dietro all'oggetto inventato dal Superstudio, così lineare e gioioso, si cela l'ombra della preoccupazione di come preservarsi, anche a livello di idea, dalla distruzione del tempo »³⁰.

Una mostra quindi quella di Milano, in cui si affacciano motivi comportamentali, (pensiamo all'azione della scatola sigillata dinanzi ad un notaio) ereditati in pieno dalla coeva avanguardia figurativa. Un episodio questo, che non distrarrà però il Superstudio dal suo filone principale, legato all'idea di un intervento complessivo architettonico di respiro interplanetario. Ed è proprio il 1972 l'anno della definitiva consacrazione ed affermazione di questo gruppo, anno di attività particolarmente intenso, che si apre con la messa a punto finale del grande progetto delle « 12 città ideali »³¹, presentate a Roma in esposizione. Esso fa parte di una trilogia (insieme ai progetti didattici « L'architettura riflessa » e « L'architettura interplanetaria ») che usano la stessa architettura come autocritica e come strumento di indagine dei meccanismi promozionali e dei modi di lavoro. In particolare « Le dodici città ideali: ovvero le premonizioni della parusia urbanistica » rappresentano le coordinate di un gioco sottilmente psicologico, in cui l'osservatore-lettore verrà giudicato a seconda del proprio livello di identificazione. Questo inserto, a metà fra fantascienza alla Kubrick ed immaginario fantastico alla Marquez, propone infatti dodici ipotesi futuribili di struttura urbana, cui se ne aggiunge una tredicesima, relativa però al solo stato della forma pura.

« Ecco le visioni di dodici città ideali — afferma il Superstudio in una sorta di prefazione al progetto — *traguando supremo di ventimila anni di sangue, sudore e lacrime dell'umanità; porto definitivo dell'Uomo che possiede la Verità, finalmente privo delle contraddizioni, dei dubbi, degli equivoci, delle inde-*

³⁰ FEDERICA DI CASTRO, *Una mostra del gruppo Superstudio alla Galleria Milano*, « NAC » n. 5, maggio 1971, pag. 20.

³¹ Superstudio, *Dodici città ideali*, « Casabella », n. 361, gennaio 1972.

*cisioni; definitivamente, totalmente, immobilmente ripieno della propria perfezione »*³².

E per meglio intendere la sostanza stessa dell'operazione, analizziamo così brevemente le caratteristiche di ciascuna città. La prima, « città 2000 T », è costruita con sottili ed altissime lame di edifici continui, intersecati tra loro e tali da configurare una sorta di alveare a scacchi, al cui interno si muovono naturalmente i declivi del paesaggio sottostante. La seconda, « Città conlea temporale », è un'enorme vite senza fine (all'esterno un cilindro di km. 4,5 di diametro) che ruota lentamente compiendo un giro ogni anno, e riproducendo, in qualità di microcosmo, le caratteristiche e le forme del moto terrestre. La terza, « New York of Brains », è invece la classica città post-atomica, di cui tanto si è scritto e filmato dall'80 in poi, e che il Superstudio prefigurava dieci anni prima con un grande ed asettico edificio sorto nel mezzo della metropoli americana, nel luogo dell'esplosione nucleare, tra il Central Park e la 81ª strada. È di forma cubica, alta 180 piedi, e rivestita di formelle di quarzo di 10 x 10 pollici. La quarta, della serie « fuga dal pianeta terrestre », è la « Città Astronave » un oggetto da « 2001 Odissea nello Spazio », a forma di ruota, con un diametro di 50 metri, divenuta città, nel viaggio che la porterà su di una stella distante migliaia di anni luce. La quinta città è quella delle « Semisfere », piano di cristallo trasparente, situato tra boschi e colline, composto da 10.044.900 sarcofaghi, in cui giacciono altrettanti individui, alimentati artificialmente da un sistema di depurazione sanguigna. La sesta poi, è « The magnificent fabulos Barnum jr. S City », una città-circo, ereditata dall'Istant City degli Archigram, ed il cui tendone sovrastante, è tenuto in piedi da centinaia di palloni aereostatici. La « Città nastro a produzione continua » è invece la settima, città semovente, che si snoda come un maestoso serpente attraverso sempre nuovi territori, portando con se, a spasso tra pianure e colline, i suoi 8 milioni di abitanti. L'ottava città è « Un cono a gradoni » di forma concentrica, con 500 piani circolari, che sorgono al centro di una grande distesa pianeggiante, e che sono sovrastati da una cupola di metallo argenteo, di forma emisferica. La nona città, « la Ville machine

³² Ibidem.

habitee », ci ricorda invece la « Metropolis » di Fritz Lang del '25-'26, città tutta vissuta all'interno di una macchina straordinariamente grande, illuminata nei suoi ingranaggi da un sistema di lenti che orienta un unico raggio di sole. Questa insufficiente fonte di luce riesce a stento, come nel film del regista austriaco, a trasformare in penombra, quella che sarebbe altrimenti una perenne oscurità. Le ultime tre, la decima, la undicesima e la dodicesima, sono invece città di sapore decisamente più surreale, in cui l'uomo ritrova una propria identità, per quanto incredibile, rispetto al puro tecnologismo delle precedenti progettazioni. La decima è infatti la « Città dell'ordine », apparentemente normale, con le sue piazze, le sue strade, i suoi giardini, in cui però lo stesso sindaco governa ininterrottamente da 45 anni, fatto questo assolutamente straordinario, per un paese come il nostro. E ciò avviene grazie ad un'inconsueto espediente che andrebbe tuttora consigliato ai nostri traballanti consigli comunali.

Ad ogni lamentela, il singolo cittadino viene infatti invitato a condividere le responsabilità amministrative per almeno una settimana. E dopo essersi reso conto in prima persona dei problemi e delle difficoltà, diventa automaticamente un « cives » modello, disciplinato e consensiente. Ma l'ironia del Superstudio non si ferma qui, l'undicesima città ad esempio, è quella delle « Case splendide », costruita nel completo disinteresse per gli esterni, e nella accanita emulazione per possedere, negli interni, la casa più bella. Si parte infatti, come in una corsa, in una posizione di assoluta parità fra tutti i cittadini, ai quali viene messo a disposizione un ugual numero di metri quadri, su cui costruire ciascuno la propria abitazione. Infine la « Città del libro », dove tutti i cittadini portano appeso al collo, con una catena, il libro dello Spirito della Città, nel quale, sulle pagine di sinistra sono scritte le norme morali, e su quelle di destra i comportamenti pratici, con cui vivere quotidianamente la realtà urbana.

A questo punto, dopo la descrizione analitica (da noi ridotta all'osso) di una così vasta gamma di possibilità abitative, interviene il gioco vero e proprio, una sorta di test-quiz (sul tipo di quelli proposti periodicamente dal settimanale « L'Espresso »: dimmi come abiti, e ti dirò chi sei), nel quale occorre rispondere

alla seguente domanda: « Di quante, tra le dodici città di cui avete letto la descrizione, avete desiderato l'esistenza? Oppure, avete pensato che la loro esistenza sarebbe vantaggiosa per l'umanità? ». Con una risposta che prevede più di nove città si diventa « Zombi », si è infatti capo di stato, o si desidera esserlo; tra nove e sei si è « Golem », un elemento del sistema, perfettamente funzionale all'ingranaggio; tra sei e tre si è schiavi e succubi, ridotti ad un povero, cigolante robot; fra tre ed uno si è un verme, che ha capito il trucco, ma non ha il coraggio di svelarlo, divenendo così un osceno « mutante »; se si è rimasti infine a zero, non desiderando alcuna di queste città, ci si sente soddisfatti, ma è un'illusione: in realtà si è dei perfetti « idioti ».
« Le città descritte, — puntualizza infatti il Superstudio — non sono immaginarie, ma sono quelle della nostra quotidianità, in cui tutti noi siamo comunque, bene o male, costretti a vivere »³³.

È fuori discussione, che l'operazione così congetturata, centri perfettamente il problema di una « rivelazione », sarcastica ed autoironica, in grado di offrirsi senza difficoltà ad un pubblico di fruitori anche molto vasto. E se consideriamo, il generale livello elitario, di cui è stato portatore l'anti-design, il risultato raggiunto ci sembra di per sé molto interessante. Ma come abbiamo già visto con la « No-Stop City » degli Archizoom, anche il mega-progetto del Superstudio apre una discussione teorica, non priva di elementi polemici. Ed ancora una volta, estremi di questa polemica sono da una parte Almerico De Angelis e dall'altra Andrea Branzi, leader degli Archizoom.

« Affatto diverse (rispetto a quelle degli Archizoom, n.d.r.), — afferma infatti l'architetto napoletano su OP-CIT — le proposte del gruppo Superstudio si muovono sul campo dell'utopia pura, grazie alla quale le « Dodici Città Ideali » non sono che un mezzo, se volete divertente, se volete irriparabile (...) condotto con lo spirito del gioco: gioco a quiz, bisogna scegliere una o più città. Quale che sia la risposta sarete considerato uno « Zombi », un « Golem », un « robot », un « mutante », un « idiota ». Solo se avrete capito il gioco sin dall'inizio, potete salvarvi.

Quest'atteggiamento provoca irritazione ed imbarazzo da

³³ Ibidem.

parte del fruitore. Ma fa parte ancora del gioco: questa volta la dimensione è totale. Ironizzare, aggredire, spiazzare è l'estremo tentativo — a volte forse patetico — per non essere assimilati dal sistema e perdere così ogni capacità critica nei confronti dello stesso. Ogni tentativo di teorizzare un comportamento difforme viene facilmente inglobato nel sistema onnivoro cultura-società, in quanto ne utilizza gli strumenti della rispettabilità scientifica. Per questo ogni azione alternativa deve essere mobile e incomprensibile, cambiare apparentemente obiettivi e stancare con la presenza continua. (...)

Architettura quindi come comprensione del mondo. L'unica possibilità di salvezza dell'uomo come specie, è la presa di coscienza del proprio disgusto per le cose, il terrore del proprio stato, e quindi la fuga, unica alternativa al suicidio di massa, alla fine del Lemming. Alla base di questo atteggiamento c'è un rifiuto di fondo della progettazione, inteso ancora come difesa per non ritrovarsi integrati nel sistema. Questo ovviamente non vuol dire il rifiuto di operare, ma piuttosto la scelta di un' "Area di parcheggio" da cui attendere l'evoluzione delle cose e dell'uomo. (...) Ed in questo gioco progettuale gli architetti mostrano di avere compreso ciò che sta accadendo e di voler incidere nella realtà nel senso indicato da Mac Luhan, ossia realizzando modelli di situazioni non ancora maturate nella società, e costruendo "Arche di Noè" per affrontare il mutamento che si prepara. La speranza si intravede appena come conseguenza della fine dell'attuale società dei consumi.

Quando il design come induzione al consumo cessa di esistere, si crea un'area vuota in cui lentamente affiorano, come sulla superficie dello specchio, il bisogno di fare, plasmare, trasformare, donare, conservare, modificare. L'immagine alternativa (che è poi la speranza di un'immagine) è un mondo più sereno e disteso, in cui le azioni ritrovino il loro senso completo ed in cui la vita sia possibile con pochi utensili più o meno magici. Oggetti come specchi, cioè riflesso e misura »³⁴.

L'accusa di facile potenzialità strumentale, rivolta da De Angelis agli Archizoom, si dissolve così in favorevole analisi del-

³⁴ ALMÉRICO DE ANGELIS, *op. cit.*, 1973, pag. 96-97.

l'attesa, che caratterizza invece complessivamente il giudizio sul Superstudio. Ma ad avanzare perplessità sulla linea teorica ed operativa adottata da Magris e compagni, è proprio quell'Andrea Branzi degli Archizoom, che nel suo « L'Africa è vicina » del '72, giudica così le « Dodici Città Ideali »: « In "Premonizioni della parusia urbanistica o visioni di Dodici città ideali", il Superstudio compie una lettura critica della città borghese, spingendo alle estreme conseguenze le diverse componenti di questa. Significativo è il linguaggio usato nelle descrizioni delle città, a cavallo tra la fantascienza ed il Vangelo: significativo cioè del rapporto statico che essi hanno con la cultura e con la storia, per cui il futuro si realizza ma solo nella misura in cui somiglia al passato. Il falso letterario, cioè il sogno, diventa il loro strumento di indagine. Ma la fantasia non li conduce mai ad immaginare azioni dinamiche, e la soluzione che essi ci prospettano per liberarci dagli incubi urbani, è almeno idealistica: "Dall'orrore di ciascuno di noi e da ciò che ci circonda può nascere la « rivelazione ». Salite allora al VECCHIO della Montagna e scendete quando sarete rinati... e potrete preparare le fondamenta della Nuova Città dalle Bianche Mura". La risposta, il suo tono carismatico, al di là dell'ironia, è l'estrema difesa dell'architetto che rifiuta la propria scomparsa, divinizzando i computers, e ponendo tra sé e la realtà il diaframma dell'allegoria, sperando che questa lo preservi dai meccanismi della storia »³⁵.

L'accusa di Branzi è chiara, il Superstudio è sulla strada sbagliata, confonde l'Utopia con l'idealismo, e soprattutto difende comunque a denti stretti, il proprio essere architetti, laddove più coerente gli appare il rifiuto totale di questa categoria professionale, che tanti equivoci e incomprensioni ha determinato nello sviluppo della storia dell'arte contemporanea.

Stabilire oggi chi dei due abbia avuto ragione, è, date le circostanze dell'epoca, un'operazione superflua, e tutto sommato anche sin troppo facile. Se osserviamo infatti l'attuale produzione dei vari membri del fu « Radical design » (e quindi dello stesso Branzi), ci accorgiamo infatti come, apparentemente, la posizione di attesa invocata dal Superstudio, si sia poi rivelata

³⁵ A. BRANZI, *op. cit.*, 1972.

esatta, e adeguata allo sviluppo dei tempi. Ma va sottolineato l'« apparentemente », perché, stando alle profezie formulate dallo stesso Superstudio all'inizio degli anni '70, esse non corrispondono affatto agli sviluppi che dall'80 in poi hanno caratterizzato l'andamento dell'Architettura e del Design, in Italia e all'estero.

Non c'è stata catarsi, nessuno, tra architetti e fruitori, ha intrapreso la scalata del « Monte della rivelazione », e lo stesso ruolo illuministico del designer, si è del tutto annullato, a favore di una presenza più specialistica e gioiosa, del tutto priva di indirizzi ideologici e di velleità trasformatrici.

Ritornando così alla produzione ed alla vita stessa del gruppo, ricordiamo che il '72 fu anche l'anno della partecipazione alla mostra del design Italiano a New York, in cui il Superstudio espone una serie di fotomontaggi, raffiguranti una sorta di contaminazione ambientale fra interni, ed esterni naturali. Abbiamo infatti foto di cavalli bradi al pascolo inseriti in una pavimentazione prospettica, o ancora una passeggiata di una giovane coppia hippy in riva al mare, laddove anche la sabbia è stata convenientemente mattonellata³⁶. Una sorta di « Land art » alla rovescia, dove invece di inserire elementi naturali (sabbia, pietre, foglie, ecc.) all'interno di strutture chiuse, come gallerie o musei, si procede all'operazione inversa, rendendo gli esterni, simili ai nostri corridoi di casa. Dal luglio '72 fino al settembre '73, il gruppo si dedica invece ad un'attività più strettamente teorica ed esistenziale, intervenendo con continuità sulla rivista « Casa-bella », a proposito di « Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte »³⁷, individuati come luoghi fondamentali dell'espressività del ciclo umano. In un frenuto tutto antropologico, si realizza infatti la crisi anche di questo gruppo, pur così fecondo e stimolante, approdato come altri, nel '73 alla fondazione-partecipazione alla « Global Tools » fiorentina, della cui idea-base, il Superstudio era stato, se non altro, un importante anticipatore. A differenza però di altre formazioni, il Superstudio ha continuato comunque la sua attività sino ad oggi, in gran parte privo del contributo

³⁶ Tale documentazione è inserita nel Catalogo della Mostra del M.O.M.A. (vedi nota 22).

³⁷ Superstudio, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte*, « Casa-bella », nn. 367-69, 372 (1972) e 374, 377, 380-81 (1973).

di Adolfo Natalini, attualmente docente all'università di Firenze, ma sostanzialmente legato ancora ad un'idea di gruppo, per tanti motivi, tramontata forse prematuramente. E di questa « seconda » attività del Superstudio (accanto alla quale procede parallelamente quella dei singoli) vanno ricordate senz'altro alcune esperienze che a partire dal '73, hanno caratterizzato una molteplice presenza all'interno del design « made in Italy ». Innanzitutto la serie dei film divulgativi sugli « atti fondamentali » dell'architettura del '73, ma anche la mostra personale « Superstudio: Fragmente aus einem persönlichen Museum » che ha girato per l'Europa nel '74. Ricordiamo poi la mostra « Sottsass & Superstudio: Mindscapes » presentata negli Stati Uniti dal '74 al '75 e la personale del '78 all'Istituto Nazionale di Architettura di Roma, cui fa seguito immediatamente dopo, la partecipazione alla Biennale di Venezia dello stesso anno.

L'ultima apparizione del gruppo di Toraldo Di Francia e compagni, risale infine all'83, con una nuova personale, tenuta stavolta nella « Galleria dell'Accademia » di Firenze.

U.F.O.

Del tutto originale, rispetto al contesto « radical », è la storia e l'attività del gruppo U.F.O., e ciò per una serie di ragioni sia di tipo strutturale che strettamente comportamentale.

Innanzitutto, ciascun componente, da Titti Maschietto a Riccardo Foresi, da Carlo Bachi a Lapo Binazzi, da Patrizia Cammeo e Sandro Gioli, proviene da un tirocinio di esperienze personali molto ricco ed interessante, collocabile tra il '65 ed il '68. E questo elemento determinerà, non a caso, una fondazione (proprio nel '68), leggermente post-datata, rispetto alla nascita di Superstudio ed Archizoom, formati entrambi nel 1966. Inoltre gli U.F.O. posseggono, rispetto ad altri gruppi, una concezione strutturale decisamente aperta, con possibilità di presenze anche diverse, che di volta in volta vanno ad arricchire il nucleo base della formazione. Come i gruppi precedenti, sono fiorentini (nascono infatti proprio nell'Ateneo del capoluogo toscano), ma si caratterizzano poi, in maniera definitiva, per il tipo di intervento, assolutamente diverso nelle forme e nei conte-

nuti, da quelli sin qui analizzati. Gli U.F.O., come dice lo stesso nome, sono infatti delle meteore, che appaiono e scompaiono nelle situazioni più impensate, seminando lo scompiglio con happenings ed azioni dimostrative, tese a sconvolgere l'apparente equilibrio creato in città dall'ipocrisia e dalla rispettabilità borghese. Già nell'attività precedente alla formazione del gruppo, portata avanti da Titti Maschietto in collaborazione con Amirpour, Bracci e Gorelli, la ricerca architettonica vera e propria aveva infatti lasciato il posto ad un lavoro più strettamente teorico, sul problema dei rapporti tra opera d'arte (o museo) e fruitore. Si era pensato ad esempio ad un nuovo tipo di organizzazione per il sistema museografico espositivo fiorentino, in cui elaborare, a livello semiologico, le attrezzature per il consumo dell'opera d'arte, tese a ristabilire attraverso il linguaggio dei mass-media, un rapporto di parità tra fruitore ed opera stessa. E ciò per superare un atteggiamento puramente contemplativo, e favorire allo stesso tempo un conseguente intervento diretto da parte del pubblico. Nell'abbattere così un altare sociale, e consentendo all'utente un ingresso diretto nel gioco della creazione, si sarebbe permesso alla comunicazione didattica dell'opera d'arte di perdere quel carattere fortemente aulico, a favore di un ristabilimento degli equilibri, tra « avi e discendenti ». E su questa scia, lentamente, il progetto-comportamento si sostituisce al progetto-oggetto, come risulta ancora più chiaro, dalla proposta di allestimento formulata da Riccardo Foresi e Marco Dezzi Bardeschi, per il padiglione della Triennale di Milano del 1968³⁸. La struttura del padiglione è infatti a forma di grande lavatrice, all'interno della quale, il visitatore viene indotto a percorrere un tortuoso itinerario obbligato, costretto com'è, dalla stessa invadente distribuzione spaziale degli oggetti. Attraverso esperienze ottiche, tattili, e sonore di ogni tipo, il « malcapitato » subisce così un bombardamento di slogans e simboli, che riproduce al meglio il più diffuso, e quotidiano martellamento esercitato dai mass-media. E per riprodurre un codice linguistico già noto al visitatore, i messaggi vengono proposti attraverso l'invitante im-

³⁸ MARCO DEZZI BARDESCHI, GIANFRANCO CENSINI e RICCARDO FORESI, *Note relative al proprio allestimento alla Triennale di Milano del 1968*, « Casa-bella » n. 325, giugno 1968.

agine di « archifumetti-baraccone ». Questa vena estetica ereditata chiaramente dalla Pop Art americana, rimarrà per gli U.F.O. un punto di riferimento costante e sicuro, anche quando, fondato ufficialmente il gruppo, si dedicheranno con grande frequenza a performances ed happenings, più vicini al teatro di strada, che non alle stesse arti figurative. Gli U.F.O., « *Tantissimi e cordialissimi* »³⁹, intervengono infatti a Firenze, dal febbraio al luglio del '68, con azioni di disturbo, che almeno una volta al mese, mettono a soqquadro il centro storico della città. Proprio l'occupazione della Facoltà di Architettura toscana, del febbraio '68, consentirà infatti al gruppo radical, la creazione, all'interno dell'Ateneo, di un vero cantiere, in cui costruire quei prototipi, usati poi come « *elementi di disturbo nei riti e miti sociourbani architettonici* »⁴⁰.

E con l'occupazione di San Clemente ha inizio nello stesso anno la serie degli « urboeffimeri » elementi di destabilizzazione della realtà urbana di tutti i giorni, effettuati con oggetti ad uso libero. Accade così che lunghi tubi gonfiabili in cellophane si trasformino di volta in volta in strumenti di lotta, di sbarramento, di intralcio per il traffico, sempre però con la caratteristica precisa di una compartecipazione inevitabile da parte del passante. Le azioni degli U.F.O., non possono infatti non creare scompiglio e reazioni da parte dei cittadini: non sono immagini da osservare, ma ostacoli da superare, occasioni da non perdere, per liberare stavolta in maniera lecita, tutti i propri « bassi » istinti, lucidi e canzonatori. E proprio facendo leva sulla tacita solidarietà di tantissime persone, liete di poter stravolgere le regole del gioco almeno una volta al mese, gli U.F.O. accrescono la propria popolarità, dividendo talvolta a metà il pubblico occasionale, in « nettamente favorevoli » ed « accanitamente contrari ». In particolare, « l'urboeffimero », durante il periodo di occupazione della Facoltà di Architettura diventa una sorta di messaggio al mondo, con scritte parodistiche, a metà fra pubblicità ed internazionalismo, del tipo « *Colgate con Vietcong* ». Le informazioni sulla situazione complessiva di San Clemente, ven-

³⁹ L'espressione è tratta da U.F.O., *Effimero Urbanistico scala 1/1*, « Marcatre », n. 37-40, gennaio-aprile 1968.

⁴⁰ Ibidem.

gono così trasmesse attraverso gli enormi tubi in plastica, che, fuoriuscendo dal portone e dalle finestre, provocano imbarazzo e disorientamento nelle file della polizia. Quest'ultima impegnata goffamente in un tentativo di sequestro di tale materiale, definisce lo stesso « pericoloso e rivoluzionario ». Si salda così meglio che in altre circostanze quel binomio arte-politica, lasciato per lo più a livello puramente intenzionale, e che invece tramite gli U.F.O. si attua pienamente, in tutta la sua drastica concretezza. In questo gioco serio, e talvolta anche rischioso, la funzione dei tecnici U.F.O. è ridotta alla semplice manutenzione degli oggetti prodotti, adoperati di volta in volta in scorribande, che provocano non poche reazioni da parte della stampa locale. E, con una di queste azioni, il gruppo partecipa, il 24 giugno 1968, alle manifestazioni tenute a San Giovanni Valdarno per il 6° Premio Masaccio. Da una parte quindi, assistiamo ad una brutale contaminazione pop-storicistica, che vede tra l'altro il recupero del linguaggio fumettistico, e dall'altra una pratica con forti valenze provocatorie, che si trasforma spesso in vero e proprio terrorismo culturale. Ma questa sorta di « neo-iconoclastia » non vuole essere un momento di chiarificazione, gli UFO non vogliono spiegare niente, laddove già troppa gente si affanna a cercare ed a fornire spiegazioni. Piuttosto gli « Urboeffimeri » sono soggetti alternativi di comportamento, contrapposti al cieco « buon senso », e adoperati in manifestazioni, di cui gli stessi UFO ignorano i possibili sviluppi. Ma, specie dinanzi a queste prime esperienze del gruppo fiorentino, scaturisce forte il rischio di una paralizzante forma di ideologia, che Franco Raggi cerca invece di recuperare dal punto di vista metodologico.

« Credere nella verificabilità globale di un'estetica di comportamento — afferma infatti Raggi — vuol dire cadere in un pericoloso ideologismo; queste esperienze sono valide invece se le consideriamo il "piede di porco" per scassinare le casseporti dei luoghi comuni, dei giudizi indotti e non dedotti, dell'agnosticismo critico, su cui si fonda ogni morale conservatrice »⁴¹.

E la seconda produzione UFO, risente sicuramente di queste utili direttive, grazie anche ad un maggior livello di riconoscibi-

⁴¹ F. RAGGI, *op. cit.*, 1973.

lità professionale che Maschietto e compagni manifestano nel proprio lavoro. E nel '69 gli UFO mettono a punto una serie di allestimenti per boutiques, night, discoteche, ristoranti ed altri negozi⁴², che, tra la Versilia e Firenze, impegnano il gruppo in una interessante saldatura tra immaginario collettivo e specifiche esigenze arredative. Nell'allestimento di questi interni, gli UFO ricostruiscono infatti delle vere e proprie scenografie Pop, adoperando gli spunti figurativi del fumetto (ereditati in pieno da Lichtenstein), tradotti però dalla bidimensionalità del dipinto alla tridimensionalità dello spazio oggettuale. Viene così allestito il ristorante « Sherwood » a Firenze, con un fondale che, tra una portata e l'altra, ricostruisce con suggestione le vicende di Robin Hood e compagni. O ancora i « Grandi Viaggi », boutique « Sagade xam » a Firenze, dove ci si muove tra gigantesche forme di groviera in plastica e intrigate ragnatele, a cui sfuggire di continuo. E c'è poi, stavolta a Viareggio, il « Mago di Oz », altro negozio affollato di oggetti ingigantiti oltre misura (come ad es. i funghi), attraverso i quali districarsi, al di sopra di un pavimento puzzle, volutamente incompiuto con i suoi frammenti. Al Forte dei Marmi, c'è invece la discoteca Bamba Issa, locale costruito con vena tribale ed esotica, mentre il vero e proprio capolavoro allestitivo, è, anche secondo gli UFO, l'erboristeria « Re di Puglia » di Firenze, dove la « bassa cultura » con le sue immagini ed i suoi comportamenti si ramifica ovunque. Questo erbario-sacrario è infatti un po' tutto, dalla pietà ecologica per la natura uccisa, al gesto puramente triviale contro lo stesso patetismo ecologico. E la presenza, in questi allestimenti, di personaggi come Tarzan, Goldrake, Robin Hood, e D'Artagnan (così come la parodia di fatti di interesse popolare come il Giro d'Italia) sono frutto proprio di questa attenzione all'immaginario collettivo, su cui calare categorie comportamentali, intese come strumenti privilegiati, ma non esaustivi. Un'attenzione del tutto particolare meritano invece le cosiddette « Cammelle di salvataggio »⁴³, elementi adoperati per l'allestimento del Bamba Issa, che da divani in legno con testa di cammello all'estremità e gobbe-schienali al

⁴² In proposito cfr. U.F.O., *L'U.F.O. della parodia*, « Domus », n. 495, feb. 1971. (pag. 46-48).

⁴³ U.F.O., *Le Cammelle di salvataggio*, « Domus » n. 483, feb. 1970.

centro, si trasformano, alla fine della stagione estiva, in carri allegorici. Con la semplice aggiunta di ruote in gomma, le cammelle diventano infatti dei comodi mezzi anfibi, che messi in successione come una vera « caravan » sahariana, attraversano il litorale viareggino, come documenta un servizio fotografico, pubblicato da Domus nel febbraio del '70. Con le Cammelle, si ha così la massima dimostrazione delle molteplicità d'uso, che uno stesso oggetto, rifiutando uno schematismo, ormai abbondantemente logoro, riesce a garantire, grazie solo a quel pizzico di fantasia, che si richiede a ciascun fruitore. Ed è di questo periodo anche la « Lampada Dollaro », un oggetto la cui funzione illuminante è del tutto « oscurata » dalla valenza estetica ed ironica.

Una sorta di cassetta per la posta, del tipo americano (parallelepipedo orizzontale che si apre su uno dei lati) sormonta infatti un piedistallo a forma di \$, simbolo codificato del dollaro, che ci riporta ancora una volta ai fumetti, al marchio privilegiato del super-miliardario Paperon De Paperoni.

Contemporaneamente, però, specie all'estero, va sviluppandosi un tipo di ricerca, che partendo dai problemi della strada, vede impegnati alcuni architetti-urbanisti-designers, in una sorta di catalogazione dell'esistente viario.

È ad esempio della prima metà degli anni '60 il « Twenty-six gasoline stations »⁴⁴, compilato da Edward Ruscha negli Stati Uniti, sul numero e le condizioni, di 26 distributori di benzina, documentati con foto e note caratteristiche. O ancora l'inventario, sempre di Ruscha sui principali parcheggi automobilistici, e così via.

E nel 1969 anche gli UFO, sempre sollecitati ad importare spunti architettonici pop, effettuano in Italia un'operazione del genere individuando il soggetto della propria analisi, nelle case cantoniere ANAS, distribuite su tutto il territorio nazionale. Più che un catalogo zonale, quello degli UFO, più tardi pubblicato nel '73 anche da Casabella⁴⁵, è un vero e proprio servizio tipologico della casa cantoniera italiana, con foto e definizioni, organizzate con

⁴⁴ EDWARD RUSCHA, *Twenty-six gasoline stations*, Heavy Publications, 1962, Hollywood, California.

⁴⁵ U.F.O., *Architettura della burocrazia*, « Casabella », n. 378, giugno 1973.

grande interesse e puntualità. Anche se meno rigoroso, dal punto di vista strettamente formale, rispetto ai lavori di Ruscha e Becher, il catalogo degli UFO è però accompagnato ancora una volta da una forte valenza politica, presente nella denuncia di fenomeni di corruzione, di sottogoverno, di speculazione, di gestione mafiosa del territorio e del patrimonio pubblico, esplosi con grande clamore alcuni anni prima proprio con lo scandalo « ANAS ». Ed anche questo si rivela come uno dei modi più efficaci per intrecciare a doppio filo politica e ricerca progettuale, con la messa a punto di una teoria sul controllo del territorio (tramite i servizi e l'attività del gruppo) che andrà ben oltre il semplice livello conoscitivo, raggiunto precedentemente negli « States ». Ma questo tipo di interesse non elimina quello più specificamente legato al design, ed è del 1970 la costruzione di un'altra lampada, la « Paramount », che ironizzando sulla celebre casa di produzione cinematografica americana, viene realizzata con una sorta di monticello di base alla cui sommità è posto un grosso ombrello nero, messo lì a protezione della forte luce delle lampadine.

Nel 1971, con il crescere di un'attenzione particolare ai comportamenti culturali ed esistenziali provenienti dall'oriente, anche gli UFO mettono a punto un cosiddetto « Progetto della Montagna », in cui il misticismo sacro alla Tarkowsky, sembra intrecciarsi con una fisicità ironica tutta UFO. D'altra parte, questa ironia, si trasforma in cronaca cinica e compiaciuta, quando sempre nel '71, gli stessi UFO si lasciano fotografare al di sotto di un traliccio quasi un'anticipazione di dubbio gusto della tragica scomparsa di Feltrinelli avvenuta un anno più tardi. E sempre sul terreno di un rigoroso « comportamentismo », gli UFO realizzano un progetto di « operazione paramilitare » documentata poi dalla sola immagine fotografica, che esalta allo stesso tempo il valore eversivo dell'esercitazione, ed il gusto puramente ludico per il travestimento, inteso come uso quasi didattico della propria presenza fisica.

Sempre in questo fecondo 1971 ritroviamo poi gli UFO impegnati nella costruzione concreta delle proprie rovine doriche. Questi vistosi oggetti in poliutero espanso, di colore rosso e giallo, verranno infatti usati nei vari happenings del Festival

« Vita, Morte e Miracoli dell'architettura », realizzato a Firenze nella discoteca « Space electronic », spazio aperto di intervento, di sovente messo a disposizione delle azioni dei vari gruppi radical. Ma accanto a queste iniziative ideate in proprio, gli UFO partecipano anche a numerose esposizioni collettive di prestigio come le « Triennali » di Milano del '68 e del '73, la Biennale di Parigi del '71, e più tardi l'esposizione « Contemporanea » di Roma del 1974. E tutto ciò mentre gli stessi UFO, si dedicano sempre più agli interventi sul dibattito teorico, che si sviluppa attraverso le riviste specializzate. Un esempio chiaro in questa direzione è la risposta al questionario proposto dalla rivista « IN » sui problemi relativi alle facoltà di Architettura all'inizio del 1973⁴⁶. In questo intervento, gli UFO rinunciano ad individuare coordinate precise di analisi e di prospettiva, mentre preferiscono, ancora una volta, esibire i comportamenti, e le « conquiste », realizzate grazie al proprio continuo rimettersi in gioco. Vengono quindi presentati 11 riquadri fotografici, così commentati: « 1) Noi ci rifiutiamo di spiegare! (Molti sono terrorizzati dalle spiegazioni); 2) La consuetudine con la repressione non ce lo consente; 3) Abbiamo inventato fra l'altro il discontinuo, l'epopea ANAS, le memorie congelate, gli spazi chiusi, gli spazi privati, gli spazi segreti; 4) Siamo dei Supertecnici super-qualificati; 5) Ci occupiamo di politica, di design, architettura, di urbanistica, di problemi di linguaggio, abbiamo acquistato una coscienza anche troppo chiara e distinta; 6) Siamo sempre al posto giusto e sempre fuori posto, abbiamo inventato cento sbocchi professionali ora ci siamo scocciati!; 7) La polizia ci perseguita, ma noi non possiamo aprire bocca, non vogliamo compromettere milioni di compagni sconosciuti; 8) Abbiamo sempre puntato sulla curiosità; 9) Tra il dire ed il fare c'è di mezzo il mare; 10) Venite pure al nostro seminario verticale (nel senso che arriva al cervello); 11) Il vero specifico morto è quello morto ».

Ed a questa sorta di endecalogo professionale, gli UFO fanno poi seguire sempre sulla stessa rivista un elenco di alcune delle cose « non sempre conquistabili »: « Un posto in galleria (d'arte),

⁴⁶ U.F.O., Risposta al questionario di « IN », sui problemi della Facoltà di Architettura, « IN » n. 9, feb.-marzo '73.

un posto da assistente (a chi poi?), un posto di direttore di rivista (poiché ognuno si può fare la sua), la tessera di un partito (prima del posto di assistente), un posto al Museo, i soldi, l'iscrizione all'albo degli architetti, un posto alla regione, la cultura (o informazione), e così via »⁴⁷.

È la definitiva affermazione di una visione non più candidamente utopica, ma tristemente realistica, in cui l'ironia non riesce del tutto ad addolcire l'amarezza di un costume sociale sempre più disgregato e corrotto. La stessa partecipazione alla Global Tools nel '73, sarà quindi l'occasione per un tentativo di sovvertimento delle logiche istituzionali e di potere, che caratterizzano il mondo della formazione didattica, così come viene ricordato nel precedente elenco. Ultima nota di rilievo, a proposito della storia stessa del gruppo è l'estrema longevità che lo caratterizza. La formazione fiorentina pur di fatto sciolta dal 1975 giunge infatti sino al 1980, con Lapo Binazzi e Sandro Bachi, che negli ultimi anni utilizzano ancora la sigla UFO e per i loro « montaggi aberranti » e per i progetti presentati alla Biennale Internazionale della Grafica di Firenze del '76 e alla Biennale di Venezia del 1978. Un modo come un altro questo per sottolineare, una volta di più, una coerenza ed un romanticismo nostalgico, non sempre riscontrabile negli altri gruppi della nostra « radical story ».

9999

Anche questo gruppo è un prodotto dell'inesauribile vivaio « radical » fiorentino, nato come gli altri, tra la fine del '67 e l'inizio del '68, all'interno della facoltà di San Clemente. Denominato dapprima « 1999 », il fatidico anno che precederà l'avvento del 2000, si trasformerà solo più tardi in « 9999 », data di sicuro più futuribile (e quindi utopizzante), rispetto all'altra, ormai cronologicamente molto vicina. E già dal nome, si può intuire il tipo di indirizzo estetico e ideologico che contraddistingue la formazione di Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Fabrizio Fiumi e Paolo Galli, impegnati in una ridefinizione del futuro, in chiave decisamente antitecnologica ed esistenziale. Fra i vari

⁴⁷ Ibidem.

gruppi radical, i 9999 sono infatti quelli più propensi all'idea del ricongiungimento uomo-ambiente, pericolosamente messa in discussione dal mito dominante del progresso industriale. Si muovono così lungo l'asse di un misticismo naturalistico, che segue una visione autarchica artigianale, e che lotta di continuo contro il fantasma dell'autodistruzione ecologica. Il futuro è quindi allo stesso tempo una minaccia ed una speranza, ed il catastrofismo utopico dei « radicals » funziona sì da premonizione, ma anche da esortazione ad invertire tempestivamente il processo in atto. A determinare questo indirizzo, e le conseguenti azioni estetiche, contribuisce poi in maniera decisiva, il viaggio negli Stati Uniti, effettuato dal gruppo alla vigilia del '68. Attraverso questa esperienza i 9999 entrano infatti in immediato contatto con l'attività culturale e politica della cosiddetta « Altra America », quella del pacifismo e dei grandi raduni Hippy, che rappresentava, più della stessa Cina e degli altri stati socialisti, il vero mito della nuova sinistra intellettuale europea. E dal punto di vista strettamente progettuale, avviene così l'incontro con l'architettura di Robert Venturi, le cui « Complexity and contradiction in Architecture »⁴⁸ e « Learning from Las Vegas »⁴⁹ erano state precedentemente studiate solo dal punto di vista strettamente teorico.

Las Vegas, ed il suo caos edilizio fatto di neon e di grandi oggetti-costruzione avvicinano quindi indirettamente i 9999 anche a Lynch, Kepes, ed alle ricerche sulla visualità urbana proposte dal MIT. Accostamenti questi che tendono a qualificare le future operazioni del gruppo fiorentino in modo preciso ed inequivocabile, complicandone le valenze e le relative possibilità di lettura. I primi progetti dei 9999 si rifanno infatti decisamente alla cultura pop, intesa però più come rifunzionalizzazione del sistema iconografico che non come analisi del singolo dato semantico. E questa attenzione di tipo interdisciplinare si mani-

⁴⁸ ROBERT VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*, Ed. M.O.M.A., New York, 1966.

⁴⁹ Di questo testo esistono due edizioni, la prima è ROBERT VENTURI e DENISE SCOTT BRAUN, *A significance for A & P parking lot, or learning from Las Vegas*, « Architectural Forum », marzo 1968, e R. VENTURI e D. S. BRAUN, *Learning from Las Vegas*, « Mit press », Cambridge MASS. 1972.

fiesta subito in maniera chiarissima nel settembre del 1968, quando, arricchito dall'esperienza americana, il gruppo realizza a Firenze, il suo primo vero e proprio « Happening progettuale »⁵⁰. Per un'ora, dalle 23 alle 24 della sera del 25 settembre, i 9999 proiettano infatti sulla facciata del Ponte Vecchio tre immagini: un astronauta galleggiante nello spazio, uno snodo autostradale, ed alcuni disegni geometrici comprendenti strisce, cerchi concentrici e scacchiere. L'intento è chiaro, le proiezioni che avvengono separatamente ed in sovrapposizione, non vogliono smitizzare il monumento, né tanto meno defunzionalizzarlo. Vogliono piuttosto « adoperare » l'architettura con strumenti nuovi, di uso inconsueto, fondendo tradizione ed apparecchiature elettroniche, dinanzi ad un pubblico incuriosito di oltre cento persone. D'altra parte la suggestione notturna dei vari retrobottega del celebre ponte fiorentino, attraversati da fasci di luce con astronavi ed avveniristici cavalcavia, è sicuramente tale da realizzare un grosso effetto, anche dal punto di vista strettamente spettacolare.

E la dimensione teatrale, intesa come scenografia e comportamento della vita quotidiana, sarà una continua costante di riferimento dei 9999, coerente con la linea di altri gruppi come gli UFO, ma più sollecita all'uso multimediale di proiettori, diapositive, registratori e cineprese, che non alla « primordialità » della propria azione fisica. La scelta del luogo per effettuare questo intervento, tende a superare poi l'asetticità del laboratorio, a favore della città, intesa come essenza vitale, patrimonio culturale e mezzo per un rapporto diretto fra il gruppo e la gente. D'altra parte gli spazi aperti consentono inoltre la possibilità di una verifica assolutamente inedita per la storia dell'architettura, e cioè l'impiego in sede progettuale di dimensioni naturali, con l'uso della scala 1:1. L'amore per l'architettura-giocattolo del Nevada e per l'uso totale del multimedia, si realizza così pienamente nell'anno successivo, che vede il gruppo fiorentino impegnato su più fronti. Nel 1969 vengono infatti portate avanti due realizzazioni molto importanti, una relativa ad un reportage teorico su Las Vegas⁵¹, e l'altra riguardante

⁵⁰ 1999, *Happening progettuale*, « Casabella », n. 339/40, ag.-sett. 1969.

⁵¹ 1999, *Las Vegas*, « Casabella », n. 339/40, ag.-set., 1969.

l'allestimento e l'ambientazione multimediale della discoteca « Space Electronic » a Firenze. In particolare la prima si segnala per la sua capacità di riprodurre, anche se solo con foto e brevi considerazioni scritte, una dimensione urbana, che più di ogni altra traduce in realtà le ipotesi utopiche della stragrande maggioranza dei gruppi radical. Com'è noto, Las Vegas, per la sua stessa natura di città-divertimento, (la cui economia vive sull'attività di casinò e sale gioco per tutte le età e tutti i gusti), si configura infatti come una moderna, e tutto sommato fantastica « città dei balocchi ». Ed il suo essere una metropoli di fatto unica al mondo, le conferiva delle potenzialità di « futurologia » architettonica, che hanno rappresentato per il movimento radical, un vero e proprio paradiso terrestre, per la verifica delle proprie teorie. Due in particolare i riferimenti essenziali, quello della vera e propria contiguità interno-esterno tanto declamata dai « radicals » (vedi la « No-Stop City » degli Archizoom), e quello dell'uso concreto dell'aspetto più ludico dell'architettura pop, capace di innalzare in pieno centro, costruzioni a forma di scarpa, macchina fotografica o maxi-sandwich. Questi due elementi, più volte ribaditi dal punto di vista strettamente utopico, vengono ritrovati invece a Las Vegas belli e fatti, a disposizione di una fruizione divertita più che dalla stessa vicina « Disneyland », troppo dichiaratamente artificiale, per essere reale. Al contrario, per i 9999 Las Vegas è « un enorme neon il cui bagliore si scorge da 80 km sotto il cielo del deserto »⁵². Ed è allo stesso tempo « la dimostrazione che è possibile creare uno spazio con la sola elettricità-elettronica. Una città dove non c'è città. Un collegamento elettronico e tac, si muove e parla »⁵³. L'aspetto quindi più incredibilmente reale per il gruppo fiorentino, è quello relativo all'illuminazione, capace da sola di inventare dal nulla una metropoli al centro del deserto, in una realizzazione post-surreale, così cara all'Antonioni di « Zabriskie Point ».

Ma il 1969 è anche l'anno delle due prime partecipazioni del gruppo a mostre internazionali di assoluta importanza, quali la Trigon di Graz e la grande esposizione di design di Salisburgo.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

Dal confronto con le varie esperienze internazionali, e dal continuo contatto con i vari operatori « radical » italiani (specie fiorentini), nasce a partire dal '70, l'idea di un aggiornamento sistematico da realizzare con tutti i giovani designers, interessati alle motivazioni della contro-progettazione. Insieme al Superstudio fondano così a Firenze la « Scuola separata per un'architettura concettuale espansa », un'esperienza pilota estremamente interessante, ma purtroppo ben presto in crisi per ragioni già accennate in precedenza. Con il 1971 siamo poi in piena affermazione « radical », ed anche l'attività dei 9999 si fa più frenetica e continua. In quest'anno Birelli e compagni partecipano infatti alla mostra « Trigon '71 », alla quale inviano una serie di fotomontaggi sulla conflittualità uomo-ambiente tecnologico. Inoltre partecipano al bando per la progettazione della nuova Università di Firenze (dove sono presenti anche gli Archizoom), ed in cui ben lungi dalla possibilità di vincere, i gruppi radical tengono soprattutto all'affermazione di una presenza critica e fortemente alternativa.

Espongono poi anche a Venezia, ma soprattutto sono presenti alla « Scuola Estiva » dell'Istituto Internazionale di design di Londra, dove possono mettere a confronto le acquisizioni del grande design internazionale con le proprie esperienze didattiche maturate nella « Scuola separata » di Firenze. Ritornati nuovamente in Toscana lavorano alla realizzazione del seminario « Vita, morte e miracoli dell'architettura », che si tiene a novembre allo S-Space di Firenze⁵⁴. A questo esperimento didattico collaborano ovviamente con il Superstudio, invitando tra l'altro anche gli U.F.O., e gli inglesi Ant. Farm e Street Farmer. L'obiettivo è quello della grande satira autoironica che l'architettura compie su se stessa, all'interno di una spettacolarità teorico-pratica, di cui i singoli gruppi sono i principali protagonisti. L'ambiente viene infatti caricato di implicazioni politico-musicali, realizzate con apparecchiature elettroniche e televisive a circuito interno, e con un'organizzazione pubblicitaria e promozionale estremamente capillare. In particolare i 9999 esibiscono uno degli aspetti del loro maggiore misticismo natura-

⁵⁴ G. C., *Sulla scena dello S-Space*, « Domus » n. 509, aprile 1972.

listico, presentando al pubblico « Orti », « Banchetto con frutti dell'orto » e « Storie d'acqua », momenti di autentico rilassamento, dopo il fragore delle azioni precedenti.

*« Il cantico della natura si aggiunge così all'ipotesi avveniristica: cavoli e piastre, acqua ed erbe, si mescolano così a creare attimi di lirismo e di relax, in cui i bambini-architetti possano trovare pace, dopo l'eccidio »*⁵⁵.

Ed anche per i 9999 giunge così il '72, l'anno topico del Radical, caratterizzato dalla partecipazione in massa alla mostra del M.O.M.A. a New York, promossa da Emilio Ambasz. Con quest'intervento ad « Italy: the new domestic landscape », il gruppo fiorentino fa il punto sulla propria storia e sulla propria produzione, riassumendo attraverso una serie di fotomontaggi disegnati tutto il proprio atteggiamento anti-professionale, ed esaltando al contrario un ruolo critico, disinibito e non condizionato da prassi e prodotto. Contrapposto ai sempre più forti interessi del grande capitale e dei suoi strumenti tecnologici, portatori di un'ideologia di falso progresso, il gruppo di Birelli propone al contrario un ecosistema di sopravvivenza, in grado di riequilibrare il rapporto fra uomo e natura⁵⁶.

Nell'idea dei 9999 si intrecciano infatti modelli spaziali diversi, in grado di riutilizzare al meglio una forte quantità di energia. L'orto diviene così un luogo architettonico, dove realizzare un letto composto da getti di aria profumata, che di volta in volta si alza o si abbassa a seconda dei gusti, conciliando la meditazione, il riposo o la contemplazione. Intorno a questo quadrato dai cui fori fuoriesce l'aria, si ritrova invece l'acqua, all'interno di una piscina, anch'essa quadrata, in una simbolizzazione che esalta al meglio gli elementi primari della vita terrestre. Nella cornice che la iscrive, vi è infine l'oggetto naturalistico principale, quell'orto cosperso di cavoli grossi e piccoli (quelli di Bruxelles, tengono a precisare i 9999), che seguendo le istruzioni del gruppo, occorrerà curare e coltivare con passione ed amore.

Sempre nel '72, e sempre allo S-Space di Firenze, grande

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Cfr. in proposito il catalogo della mostra, edito nel 1972 dal M.O.M.A., New York e dal Centro Di, Firenze.

locale da ballo gestito direttamente dal gruppo, si svolge poi un altro seminario di architettura concettuale e comportamentale, intitolato « S-Space Mondial Festival n. 1 », a cui partecipano oltre ai 9999, tutti i gruppi radical italiani ed alcuni gruppi austriaci, inglesi ed americani. Tra la fine del '72 e l'inizio del '73, il gruppo pubblica un libro, « Ricordi di Architettura »⁵⁷, realizzato a Firenze con l'editore Capponi, e che ripercorre a braccio tutte le proprie esperienze effettuate negli anni precedenti. Dal '73 al '75, anche per i 9999, è il momento delle Global Tools, un'avventura ricca di elementi progettuali e ideologici anche esaltanti, ma che compierà al proprio interno quella parabola discendente che coinvolgerà l'intero movimento radicale. L'ultima apparizione ufficiale di Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Fabrizio Fiumi e Paolo Galli, come 9999, risale infine alla Biennale di Venezia del 1978, dove, alle « Zattere », uno spazio specifico è dedicato all'attività progettuale delle principali espressioni architettoniche italiane, dal tardo modernismo al razionale, e dalla « Tendenza » al « Radical »⁵⁸.

ZZIGGURAT

Oltre ai grandi gruppi « radical » sin qui incontrati (Archizoom, Superstudio, Ufo, e 9999), così definiti per la lunga durata della propria attività, e per il carattere complessivo dato alla propria ricerca, esistono poi altre formazioni che potremmo definire « minori », e non per problemi di qualità, ma piuttosto di quantità. Una di queste è sicuramente lo « Zziggurat », fondato a Firenze nel 1969, e attivo sul terreno della radical progettazione fino al biennio '73-'74, impegnato più in una dimensione di neo-teorizzazione architettonica, che non sul piano strettamente operativo ed oggettuale. Alberto Breschi, Giuliano Fiorenzuoli e Roberto Pecchioli (cui si aggiungeranno più tardi Nanni Carlaghe e Gigi Gavini) tengono infatti soprattutto alla ridefinizione di uno spazio di intervento progettuale che, partendo dagli aspetti ambientali ed urbanistici, sviluppa una ricerca autonoma sulla architettura intesa come comunicazione

⁵⁷ 9999, *Ricordi di Architettura*, Capponi, Firenze 1973.

⁵⁸ Cfr. in proposito il catalogo della Biennale di Venezia del 1978.

di massa.

Alla base di questa posizione vi sono quindi tre interessi fondamentali, quello per il mito, quello per la storia, e quello per l'inconscio. E lo stesso nome, non è che un'ironizzazione del vecchio termine babilonese « Ziqqurat », attribuito a quelle famose costruzioni a scalini di forma piramidale (presenti anche nella cultura architettonica dell'America del centro-sud), così diffuse in fase protostorica nelle ampie pianure del Tigri e dell'Eufrati. Il riferimento allegorico è chiaro, rivolto alla confusione babilonese, riscontrata con pari forza nel panorama architettonico della seconda metà del nostro secolo. Lo « Ziggurat » tenta così di mettere ordine, partendo dalla considerazione che le possibilità del fare architettonico siano fondamentalmente due, quella relativa ai procedimenti di produzione per selezione. Il primo aspetto ha caratterizzato tutta l'impostazione del movimento moderno, continuamente alla ricerca di nuove forme architettoniche funzionali e realizzabili in tempi brevi, mentre il secondo necessita di tempi decisamente più lunghi, propri delle società arcaiche, a cui il gruppo fa continuamente riferimento. L'obiettivo dello Ziggurat è infatti un'architettura che si sottragga alla logica dei processi di produzione, ed alla « riproduzione ex novo del preesistente »⁵⁹.

E ciò abbandonando il tentativo funzionalista del controllo del prodotto impostato sulla quantificazione totale dei dati, sostituendolo con un controllo a valle, operato dalla selezione sulla serie di forme adottate. Particolare importanza in questo sviluppo teorico ha poi il valore del segno, riproducibile anche in ambiti diversi, ma carico sempre di significati, estensibili all'infinito.

« Il confronto semantico — afferma infatti lo Ziggurat — determinando l'esistenza stessa dell'opera, deve considerarsi un prolungamento essenziale e indefinito del processo di produzione dell'opera e proprio quello in cui le si offre la possibilità di influenzare il contesto culturale, attraverso il quale avviene la risistemazione delle relazioni fra i termini con cui viene a

⁵⁹ A. BRESCHI, G. FIORENUOLI, R. PECCHIOLI, N. CARLAGHE, G. GAVINI, ZIGGURAT, « Casabella », n. 368/69, ag.-sett. 1972, pag. 21.

contatto »⁶⁰.

Ed è questa una delle tante ipotesi di contributo che il gruppo offre, con scritti ed interventi, al dibattito complessivo sull'architettura, in corso nei primi anni '70 in Italia. Ricordiamo in proposito anche l'intervento su « Controspazio », n. 10-11 del '71, e quello nel saggio di Leonardo Savioli « Ipotesi di spazio », edito nello stesso anno a Firenze. Ma l'anno di attività più intensa dello Ziggurat è sicuramente il '72, in cui il gruppo fiorentino elabora numerosi materiali, puntualmente presentati a diverse esposizioni. Partendo infatti dal capovolgimento metodologico che fa aderire la forma al contesto, gli Ziggurat propongono un progetto che per un « Museo Verticale »⁶¹, la cui sagoma rettangolare eretta ricondotta ad una posizione orizzontale (attraverso un ipotetico tracciato ad angolo), diventa automaticamente un impianto sportivo per l'Opera Universitaria di Firenze. La stessa costruzione si presta così ad un doppio uso, determinato soltanto dalla posizione di impiego e dalle caratteristiche dell'ambiente circostante. Stesso principio regola poi il progetto per un « Enviroment » in piazza Santa Croce a Firenze⁶², in cui l'immagine intravista attraverso un computer, si materializza nella piazza della celebre chiesa gotica, per poi ritornare attraverso una serie di fasi, nel riquadro computerizzato. Ultima parte di questo trittico progettuale è quella relativa alla « Casa nella sabbia »⁶³, presentata al concorso del Museo d'arte Moderna di Plateau Beaubourg a Parigi, e legata all'installazione di un'attrezzatura sotterranea per esposizioni. In questo progetto l'elemento unificante è rappresentato da una facciata a capanna triangolare stilizzata, che attraverso una serie di passaggi approda infine sotto le ampie arcate della « Loggia dei Lanzi », ricongiungendosi così alla storia ed al mito della città, dove il gruppo vive e lavora.

Ma una delle realizzazioni più importanti resta sicuramente la partecipazione al seminario « Vita, morte e miracoli dell'architettura », svoltosi allo Space Electronic di Firenze lungo tutto

⁶⁰ Ibidem, pag. 24.

⁶¹ Ibidem, pag. 22.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

l'arco del '72. In questa occasione Breschi e compagni ripropongono al meglio il doppio aspetto propositivo teoria-immagini, presentando una foto-narrazione denominata « Storia dell'albero e della capsula »⁶⁴, e accompagnando la stessa con un breve scritto che fa da parte integrante all'intera operazione.

La storia è rappresentata in 18 fotogrammi, quasi un fotomanzo d'architettura, all'interno di ciascuno dei quali è rappresentato uno stadio evolutivo della strana e fantascientifica vicenda. Ancora una volta attraverso un computer, una dimensione galattica si appropria infatti di alberi terrestri, precedentemente incapsulati, e fatti circolare attraverso un'esperienza di « Viaggio », che simboleggia ancora una volta un iter diffuso della nostra coscienza.

« In un'architettura totale — afferma nelle relative note lo Ziggurat — l'atto progettuale deve estendersi non solo al campo delle premesse e dei cosiddetti dati di progetto, ma anche alla produzione formale operata a monte dell'intervento, consapevole della coscienza. Riconosciuto il Tempo come luogo della coscienza e lo Spazio come luogo della fisicità, si progettano i contorni temporali delle forme come complemento alla progettazione delle manifestazioni fisiche. Il prodotto tende a costituire una sequenza e a presentarsi come "storia" assumendo connotati mitici: esso infatti mentre per l'aspetto fisico rappresenta la definizione di un episodio nello spazio, per la struttura semantica rappresenta l'incontro con la coscienza e richiede pertanto una definizione del tempo. (...) Nella duplicità spaziale e temporale l'Unità del progetto richiede di enunciarsi come Moto: il contenuto della "Storia" non può essere che un Viaggio, così come l'espressione di ogni mito non può avvenire che nel movimento delle immagini »⁶⁵.

E dalla ricchezza di queste elaborazioni teoriche nasce un anno più tardi la confluenza nel progetto « Global Tools », che per gli Ziggurat, assume quindi un valore didattico straordinario. Ma aldilà dei contributi offerti alla « non-scuola » fiorentina, appare chiaro a questo punto l'esaurimento della funzione

⁶⁴ ZZIGGURAT, *Storia dell'albero e della capsula*, « Domus », n. 509, aprile 1972.

⁶⁵ Ibidem.

stessa della formazione di Breschi, che nel travaglio generale subentrato nella seconda metà degli anni '70, in cui molti preferiscono occuparsi di oggettini, piuttosto che di grandi opzioni ideologiche, decide di « sciogliersi nel movimento », secondo un'espressione assai in voga in quel periodo. Ancora una volta infatti riscontriamo la puntuale corrispondenza tra fenomeni culturali e fenomeni politici, in entrambi i quali, dal '75 in poi, si manifesta con forza l'esaurimento di una cultura delle « militanze », sulla cui falsa riga si era mossa da tempo tutta la « radical architettura » italiana.

STRUM

Definito a ragione il gruppo più « politico » del radical italiano, lo Strum (associazione per un'« architettura strumentale ») si caratterizza all'interno del movimento per la significativa inversione dei termini essenziali di architettura e politica. Se è vero infatti, che tutta l'architettura ed il design radicale, avevano tratto origine da una diffusa consapevolezza dell'inscindibilità dei due argomenti in questione, è altrettanto vero, che generalmente prevalesse la tendenza ad identificare la politica come supporto (anche se decisivo) di uno specifico di chiara matrice progettuale. Al contrario, lo « Strum », ed il nome lo definisce abbastanza chiaramente, nasce proprio dall'esigenza di adoperare l'architettura come strumento attivo della prassi rivoluzionaria in atto. Giorgio Ceretti, Pietro De Rossi e Riccardo Rosso sono infatti architetti che alla fine degli anni '60, hanno già una propria esperienza produttiva, ed un'identità didattica cresciuta all'interno della Facoltà d'Architettura di Torino. Pertanto l'incontro con Carla Giammarco e Maurizio Vogliazzo, con i quali nel capoluogo piemontese fonderanno all'inizio del '70 lo Strum, avviene proprio sulla base di un'esigenza strettamente politica, che a Torino, città operaia per eccellenza, si manifestava più urgente che altrove. E questo tipo di scelta giustifica d'altra parte, le parallele attività solistiche e collettive dei componenti del gruppo, che individuano nei due diversi momenti, le finalità storiche del proprio essere architetti, ma soprattutto comunisti. Nella storia dello Strum vanno quindi selezionate due fasi, quella

strettamente operativa e progettuale, generalmente condotta dai singoli, e quella più propriamente movimentista e di agitazione, che caratterizza al contrario il gruppo in quanto entità collettiva. I due principi di interesse centrale, su cui si costruisce l'ipotesi « Strum » sono così inizialmente la condivisione di un'analisi fortemente critica sullo stato della ricerca universitaria, e dei relativi indirizzi didattici, e la ferma opposizione al tipo di controllo politico esercitato dal governo sul problema dell'abitazione. A Torino, città costruita a cerchi concentrici, si assisteva infatti ad un'espulsione progressiva, nelle fasce più periferiche, di tutti gli strati socialmente più deboli della popolazione, costretti ad una ghettizzazione forzata, per gli Strum assolutamente intollerabile. Di qui la scelta di appoggiare con tutte le proprie forze lo sviluppo della cosiddetta lotta per la casa, portata avanti in quegli anni da tutto il proletariato su scala nazionale. Ed essendo gli Strum pur sempre degli architetti, si avverte in prima persona l'obbligo di fornire al movimento di lotta in corso, quegli strumenti specifici, necessari all'esito vittorioso dell'intera vertenza. Da queste chiare esigenze didascaliche, adottate secondo la migliore tradizione marxista, viene fuori il prodotto forse più significativo dell'intera operazione, ovvero la « Città intermedia »⁶⁶, ipotesi in atto di quel passaggio necessario dalla grande metropoli del Capitale, alla città libera ed aperta della rivoluzione proletaria. E per definire graficamente questa soluzione, Ceretti e compagni realizzano una sorta di fotoromanzo, di chiara matrice e comprensione popolare, in cui attraverso tre fasi, esemplificate da tre inserti di colore diverso (bianco, verde e rosso), ricostruiscono le tappe di questo passaggio, necessario alla trasformazione socialista della realtà italiana. Argomenti dei tre fascicoli sono: « La lotta per la casa », « l'Utopia », e « la Città intermedia » vera e propria, laddove il primo riguarda lo stato e la documentazione della lotta in atto, il secondo un modello futuribile di società più umana e più giusta, senza sfruttati e sfruttatori, ed il terzo individua un momento antagonista reale, in cui un coagulo di forze anche diverse (operai, studenti, tecnici, soldati, contadini, ecc.) com-

⁶⁶ STRUM, *La città intermedia*, « Casabella », n. 368/69, ag.-sett. 1972.

batte a viso aperto contro il sistema capitalistico, rimodificando di fatto anche l'assetto urbano. Il tutto assumendo come modello il fumettone dei fotoromanzi alla « Grand Hotel », dove la vicenda si snoda a partire da un numero ristretto di protagonisti, cui si aggiungono una serie di comparse, che completano di fatto l'intero quadro di riferimento ambientale. E così nel primo numero, quello in bianco dedicato alla « Lotta per la casa » gli interpreti principali sono: « Il capitalista » (con tanto di foto raffigurante Gianni Agnelli), « Gli abitanti delle baracche », « Gli studenti » e l'ente « Gescal » materializzato attraverso l'immagine dei suoi corrotti dirigenti. Nell'ultima parte, quella in rosso raffigurante « La città intermedia », ovvero la fase complessiva della lotta allora in corso, troviamo invece come protagonisti principali il « militante », l'« architetto », l'« operaio » e lo « studente », quattro figure sociali diverse, che messe insieme organizzano la ribellione al potere, riportata nell'opuscolo attraverso un gran numero di foto corredate di dati e documenti⁶⁷.

E la cosa, considerato il momento storico, non ci crea oggi nessun particolare problema; ma non può non colpirci il fatto che, un anno dopo, nel 1972, con questo tipo di materiale estetico e teorico, gli Strum abbiano attraversato l'Atlantico e partecipato alla mostra del Moma a New York. Immaginare infatti il pubblico benpensante americano alle prese con tale repertorio rigidamente anticapitalista e filo-operaio, non può non essere considerato un atto di grande provocazione morale e politica, all'interno di un paese che ha negato per anni il visto agli « omosessuali, ai drogati ed ai comunisti », accomunati nella circostanza in un'unica definizione. E da ciò risulta chiaro anche come in quel periodo, ogni occasione culturale, divenisse comunque il pretesto per una diffusione del proprio credo marxista, anteposto come condizione fondamentale del proprio essere artista o intellettuale.

Quanto detto sinora, non deve però farci pensare ad un gruppo del tutto assente dalla scena più strettamente operativa del design vero e proprio, perché sia pure parzialmente, non sono mancati i momenti in cui lo Strum ha rivolto il proprio interesse

⁶⁷ Ibidem.

allo specifico progettuale ed oggettuale. Ne sono testimonianza le realizzazioni compiute nel '68, con l'allestimento del « Piper » di Torino, curato da De Rossi, Ceretti e Rosso, e nel '69 con la progettazione, e la relativa costruzione, della poltrona « Torneraj », presentata anch'essa alcuni anni più tardi, ad « Italy: The New Domestic Landscape »⁶⁸. Ma i destini di un gruppo, che appariva più una cellula distaccata di una delle tante piccole formazioni « m-l » sorte all'epoca, piuttosto che un'associazione professionale, per quanto alternativa, non potevano che essere segnati da una rapida quanto inevitabile decadenza. E come abbiamo già accennato in precedenza, per ritrovare del materiale più propriamente architettonico realizzato dal gruppo, bisogna rivolgersi all'attività dei singoli, che tra l'altro non aveva mai cessato di esistere. All'interno di tutta la produzione architettonica della neo-avanguardia italiana si segnalano così il progetto per un « Edificio industriale » presso Pinerolo⁶⁹, del '73, ed il montaggio dei « Sistemi per esposizioni del SAMIA »⁷⁰, del 1976, realizzati entrambi da Giorgio Ceretti e Pietro De Rossi.

Per quanto riguarda il primo, esso è frutto di una sintesi tra un'esigenza strettamente funzionalista, quale è la costruzione di un edificio industriale, ed un elemento decisamente critico ed ironico, introdotto dagli autori, le cui posizioni non potevano non trasparire da una costruzione così in tema con la propria battaglia politica. L'edificio è infatti un grande capannone, libero da strutture ingombranti, a lato del quale sorge un solaio sorretto da pilastri, ed in cui lo spazio sottostante funge da parcheggio, mentre quello sovrastante fa da base a piccoli prefabbricati in cui sistemare gli uffici ed i servizi. E proprio l'uso dei prefabbricati, intesi come strumenti precari per la costruzione di baracchette con tetti a falde, di una simmetria quasi rinascimentale, introduce quell'elemento polemico nonché ironico, che finisce con il mettere in discussione i principi delle ricerche formali realizzate negli ambienti del lavoro industriale. Diverso il discorso per quanto riguarda invece il sistema espositivo per

⁶⁸ Cfr. lo spazio dedicato all'interno del catalogo del M.O.M.A. alla presenza del gruppo Strum.

⁶⁹ G. LAUDA, *op. cit.*, 1984, pag. 253.

⁷⁰ *Ibidem*, pag. 258.

il SAMIA, in cui nonostante l'ideologia, si celebra di fatto l'avvenuta consacrazione di uno sviluppo dei consumi promosso e generato all'interno della cultura borghese.

Partendo dalle esperienze dei Piper, Ceretti e De Rossi programmano infatti una cittadella della fiera e dello spettacolo, facilmente innalzabile e smontabile con un opportuno sistema di cavi, che ancora una volta ricorda i metodi ed i materiali usati nelle strutture circensi. L'intero progetto è infatti suddiviso in tre parti: una prima comprendente una serie di pareti divisorie in laminato, con spogliatoi in tela per ciascun singolo espositore; una seconda con bar, self-service, spazio di socializzazione ed un teatro tenda in tela rossa sorretto da corde; ed una terza comprendente degli ampi striscioni di tela, adoperati per l'informazione e per la razionalizzazione dei flussi di pubblico.

L'ironia, che aveva da sempre caratterizzato il Radical, diventa qui autoironia, laddove è ormai completa la consapevolezza di aver generato attraverso la propria cultura ed i propri comportamenti, una sorta di reintegrazione formale con la società dei consumi, all'interno della quale, non resta che l'azione celebrativa legata al trionfo della contraddizione.

STUDIO 65

Come abbiamo già constatato nelle pagine precedenti, il fenomeno radical ha avuto, soprattutto per quanto riguarda i gruppi, una capitale incontrastata in Firenze, città nel cui ateneo architettonico, più fecondo è stato lo scambio di esperienze tra studenti e giovani docenti. Ma prima che Milano divenisse lo sbocco naturale di una professionalità legata al mondo del design, e di fatto raccogliesse il meglio della neo-avanguardia italiana, l'altra città più radical d'Italia è stata senz'altro Torino, dove la durezza dello scontro politico e sociale quotidiano, non poteva non riflettersi anche sul piano didattico e creativo all'interno delle Facoltà universitarie. Ed il discorso già fatto per gli Strum, può essere sostanzialmente ripreso anche per il gruppo Studio 65, in particolare per l'ambiente in cui è avvenuta la sua formazione, e per la relativa rapidità che ha caratterizzato la

sua stessa esistenza.

La storia della sua attività più intensa può essere infatti collocata tra il '70 ed il '73, anni in cui il gruppo di Anna Maria Rachetta, Adriano Vanara, Angelica Sampanlotou e Roberto Gibello, si definisce appunto come Studio, realtà operante, ma non esclusiva. E l'asse della ricerca comune avviene in particolare su due aspetti, un riutilizzo in chiave moderna di tratti architettonici legati al mito del passato, ed un riattraversamento orizzontale dell'oggetto contemporaneo, assemblato in una dimensione caotica e spettacolare, di chiara ispirazione pop. Al primo tipo di interesse va quindi ricondotta la serie del « Restauro dell'Utenza », un'operazione legata al riutilizzo aggiornato di forme e strutture derivanti dalla classicità ellenica. Nel 1971 lo Studio 65 realizza infatti la poltrona-capitello, un comodo divano in poliuretano colorato, tratto dal disegno di un capitello ionico, realizzato successivamente dalla Gufram. È questa una sorta di pop-archeologico, che offre ad un possibile uso quotidiano, una forma generalmente associata alla sacralità ed alla aulicità del tempio greco. Un modo come un altro per operare una certa dissacrazione, ma anche un modo per avvicinare il prototipo di utente medio a forme e culture spesso sconosciute. E l'ironizzazione didattica dello Studio 65 si completa così grazie anche alla comodità d'uso, derivata dal dolce declino delle famose volute a spirali.

Ma questo della poltrona ionica, non è che un segnale parziale, del più grosso avvenimento legato alla storia del gruppo torinese, e cioè dell'allestimento complessivo curato in uno dei padiglioni della IV esposizione « Eurodomus » di Torino del 1972⁷¹.

In questa circostanza, lo Studio 65 costruisce infatti un ampio spazio che all'esterno si presenta a forma di base di colonna ionica, un vero e proprio maxi-frammento archeologico al cui interno i visitatori affluiscono numerosi e spinti da una irresistibile curiosità. Con questo oggetto ritroviamo infatti quel tipo d'architettura-giocattolo, che spesso è stata un segnale preciso di rinnovamento formale, prima di servire di fatto alla

⁷¹ Studio 65, *Design '72: Una Babilonia*, « Domus », n. 512, luglio 1972.

costruzione di parchi gioco, o città divertimento. E nella storia dell'architettura non è una novità, se pensiamo al famosissimo « Guell » di Anton Gaudi, finito di costruire a Barcellona nel 1914. Ma ritornando allo Studio 65 ed al suo « Babilonia '72 » (questo è il nome dato al padiglione dell'« EURODOMUS »), va detto che esso si configura all'interno come un piccolo anfiteatro a scalini su cui è sistemato il pubblico, ed al centro del quale si innalzano una serie di strutture-simbolo, prese a prestito dagli usi quotidiani del fare domestico, e poi ricodificate in chiave mitologica. In una festa di luci e di colori vengono celebrati infatti tubi, travi in plastica, diaproiettori, divani d'ogni tipo, e perfino « bidet » in ceramica, realizzati dalla « Pozzi » di Milano. Ed il tutto è accompagnato ancora una volta da una introduzione enfatica, distribuita a mò di volantino all'ingresso del padiglione-colonna.

« Venite avanti senza paure e senza complessi — recita infatti lo Studio 65 — venite a banchettare sul braciere di Giove, a ruzzolare sull'altare di Venere, a meditare sul trono nel cesso imperiale, a rilassarvi mollemente sulle foglie d'acanto. Venite a recitare con noi questa commedia tra ori finti, marmi sintetici, lustrini plastificati, nuvole di stagnola, e totem elettrodomestici... a purificarvi nel pentabidet biologicamente profumato... Venite ad amoreggiare con le nuove Veneri di gesso autentico... Venite ad assaporare il gusto di essere disgustosi. Aprite gli occhi, la guerra è finita. Incomincia la rivoluzione »⁷².

⁷² Ibidem.

I PROTAGONISTI: I « SOLISTI DEL RADICAL »

Anche se il « radical » può essere definito un coro a più voci dagli esiti sostanzialmente unitari, va comunque ripresa quella vaga, e non sempre coerente distinzione, già accennata tra i gruppi ed i designers solisti. Prima di passare tuttavia ad una rassegna sistematica delle figure, che lavorando in proprio, hanno caratterizzato gli orientamenti e le stesse ideologie del contro-design, riteniamo importante ribadire alcuni fra i tratti distintivi che hanno accompagnato generalmente la loro attività.

E primo fra tutti, quello relativo ad una maggiore identificazione professionale e ad un uso più consapevole del proprio « mestiere », in una ricerca di rinnovamento che non stravolgesse del tutto i modi e le forme di un lavoro, spesso appreso da tempo. Un'altra fra le caratteristiche principali, è infatti quella legata all'età, non sempre giovanissima, forte di esperienze professionali, di segno talvolta anche decisamente contraddittorio. E se per la stragrande maggioranza dei gruppi, la scelta radicale derivava da una crisi « ambientale », e da un riscontro tutto ideologico, all'interno delle categorie di valore proposte dalla nuova sinistra, per i « solisti » si trattava spesso di approdi naturali, sopraggiunti nelle singole esperienze, sul piano di una difficoltà espressiva, pagata il più delle volte in prima persona, e a caro prezzo. D'altra parte però il potere contrattuale dei singoli era infinitamente superiore a quello dei componenti dei gruppi, generalmente troppo giovani per avere una credibilità tecnica ed organizzativa già riconosciuta.

Solo personalità come Sottsass, o Mendini, possedevano infatti le capacità ed i mezzi per conferire al radical la pari dignità con tutti gli strumenti ed i linguaggi del design contemporaneo. Ed in particolare il secondo, grazie alla direzione della rivista Casabella avuta dal '70 al '76, diventa il vero punto di riferimento per tutta un'area, che a lungo vedrà nel mensile milanese la palestra del proprio dibattito teorico e progettuale.

Tornando invece alla nostra indagine, va detto che ancora

una volta (come già era accaduto con i gruppi) opereremo una selezione di nomi, che finirà con il lasciare fuori anche alcune presenze significative come Carlo Guenzi, Remo Berti, Almerico De Angelis, Franco Raggi, Michele de Lucchi, Paola Navone, Daniela Puppa ed altri ancora. E ciò a causa di motivazioni non secondarie, quali il loro solo parziale riconoscimento nell'area radical, o l'accentuato impegno in sede critica piuttosto che progettuale, o infine l'approdo al radical avvenuto già negli anni della crisi, quando cioè è più opportuno parlare di premesse del design « neo-modern » che di vero e proprio « anti-design ». Al contrario i protagonisti di questo capitolo (Ettore Sottsass jr., Alessandro Mendini, Ugo La Pietra, Gaetano Pesce, Gianni Pettena e Riccardo Dalisi), rappresentano sicuramente la vera anima del movimento, rigorosamente contrapposti a tutte le banalità del « product design », inteso come strumento operativo del potere, economico e culturale.

ETTORE SOTTSASS JR.

Quella di Ettore Sottsass jr. è sicuramente la figura più carismatica dell'intera storia del radical, e probabilmente della stessa storia più complessiva del design italiano degli ultimi 30 anni. E ciò grazie alla vastissima esperienza accumulata da questo « santone » del design, in nome di una pluralità di interessi artistici, coltivata con passione lungo un arco di più di quarant'anni di attività.

Definire Sottsass risulta quindi molto difficile, se non si guarda con grande capacità di sintesi a tutte le manifestazioni creative da lui realizzate sino ad oggi. Una personalità quindi eclettica, ma che del proprio eclettismo ha fatto la sua principale energia, un eclettismo che potremmo definire neo-umanistico, non certo frutto di uno sbandamento progressivo e senza meta, portata avanti da uno specifico all'altro. Perché se è vero che numerosi sono stati i settori che hanno visto il suo intervento, altrettanto vero è che fra tutti loro esista un filo rosso di congiungimento, tale da conferire unità linguistica e concettuale, anche aldilà delle stesse singole apparenze.

Nato ad Innsbruck in Austria nel 1907, Ettore Sottsass jr.

si trasferì ben presto in Italia, all'inizio degli anni '30, perfezionando i propri studi, all'interno della Facoltà d'Architettura dell'Università di Torino. E sin dai primi tempi della sua « vita italiana », si sono manifestate chiaramente queste attitudini diverse, portate avanti con una quantità di mezzi e materiali, che gli hanno consentito di spaziare dalla pittura alla architettura, dalla ceramica alla gioielleria, dall'arredamento ai tappeti. Una quantità enorme di progetti e di idee alla quale ha saputo però sempre garantire il cemento di una poetica e di una filosofia della ricerca oggettiva, in bilico continuo tra la tecnologia, e la sua negazione utopica. E questa apparente contraddizione ha trovato il suo momento di maggiore verità all'interno del mestiere stesso di Sottsass, assorbito ben presto da alcune delle ditte industriali più note e qualificate d'Italia, come la « Olivetti » di Ivrea o l'« Arredoluca » di Milano. Proprio questo tipo di esperienza ha infatti messo Sottsass innanzi alla continua contraddizione fra creatività e necessità produttive, in un dualismo tuttora irrisolto, che ha caratterizzato lo sviluppo delle arti applicate nel nostro secolo.

Ma questa diversità di fondo non ha però impedito al designer italo-austriaco, di muoversi con sufficiente autorità in entrambi i livelli, risolvendo ad esempio in prima persona, complicatissimi problemi tecnici, subentrati di volta in volta nell'assemblaggio delle famose macchine da scrivere della « Olivetti ». Un ruolo quindi in cui, oltre al contributo estetico e disegnativo, è subentrata continuamente anche una perizia costruttiva, degna del miglior ingegnere elettromeccanico, piuttosto che di un architetto dalle dichiarate propensioni artistiche. Ed è questo uno degli aspetti di quell'eclettismo positivo, cui facevamo riferimento in precedenza, risultato di un'illimitata sete di conoscenza, messa puntualmente a frutto in tutti gli aspetti successivi del proprio lavoro.

Quest'ultimo ha cominciato a prendere una consistenza qualitativa e quantitativa all'inizio degli anni '50, quando Sottsass rivolge i propri interessi soprattutto all'uso dei metalli. Sono del '52 infatti i lavori in ottone, come il « Portafrutta » a forma di canestro a sfera, che, al posto dei giunchi, presenta alcuni fili d'ottone sapientemente intrecciati, o come il « Vaso in

plexiglas», il cui supporto è anch'esso realizzato con questo metallo. Del '54 è invece una stranissima lampada, con un contenitore esterno fatto con strisce di alluminio piegate e sagomate, tali da renderlo simile ad un festone di carta, dalla precarissima, quanto divertentissima esistenza.

Si tratta di prime avvisaglie di quella visione radicale che porterà alla riduzione dell'oggetto a puro segno, sostituendo l'intero processo progettuale, con una capacità di sintesi e di improvvisazione di chiara matrice anti-istituzionale. E sempre nel '54, è altrettanto interessante un appunto di Sottsass, scritto a proposito delle sedie di Eames: « *Quando Charles Eames disegna la sua sedia, non disegna soltanto una sedia, ma disegna un modo di star seduti, cioè non disegna per una funzione, ma disegna una funzione* »¹.

Il valore di questa affermazione è evidente, soprattutto per quello che riguarda i contenuti, non ancora sviluppati (ma già presenti) di quella ideologia del rifiuto funzionale che passerà nel decennio successivo attraverso tappe importanti quali la Pop art, e lo stesso radical design. Già nel '54 infatti, la funzione per Sottsass non è un'esigenza a cui sottomettere le proprie vocazioni creative, quanto piuttosto un mezzo di riappropriazione di una centralità estetica, in cui il ruolo principale spetta comunque all'artista. E se consideriamo il fatto che a tali posizioni corrisponde una pratica quotidiana della « catena industriale », ci rendiamo ancora più conto della assoluta veridicità di queste affermazioni, frutto di pratiche reali, e non di semplici astrazioni.

La sua ricerca per una nuova poetica liberatoria, incontra così ben presto, e siamo all'inizio degli anni '60, gli ambienti più vivi della cultura underground americana, che per prima aveva trasfigurato poeticamente il rifiuto, ed il recupero della dimensione mistico-meditativa della natura umana. La relativa critica alla società dei consumi, permette così a Sottsass di intuire una serie di possibilità progettuali in cui l'oggetto passa dal freddo rigore funzionalistico ad una vocazione magica, e talvolta misteriosa, che ben riassume in sé le cadenze rituali

¹ La citazione è riportata da A. BRANZI, *La casa calda*, Idea Books Edizioni, Milano 1984, pag. 49.

della vita quotidiana. L'oggetto diventa infatti afunzionale, cioè carico di valori formali puri, che esaltano allo stesso tempo alcuni caratteri di emblematicità, ed altri più propriamente critici, legati ad una ironia sottile quanto efficace. Ed un'altra testimonianza « ante-litteram », del percorso radicale di Sottsass, è sicuramente « *La casa abitata* » del '64. In quest'anno infatti l'eclettico designer presenta a Firenze, in una mostra a Palazzo Strozzi, la ricostruzione di un ambiente domestico, che per quanto ancora legato a necessità d'uso, propone già una visione lineare e tutto sommato essenziale dell'abitare quotidiano. Laddove però la schematicità, non è una riduzione economica ed opportunistica dell'arredamento inteso come « *necessaire* » abitativo, quanto piuttosto una riduzione di tipo segnico. In questo progetto infatti le tre linee essenziali (quella verticale, quella orizzontale, e quella curva) si succedono con grande armonia, interrotte solo dalla presenza di festoni colorati in carta, che tagliano diagonalmente l'ambiente.

Ma il momento della grande rivoluzione realizzata da Sottsass va sicuramente collocato tra il '66 ed il '67, e cioè quando viene portata avanti la costruzione di alcuni mobili-simbolo, che azzerano qualsiasi ipotesi d'uso, che non sia strettamente contemplativa ed estetica. Nel '67 Sottsass pubblica infatti su « *Domus* », con una presentazione di Tommaso Trini, un catalogo di presenze oggettuali, realizzate come prototipi dalla « Poltronova »².

Si tratta di mobili simili ad isolati « menhir » collocati in stanze vuote, e che in questa nuova veste di monumenti domestici, mettono definitivamente in crisi il modello della funzionalità tradizionale, che aveva finora caratterizzato lo sviluppo del design moderno. L'autonomia di questi oggetti-simbolo è totale, carica com'è anche di forti valenze figurative, che stimolano nuovi comportamenti abitativi attraverso la continua citazione di culture orientali, e grazie allo spregiudicato accostamento cromatico. Per la prima volta, viene così teorizzato un ambiente vitale, in cui lo spazio vuoto prevale su quello pieno, ed in cui la qualità dell'abitare non è condizionata dalle presenze interne

² TOMMASO TRINI, *Op. cit.*, 1965.

alla stanza, quanto dagli stati umorali e comportamentali propri degli uomini. Nel rigore asettico di questi vani bianco-ghiaccio, si innalzano infatti alcuni totem moderni, cassettiere, armadi, librerie, portaoggetti, e così via, che simili a grattacieli in miniatura, colpiscono più per i propri colori, che non per le proprie forme. Gli accostamenti delle tinte sono infatti davvero spregiudicati, e di chiara matrice pop, con strisce bianche e blu, gialle e viola, nere e grigie, rosse e verdi, ecc. Ed anche i nomi di questi oggetti aprono un nuovo stile letterario per quanto riguarda la nomenclatura d'arredamento, con gli « Armadi neri di Londra », la cassetiera « Torno subito », lo scaffale « Gordon Orange », il mobiletto « Newton », « L'amatore del magneto-fono », il « Boudoir di Jean Harlow » e tanti altri ancora. Ed anche attraverso questi elementi vengono fuori i tratti di un gusto del fare e del titolare, che sarà proprio di tutta la cultura « radical ». E poco importa a questo punto se la Poltronova terrà questi oggetti solo come esperimenti, dal momento che proprio da prove del genere verrà fuori una concezione completamente nuova del problema arredamento, e soprattutto del rapporto creazione-fruizione, che verrà poi del tutto sconvolto dall'insieme delle future manifestazioni radicali. Sottsass si presenta così alla vigilia degli anni '70, come l'inventore autentico di uno « stil novo » progettuale, legato più al rinnovo microambientale dell'oggetto e dello spazio abitativo, che non alle utopie delle architetture da fantascienza, cui i gruppi si accingevano per lo più a dedicare le loro attenzioni.

Al contrario il designer italo-austriaco preferisce operare essenzialmente per semplificazione, con gli oggetti ridotti a pure strutture primarie, tali da minimizzare l'ambiente, in una sintesi di continuità mobile-spazio, sottolineata dall'introduzione di pochi elementi anomali come oggettini, scritte e disegni. Sempre del '67 sono poi due mostre in cui Sottsass espone una serie di ceramiche « tantriche » che fungono da contenitori, e che dal punto di vista formale, proseguono sul tracciato di un'ispirazione simbolo-totemica. Il tutto all'interno di una continuità tra oggetti e mobili, che pur richiedendo pratiche e specialismi diversi, ricostruiscono in maniera sufficientemente unitaria, il percorso logico del proprio autore. Ed a monte di questa scelta c'è sicu-

ramente l'estremo successo e la forte diffusione, che tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, le dottrine orientali incontrano in occidente. Sia in America che in Europa, la moda « Zen », fatta di abiti particolari, di letture esotiche, di pratiche spirituali, e di presunti ritrovamenti della propria coscienza, si diffonde al punto tale da divenire un'integrazione, se non spesso una vera e propria alternativa, all'impegno socio-politico pur così diffuso. E la stessa cultura giovanile, attraverso le sue più varie componenti, dalla pittura alla musica, dalla letteratura alla poesia, entra in immediata sintonia con un mondo un tempo distante anni luce, e non solo geograficamente. Anche il design, attraverso Sottsass, scopre questa possibilità espressiva, fatta generalmente di momenti più contemplativi, che autenticamente rivoluzionari. Coniugati, però al rifiuto complessivo per la cultura occidentale e per i suoi logori schemi, intesi come strumenti difensivi di una borghesia « ormai alle corde », i due aspetti convivono con successo, integrandosi di volta in volta, anche attraverso lo scambio di esperienze e di capacità critiche non sempre omogenee. E Sottsass nella sua continua ricerca di mezzi linguistici, legati anche ad ideologie diverse, esprime meglio di ogni altro « radical », questa capacità di sintesi, fra le due componenti essenziali della cultura della « contestazione ».

Dalle esigenze di un intervento globale sul terreno del design, che superasse il classico schema del progettare e del costruire, viene così fuori una rivista, « Pianeta fresco »³, che con due numeri, nel 1968, ricostruirà attorno alla direzione di Sottsass, un nucleo di intellettuali di chiara matrice « radicale ». E se la rapidità che caratterizza la vita di questa rivista, potrebbe apparire come una qualità negativa dell'intera operazione, va comunque ricordato il contributo caotico ma non secondario, offerto dalla stessa al dibattito uomo-natura in corso nel '68.

E sull'asse di questa continua contraddizione fra necessità produttive quotidiane, ed utopie sovvertitrici del domani, Sottsass elabora nel '71 uno dei suoi progetti più affascinanti e significativi, il « Pianeta come Festival », che riprende in parte

³ Cfr. in proposito F. RAGGI, *Op. cit.*, 1982.

la concezione universalistica del vivere terrestre, già sperimentata come direttrice teorica, nella rivista del '68⁴.

Partendo dalla convinzione dell'inutilità dell'attuale fare architettonico, Sottsass concepisce infatti un progetto futuribile, ai confini del post-atomico, che tende a riqualificare il nostro pianeta come realtà totale, del tutto destrutturata.

« Come architetto solitario (voglio dire non collettivo) — afferma infatti Sottsass in un articolo pubblicato nel '72 — figlio di un'era ansiosa di futuro, anzi, figlio degenerare, perché non abbastanza compreso nei destini che mi hanno generato (e che mi vengono indicati con dito minaccioso da partiti, eserciti e simili), ho pensato che non mi restava alcuna architettura da disegnare, voglio dire alcuna architettura da poter proporre né, come dice bene l'Andrea (Branzi) "come modello alla società", e neanche da mettere in mano alla società "come attività psicomotoria". Mi restava solo la possibilità di immaginare architetture disegnate da altri, "dagli altri", se un giorno accadrà che gli altri modificheranno l'uso dell'architettura, voglio dire se gli altri disegneranno per se stessi caravanserragli per selvaggi raduni stagionali di tribù da ogni parte del pianeta, o se disegneranno edifici per festival, se disegneranno per se stessi zattere per viaggi lungo il fiume, o stadi per l'osservazione celeste o terrena, se disegneranno per se stessi tempietti per meditazioni private (o pubbliche) o prati per il riposo o anche palazzi per la conservazione di memorie utili al sorriso, alla noia, all'erotismo, al misticismo, ecc. Se disegneranno per se stessi edifici provvisori (o permanenti) da spargere come zucchero sul pianeta lungo le strade di migrazioni antiche, lungo le antiche zone di climi gradevoli, lungo le spiagge di venti primaverili, ai piedi di montagne in sfacelo, all'ombra di foreste sfrenate, sotto l'arcobaleno di cascate africane »⁵.

Se c'è mai stata una dichiarazione di morte completa ed argomentata del modernismo, questa è senz'altro quella di Sottsass, che esprime anche grazie alla propria fantasia l'impossibilità di un rigenerarsi del mestiere architettonico,

⁴ Ettore Sottsass Jr., *Il Pianeta come Festival*, « Casabella », n. 365, 1972.

⁵ *Ibidem*, pag. 44.

sostituito da un'improbabile ipotesi di riscatto primordiale, di cui saranno eventualmente protagonisti solo i nostri discendenti. Nel giocare con la favola del futuro, Sottsass approda così al Pianeta per eccellenza, « fresco » e non più contaminato in cui il simbolismo ludico, diventa la caratteristica essenziale di tutto lo sviluppo progettuale. Inutile il lavoro, inutili le fabbriche, inutili gli schiavi ed i padroni, il Pianeta del futuro, diventa quindi una maxi-jungla totale, al cui interno di tanto in tanto si innalzano i monumenti della contemplazione, unica vera e necessaria attività rimasta al genere umano. Si spiegano così i ruderi delle vecchie città del '900 sommerse dalla fitta boscaglia, o gli stadi costruiti all'ombra delle rocce della valle delle « Ceneri ». Una sequenza di possibilità utopiche di grande suggestione formale e cromatica, in cui prevale fra tutte quella del « Tempio per danze erotiche », da eseguire o da osservare, ed in cui il carico simbolico ed allusivo degli oggetti, ci regala un attimo di emotività sensoriale proiettata nella ignota asetticità della dimensione futuro.

Contemporaneamente alle evoluzioni dei vari messaggi « radicali », e quello di Sottsass è sicuramente fra i più suggestivi, i tempi richiedono però sempre più un confronto serrato fra strategie estetiche ed ipotesi di trasformazione. Si spiega anche così la chiamata a raccolta operata da Enzo Mari sul numero 8/9 di NAC del settembre '71 (di cui abbiamo già parlato a proposito degli Archizoom)⁶, che impegna numerosi critici ed operatori figurativi, sul tema del contributo personale offerto a quella fase di sviluppo teorico della battaglia rivoluzionaria degli artisti. E di fronte ad una serie di interventi appiattiti sulla classica equazione fra intellettuali e ideologia della rivoluzione, colpisce nell'intervento di Sottsass, un amore discreto per l'obiettivo della felicità individuale, che solo alcuni anni più tardi, si trasformerà in elaborazione di massa, cosciente e finalizzata.

« La mia "visione" — sostiene infatti l'anziano designer rispondendo a Mari — è che si attui una lunga, insistente, permanente, felice, allegra, irriverente, fulminante, fantastica "rivoluzione culturale", così irruente e fantasmagorica da battere sul

⁶ E. SOTTASS, *Intervento sulla proposta di Comportamento di Enzo Mari*, « NAC », n. 8/9, ag.-sett. 1971.

tempo tutte le strumentalizzazioni reali, previste o minacciate, fino a condurre alla più totale anarchia, che per me sarà raggiunta soltanto quando il popolo considererà di pessimo gusto essere un eroe o un patriota, considererà pornografia essere un capo politico, o un militare, o un razzista, e invece considererà naturale l'abbraccio, la calma, la malinconia, la chiacchierata, la passeggiata, la lingua che lecca la pelle, l'amplesso, la cosa non finita, il "problema" deriso, la produttività inevasa, il gioco premiato, la morte riconsiderata, la vita rispettata, ecc., ecc.»⁷.

La carica eversiva e dirompente di queste affermazioni, soprattutto perché fatte nel '71, è davvero straordinaria, ma è soprattutto anticipatrice di una riconsiderazione dell'essere rivoluzionari, che a partire dal '76 metterà profondamente in discussione i miti e le certezze sino ad allora accumulati. Il ragionamento intorno alla nuova qualità dell'essere, è infatti, frutto di una spietata analisi condotta sulle utopie contemporanee legate ad un rigoroso schematismo di derivazione marxista, di un marxismo però ancora Terzinternazionalista, ed incapace di autorigenerazioni. E l'aver colto questo aspetto, sia pure con un metodo anch'esso utopico, nel momento di maggiore affermazione di tale comportamento esistenziale rappresenta per Sottsass un nuovo e decisivo contributo offerto ante-litteram, all'evoluzione dei costumi e delle ideologie sociali degli anni '70.

Ma, come abbiamo già visto in precedenza, ecco arrivare l'anno delle più grandi esposizioni « radicali », il 1972 in cui, inutile a dirsi, Sottsass riconferma fino in fondo il proprio ruolo di protagonista di primo piano. Così, nella mostra « Industrial Design aus Italiane »⁸ del Museo del XX Secolo di Vienna, oltre a presentare i suoi « totem » magici, Sottsass interviene anche nel dibattito che segue, divenendo il vero e proprio paladino dell'area radical, che all'interno di questo strano « team » progettuale attribuisce al designer italo-austriaco mansioni di vero e proprio capitano di cordata. E dal punto di vista creativo uno dei passaggi più originali, sarà quello di « Italy: The new

⁷ *Ibidem.*

⁸ G. KOENIG, *Op. cit.*, 1972.

domestic landscape » a New York, in cui Sottsass presenta un ambiente composto di contenitori mobili su ruote. Riprendendo infatti l'idea di un'asetticità, interrotta solo dalla capacità di revitalizzazione personale, Sottsass costruisce degli armadi apparenti, a forma di scaffale rettangolare, che riproducono al proprio interno una logica di decondizionamento puro dell'oggetto. Ritroviamo infatti elementi della cucina, del Juke-box, della doccia, dell'armadio, che però riassemblati, offrono infinite possibilità di composizione e ridefinizione dello spazio. Più tardi, nella fase di complessivo ripensamento subentrata con il '73, anche Sottsass riscopre il gusto della didattica alternativa, e continuando a mantenere un atteggiamento « protettivo », entra anche egli stabilmente a far parte delle Global Tools, con un'esperienza di laboratorio che lo impegnerà sino al '75. Ma se la metà degli anni '70 rappresenta una sorta di pausa di riflessione acuta, di tipo esistenziale e creativo, per Sottsass, forte di un bagaglio non indifferente di esperienze, è invece l'occasione per una grande ricostruzione espositiva, antologica e personale, inserita all'interno della Biennale di Venezia del 1976. Nell'ala napoleonica del Museo Correr, viene infatti allestita la mostra « Ettore Sottsass: un Designer italiano », che ripercorre criticamente tutto l'itinerario Sottsassiano, dalle prime produzioni degli anni '50, fino alle ultime « follie » radicali. E l'esposizione si rivela un gran successo, anche grazie alla sua sostanziale storizzazione, aldilà degli specifici interessi, e dei singoli indirizzi progettuali. Per il resto, come vedremo in seguito, andranno invece perfezionandosi i meccanismi di un graduale passaggio neo-modernista, già presente nel « Feast at home », sempre del '76, ed in cui vengono riproposti ambienti vuoti al cui centro sorgono oggetti « minimali ». Ed il trionfo definitivo del valore della primatizzazione delle strutture, che caratterizzerà gran parte dei comportamenti estetici alla vigilia degli anni '80.

Infine va ricordata, la creazione nell' '80 di un nuovo organismo consultivo denominato « Sottsass Associati », che raggrupperà, oltre al leader, tre giovani architetti come Aldo Cibic, Matteo Thun e Marco Zanini. Lontani i tempi di una programmazione didattica di segno antistituzionale, Sottsass conserverà quindi il gusto per un rapporto di intesa con le nuove energie

professionali, in una sequenza logica tutto sommato coerente, e continuamente in evoluzione.

ALESSANDRO MENDINI

Protagonista di una generazione intermedia, a metà fra l'anziano Sottsass, ed i giovanissimi componenti dei gruppi, Alessandro Mendini si segnala all'interno del movimento « radical », come coscienza critica e matura, di un'idea della transizione, tuttora in corso. Nato a Milano nel 1931, Mendini attraversa infatti pienamente tutte le trasformazioni (ideologiche prima che progettuali), che hanno caratterizzato la storia del design e della cultura italiana degli ultimi vent'anni. Se una caratteristica fondamentale ha segnato infatti la ricerca di Mendini, questa ha riguardato l'attenzione continua a tutti i processi di innovazione, più o meno coscienti, che con intervalli regolari si sono auto-definiti come avanguardie. Ma la specificità vera del caso Mendini è nella posizione assunta di volta in volta dal designer milanese, una posizione allo stesso tempo entusiasta e critica, capace di cogliere fino in fondo pregi e contraddizioni naturalmente insiti all'interno di qualsiasi movimento. Il radicalismo di Mendini non si è quindi mai appiattito sulla mitizzazione movimentista, e sulla partigianeria schematica della gran parte degli altri « radicals ». E questo per due motivi essenziali, uno legato alle precedenti esperienze funzionaliste, condotte con passione all'interno dello studio Nizzoli, e l'altro dovuto ad un naturale rifiuto per il ruolo di mero progettista, a favore di una posizione più dialettica ed organizzativa, che non a caso lo vedrà protagonista della direzione di alcune delle riviste specialistiche più note ed affermate d'Italia. Il tutto all'interno di uno schema sostanziale di suddivisione in cicli: quelli storici, di circa dieci anni (anni '60, anni '70, ed anni '80) e quelli personali, che come ha spesso affermato lo stesso Mendini⁹, hanno tempi molto più brevi (di circa 5 anni), e che potremmo sostanzialmente far coincidere con la durata delle direzioni di « Casabella » ('70-'76), « Modo » ('77-'80) e « Domus » (dall' '80 fino all' '85).

⁹ Vedi in proposito F. IRACE, *Colloquio con Alessandro Mendini*, « AURA », n. 1, Napoli 1983.

La definizione quindi di un Mendini « eminenza grigia » del design contemporaneo, ci appare tutt'altro che infondata, soprattutto per il ruolo di coordinamento dei processi in atto, che grazie alle riviste è sempre riuscito a garantire, aldilà delle singole esperienze e finalità. Non è affatto trascurabile ad esempio, l'assoluta necessità da parte di tutti i componenti del movimento radical, di possedere uno strumento aperto di intervento, dove poter confrontare la propria, con l'altrui esperienza. Uno strumento di riflessione e di manifestazione del proprio operare, che riuscisse a saldare anche le vicende radical italiane, con quelle internazionali, in un quadro di universalismo culturale, che sembra caratterizzare con forza gli anni a cavallo del 1970. E « Casabella » diventa appunto questo, una palestra di discussione serrata, franca, talvolta anche aspra, ma che riesce, proprio grazie a Mendini, a non disperdere un patrimonio di energie e di elaborazioni, altrimenti condannate all'isolamento. Non a caso, in molti parlano del « radical design » italiano come entità strettamente connessa alla « Casabella » di Mendini, di cui sarebbe quasi un'appendice, in particolare per alcune iniziative come la « Global Tools ».

Andato via Mendini dalla Casabella dei primi anni '70, sarebbe così finita in crisi, per alcuni, l'identità dell'intero movimento radical, secondo una visione però troppo meccanicistica, e tutto sommato superficiale. Se è vero infatti il ruolo decisivo giocato da questa rivista nei confronti del movimento, è altrettanto vero il fatto che lo stesso terminerà in crisi per motivi ben più sostanziali, che non il cambio di indirizzo verificatosi nel giornale. Piuttosto può esserci una contiguità tra la fine di una vicenda artistica e l'esaurimento di un ruolo informativo e di sostegno, svolto con passione fino al '76, e che porterà alla fondazione di « Modo », proprio in uno di quei necessari passaggi evolutivi che hanno contraddistinto da sempre la sua iniziativa intellettuale. Nell'attività di Mendini vanno osservati quindi due momenti essenziali, uno strettamente teorico, realizzato attraverso la presenza critica ed editoriale, e l'altro più propriamente progettuale, che ha marciato sempre parallelamente rispetto al precedente, e di cui è stato sovente supporto utile ed argomentato.

Una lettura attenta della sua personalità, non può però prescindere da una visione sincronica, legata ad entrambi gli aspetti, che sia pure con manifestazioni diverse hanno concorso (e continuano a farlo tuttora), a definire un'immagine del tutto originale nel panorama professionale italiano. E forse questa coerenza della sua evoluzione è molto più presente, che non in altre vicende artistiche legate al mondo del design contemporaneo, soprattutto per una capacità non comune nel guardare oltre e nell'intuire tempi e modi di ogni nuova proposta e fermento progettuale. Tutto il ragionamento fatto sinora, non deve però lasciare in ombra la feconda e vastissima opera tecnica ed oggettuale che ha contraddistinto le forme della produzione di Mendini, perfettamente a suo agio sia con carta e penna, che con squadre e matite. Anche per l'ex direttore di Domus occorrerà quindi ricostruire una sintesi di itinerario cronologico, che ripercorra in breve le tappe di una carriera, più che mai oggi sulla cresta dell'onda. E per fare ciò, converrà senz'altro ripartire dalla sua esperienza condotta all'interno dello « Studio Nizzoli Associati », in quell'arco di tempo che va dal '65 al '69, in cui Mendini vivrà progressivamente il distacco da una dimensione autenticamente razionale e funzionale, verso una qualità del lavoro utipizzante, che segnerà i suoi interessi a partire dal 1970. Dopo un entusiasmo iniziale, che si accompagna alla presenza nel gruppo del vecchio architetto Nizzoli, e che si traduce nella progettazione e realizzazione del « Nuovo Complesso Italsider »¹⁰ di Taranto, subentra infatti una fase di ripensamento collettivo incentrato sul caratteristico efficientismo degli studi milanesi, che ben presto però spingerà queste energie su posizioni di rifiuto istituzionale nette e senza compromessi. E questo anche perché, all'interno del gruppo, Mendini già si delineava come coordinatore psico-culturale delle varie attività e dei singoli componenti, che attratti sempre più dalle suggestioni politiche ed esistenziali del '68, finiranno un po' tutti con il ritenere esaurita la funzione del « Nizzoli ». Contemporaneamente alle lotte studentesche del Politecnico di Milano, comincia così una fase che potremmo definire introversa, più me-

¹⁰ Cfr. in proposito la scheda realizzata da Giuseppe Coppola in *Le Macchine del Tempo*, « AURA », n. 2, Napoli 1984, pag. 143.

ditata e politica, che rimetterà profondamente in discussione il proprio essere professionale. Inoltre va aggiunta poi la presenza di Mendini all'interno del collettivo redazionale di Casabella, passata dalla direzione « progressiva » di Rogers a quella « conformista » di Bernasconi, ed in cui partito come semplice archivistista, il designer milanese si trasformerà sempre più in autentico factotum. Il '69 è quindi l'anno del definitivo abbandono dello « Studio Nizzoli Associati », cui farà seguito nel 1970 un articolo, « Il Design tra elargizione e lusso »¹¹, che sancirà definitivamente su Casabella i termini di una transizione ideologica, culminata nella direzione del giornale affidata a Mendini, a partire dalla fine dello stesso anno. In quest'articolo vengono infatti gettate le premesse per un nuovo tipo di approccio al problema progettuale, un approccio che potremmo definire neo-antropologico, e che recupera le specificità di ciascuna tradizione culturale, comprese le forme legate alla più esasperata primordialità. È sicuramente un atto d'amore per il Terzo Mondo, e per le problematiche relative ai suoi destini così in voga nei primi anni '70; ma è anche, e soprattutto un atto di aperta sfida all'eurocentrismo della cultura al potere, ed alla logica dell'exportazione culturale neo-colonialista, su cui si reggeva, e si regge tuttora, la determinazione imperialista delle grandi potenze economiche occidentali.

Evviva quindi gli « Igloo » o le capanne di paglia, se ci si trova al Polo, o all'Equatore, dove al contrario sempre più frequentemente ci imbattiamo in isole di cemento armato ed in grattacieli stratosferici, assolutamente privi di alcun significato etico ed ambientale. Nel frattempo però, accanto al ruolo di articolista di primo piano, va chiarendosi sempre più la posizione di un Mendini guida dell'intera redazione, e da una direzione di fatto, praticata fra il '68 ed il '70, si passa alla direzione vera e propria, che partirà alla fine dello stesso anno, per poi protrarsi fino al '76 inoltrato.

Di questa esperienza abbiamo già accennato, ma va sottolineato ancora una volta il ruolo giocato da Casabella nei confronti del « Radical », soprattutto per la quantità e la qualità

¹¹ A. MENDINI, *Op. cit.*, 1970.

dei collaboratori, provenienti in gran parte dall'area della contro-progettazione. Casabella diventa così uno strumento allo stesso tempo specifico e di lotta, una sorta di rivista per addetti ai lavori, che non si trincerava però dietro la compiaciuta asetticità degli specialismi, ma che al contrario si allinea su posizioni politiche di avanguardia, al pari delle tante pubblicazioni di ispirazione marxista, proliferate in quegli anni. E se pensiamo che dietro a questo tipo di operazione editoriale, non ritroviamo partiti, movimenti, sindacati, o altro, ma bensì degli imprenditori, e della pubblicità assolutamente convenzionale, comprendiamo ancor meglio gli straordinari meriti di una direzione capace di gestire su territori altrui, ideologie e finalità assolutamente opposte.

Il '71 trascorre così con un accentuato impegno redazionale, necessario per imprimere una svolta che già a partire dall'anno immediatamente successivo, non tarderà a produrre i suoi effetti. Ma accanto a questo lavoro immediatamente teorico, Mendini riprende anche il rapporto con la progettualità, con la fisicità degli oggetti, che esprime compiutamente attraverso un'esperienza molto interessante, realizzata nel '72 insieme ad altri esponenti della corrente « supersensual ». Ci riferiamo al tentativo della « Cassina » di realizzare attraverso un proprio laboratorio, oggetti fuori produzione, bellissimi perché inenunciabili. Un esperimento quindi molto coraggioso, e che, attraverso la sigla « Braccio di Ferro », consentirà la costruzione di mobili sperimentali, firmati Mendini, Gaetano Pesce, Riccardo Porro, ed Archizoom.

Dovendosi realizzare nel 1972 il catalogo della mostra del MOMA, fra i vari interventi non poteva assolutamente mancare quello forse più pertinente, del vero teorico-pratico del radicalismo italiano. Accanto a Ambasz, Celant e Menna, figura così anche Mendini, che attraverso un breve saggio, affronta i problemi relativi al mercato, alla domanda culturale, ed al fattore pedagogico¹². E non a caso nello stesso periodo Mendini dedica alla presenza radicale a New York, un ampio editoriale sul numero 367 di Casabella¹³, ed in cui traspare una sorta di

¹² E. AMBASZ, *Op. cit.*, 1972.

¹³ A. MENDINI, *Radical design*, « Casabella », n. 367, 1972.

intimo compiacimento, che emerge soprattutto da alcuni passaggi dell'articolo. « È stata l'occasione liberale — afferma infatti Mendini — per diffondere su larga scala un messaggio limitato finora agli addetti. I "non oggetti" presentati a New York dal controdesign parlano chiaro: come essere oggi così vacuamente ottimisti da puntare ancora sul criterio razionalista dell'architettura, sui miti della metodologia, della tipologia, del concetto di spazio minimo vivibile, di cellula abitativa? La tecnologia è cieca, il gioco formale della forma è reazionario: entrambi sono servili gregari del mondo produttivo »¹⁴.

Fenomeno strano, è quello poi relativo alla massima espansione creativa di Mendini, che attestatosi per scelta durante gli anni del grande « radical boom » ('68-'73), su posizione di attesa teorica e di continuo fiancheggiamento critico, sembra quasi cogliere da un primo accenno di crisi dell'intero movimento, quelle energie necessarie a portare avanti una propria produzione forte e continuativa. Nel 1974, quando cioè in molti gruppi e solisti già si intravedono elementi consistenti di difficoltà, e di ripensamento complessivo della propria identità aprofessionale, Mendini raccoglie invece i massimi risultati progettuali, configurando il radical design degli ultimi tempi, esattamente a propria immagine e somiglianza. Sperimentata certa vacuità di progetti avveniristici ed impossibili, di sapore vagamente spettacolare e fantascientifico, in cui la maggioranza dei radicals si era riconosciuta fino ad allora, Mendini propone infatti un sano ritorno all'oggetto, un oggetto fisico, concreto, toccabile, osservabile, spesso anche molto suggestivo, ma che si caratterizza per una serie di accidenti particolari, che ne inutilizzano volutamente la fruizione. Si afferma così compiutamente con Mendini la tendenza a reificare l'impossibile, il beffardo, l'inutile, laddove però va già delineandosi la teoria del « Banale », che alla fine degli anni '70, caratterizzerà diffusamente il dibattito sui destini del design. E nel valore della crisi, della sua fecondità, Mendini è profondamente a proprio agio, come dimostra un suo articolo su Casabella, « Idee in letargo-spazzatura »¹⁵, in cui rivendica fino in fondo l'assoluto bisogno della precarietà.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. MENDINI, *Idee in letargo*, « Casabella », n. 394, 1974.

« Non tutta la vita — afferma infatti il designer milanese — viene vissuta; perché c'è una condizione di vita latente, di morte durante la vita, dove le sub-idee che galleggiano esili e disorganizzate in palude significano più delle super-idee ad alto rendimento. Occorre introdurre il massimo di errori nella propria biografia, la debolezza ha molto valore »¹⁶.

Nasce così la produzione del '74, sempre per la Braccio di Ferro, in cui i vari oggetti vengono destinati, solo per via indiretta alla funzione pratica corrispondente alla loro normale dizione. Si cerca infatti di rappresentare un'autonomia, una soggettività, comprensiva però dei riti storicamente connessi, come il lavorare, il parlare, il mangiare, il dormire, e così via. Il mobilio è diventato uno strumento critico, fatto di citazioni, di memorie, di riappropriazioni, favorito in questa sua nuova qualità della fruizione anche dal continuo grado di riconoscibilità, garantito aldilà dei materiali adoperati per la sua edificazione. Questi ultimi segnano infatti il valore dell'incorruttibilità, laddove per definizione, l'arredo è un fattore di moda, di sostituzione. Al contrario i mobili di Mendini sono in ebano, bronzo, pietra, cristallo spesso, ed altri materiali estremamente solidi, fatti per durare, e per celebrare senza pause il proprio « esserci ». Non occorre inventare forme nuove, ce ne sono già troppe, piuttosto occorre una ridefinizione, che ci consenta di dormire ai piedi del « Monte Calvario », di riposare dentro al « Monumento » di appoggiare il cibo su di un « Dolmen », o ancora di posare una tazza su di una « Bara virtuale »¹⁷.

Ed ecco quindi questi oggetti, le sedie, ad esempio, su cui Mendini elaborerà infinite ipotesi di adattamento. Fra le tante ricordiamo così quelle a sezione di cuneo, lunghe lame orizzontali, alla cui estremità una sorta di piccola appendice fa da base di seduta, e la cui spalliera è la stessa sezione verticale dell'intero cuneo. Oppure le « Sedie scivolando », forme trapezoidali e sbilenche, i cui lati riproducono una superficie obliqua, simile ad uno scivolo, e su cui è difficile giungere, così come mantenersi. Vi è poi il « Monumento di casa », una sedia apparentemente normale, collocata però sulla sommità di un'alta scali-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. MENDINI, *Idee in letargo*, « Casabella », n. 394, 1974.

nata, e su cui ci si può disporre a mò di trono. Non meno interessanti i « Coordinati », come « il Tavolo e la Sedia », forme primarie costituite da un piao assolutamente orizzontale (il tavolo) ed un altro disposto verticalmente (la sedia), o ancora il « Tavolo e la sedia Capitonè » forme apparentemente regolari, realizzate però in metallo borchiato, simili agli strumenti scarni delle esecuzioni capitali. Ed ancora tanti altri, il « Tavolo voragine », reso inutile dalla spaccatura centrale, il « Tavolo sopra ad un soppalco », il « Tavolino da salotto » a forma di bara, la « Sedia a zig zag » a forma di croce, il tavolo « Dolmen » costruito da tre pietre opportunamente assemblate, e così via.

Discorso a parte merita invece la « Poltrona di paglia »¹⁸, sempre del '74, ed in cui i termini del problema appaiono quasi rovesciati. Non più infatti materiali incorruttibili, ma balle di paglia, non più mitologie esistenziali, ma vagheggiamenti ecologici. Ma abbiamo parlato di differenze più apparenti che sostanziali: tra i due tipi di lavoro, esiste infatti pur sempre un elemento di accentuata coerenza, soprattutto per quanto riguarda la strutturazione formale dell'oggetto, ed il suo atteggiamento decisamente contemplativo. Inoltre, per quanto riguarda la poltrona in paglia, bisogna aggiungere l'elemento di diretta relazione con l'ambiente: perfetta in un campo di fieno, diventa del tutto improponibile all'interno di una comune struttura domestica.

Nell'anno successivo, il 1975, Mendini si segnala poi, accanto al protrarsi della direzione di Casabella, per la partecipazione alla Mostra dell'Internationales Design Zentrum Berliner, un centro realizzato con la collaborazione di Sottsass, ed in cui il designer milanese presenta quegli oggetti, a cui facevamo riferimento in precedenza. Da questa mostra, che si tiene durante l'estate, Mendini prenderà lo spunto per inviare a dicembre una lettera alla rivista « Ottagono », che presenterà tra l'altro alcune interessanti foto a colori della sua ultimissima produzione¹⁹.

¹⁸ « La poltrona di paglia » è raffigurata insieme a *Idee in Letargo*, « Casabella », n. 394, 1974.

¹⁹ A. MENDINI, *Radical design - da una lettera di A.M.*, « Ottagono », n. 39, dic. 1975.

« Io credo — sostiene Mendini in questa lettera — che valga la pena di insistere che le azioni usuali e quotidiane che tutti noi facciamo — dal lavorare, al parlare, dormire, mangiare, pettinarsi, ecc. — erano un tempo azioni rituali, sacre ed intime, e sono state poco a poco ridotte nell'era moderna ad essere delle banalità da compiere male ed in fretta. (...) Raramente però capita che siano proprio gli "oggetti" a denunciare i propri errori d'uso, a contestare se medesimi, tramite squilibri della loro forma e funzione. Questo è il tentativo presente nei lavori qui pubblicati. (...) Si tratta di cose pressoché inutilizzabili, sia dall'uomo che dal sistema, di oggetti "teatranti", che con la loro stravagante presenza scardinano la logica usuale attribuita alla loro funzione. Il loro scopo è di servire all'uomo per meditare sulle proprie azioni, sugli oggetti futuri, attraverso i quali di solito le compie, per pensare ad una possibile diversa organizzazione del suo intorno vivibile, inteso come estensione diretta della vita interiore »²⁰.

Ma il fenomeno in quegli anni sembra complessivamente avviato ad una fase discendente, e lo testimonia l'attenzione rivolta al « Radical » da Gillo Dorfles, che attraverso un paludato articolo sull'ancor più paludato « Corriere della Sera », sempre nel '75, fa il punto sulla sua trasformazione in moda, e sulla relativa commerciabilità, di questi prodotti, un tempo definiti « impossibili ». E anche per Mendini, la chiusura di un ciclo, si manifesterà molto chiaramente attraverso l'abbandono della direzione di « Casabella », lasciata nel '76, a favore della fondazione della nuova rivista « Modo », che nella seconda metà degli anni '70, segnerà i primi vagiti della « tendenza banale ». Una tendenza quest'ultima che creerà le premesse del neo-moderno, e che al contrario sancirà definitivamente la scomparsa del « radical », come preciserà lo stesso Mendini, al termine della mostra « Presenza assenza » tenutasi a Bologna nel '78. Rispondendo ad un disperato quanto accorato appello ai residui del movimento, lanciato precedentemente da Ugo La Pietra sulle pagine di « Domus », Mendini preciserà infatti nel convegno svoltosi a Bologna, parallelamente alla mostra, che gli spazi ed

²⁰ *Ibidem*.

i tempi del design si sono profondamente modificati, e che occorre andare avanti, evitando nostalgie, ed improduttive gabbie ideologiche²¹.

UGO LA PIETRA

All'interno di ogni movimento esiste spesso una figura che, più di ogni altra, si distingue per rigore e coerenza assoluta, e che, anche per gli altri rappresenta un punto di riferimento obbligato, quasi interpretasse il ruolo di « coscienza », del gruppo. Nel « Radical design » il personaggio con questo ruolo è Ugo La Pietra, che forse più di ogni altro rappresenta la stagione delle lotte e della nuova creatività progettuale, espressasi tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. A metà fra gli « anziani » Mendini e Sottsass ed i giovanissimi Branzi, Deganello, Natalini e compagni, La Pietra — che nasce a Milano nel 1938 — vive la stagione del '68 a trent'anni, età pienamente consapevole, lontana da aggiustamenti dell'ultima ora, come da infatuazioni giovanilistiche spesso destinate alle più profonde delusioni. Al contrario il poliedrico artista milanese approda alla controarchitettura, e soprattutto ai principi generali che la ispirano ideologicamente, con grande entusiasmo, ma anche con grande consapevolezza, certo di abbracciare la migliore soluzione possibile, in alternativa decisa a tutte le correnti della contaminazione, così in voga nei settori della cosiddetta architettura riformista. La Pietra ha al contrario vocazioni rivoluzionarie autentiche, per modi e contenuti. Formatosi nell'ateneo milanese dei primi anni '60, è autore di una produzione vastissima, che gli consente di compilare precocemente un curriculum espositivo fra i più ricchi della stagione radical²².

I suoi interessi vengono così definendosi già intorno al 1962, quando appena ventiquattrenne, ed ancora studente, identifica nel rapporto « individuo-ambiente » uno degli assi principali della ricerca estetica degli anni '60, tesa a realizzare un « modello di comprensione », in grado di trasformare il tradizionale

²¹ Cfr. A. BRANZI, *La casa calda*, pag. 85.

²² Cfr. in proposito UGO LA PIETRA, *La Riappropriazione dell'ambiente - interventi e analisi*, 1967-'76, Milano 1976.

rapporto « operatore-spettatore ». E solo un anno più tardi, nel 1963, organizza una mostra all'interno della Facoltà d'Architettura, « La ricerca morfologica », in cui mette a punto il concetto di « SINESTETICO », un modello di sintesi estetica comprendente tutte le arti, da quelle visive all'architettura. Sono i germi di quella interdisciplinarietà culturale che caratterizzerà tutto il dibattito sulle forme espressive dei movimenti di matrice pop, e che approderà negli anni '70 allo spregiudicato uso del multimediale. La Pietra in questo senso dimostra le sue capacità intuitive, che, come vedremo, porterà a piena realizzazione solo alcuni anni più tardi. Su questa linea metaculturale nasce così anche il progetto del '64 relativo ad una serie di mostre sull'argomento della « Lepre lunare », con indicazioni tratte dal « Manuale di zoologia fantastica » di Jorge Borges. La letteratura magica irrompe nell'arte, ed i diaframmi disciplinari sembrano assottigliarsi sempre più, in una fase complessiva forse non ancora ben delineata, ma già ricca di premesse e di potenzialità creative di straordinaria presa emotiva. Ma il '64 è per La Pietra anche l'anno della laurea in architettura, una laurea forse disancorata dalla realtà dei processi in atto, e che non allontanerà il designer milanese dalle ricerche precedentemente intraprese.

Anzi le perfeziona ulteriormente, come dimostra il lavoro iniziato nel 1965 (« Traducibilità dei nessi strutturali in visualizzazioni spaziali »)²³, in cui partendo dalle ricerche urbane sulla « macroscala », vengono sviluppate poi una serie di analisi (bidimensionali ed a scala oggettuali) sui « Campi Tissurati »²⁴, dimensioni spaziali che dimostrano fino in fondo la volontà di una rottura con tutto ciò che è rigido e necessariamente programmato. Nello stesso anno realizza anche la sua prima pubblicazione, « La ricerca morfologica »²⁵, che era servita precedentemente da spunto per la mostra dell'Università. Ma l'originalità teorica di La Pietra si rivela interessante anche per alcuni docenti della Facoltà milanese, ed in particolare per Vittoriano Viganò, titolare di Architettura degli interni, che per un anno lo nominerà suo assistente. Tra le varie attività di

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ U. LA PIETRA, *La ricerca morfologica*, ed. Flaviana, Locarno 1965-'66.

La Pietra, subentra così anche quella didattica, che lo vedrà impegnato dal '66 al '69, come assistente di Cesare Blasi presso il corso di Elementi di architettura, sempre nel Politecnico milanese. E proprio sotto la direzione di Blasi realizza, sempre nel '65, la sua seconda pubblicazione, « Metodologia della struttura urbana »²⁶, che si accompagna alla personale « Cinque mostre ad argomento », allestita alla galleria « Il Cenobio » di Milano.

Mentre i termini della contestazione giovanile vanno chiarendosi anche nel campo delle arti, (pensiamo alla presa di visione diretta del Pop americano alle Biennali di Venezia di quegli anni) La Pietra prosegue la sua indagine sugli « environments » umani, con particolare attenzione verso il problema della ghettizzazione delle aree sociali subalterne. È del '66 la mostra « Fenomenologia delle Tessiture », alla Galleria Stefanoni di Lecco, dove si cerca con cognizioni sempre maggiori di opporre un sentimento di libertà compositiva all'esistente urbano, un tessuto appunto schematizzato ed ingabbiato da esigenze tutt'altro che naturali. Questa ricerca culmina poi nel 1967 con l'inizio della stesura del cosiddetto « Sistema Disequilibrante »²⁷, una delle principali elaborazioni teoriche di La Pietra, su cui sarà impegnato per anni, e che soprattutto ne caratterizzerà in futuro la presenza all'interno del movimento « radicale » italiano. Il ruolo dell'architettura milanese, si definisce infatti per la attenzione sempre crescente ai problemi della urbanistica, più che una neo-oggettualità irrazionale, o per uno sperimentalismo fantastico intriso di futurologia. Un « radical-urbanista » potremmo dire, in grado di denunciare in maniera spietata la violenza quotidiana subita da uomini ed ambienti, costretti a forzature illogiche, dettate da esigenze di accumulazione progressiva, presenti nelle necessità « mercantili » delle grandi aree metropolitane. All'interno del « Sistema Disequilibrante » La Pietra individua infatti l'aggregarsi di energie sociali eversive, tra le quali si distinguono gli operatori visivi, che però peccano troppo spesso di eccessiva astrazione concettuale. L'Utopia cioè può

²⁶ U. LA PIETRA, *Metodologia della Struttura Urbana*, ed. Ares, 1969.

²⁷ U. LA PIETRA, *Il Sistema Disequilibrante (n. 1)*, ed. Roselli, Milano 1970.

rivelarsi un'arma a doppio taglio, positiva nel momento della teorizzazione, ma decisamente pericolosa nella fase operativa della realizzazione.

« Presa coscienza di questa situazione — afferma quindi La Pietra — da alcuni anni cerco di chiarire una nuova possibilità di strategia di intervento che superi di fatto i due atteggiamenti sopra espressi. Mediante una serie di studi all'interno della struttura urbana quale fondamento delle operazioni a varie scale che vanno dall'oggetto ai modelli di microcomportamento, alle ricerche universitarie sui tessuti urbani, tento di sfuggire all'insignificanza del gesto per inserirmi in una linea che vede, nell'interazione tra spazio e comportamento dell'uomo, le possibilità di costruire una strategia globale di intervento per la riqualificazione dell'ambiente »²⁸.

La scelta è quindi quella di inserire all'interno delle strade, delle piazze, degli incroci, elementi strutturali in grado di modificare la prevedibilità dell'assetto preesistente, modellando di fatto una nuova ipotesi di percorso urbano, decisamente anti-funzionale, e fortemente « disequilibrante ». Partendo da queste elaborazioni, La Pietra espone nel '67 in ben cinque mostre personali, a Milano, a Bergamo, a Palermo, a Venezia ed a Roma, mentre intraprende fra l'altro il ruolo di assistente incaricato di « Elementi di architettura e disegno visuale » presso la Facoltà di Architettura di Pescara, che terrà fino al 1969.

Anche il 1968 si caratterizza, aldilà dell'evoluzione del discorso socio-urbanistico, per una feconda produzione espositiva, con le mostre personali della Sincron di Brescia, dell'Adelphi di Padova, dello Studio INF.EST. di Torino, dell'Arts Club di Lugano e della Galleria Senatore di Stoccarda, e per le importanti collettive della XIV Triennale di Milano e della Mostra « Plastics as Plastics » del Museum of Contemporary Crafts di New York, anticipazione di rilievo di quello che sarà alcuni anni più tardi la mostra del MOMA. Tra i giovani designers La Pietra è quindi fra i primi a varcare la soglia dei confini nazionali, ed in particolare è il primo ad esporre negli Stati Uniti, fatto questo di grande interesse, soprattutto per lo

²⁸ *Ibidem.*

scambio di reciproci segnali informativi, che specie sul terreno della neo-urbanistica, andavano infittendosi fra l'Europa e gli « States ».

Accanto a questa articolata presenza espositiva, prosegue però anche il lavoro più propriamente di ricerca, che in particolare nel '69 si manifesta in due realizzazioni, la prima condotta con Cesare Blasi su « Le strutture decisionali ed operative nella progettazione di nuovi assetti urbani » (con relazioni sui parametri formali di relazioni microubane), e la seconda portata avanti con Vittoriano Viganò su « Il problema dell'informazione sociale nella ricerca plastica contemporanea ed una possibile prassi musografica per la città di Milano » (con relazioni sulla meccanica delle tendenze artistiche ed i nuovi modi di comportamento). Per quanto riguarda invece la produzione personale, questi sono gli anni delle cosiddette « Immersioni », progetti di coinvolgimento totale e meteorologico, in cui il singolo individuo si misura con oggetti riproducenti funzioni naturali, come il vento, la pioggia, il calore, il freddo e così via. Seguono più tardi i « Coni di Proiezioni », interferenze all'interno dei sistemi dei flussi, con proiezioni di immagini, che dentro i coni simulano una velocità di percorrimiento decisamente superiore al reale. Ancora del '69 è il « Percorso-emergenza », una doppia calotta ruotante, che di volta in volta assume una definizione relativa al percorso della struttura urbana e che si modifica in seguito al suo ruotare, ed inoltre lo « Spazio Collettivo Dinamico » (struttura in movimento che attraversa gli assi stradali senza interferire con i flussi di percorrimiento automobilistico), « Le Emergenze » (unico punto di sfogo dei gas cittadini), ed « Il Campo Urbano » (uno spazio delimitato da assi a capanna, che separano l'utente dal resto della città).

Si tratta di progetti che fanno parte tutti dell'ipotesi di « Sistema disequilibrante » e che ancora per molti anni rappresenteranno l'aspetto più interessante dell'opera di La Pietra. Non a caso nel 1970, verrà pubblicato un primo fascicolo denominato « Sistema disequilibrante (n. 1) »²⁹, edito dalla Roselli di Milano, e che raccoglie foto, ricostruzioni e teorie delle

²⁹ *Ibidem.*

attività relative al decennio precedente. Inoltre nel '70 viene portata a termine la ricerca su « Le strutture decisionali ed operative nella progettazione e nella costituzione di nuovi assetti urbani » che condurrà fra l'altro alla definizione di alcuni progetti, inseriti nel « Sistema disequilibrante », come « L'elemento segnale » (un grande cartellone provocatorio da collocare in aree destinate all'uso privato e speculativo del suolo pubblico), « Il Commutatore » (un piano inclinato che regolandosi offre la possibilità di osservare gli edifici da prospettive inusitate), ed i « Segnali di Fuoco », operazione quest'ultima di chiara matrice politica ed eversiva. All'interno del Convegno sul « Premio Brancati » a Zafferana Etnea, una serie di artisti venne infatti chiamata ad offrire un contributo al rilancio turistico del comune e delle zone adiacenti. Un'operazione dichiaratamente pubblicitaria e commerciale, a cui una serie di artisti, tra cui La Pietra, si rifiuta di sottostare, dopo aver preso diretta conoscenza della realtà di complessivo degrado sociale e culturale che caratterizzava l'intera area etnea. La risposta di questi operatori è quindi fortemente trasgressiva e simbolica allo stesso tempo, con una serie di falò, ricavati da cumuli di copertoni bruciati, che vengono collocati in quei punti della città dove più stridente è il contrasto urbanistico, tra vecchie architetture barocche e nuovissima speculazione edilizia. Il tutto con le immaginabili reazioni della giunta comunale di Zafferana e della stampa locale, inorridita dinanzi a questo spettacolo. Il 1970 è quindi l'anno della definitiva consacrazione, legata al ritorno a New York, alla mostra « CONTEMPLATION SCULPTURE » del Contemporary Crafts, ed alla uscita del 2° volume del « Sistema disequilibrante »³⁰, che assume sempre più il carattere di indagine a puntate, cui fare continuamente riferimento. Assistente volontario del corso di « Composizione » del prof. Blasi a Milano dal '70 al '72, La Pietra nel '71 entra in contatto sempre più immediato con gli altri esponenti del « Radical » soprattutto grazie alla sua adesione alla rivista « IN », che frequentemente affronterà le questioni poste intorno alle prospettive della controarchitettura. Qui La Pietra si segnala per una serie di mono-

³⁰ UGO LA PIETRA, *Il sistema disequilibrante* (n. 2), ed. Masuata, Genova 1971.

grafie, realizzate all'interno dell'attività redazionale della rivista, a partire da « L'Utopia »³¹ e « La distruzione dell'oggetto »³² del '71, fino a « L'immagine Iconoscopica: uno strumento »³³, o ai tre inserti su « La distruzione della città »³⁴ e a « La Moda e la società »³⁵, tutte del 1972.

Per quanto riguarda invece la sua attività più propriamente estetica, il '71 vede la prosecuzione dell'idea del « Sistema Disequilibrante » che si arricchisce in quest'anno di altri quattro progetti. Il primo è quello de « La nuova prospettiva », un'ipotesi di riappropriazione informativa realizzata con una falsa camera per rappresentazione prospettica (del tipo usata dai paesaggisti del '600 e del '700), e che privata dello spettacolo inclinato a 45°, offre l'immagine pura senza artifici di alcun tipo. Il secondo intervento è quello relativo alla « Conquista dello spazio », una possibilità di riappropriazione di isole urbane adoperabili dalla collettività, dislocate nei luoghi più frequentati del centro storico. La terza ipotesi prevede invece il « Videocomunicatore », una forma di superamento di mediazioni comunicative, che avviene attraverso una cabina, disposta in uno spazio pubblico, ed in cui chiunque può entrare e videoregistrare una comunicazione, che verrà fruita direttamente più tardi dal successivo visitatore. Sempre sul piano delle comunicazioni è infine il quarto esperimento, il « Cicerone elettronico », una sorta di citofono pubblico, che racconta realtà assai diverse da quelle codificate. Nel 1972, La Pietra pubblica la terza ed ultima parte del « Sistema Disequilibrante », ma soprattutto si aggrega alla spedizione del MOMA a New York, dove partecipa insieme agli altri radicals ad « Italy: The New Domestic Landscape ». Per quanto La Pietra avesse già avuto importanti esperienze americane, quella offerta da Emilio Ambasz, è comunque un'occasione importantissima anche per il designer milanese, che trae da questa mostra ulteriori motivi di legame con il resto del

³¹ UGO LA PIETRA, *L'Utopia*, « IN », anno II, n. 1, 1971.

³² UGO LA PIETRA, *La distruzione dell'oggetto*, « IN », n. 2, 1971.

³³ UGO LA PIETRA, *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, « IN », anno III, n. 4, 1972.

³⁴ UGO LA PIETRA, *La distruzione della città*, « IN », n. 5, 1972.

³⁵ UGO LA PIETRA, *La moda e la società*, « IN », n. 8, 1972.

movimento radicale. La maturazione dell'ambiente consente infatti nuove ipotesi, soprattutto di natura didattica, che si traducono in due numeri di « Progettare INPIU »: « L'uso dell'oggetto »³⁶ e « L'uso della città »³⁷, entrambi del 1973. Ma come abbiamo già avuto modo di osservare attentamente in precedenza, in questo anno l'esigenza didattica ed informativa esplose con la fondazione delle « Global Tools », di cui La Pietra sarà fino in fondo uno dei più accaniti sostenitori. Inoltre prosegue ovviamente l'attività espositiva che, in particolare, lo vede impegnato nelle importanti collettive della XV Triennale di Milano, e della mostra dell'Internationales Design Zentrum di Berlino.

Con l'avvento del '74, toccato l'apice nei due anni precedenti, il Radical sembra rinchiudersi in se stesso, ed avvertire un'esigenza di profondo rinnovamento, che nei vari artisti assume però connotazioni diverse.

Al contrario di chi inizia una lenta e progressiva rimessa in discussione degli stessi valori portanti del movimento, La Pietra ricerca invece nuovi mezzi espressivi, che senza demolire i precedenti contenuti, li riaggiornino dal punto di vista della comunicazione. Ed in questa prospettiva si spiegano i quattro films realizzati in quell'anno, « La grande occasione », « Il monumentalismo », « Per oggi basta! » e « La ricerca della propria identità », cui fa seguito un libro-opera, « Ad ognuno la propria realtà »³⁸, edito dalla Jabik & Colophon, sempre nel '74. Dopo l'architetto-pittore, e l'architetto-scultore, è quindi la volta dell'architetto-regista, una figura assolutamente nuova, che sembra però emergere da esigenze molto precise di grandi necessità informative. Di certo questi film non vanno nei cinematografi di serie, ma in luoghi specifici come la « Galleria Multipla » di Milano, ma indicano una nuova possibilità espressiva molto più immediata e di più semplice apprendimento. Direttore dal '73 al '75 della rivista « Progettare INPIU »,

³⁶ UGO LA PIETRA, *L'uso dell'oggetto*, « Progettare INPIU », anno I, n. 1, 1973.

³⁷ UGO LA PIETRA, *L'uso della città*, « Progettare INPIU », n. 2, 1973.

³⁸ UGO LA PIETRA, *Ad ognuno la propria realtà*, Jabik & Colophon, 1974.

La Pietra cerca di investire le residue energie radicali ancora sul terreno di un'alterità compositiva e politica, che metterà a fuoco in altri due libri editi dalla Jabik & Colophon, come « Auto-architerapia »³⁹ e « I gradi di Libertà »⁴⁰, entrambi del '75, anno che tra l'altro lo vede vincitore assoluto del « Primo Festival del Film d'Architettura e creatività » di Nancy in Francia. È questo un riconoscimento importante, e che conferma inoltre la giustezza di una scelta di indirizzo spesso guardata con sospetto. Nel '76 infine La Pietra quasi avvertendo una necessità di riclassificazione ciclica del proprio materiale visivo e teorico, pubblica « La riappropriazione dell'ambiente »⁴¹, un volume antologico, che ripercorre con fedeltà ed intelligenza tutta la propria vicenda radicale del decennio '67-'76. Ma parlavamo in apertura di un La Pietra coerente ed ostinato sostenitore della controarchitettura, e la conferma a ciò viene proprio da un disperato appello del '76, con cui il designer milanese cerca di richiamare a sé le residue energie del movimento. Ma la risposta di Mendini, direttore di Domus, già da tempo schierato su posizioni di banalizzazione forzata, giungerà solo nel '78, in occasione della mostra « Assenza/Presenza » di Bologna, e sarà sin troppo eloquente: il Radical è morto, inutile cercarne ancora il fantasma!

GAETANO PESCE

Se dovessimo attribuire a qualcuno l'etichetta di esponente « internazionale » del radical design italiano, di certo sceglieremmo il ligure Gaetano Pesce, e non solo per il fatto che attualmente abiti e lavori a New York, quanto piuttosto per la sua attività frenetica svolta dentro e fuori i confini d'Italia, con collaborazioni spesso intense con numerosi gruppi europei di ricerca visiva. Coetaneo di La Pietra (nasce infatti a La Spezia nel 1939), Gaetano Pesce si trasferisce ben presto a Venezia, dove dal '58 intraprende gli studi presso la Facoltà d'Architettura. Contemporaneamente però si manifestano subito i primi con-

³⁹ UGO LA PIETRA, *Auto-architerapia*, Jabik & Colophon, 1975.

⁴⁰ UGO LA PIETRA, *I gradi di Libertà*, Jabik & Colophon, 1975.

⁴¹ UGO LA PIETRA, *Op. cit.*, 1976.

sistenti interessi per le arti figurative in genere e l'industrial design in particolare, tant'è che dal '59, accanto agli studi di architettura, affianca la frequenza all'Istituto Superiore di Disegno Industriale della città lagunare.

E la sua attiva presenza in Veneto si traduce ben presto nella fondazione a Padova del « Gruppo N », prima formazione italiana di tendenza verso l'arte programmata. Questa esperienza fornirà a Pesce le possibilità per i primi importanti approcci con realtà straniere, come il « Gruppo Zero » in Germania ed il « Groupe de recherche de Art Visuelle » a Parigi (allora denominato « Motus »), ed italiane come il « Gruppo T » di Milano. Su questa linea di continuo scambio interdisciplinare e multimediale, Pesce entra poi in contatto nel 1961 con la « Hochschule fur Gestaltung » di Ulm in Germania, dove più tardi esporrà tutta la serie delle sue ricerche sulle relazioni matematico-figurative. La breve esperienza del « Gruppo N » servirà infatti a definire grazie ad un'operazione collettiva, i termini specifici del progetto per un'arte programmata. Insieme a Chiggio, Costa, Landi e Massironi, Pesce affronta il problema di una ricerca progettuale, che lungi dal costituire una rigida premessa produttiva, introduce al contrario i germi stessi del futuro radical design, e cioè la possibilità di una costruzione oggettuale, dalle precise connotazioni formali, in grado di definirsi in chiave del tutto autonoma. E se pensiamo che discorsi come il rifiuto del condizionamento, o la riscoperta dell'oggettualità per l'oggettualità, vengano definiti intorno al '60, ci rendiamo conto della premonizione assolutamente efficace ipotizzata dal gruppo padovano. Esaurita però l'esperienza collettiva del « Gruppo N », Gaetano Pesce riprende invece la sua attività « solistica », ricercando ancora una volta all'estero gli interlocutori principali del proprio operare progettuale. Nel '64 è così invitato in Finlandia ad esporre i suoi lavori al « Finnish Design Centre » di Helsinki, mentre un anno più tardi, sempre nel paese scandinavo, tiene una conferenza al congresso « La società nell'Architettura » ad Jyvaskyla, dove espone contemporaneamente il « Primo Manifesto per un'architettura elastica », offrendone una esemplificazione figurativa in una mostra di modelli al Museo locale.

Nel '66 ritorna invece ad esporre in Italia, con una serie di mostre tenute a Bologna, Genova, Milano, Napoli, Padova, Roma, Torino e Venezia, prima di ritornare a Parigi, per un'altra esposizione di grande successo.

Alla fine degli anni '60, ed in particolare tra il '68 ed il '69, Pesce entra in diretto contatto con l'industria per arredamento, nell'occasione la C&B Italia, con la quale realizza alcuni progetti lasciati precedentemente a livello di puro artificio teorico. Pesce cioè, da operatore complessivo, si converte, sia pure momentaneamente a vero e proprio designer, ideando le poltrone della serie « UP », il cui particolare radicalismo è presente più nella continua possibilità ricostruttiva lasciata all'utente, che non nella sagoma stessa della poltrona. Si acquista infatti una sorta di materassino schiacciato, del tipo di quelli usati per il mare, in materiale plastico, ed immediatamente, o a scelta del fruitore, grazie ad un particolare sistema di autogonfiaggio, si ottiene la poltrona, concepita con quattro rigonfiamenti angolari, in corrispondenza dei bordi rialzati dello schienale e del sedile d'appoggio. Ma una delle vocazioni prioritarie resta per Pesce quella della presenza teorica all'interno del dibattito architettonico ed oggettuale, e non a caso, dopo un convegno tenutosi in Giappone sui problemi del rapporto uomo-ambiente abitativo, il designer ligure rappresenterà l'Italia nel 1971 al « Congresso Internazionale di design di Aspen » in Colorado, appuntamento di straordinario rilievo, i cui atti hanno segnato per anni un punto di riferimento obbligato per tutti gli operatori del settore.

Gli anni '70 rappresentano però per Pesce anche gli anni della definizione forse più suggestiva, dal punto di vista strettamente creativo, mai elaborata dal designer ligure, che comincia ad ipotizzare un'archeologia fantascientifica riscoperta nel 3000 d.c.. Si tratta dell'allestimento presentato alla Mostra del M.O.M.A. a New York nel 1972, dove all'interno dello schieramento radicale, Pesce realizza il cosiddetto « Habitat dalla città delle Grandi Contaminazioni »⁴².

Immaginando un'ipotetica scoperta fatta dai nostri posteri

⁴² Cfr. in proposito G. LAUDA, *Op. cit.*, 1984, pag. 249.

fra circa un millennio, viene rappresentata la base di un insediamento umano sviluppato all'epoca delle « Grandi Contaminazioni », quando cioè gli uomini avranno cominciato ad abitare il sottosuolo, traendo dal suo interno nutrimento ed energia. Il progetto si divide così in tre parti: « L'ipotesi urbana », « L'effetto sul comportamento umano », e « L'Habitat ». La prima si articola a sua volta in: « Importanza dello spazio », « Sfruttamento delle viscere del pianeta », « Incompatibilità fra ambiente umano ed atmosfera », « Spazi urbani nelle profondità del sottosuolo », « Percorsi di trasporto verticale e meccanico », « Equipaggiamento speciale per la difesa dei percorsi in superficie », e « Sfruttamento dei luoghi resi adatti dalla natura per la difesa strategica (vedi montagne) ». Per quanto riguarda invece gli effetti sul comportamento antropologico, Pesce prevede: « Necessità di isolamento », « Rifiuto dei contatti umani », « Non-comunicazione come caratteristica di vita », « Contatti umani considerati necessari solo nel contesto dei rapporti lavorativi », « Concetto di produttività rimpiazzato da un bisogno di simboli trascendentali », « Ripristino dei Tabù », « Stato mentale simile a quello precedente al 1000 D.C. », « Declino del sogno tecnologico », ed « Insicurezza come prospettiva del futuro ».

E rispetto a questa analisi legata ad una futurologia di tipo psicologico, sorprende la constatazione, fatta oggi a tredici anni di distanza, di una corrispondenza frequente di elementi riscontrabili in un presente che è già futuro.

Infine per quanto riguarda l'habitat vero e proprio, Pesce prevede: « L'habitat come rifugio di isolamento da qualsiasi cosa », « Il paesaggio domestico come segno di ansietà », « Spazi per eventi di carattere rituale », « Tendenza per l'architettura ad esprimere sicurezza e spazi significativi per il fruitore », « Segregazione come ipotesi di una scelta oggettiva », « L'habitat come casa di una vita eterna », « La tendenza a superare la paura attraverso il continuo riferimento all'idea della notte », « Il simbolismo come rifugio », « Il fruitore non maestro dello spazio fisico ma forse un protagonista di eventi rituali dentro l'arco estremamente piccolo della propria vita (con il desiderio di un habitat flessibile ed elastico) », « L'architetto come avversario », e per ultima « L'architettura come significato di ne-

gazione (fine della collaborazione in architettura) ». Come afferma Giovanni Lauda su Aura « *la chiave di lettura di questo seducente aneddoto è nella ricerca di un'architettura significativa della realtà che ci circonda, un'architettura, che perdendo i suoi connotati semplicistici, i tradizionali moventi funzional-razionalisti, guadagni invece una dimensione emozionale, esprimendo sentimenti collettivi ed individuali. (...) In questo habitat Pesce disegna infatti un'architettura che esprime angoscia, perdita di sicurezza, ed in cui i simboli formali si riferiscono alla sopravvivenza nelle nostre società avanzate di credenze antiche, dalla caduta della ragione alla ideologia ed al mistero della morte* »⁴³.

Dopo questa significativa esperienza ad « Italy: The New Domestic Landscape », Gaetano Pesce ritorna però agli oggetti, come nel caso della « Sedia Golgota », realizzata nel '73, in cui però sono ancora presenti tracce di catastrofismo ereditate dal precedente lavoro. La « Golgota » è infatti una sedia prototipo, che appare come accartocciata, realizzata in ABS e successivamente piegata a fuoco e a mano. Ed il discorso sull'evocazione e sul significato estrinseco degli oggetti continua attraverso la simbolicità e la sua deformità che ne esprime paure inconscie, insicurezze e disgusto. Un oggetto, questa « Golgota », che rifiuta nei fatti ogni ottimismo tecnologico, e che si presta con grande corrispondenza formale ad allestimenti scenici in costume, rievocanti l'ultima Cena.

Ma l'idea di un abitare sotterraneo, di sapore post-catastrofico, non abbandona Pesce, che provocatoriamente elabora nel '73 un progetto di ristrutturazione per una Villa Tardoromantica dislocata sulla costiera sorrentina⁴⁴. Il progetto è infatti dei più arditi, prevedendo lo svuotamento complessivo dei tre piani interni alla villa, e la costruzione di una scalinata obliqua che per nove metri di profondità si immerge nel sottosuolo della abitazione, fino a raggiungerne una nuova, posta in corrispondenza con la roccia a picco sul mare. Con questa idea potremmo affermare di essere giunti al trionfo del radicale, con una stupenda costruzione su tre piani, lasciata integra solo nella facciata (elemento questo di pura contemplazione) e del tutto

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem*, pag. 255.

annullata nella sua funzione interna, dato lo spaccato assolutamente vuoto e privo di infrastrutture portanti. Dall'alloggio antifunzionale si passa quindi all'edificio antifunzionale, con un'escalation, che in Pesce non si rivela per nulla casuale. Nello stesso anno partecipa poi alla fondazione della « Global Tools », prendendo parte attivamente a questo tentativo di rilancio didattico del « radical », che si esaurirà solo due anni più tardi. Un altro importantissimo riconoscimento internazionale gli viene poi offerto proprio nel '75, anno di particolare difficoltà per i « radicals », al bivio tra eversione totale ed integrazione.

Gaetano Pesce viene invece invitato dal Museo delle Arti decorative di Parigi (« Centre de Creation industrielle ») che allestisce una mostra dedicata alla sua opera, intitolata: « Le Futur est peut-être passé », organizzata in collaborazione con il centro Pompidou. A partire dalla seconda metà degli anni '70, anche il designer spezzino, opererà però una scelta di emancipazione che lo porterà ad essere attualmente uno dei più brillanti protagonisti della stagione neo-moderna. Ma riallacciandoci agli ultimi vagiti radicali, va sicuramente ricordata la partecipazione al Concorso per la Biblioteca Nazionale di Teheran del 1977, in cui Pesce presenta un progetto che rinnegando la forzatura occidentalistica propagandata all'epoca dallo Scìa, evidenzia i valori di oppressione e dittatura così diffusi nella Persia di oggi. Il progetto è quindi un brutale parallelepipedo-fortezza, che poggia su sostegni massa che rappresentano le minoranze etniche, politiche, e religiose represses violentemente dal sistema al potere⁴⁵.

GIANNI PETTENA

Definire i « radicals » dei semplici architetti, o se preferiamo dei designers, si è dimostrato fino ad ora quanto mai riduttivo, data la complessità dei loro interventi, ed il continuo sconfinare da un settore all'altro dell'esprimersi artistico. E se questo discorso vale incondizionatamente per tutti i protagonisti del movimento, vale ancor di più per Gianni Pettena, che sin dalle primissime esperienze si è sempre battuto contro ogni defi-

⁴⁵ *Ibidem*, pag. 261.

nizione di ruolo e di ambito, all'interno del cosiddetto mestiere di architetto.

Nato a Bolzano nel 1940, Pettena si trasferisce ben presto a Firenze, città capitale della controarchitettura, dove consegue la laurea presso la Facoltà di San Clemente, prima di dedicarsi con grande convinzione ad un'attività creativa, che avrebbe messo profondamente in discussione tutti i valori preesistenti all'esplosione del fenomeno radicale. In particolare Pettena alla fine degli anni '60 scopre che il fare architettonico non significa necessariamente fare le case o costruire cose utili, ma piuttosto esprimersi, comunicare, polemizzare e realizzare liberamente il proprio habitat culturale, secondo un diritto spontaneo di auto-produzione del proprio ambiente, che ogni individuo ha, ma che la divisione del lavoro nell'attuale società gli ha totalmente alienato. E da questo tipo di considerazioni derivava il suo totale rifiuto per una professionalità sclerotizzata, alla quale è necessario opporre gesti alternativi e liberatori, a livello di comportamento (e di rivendicazione di una « dimensione artistica » dell'architettura), che sfocia di conseguenza in una scelta sostanzialmente « mentale ». E da questa esigenza di natura decisamente concettuale, ma anche fortemente trasgressiva, nasce così il primo intervento di rilievo, realizzato da Pettena, il 24 giugno del 1968, nel quadro delle manifestazioni del « 6° Premio Masaccio », organizzate a San Giovanni Valdarno. È un appuntamento questo particolarmente significativo per il nascente movimento radicale, che presenta a San Giovanni anche l'azione degli UFO, con i quali Pettena riscontra una serie di analogie, legate soprattutto all'immediatezza del rapporto operatore visivo-pubblico, all'interno di scenografie preesistenti, come le piazze delle città coinvolte dagli Happenings. Nella circostanza Pettena mette in opera un « Dialogo con Arnolfo di Cambio »⁴⁶, allestendo all'interno del Palazzo Comunale, attraverso gli uffici, una serie di percorsi con tubi in materiale plastico trasparente, ed inserendo all'esterno, a tamponamento delle logge, una serie di pannelli a strisce colorate diagonali, nel tentativo di indurre ad una rilettura del monumento a livello di segnale. Per quanto

⁴⁶ Cfr. in proposito GIANNI PETTENA, *L'Architetto*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1973.

l'effetto, in particolare di notte, sia tra i più suggestivi, la « profanazione » di Pettena non manca di scatenare polemiche all'interno del piccolo centro aretino, dove in consiglio comunale la minuta opposizione democristiana accusa a chiare lettere il sindaco comunista di aver consentito irresponsabilmente tanto scempio. Ma il risultato, come noterà più tardi lo stesso Pettena⁴⁷, sarà doppiamente positivo, per ragioni strettamente artistiche, ma anche più propriamente politiche: dopo la vicenda del Palazzo di Arnolfo infatti i due rappresentanti DC rassegnarono le dimissioni, offrendo all'architetto fiorentino un motivo in più di soddisfazione. Il '68 di Pettena è caratterizzato però anche da altri tipi di interventi: in occasione di mostre e manifestazioni, ha realizzato happenings basati sull'inserimento, in diversi contesti urbani, di gigantesche parole oggetto⁴⁸. Queste ultime sono costruite in cartone ondulato, e presentano le stesse caratteristiche di deteriorabilità e consumabilità degli archifumetti degli UFO, anche se con una capacità di fruizione meno immediata, legata più ad un'ironia concettuale, destinata inevitabilmente ad un « audience d'élite ». La prima, « CARABINIERI », viene eseguita a Novara ad ottobre, la seconda, « MILITE IGNOTO » a Ferrara in dicembre, l'ultima, « GRAZIA E GIUSTIZIA », alla fine dello stesso mese a Palermo, in occasione del concerto di Chiari su Braibanti. Al termine di queste « esposizioni » concettuali le megalettere finivano generalmente per smarrirsi o distruggersi, ma nel caso di Palermo, significativa è la scelta dell'artista di affidarle al mare, quasi un maximessaggio, fuoriuscito da una bottiglia abbandonata dall'ultimo dei naufraghi. Un anno più tardi, nel 1969, Pettena propone poi un altro tipo di « performance », denominata « Paper », che si svolge in una stanza non troppo grande, dove i partecipanti si aggirano in una fitta jungla di sottili strisce di carta appese al soffitto o depositate per terra. L'ambiente viene quindi del tutto artificializzato, ma soprattutto si impongono al pubblico precise scelte di comportamento, tra la conservazione dell'environment, con più attenzione allo stesso, ed il coinvolgimento totale. E precedenti di questo tipo sono riscontrabili negli happenings di

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

Patterson al « Fluxus Concert » di Nizza del '64, che evidentemente non dovevano aver lasciato indifferente l'attenzione di Pettena.

Con l'avvento del 1970, il comportamentismo del designer fiorentino, si arricchisce però anche di tracce provenienti dall'arte povera, che in quegli anni, soprattutto in America, cominciava ad adoperare materiali d'uso comune per l'elaborazione di elementi creativi. E la prima esperienza di Pettena in tal senso è il progetto per « la Casa di Ghiaccio n. 1 », che verrà realizzata proprio negli Stati Uniti a Minneapolis, in quello stesso anno. Questo intervento prevede l'incapsulamento di un edificio, quelli del tipo « cottage » a due piani, propri dei villaggi americani di provincia, in un parallelepipedo di ghiaccio bianchissimo, tale da interrompere anche visivamente la serialità delle sequenze abitative della zona residenziale della città del Minnesota. Riscontrate una serie di indicazioni positive, soprattutto di tipo ambientale, Pettena proseguirà così attivamente la produzione « americana », sempre a Minneapolis, con l'intervento « Wearable Chairs » (Vestirsi di sedie), che proporrà nei viali della cittadina nell'aprile del 1971⁴⁹.

A metà tra il « Dressing », ed il design vero e proprio, questo esperimento vede impegnati otto ragazzi, tutti allievi del « Minneapolis College of Art and Design », che indossate altrettante sedie, percorrono la città a piedi ed in autobus. Le sedie, di tipo pieghevole, vengono infatti sorrette da cinghie e bretelle, e posseggono il vantaggio di potersi comodamente riaprire in caso di necessità (fermata dell'autobus, mancanza di posti sulla metropolitana, voglia di mangiare un sandwich, e così via). Portate a spasso come un'ombra, le sedie al termine della performance vengono esposte al « Walker Art Centre », sette affisse alla parete a mò di quadro e l'ultima, ibernata all'interno di un blocco di perspex.

La presenza americana di Pettena prosegue poi anche nel 1972, quando cioè trasferitosi verso ovest, a Salt Lake City, il designer italiano elabora una vera e propria trilogia comprendente l'« Ice n. 2 », la « Clay House » e la « Red Line »⁵⁰.

⁴⁹ GIANNI PETTENA, *Vestirsi di sedie*, « Domus », n. 509, aprile 1972.

⁵⁰ G. PETTENA, *Op. cit.*, 1973.

Il primo è un esperimento che ripercorre l'idea di un incapsulamento di edifici all'interno del ghiaccio, anche se nella circostanza, rispetto a Minneapolis, la costruzione ghiacciata è molto più estesa, con un corpo orizzontale sul fondo compresso fra due appendici angolari sui lati. Altra novità è poi nell'effetto di sostanziale trasparenza che caratterizza l'immagine, così diversa dalla asetticità del bianco integrale presente nell'esperienza del Minnesota. Il secondo progetto è per molti versi simile al primo, salvo che per il cambio di materiale incapsulante, che da ghiaccio diviene creta, con tutti gli effetti materici e visivi che la differenza comporta. La « Clay house » appare infatti come un blocco monolitico su cui la luce ha difficoltà a rifrangersi, pur nel rispetto delle forme proprie della fattoria del Middle West, privata però delle classiche aperture delle logge del pianterreno, e delle finestre del piano superiore. Infine la « Red Line » una sorta di nastro rosso dipinto, che traccia i confini comunali di Salt Lake City, attraverso un'azione che non solo si pone il problema della sintesi delle tecniche povere con forme di comportamento dimostrativo e appropriativo, ma che tenta un confronto fra intervento propriamente urbano e « land art », riecheggiando attraverso una citazione concettuale il « Time Track » di Oppenheim.

Da questo soggiorno americano Pettena trae poi spunto per la compilazione di un catalogo fotografico, documentario e linguistico allo stesso tempo, che riproduce strade, rocce e deserti, con un chiaro intento appropriativo. Si tratta delle « Architetture inconscie », così definite per il loro ricorrente grado di architettonicità « naturale » (canyons, fiumi, strapiombi e così via) riprese in parte da Ruscha, e molto diversificate rispetto alle esperienze contemporanee di Becher e degli UFO. Ma il '72 è anche l'anno del primo libro vero e proprio scritto da Pettena, « L'anarchitetto »⁵¹, edito da Guaraldi, e che di fatto rappresenta un manifesto teorico e fotografico della sua attività dal '68 in poi. Ripercorrendo uno stile narrativo e critico tipico di quegli anni, tutto creatività ed apparente non senso, si delinea così la figura di un operatore estetico che stravolge

⁵¹ *Ibidem.*

del tutto le regole del gioco, e che attratto dal gusto della cultura « Underground », si rivela anche un ottimo narratore di avanguardia, oltre che un contro-architetto di primo piano.

Ristabilitosi in Italia, Pettena si trova poi a Firenze nel 1973, nel pieno del fermento che porterà le energie migliori del « Radical » a fondare le « Global Tools », di cui lo stesso designer di origine atesina, sarà parte attiva.

Al termine di questa esperienza, che segnerà profondamente le vicende personali di tutti i suoi partecipanti, Pettena si dedicherà soprattutto ad un'attività più strettamente teorica, attraverso una collaborazione stabile con le riviste dirette da Mendini (« Modo » prima e « Domus » poi), l'ingresso come docente nella Facoltà di Architettura di Firenze, e la pubblicazione nel 1983 di un secondo libro, « La città invisibile »⁵², che rappresenta una ricca antologia di scritti relativi all'indimenticabile stagione del « Radical design ».

RICCARDO DALISI

Se intendiamo per radicalismo il massimo di potenzialità estetica espressa da un'alterità sociale, con tutte le relative indicazioni didattiche e politiche, interprete di rilievo del design radicale in questo senso è l'architetto napoletano Riccardo Dalisi. Partendo infatti dall'inscindibilità del nesso fra produzione artistica e sedimentazioni ambientali, Dalisi ha espresso attraverso il suo lavoro, tutta la straordinaria capacità inventiva ed evasiva presente in ampi strati del sottoproletariato napoletano, tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. Una ricerca, quella di Dalisi, che si è mossa quindi fondamentalmente sull'ipotesi di una liberazione di possibilità creative, altrimenti destinate al silenzio più totale, e che per molti versi ha indicato a tutto il movimento « radical » le strade di un effettivo coinvolgimento di massa del fare artistico.

Nato a Potenza nel 1931, Dalisi appartiene infatti a quella generazione di architetti, cresciuti sulle ceneri di un razionalismo ormai in crisi. Laureatosi a Napoli nel '57, sperimenterà

⁵² G. PETTENA, *La città invisibile. L'architettura sperimentale 1965-1975; La critica e gli scritti del Radicale*, L'opera universitaria, Firenze 1983.

le proprie ricerche progettuali soprattutto sull'asse di un rapporto didattico-operativo, che lo vedrà impegnato fra Università e territorio circostante. L'agire a Napoli lo porterà infatti a saldare fortemente il momento teorico, tutto interno al lavoro universitario, con quello più direttamente produttivo, anch'esso didattico, ma sperimentabile in una realtà, dal punto di vista sociale, fra le più complesse ed interessanti d'Italia. Se a Firenze il soggetto rivoluzionario principale erano gli studenti, a Torino gli operai, e a Milano l'alleanza fra le due componenti, a Napoli non poteva essere, almeno dal punto di vista potenziale, che il sottoproletariato urbano, formatosi in seguito all'espulsione di consistenti fasce di popolazione prive di identità di classe, dal centro storico verso la periferia. E negli anni in cui la grande scommessa democratica della città, era presente proprio nella capacità di costruire alleanze fra intellettuali, classe operaia e sottoproletariato, anche nel settore delle ricerche visive e progettuali, si tentava un'operazione analoga. La necessità del nesso tra arte e società si manifestava quindi come prioritaria nell'attività di architetti, come Dalisi, Alison o lo stesso Alamano, fortemente antagonista e conflittuale, in quegli anni, rispetto ai canoni classici della locale consuetudine architettonica. D'altra parte gli effetti devastanti della speculazione edilizia tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60, avevano lasciato a Napoli tracce troppo evidenti per non influire in maniera netta sulle scelte politiche e compositive di una generazione cresciuta culturalmente subito dopo il « sacco » della città. Ed in questo quadro, una delle prime testimonianze più significative dell'attività progettuale di Dalisi è sicuramente quella dell'« Asilo Nido al Traiano »⁵³ del 1970. Quest'idea rappresenta infatti il presupposto per una rottura storica con il linguaggio modernista, ed in cui dall'essenzialità di una figura triangolare di partenza si ottiene progressivamente un nuovo processo di formazione degli spazi. È una operazione che potremmo definire di « geometria generativa », in cui senza predeterminazioni, si passa da un assetto formale all'altro, attraverso evoluzioni naturali legate all'essenzialità delle strutture minime. Una possibilità quindi in più per sviluppare, attraverso la composizione di segni elemen-

⁵³ G. LAUDA, *Op. cit.*, 1984, pag. 246.

tari, le infinite possibilità di partecipazione al momento creativo ed immaginativo, che verrà ripreso più tardi attraverso la costruzione degli oggetti « poveri » realizzati con gli scugnizzi del Rione Traiano. Portando avanti questa prospettiva teorica Dalisi approda alla pubblicazione di un libro intitolato appunto « L'architettura dell'imprevedibilità »⁵⁴, che verrà edito ad Urbino in quello stesso 1970. Divenuto infatti docente presso la Facoltà d'Architettura di Napoli, il designer partenopeo approfondirà sempre più i nessi tra una didattica sperimentale, ed un'ipotesi di composizione « progressiva », che verificherà in prima persona grazie alla collaborazione con i suoi studenti. Infatti proprio con i ragazzi del corso di « Tecnologia dell'Architettura 1° », a partire dall'anno accademico '70-'71, Dalisi inizierà ad elaborare quel principio di « Tecnica Povera », che contraddistinguerà in futuro tutta la sua produzione. Per « Tecnica Povera » si intende qualcosa di molto diverso dall'« Arte povera », un principio che non ha analogie (se non del tutto apparenti) con le poetiche che utilizzano i rifiuti, con la pop art, con le abitazioni costruite con residui automobilistici, o con le baracche della cosiddetta edilizia della miseria. La tecnica povera è qualcosa d'altro, è un tentativo di rivitalizzazione dei principi stessi dell'artigianato, che si fondano su due immense ricchezze sociali, « l'immaginazione creativa (che tutti posseggono e che giace sopita da un esteso esercizio di repressione), ed il potenziale della tecnologia e della scienza avanzata »⁵⁵. In particolare « la tecnica povera contesta la sottrazione progressiva ed ineluttabile della partecipazione attiva dell'uomo alla modellazione ed alla costruzione dei propri oggetti, del proprio spazio »⁵⁶.

Ma di fronte a tanta ricchezza teorica, in che consiste la povertà tecnica? « Il termine povero (non misero) — risponde Dalisi in un articolo — polemizza con il mito dell'assoluta necessità di costose attrezzature e di lunghe e laboriose conoscenze

⁵⁴ R. DALISI, *L'architettura dell'imprevedibilità*, ARGALIA, Urbino 1970.

⁵⁵ R. DALISI, *La tecnica povera in rivolta*, « Casabella », n. 365, 1972, pag. 28.

⁵⁶ *Ibidem*.

letterarie »⁵⁷. In pratica è un modo come un altro per mettere in discussione un costume didattico ed una sacralità professionale di stampo decisamente corporativo. Se tutti possono elaborare progetti, costruire oggetti, e fruire immagini, anche se primordiali, vorrà dire che in fondo in prospettiva si lavora al superamento di specificità tecniche, utili al presente solo per definire la fase in corso della transizione. È un'ipotesi questa indubbiamente suggestiva, provocatoria al punto giusto, e che si sposa perfettamente al clima di generale utopizzazione che caratterizzava il dibattito teorico di quegli anni. Ma aldilà di questa prospettiva decisamente fantasiosa e tutto sommato irrealizzabile, nel lavoro di Dalisi colpisce anche un altro aspetto, forse meno eclatante, quello legato alle possibilità concrete di « un'educazione preventiva » del sottoproletariato, considerata da molti mistificante e populista, e quindi abbandonata forse troppo in fretta, senza le necessarie controprove. Nella pratica comunque, i corsi procedevano con nuclei di studenti (si raggiunsero punte massime di 300 ragazzi) messi a lavorare, e soprattutto a confrontarsi, con decine di bambini del Rione, che apprendendo indicazioni tecniche, diffondevano a loro volta tutta la propria spontaneità culturale.

« Quando si dice proletariato — annotava infatti Dalisi — non è possibile contestare l'idea che esiste una "cultura operaia", quando si pensa al sottoproletariato nessuno sospetta che esso abbia una sua cultura (...) A paragone dello stato generale di incertezze e di crisi della cultura ufficiale, la subcultura del sottoproletariato sembra invece provvista di una sua continuità e di un suo senso. Specie dove trapela nella sua genuinità, cioè nei fanciulli e nei ragazzi, essa appare fertile ed autentica: ha molto da insegnare (come ha molto da insegnare la cultura dei primitivi), ed è letteralmente sorprendente la vivezza e la complessità dell'immaginazione sottoproletaria-infantile »⁵⁸.

« I ragazzi del sottoproletariato (6-15 anni) — continua Dalisi — disegnano meglio, più liberamente e con più fantasia degli

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

studenti di architettura (18-25 anni) »⁵⁹.

Ma le critiche e le perplessità investivano anche settori non contrari pregiudizialmente alle iniziative del Traiano, ma piuttosto scettici sull'utilità e le finalità che le stesse potevano generare.

« La risposta — concludeva quindi Dalisi — è ancora una volta di ordine politico, e l'attenzione nei riguardi di tale problema conviene a tutti (per il "centro" è un treno perduto, per le forze rivoluzionarie è importantissimo). La contestazione al positivo, tutto sommato, conviene assai più di quella prettamente critica e rivendicativa e la tecnica povera, nel manifestarsi, assume naturalmente un senso di rivolta »⁶⁰.

Dall'uso di materiali semplici come il legno, il compensato, la cartapesta, il fil di ferro, la colla, i chiodi e così via, venivano quindi fuori oggetti di una spontaneità straordinaria, in particolare tutta una serie di sedie, talvolta sbilenche, ma con sagome simboliche di primordiale efficacia. Cuori, triangoli, croci, pellicce al centro del sedile, tutto aveva un senso ben preciso, rozzo forse, ma sicuramente non casuale, e soprattutto libero da inquinamenti sovrastrutturali, sostituiti dalla semplicità e dalla immediatezza del rapporto ideazione-costruzione. E da questa esperienza Dalisi trarrà anche una specie di diario, in cui annotare, giorno dopo giorno, alcuni dei passaggi più significativi. Tra i vari, particolarmente interessante è quello tratto dalla giornata del 1° maggio '72 (e poi pubblicato su Casabella)⁶¹ in cui si parla di un giovane la cui progettazione è particolarmente caotica. « Un ragazzo di 12 anni — racconta infatti il designer napoletano — ha elaborato un ferruginoso groviglio di pezzi di legno e di spago, pretendendo di venderlo come lume. Ho accettato perché vedo uno spiraglio per questo ragazzo, sicuramente destinato all'emarginazione. È instabile ma serio, incapace di concentrarsi e di elaborare con cura qualcosa (quindi incapace di un lavoro che richieda un minimo di applicazione) ma ha senso di responsabilità. I suoi disegni sono

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ R. DALISI, *La partecipazione creativa è possibile*, « Casabella », n. 368/69, ag.-sett. 1972, pag. 99.

sintomatici: l'ho visto disegnare una casa con finestre che navigano nel vuoto ed una sedia totalmente disintegrata. Non saprei quale potrebbe essere un "suo" lavoro, capace cioè di tirare fuori da lui tutte le sue possibilità sopite. Gli ho fatto vedere quanto il suo lume fosse farraginoso e l'ho spinto ad elaborarne un fatto meglio. Staremo a vedere... Una cosa è però certa: il suo groviglio non ha niente di convenzionale; mi ricorda la sua sedia graficamente rappresentata da segni incerti, trascinati da un capo all'altro del foglio. Nessuno mai ha disegnato qualcosa di paragonabile. Mi domando quale possa essere l'occupazione capace di vivificarlo, di attirare il suo interesse reale e sostenerne l'attenzione »⁶².

Tutto ciò va comunque sempre ricondotto anche all'aspetto più propriamente didattico, e non solo per quanto riguarda i ragazzi del Traiano, ma anche e soprattutto per gli studenti del corso di « Tecnologia ». Per loro infatti, quella della « Tecnica povera », è stata una riscoperta di valori e modi progettuali, distanti anni luce dal convenzionalismo didattico del resto della Facoltà. Ed è stata soprattutto l'occasione per sperimentare con vari gruppi più o meno fortunati (ricordiamo il gruppo Truppi, il gruppo Trombetta, e quello di Ferulano) una possibilità di intervento diretto, in altre circostanze lasciato a livello di pura teoria.

Pur con le dovute distanze storiche, non possiamo quindi che giudicare positivamente questa esperienza, che ebbe fra l'altro il merito di portare finalmente dopo anni Napoli all'attenzione positiva del dibattito progettuale e teorico nazionale. Affermare infatti che il lavoro di Dalisi sia stato nel '73 il propulsore principale per la fondazione della « Global Tools », è tutt'altro che infondato, come ricorda d'altra parte Branzi ne « La Casa Calda »⁶³, in cui viene riconosciuta alla vicenda del Traiano, una capacità propulsiva e di interesse assolutamente originale.

Le « Global Tools » rappresentavano infatti la continuazione logica e più allargata dei principi espressi al Traiano, una sorta di controdidattica, che avendo avuto successo a Napoli, poteva

⁶² *Ibidem*.

⁶³ A. BRANZI, *Op. cit.*, 1984.

tranquillamente tentare un'avventura di carattere decisamente nazionale. Tecniche povere quindi, liberazione della creatività, assenza di pregiudizi, e tutti altri valori già sperimentati da Dalisi, che non a caso, sarà tra i principali fautori della scuola fiorentina.

Il '73 è però anche l'anno in cui gran parte delle energie architettoniche italiane entrano in fermento per il « Concorso internazionale per la nuova Università della Calabria ». E fra queste anche Riccardo Dalisi, che insieme ad un gruppo formato da Polese, Reale, Ricci e Rossi, elabora un progetto, ancora una volta di geometria generativa, tutto costruito su intersezioni di figure spaziali e morfologie preesistenti⁶⁴.

Tra il '74 ed il '75 prosegue invece l'attività della Global Tools, (che di lì a poco giungerà al proprio autoscioglimento), e dell'iniziativa al Rione Traiano, il cui lavoro sarà compendiato in un progetto del '75, il Teatro dei Burattini⁶⁵, che attraverso un modello in cartapesta, vetroso e legno compierà una stratificazione sincronica tra segni logici e segni figurativi. Gli stessi elementi minimali già presenti nelle sedie e nelle altre strutture precedenti, vengono infatti amplificati e riproposti in termini di espansione fisica, facendo del contro design povero, una vera controarchitettura povera. Ma l'esaurirsi di una prospettiva politico-didattica si esprime forse più compiutamente nella partecipazione di Dalisi alla Biennale di Venezia del 1976, denominata « L'arte come sociale » e curata fra gli altri da Enrico Crispolti. In questa occasione infatti l'architetto napoletano presenta una sorta di ricostruzione degli avvenimenti legati agli anni precedenti, accompagnata da un'esaudiente comunicazione ciclostilata su « Architettura - Comportamento estetico - Lavoro di Quartiere ». Il tutto però sa maledettamente di autocitazione, di museificazione di un'attività, che forse sotto gli occhi di tutti, anche se inconsapevolmente, si avviava ad una crisi al momento decisamente irreversibile. E se la Biennale del '76 segnerà il canto del Cigno del « Sociale », la relativa pausa di riflessione degli anni immediatamente successivi, ne sarà l'effetto più im-

⁶⁴ G. LAUDA, *op. cit.*, 1984, pag. 254.

⁶⁵ *Ibidem*, pag. 258.

mediato, per tutta una serie di operatori, di cui Dalisi rappresentava una sorta di capofila.

Più recentemente va ricordata così la sua attività che potremmo definire « privata », come la pubblicazione di un volume su « Gaudì, mobili ed oggetti »⁶⁶ nel '79, e soprattutto una nuova ricerca, per certi versi anche essa povera, formulata sui prototipi della « caffettiera napoletana » a partire dal 1980⁶⁷. Anche in questo caso Dalisi si rivolge infatti ad un artigiano « proletario », un « lattaro » dei quartieri, che realizza in concreto le forme ideate precedentemente dal designer a tavolino, attraverso una identificazione « cappuccio-cappello », « becco-naso », « manico-orecchio », e così via, con una forte valenza antropomorfa. C'è infatti per Dalisi, una relazione indiscutibile tra la « napoletana » e la maschera di Pulcinella, legata anche all'uso stesso dell'oggetto, che nella preparazione del caffè viene girato e capovolto, assumendo fattori figurativi sempre nuovi. E per questo nuovo filone creativo, l'architetto napoletano, attualmente docente di « Composizione », alla Facoltà d'Architettura della propria città, riceverà nel 1981 « Il compasso d'oro », uno dei massimi riconoscimenti italiani, conferiti per meriti acquisiti all'interno del mondo del design.

⁶⁶ R. DALISI, *Anton Gaudì mobili ed oggetti*, ELECTA, Milano 1979.

⁶⁷ G. LAUDA, *Op. cit.*, 1984, pag. 267.

LA FINE DELL'ANTIDESIGN, IL RUOLO DEL « BANALE » E DELLA CULTURA POST-INDUSTRIALE

La stessa difficoltà che abbiamo incontrato all'inizio per definire tempi e modi relativi alla nascita dell'architettura e del design radicale, si ripropone ora, e forse in forme ancora più accentuate, per quanto riguarda invece la fine del movimento. Com'è noto l'esaurirsi di un'idea, di un fare stilistico, o di un atteggiamento culturale complessivo, è infatti sempre frutto di una concomitanza di eventi, che, anche se con motivazioni diverse, tendono a definire il superamento di una fase, attraverso scelte e ripensamenti, spesso anche dolorosi. E questo è sicuramente anche il caso del « Radical design », che più che spegnersi su di una propria incapacità di rigenerazione o di necessario aggiornamento, si è arenato sulle sponde di una crisi sostanziale del modello ideologico e culturale che lo aveva determinato. Tutti i principali capisaldi teorici da cui era venuta fuori l'idea di una controprogettazione architettonica, a partire dalla seconda metà degli anni '70, venivano progressivamente a cadere, lasciando via via il singolo designer alle prese con una difficoltà individuale ed espressiva, a cui non era stato mai abituato in precedenza. Infatti uno degli elementi che caratterizza più fortemente questa fase di transizione post-movimentista, è l'assoluta novità dei problemi suscitati, ed il relativo bisogno di un ripensamento generale. Di fronte a modifiche strutturali e sociali di grande rilievo, occorreva quindi mettere definitivamente in discussione una serie di valori e di punti di riferimento, che lungo il tracciato dello sviluppo storico del nostro secolo (pur con le dovute differenze), aveva camminato tutto sommato su di un binario di sostanziale consequenzialità.

La socialità dell'Utopia, il mito dell'Uomo-massa contrapposto al singolo, la convinzione di un ribaltamento della figura professionale, e così via, progressivamente entravano in crisi come certezze ormai insufficienti, e non sempre capaci di fornire risposte ed indicazioni utili alla comprensione delle trasfor-

mazioni in atto. Ci si trovava cioè, alla vigilia degli anni '80, ad una svolta forse impreveduta; ed in cui anche la stessa tradizionale ripartizione in classi, avrebbe subito ulteriori disaggregazioni, portatrici di un'esigenza di contingente concretezza, da contrapporre al grande sogno rivoluzionario degli anni precedenti. Ed è inutile ribadire come processi di tale portata non potevano non investire in pieno tutti quegli operatori del « Radical » che sul nesso arte-trasformazione sociale, avevano costruito tutta la propria ragion d'essere. Ed è altrettanto ovvio che un passaggio del genere non sia avvenuto dalla sera alla mattina, ma piuttosto attraverso una serie di avvenimenti progressivi, che dal '76 in poi sconvolgeranno decenni di certezze sociali, politiche e culturali. Ed in tal senso quanto mai illuminante è un passaggio che Andrea Branzi (ex leader degli Archizoom) fa nel suo recente libro « La Casa Calda », ed in cui ricostruisce perfettamente lo stato di disagio di tutti quegli operatori-intellettuali di area comunista, determinatosi a partire dalla fine della esperienza della « Global Tools ».

« Il mito della creatività sociale — afferma infatti Branzi — della liberazione dal lavoro, verso la quale le avanguardie operavano come vettori riduttivi delle "armature caratteriali" del presente, portavano anche ad un campionato elitario di operazioni prive di valori nelle intenzioni, ma di fatto linguaggio sempre più diffuso ed ufficiale di una categoria culturale che sembrava ormai stabilizzata. Vedevamo l'avanguardia che, invece di andare deserta, diventava ogni giorno più affollata; i suoi linguaggi si diffondevano ampiamente ed al tempo stesso perdevano ogni reale connotazione innovativa.

Di fatto le contraddizioni storiche del sistema nel quale vivevamo si riproducevano direttamente anche nel nostro operato, togliendogli quella parzialità su cui era nato e su cui si basava la sua ragione di essere. Dopo circa tre anni di programmi e di discussioni, la "Global Tools" si sciolse in maniera indolore ed indeterminata, come una barca a cui sia caduta la vela. Del resto, le condizioni generali della società intorno a noi stavano mutando; la crisi energetica stava dando luogo ad una sempre più tangibile crisi sociale e politica; all'unità delle sinistre, su cui era basata tutta la cultura progressista del dopoguerra, si stava

sostituendo una conflittualità sempre più grave. L'anticomunismo di "sinistra", che vedeva convergere socialisti, radicali, extraparlamentari, fino alle frange armate, determinava una profonda trasformazione di tutto l'universo politico su cui le avanguardie avevano operato. Il terrorismo cresceva con tutta la sua carica retorica ed anticomunista, facendo piazza pulita di qualsiasi spazio critico sofisticato ed inerme come era, in fondo, il nostro; la fiducia nella direzione unitaria delle trasformazioni in corso crollava, di fronte ad un'ambiguità di molti schieramenti, nella crescita vertiginosa di una nuova cultura di destra che vedevamo germinare proprio dai "sacrari della sinistra logica", come segno di una decadenza di idee e di un moralismo sempre più chiuso dalla paura di vedere ciò che stava accadendo »¹. Ma anche nella stessa sinistra, potremmo aggiungere a quanto afferma Branzi, andavano maturando atteggiamenti sempre meno scontati e fideisti, a vantaggio di una visione più critica, ed allo stesso tempo laica, legata alla constatazione di una serie di variabili « impazzite ». I conflitti internazionali fra stati socialisti come la Cina e l'Unione Sovietica, e ancor peggio il Vietnam e la Cambogia, o l'insufficienza del ruolo del principale partito marxista italiano all'interno delle maggioranze governative tra il '77 ed il '79, rivelavano infatti come una serie di acquisizioni a cui si era lavorato in passato, si fossero dimostrate del tutto illusorie, al momento della loro effettiva verifica. Non bastava cioè più sventolare una bandiera rossa per essere certi di ritrovarsi alleati, o non era bastato al P.C.I. di essere in maggioranza per cambiare effettivamente principi economici e culturali, di fatto ancora saldamente nelle mani dei partiti del blocco conservatore.

Se a ciò si fa seguire poi un'analisi molto rigorosa, relativa alle profonde modifiche sociali, che in quegli anni cominciavano a delineare il passaggio alla cosiddetta terza, o per alcuni addirittura quarta, rivoluzione industriale, comprenderemo come l'esigenza di un totale aggiornamento si facesse via via più stringente in tutti i settori, compreso quello delle arti figurative e progettuali. Di fronte all'incalzare della computerizzazione to-

¹ A. BRANZI, *Op. cit.*, 1984, pagg. 84-85.

tale, ed al ridursi progressivo di quella forza lavoro decisiva, che per anni era stata la classe operaia, si affermavano infatti nuovi soggetti sociali come i quadri tecnici intermedi, o come quel variegato serbatoio di emarginazione, che composto da disoccupati vecchi e giovani, si segnalava sempre più come uno degli elementi destabilizzanti rispetto alle vecchie regole del gioco. Una situazione quindi effettivamente « storica » che finiva col mettere in crisi profonda tutta una serie di energie intellettuali e creative, in particolare per quanto riguarda la natura e la possibilità stessa di sopravvivenza del concetto d'Avanguardia.

Uno degli aspetti più problematici, nella transizione fra gli anni '70 e gli '80, è infatti proprio nella difficoltà a definire un fare artistico, che sia in qualche modo innovativo rispetto al passato. Quella che per anni era stata chiamata avanguardia, poteva continuare ad essere pensata come tale? Questa categoria di pensiero così importante per tutta la storia delle arti contemporanee, era destinata a sopravvivere? O piuttosto le modifiche strutturali a cui facevamo riferimento, ne mettevano in forse la stessa ragion d'essere?

Si tratta di quesiti di complessa, ed opinabile risoluzione, per quanto, rispetto ad un concetto classico d'avanguardia, indubbiamente avvertiamo un senso di profonda diversità. Ci sembra cioè che venga del tutto meno un'ipotesi di rinnovamento formale, legato in qualche modo anche ad un rinnovamento complessivo, politico e sociale, a cui tutte le avanguardie avevano fatto comunque e sempre riferimento. Con l'avvento di una nuova cultura, dai più definita post-industriale, si verifica invece il processo contrario, la società non va più cambiata, ma raccontata, testimoniata, e la novità non è tanto in quanto tale, ma nella capacità di riattraversamento sereno del già esistito. Sono questi solo alcuni dei principi che regoleranno i comportamenti artistici del post-radicalismo, in una tendenza di riaffermazione professionale, che progressivamente coinvolgerà tutte le energie « eversive » degli anni precedenti. Il « radical » però non morirà di morte immediata, né scomparirà del tutto dalle testimonianze delle correnti ad esso successive, piuttosto ne sarà premessa indispensabile, per quanto talvolta incombente, so-

prattutto negli anni seguiti subito dopo alle sue ultime manifestazioni. Molti dei suoi protagonisti non lo abbandoneranno infatti improvvisamente, anzi è tutto da approfondire quello stato di disagio, che a partire dal '76 si verificherà tra « radicals pentiti ». Proprio in questi anni infatti alcuni esponenti del movimento, tra cui fa spicco ancora una volta l'ispiratore teorico Alessandro Mendini, avvertono l'esigenza di un profondo rinnovamento che, preso atto della diversa realtà circostante, proponesse anche un diverso modo di intendere il design. Si apre così una discussione sulle pagine delle varie riviste specializzate, tra cui la nuovissima « Modo » (fondata proprio da Mendini nel '77), che in qualche misura tenterà un'operazione di ricodifica del linguaggio micro-progettuale. Nasce così la teoria del « Banale », di cui è padre Mendini, ma che vedrà ben presto l'aggregarsi di una serie di architetti milanesi, tra cui Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi. Tale teoria, prendendo spunto dall'ipotesi, poi rivelatasi illusoria, di un mitico avvento della produzione intellettuale di massa, sposta l'asse della propria ricerca fuori dall'utopia della liberazione, propria degli anni '70. Con il banale si privilegia al contrario un tipo di formalizzazione perfettamente riscontrabile dentro la realtà quotidiana già attuata, che ne verifica continuamente la natura, all'interno della diffusione sociale di stilemi vuoti, decorativi, derivati dagli ultimi segnali di una produzione colta, e pronti a trasformarsi in sintomi tranquillizzanti di un consumo di massa privo di tensioni morali e culturali.

« La crisi del progetto colto — afferma infatti Branzi a proposito del "Banale" — in una società industriale veniva per la prima volta proposta non come una battaglia da svolgere, ma piuttosto come rilevamento di un passaggio della stessa progettazione dalle mani di pochi specialisti, a quelle molto più numerosi degli intellettuali e dei tecnici intermedi: geometri, piccoli borghesi, proletari agnostici »².

E di fronte a questa forma di appiattimento culturale e di comportamenti, che è cosa ben diversa dalla auspicata proletarizzazione degli anni precedenti, si delinea in tutta la sua drastica

² *Ibidem*, pag. 122.

drammaticità una tendenza al disimpegno di ciascun singolo operatore, che porterà inevitabilmente alla fine di un'ipotesi di lavoro collettivo e finalizzato, come era stato per anni il « radical design ».

Forzando alcuni giudizi, Mendini afferma infatti a proposito della svolta: « Prevedevamo l'esistenza di un proletariato che si è dimostrato inesistente; esiste invece la piccola borghesia; prevedevamo una specie di congiunzione tra la progettazione coltissima ed il sottoproletariato, ed esiste invece la progettazione di massa perché l'intellettuale si va a perdere; la progettazione diretta da parte della massa si è rivelata un'illusione in più, esistono invece una progettazione indiretta ed un progettista piccolo borghese. L'avanguardia come fenomeno generalizzato... è un fenomeno che chiamo "banale" perché la quantità è in un certo senso banalità »³. Ed a questo Raggi aggiunge: « Alla condizione utopica di una concettualità del progetto, queste aree del pianeta contrappongono il caos organizzato: la frammentazione invece dell'unità, il particolare invece del generale, il dettaglio invece dell'insieme, l'individuale invece del collettivo. All'utopia di un'architettura che dà forma alla società, si sostituisce nella realtà un'architettura che si adatta alle forme organizzate della società stessa »⁴.

Dal punto di vista strettamente tecnico ed artistico, il tutto si traduce nella codificazione del « Re-design » un modo colto per intervenire direttamente con decorazioni successive su oggetti trovati, o su vecchi pezzi famosi e firmati, cui aggiungere di volta in volta un pizzico di propria originalità. Occorre infatti illustrare fino in fondo l'impossibilità di progettare qualcosa di nuovo, rispetto al già progettato, al già esistente. E mentre il neo-kitsch era proletario, il banale è piccolo-borghese, rivoluzionario il primo, quanto conservatore il secondo. Si tratta spesso di intuizioni provocatorie, più che di autentiche convinzioni, scaturite il più delle volte da « riflussi imposti », in linea con una ristrutturazione della stessa industria culturale (anche quella più intelligente) che sembra orientare sul consumo degli oggetti, un mercato che un tempo si orientava invece decisamente

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

sul consumo delle idee. D'altra parte nell'ambito di una riscoperta del ruolo e della funzione professionale, anche al designer conviene chiudere con un passato fatto per lo più di progetti impossibili ed oggetti inutili, a favore di una riscoperta del funzionale, critica ed aristocratica, ma non antagonista. Ed esattamente su questa prospettiva si afferma la teoria del « banale », una teoria che sembra recuperare, anche se priva dell'ottimismo di un tempo, quei tratti estetici del consumo di massa, esplosi con forza negli anni del « boom economico ». Un campionario piuttosto ricco di idee ed oggetti riconducibili a questa tendenza, sarà così presente nella mostra « L'oggetto banale », tenuta alla Biennale di Venezia dell'80⁵, dedicata interamente alle testimonianze della trionfante cultura post-industriale. Difatti nella stessa Biennale, accanto a questa mostra promossa da Mendini, ci sarà anche la mostra curata da Paolo Portoghesi, con la sua « Fine del proibizionismo », salutata come una possibile liberazione, che messe da parte le ormai consuete regole del modernismo classico, ritrovasse il gusto per un ritorno nell'ordine della tradizione storica, degli stili e dell'accademia. Per quanto profondamente diverse dalle posizioni espresse nel passato, anche queste teorie, si caratterizzano però essenzialmente per una visione critica più che propriamente propositiva, ed in questo senso sono pienamente in linea con alcuni assunti « radicali », dai quali prendono evidentemente le mosse.

« Mendini e Portoghesi — afferma infatti Branzi — davano di questa linea due diverse estremità progettuali, nichilista l'una, restauratrice l'altra. Dall'insieme di queste posizioni la Biennale di Architettura del 1980 segnava ufficialmente la fine dell'era Pop, cioè la fine della cultura industriale come forza di formazione del paesaggio metropolitano e di riforma della società. Per molti versi però, sia la restaurazione stilistica di Portoghesi che il design banale di Mendini, concludono in maniera problematica gli anni '70, e ne fanno ancor parte nel senso che rappresentano i diversi epigoni di una cultura fondamentalmente critica più che propositiva, in cui la progettazione, particolarmente nel caso del banale, è chiamata a compiere una funzione didat-

⁵ Cfr. in proposito *Il catalogo della Biennale del 1980.*

tica, illustrativa di un assunto critico, polemico, piuttosto che configurare nuove ipotesi di azione. Esse sono ancor dentro paradossalmente a posizioni radicali, cioè rivolte ad esasperare attraverso gli atti della progettazione la realtà storica presente; il design e l'architettura vengono ancora usati come metafore ideologiche, come allegorie critiche utilizzate per dimostrare altro, dentro alla vecchia cultura della morte del progetto o della sua uscita dalla storia, alla ricerca di una propria fondazione tautologica»⁶. Ed a questo punto non va dimenticata proprio la recente attività progettuale di Andrea Branzi, che, sia da un punto di vista teorico, che operativo, rappresenta un terzo polo, tra il « Banale » di Mendini ed il « post-modernismo » di Portoghesi. Nel quadro complessivo di una cultura genericamente definibile come post-industriale, la figura di Branzi conserva infatti alcuni tratti di assoluta originalità, e l'immancabile ricorso alla memoria, proprio di questa stagione, non diventa venerazione antiquaria della storia, ma piuttosto, possiamo affermare con Gravagnuolo, « il passato è volutamente tradito per amore del presente »⁷. La forte distanza teorica di Branzi da quella « confusa fenomenologia architettonica che va sotto il nome di Post-modernismo »⁸, si segnala soprattutto nel rifiuto di un recupero acritico del già pensato, a vantaggio di un'attenzione per l'autenticamente nuovo. Quello dell'architetto fiorentino è un lavoro rigorosamente analitico, sulle forme e sui materiali, intesi come sperimentazione possibile dei limiti estremi della riduzione degli oggetti ad un'essenzialità minimale. Dopo i grandi progetti sul futuro, Branzi ritorna così ad una sorta di « Antologia delle cose » laddove una sedia è una sedia, e non può cambiare il mondo, ma solo « l'estetica dell'idea di sedere »⁹. E rispetto all'intervento su forme già esistenti, o al recupero di stilemi ampiamente storicizzati, la novità per l'ex leader degli Archizoom è un'individuazione di poche sagome ben definite (triangoli, cerchi, con, rettangoli, linee e così via) che compongono oggetti semplici, spesso anche sche-

⁶ A. BRANZI, *Op. cit.*, 1984, pag. 127.

⁷ B. GRAVAGNUOLO, *Linguaggi Ereditati*, « Domus », n. 619, 1981, pag. 31.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

matici. Ed insieme alla primarietà delle forme, Branzi segnala anche una primarietà dei colori, gialli, rossi, celesti, rosa e bianchi, non più però violenti e netti come nella stagione pop, ma tenui e decisamente riposanti.

Ma aldilà di queste esperienze strettamente specifiche, nel passaggio tra « radical design » e « design post-modern » vanno però ravvisate anche alcune differenze di costume, spiegabili, più complessivamente con il passare dei tempi e delle mode. Ad esempio una delle caratteristiche principali del « radical » era stata quella della formazione di gruppi organizzati, che sotto un unico nome agivano e si comportavano come un'unica identità ben delineata. Come contemporaneamente avveniva nelle altre manifestazioni della cultura pop (vedi la musica), si privilegiava cioè il momento collettivo, su quello individuale, per cui non ci è difficile paragonare gli inglesi Archigram ai Pink Floyd, o i nostri Archizoom alla PFM. Questo parallelo ci serve infatti a spiegare i motivi di una progressiva separazione delle formazioni radicali, in cui il singolo operatore, pur conservando un rapporto di memoria con il gruppo di appartenenza, proseguiva l'attività da solo. Tra i designers, come ha affermato spesso lo stesso Benedetto Gravagnuolo, avveniva cioè lo stesso fenomeno che avveniva tra i musicisti: si andava alla mostra di Adolfo Natalini del Superstudio, così come al concerto di Paul McCartney ex Beatles. E, proseguendo nel paragone, come tra i musicisti esisteva una tendenza rivolta alla conservazione di uno stile, o piuttosto una forte carica di rinnovamento, così anche tra i designers, esistevano operatori più propensi ad una evoluzione coerente con la precedente attività, ed altri pronti ad una trasformazione anche repentina del proprio fare artistico. Tra i primi potremmo ricordare Ugo La Pietra, Riccardo Dalisi, Gianni Pettena ed i residui del Superstudio, mentre fra gli altri, oltre al già citato Mendini, anche Sottsass, Branzi, Deganello, Morozzi ed il gruppo milanese composto da Raggi, Puppa e Navone. Tutto ciò non deve però portarci a credere che il momento collettivo sia stato completamente annullato. Al contrario in questi ultimi anni numerose sono state le iniziative comprendenti più designers, anche se ovviamente sorrette da un'ideologia profondamente diversa dal passato, più legata ad una funziona-

lità professionale, che non al mito della superiorità e della necessità del lavoro collettivo. Fra queste ricordiamo lo studio « Alchymia », progettazioni di immagini per il XX secolo, fondato a Milano nel 1976, e che di fatto ha segnato il passaggio tra design radicale e post-moderno, con collaborazioni significative come Donatella Biffi, Pier Carlo Bontempi, Carla Ceccariglia, Stefano Casciani, Tina Corti, Walter Garro, Bruno Gregori, Giorgio Gregori, Adriana Guerriero, Rainer Hegele, Jeremy Yumiko Kobajashi, Ewa Kulakowska, Alessandro Mendini e Patrizia Scarzella. Un'altra esperienza del genere è stata la C.D.M. (Consulenti Design Milano), società di progettazione e consulenza fondata nel 1976 da Andrea Branzi, Gianni Cutolo, Alessandro Mendini, Massimo Morozzi, Clinio Trini Castelli ed Ettore Sottsass, con lo scopo di creare una struttura permanente adeguata a temi di progettazione su larga scala. Ma le due esperienze associative più interessanti e significative del post-radicalismo sono senz'altro la « Memphis » e la « Domus Academy ». La prima nasce a Milano nel 1981, fondata da un gruppo comprendente Renzo Brugola, Mario e Brunella Godani, Fausto Celati, Ernesto Gismondi ed Ettore Sottsass, e trae origine proprio dai principi interdisciplinari, predicati da tempo dal designer italo-austriaco. Difatti la « Memphis », di cui diverrà socio più tardi la stessa « Artemide », produce oggetti, tessuti, argenti, tappeti, marmi, lampade e laminati, secondo uno schema operativo, che già nella fase « radical », aveva riscontrato grande successo. La differenza è però nella qualità e nelle finalità (più legate ad un management e ad un marketing raffinato), che accompagnano questa avventura di grande respiro professionale, così lontana dal volontarismo anti-istituzionale degli anni precedenti. Notevole è infatti l'interesse che questa nuova associazione produttiva (quasi una « Braccio di Ferro » degli anni '80) crea anche all'estero, forte di presenze qualificate, ma soprattutto di un marchio d'origine di sicuro credito, qual'è tuttora il « design made in Italy » prodotto per lo più a Milano. In quanto associazione la « Memphis » ha tenuto così mostre ad Hannover, Dusseldorf, Stoccolma, New York, Tokyo, Londra, Los Angeles, Gerusalemme, Ginevra, Parigi, Edimburgo, Chicago e Montreal. E fra gli autori dei suoi progetti principali ricordiamo Andrea Branzi, Michele De Lucchi,

Hans Hollein, Arata Isozaki, Alessandro Mendini, Matteo Thun, e tanti altri ancora provenienti da tutte le parti del mondo. Del tutto diversa è invece l'esperienza della « Domus Academy », che in qualche misura potremmo far discendere più dalla « Global Tools », che non da un gruppo di lavoro strettamente produttivo come la « Memphis ». L'« Accademia della casa », nasce infatti a Milano nel 1982 proprio da un'esigenza didattica e di specializzazione professionale, ritenuta indispensabile, anche dopo gli stessi studi universitari. Ma se un tempo, questa urgenza veniva fuori da una tensione ideologica irrealizzata ed osteggiata all'interno delle strutture pubbliche (vedi la nascita della Global Tools), oggi la necessità di una struttura privata di tipo didattico e specialistico, è nata all'interno dell'insufficienza tecnica e professionale degli attuali studi universitari. In pratica per intraprendere oggi il difficile mestiere di designer, non è più sufficiente la semplice laurea in Architettura, o un'individuale vocazione al disegno industriale. Occorre piuttosto approfondire metodi e tecniche di un lavoro, che esige, al di là dei diversi orientamenti ideologici e compositivi in voga attualmente, una competenza ed una duttilità professionale, del tutto assenti nelle didattiche ufficiali delle varie facoltà italiane. E questa una posizione forse eccessivamente drastica, ma nell'era delle grandi specializzazioni, e del superamento delle genericità, ai creatori della « Domus », è apparsa l'unica risposta possibile ad una richiesta di professionalità sempre crescente. Maria Grazia Mazzocchi, Valerio Castelli, ed Alessandro Guerriero hanno così dato vita alla prima scuola post-universitaria del nuovo Design, sicuramente meno suggestiva rispetto alle premesse teoriche di una « Global Tools », ma forse più direttamente utile dal punto di vista della richiesta dettata dal mercato del lavoro. Il suo comitato scientifico non a caso vede molti ex-radicals approdati a questa scelta attuale, forse anche a causa di delusioni esistenziali consumate negli anni del grande rifiuto. Ne fanno parte infatti Giampaolo Fabris, Alessandro Guerriero, Alessandro Mendini, Pierre Restany, Silvio Brondoni, ed Armando Branchini, cui vanno aggiunti Mariola Fadini, come curatrice dell'organizzazione, e Andrea Branzi, come direttore culturale.

Per quanto riguarda i corsi, essi sono quindi in linea con

le esigenze di un moderno design, occupandosi fra l'altro di uso dei calcolatori, conoscenza dell'economia industriale, e controllo delle strutture « soft » dell'ambiente. Nel primo anno di attività le materie sono quindi state « Storia della cultura del progetto » (Andrea Branzi), « Socioeconomia previsionale » (Francesco Morace), « Cultura del comportamento » (Gianni Pettena e Pierre Restany), « Tecnologia industriale » (Valerio Castelli, Ezio Manzini, Alberto Meda e Carlo Alfonsi), « Design primario » (Clinio Trini Castelli ed Antonio Petrillo), « Nuovi modelli abitativi » (Mario Bellini e Giorgio Origlia), « Arredo urbano » (Ettore Sottsass jr. e Marco Zanini) e « Design dell'abito » (Gian Franco Ferrè, Giusy Ferrè e Daniela Puppa). È chiara a questo punto l'impostazione del nuovo design (« Alchymia » e « Memphis » in testa) come possibilità non conflittuale con la produzione di serie, ma piuttosto come fase laterale o di premessa alla stessa pratica industriale di massa. « *Perché la sua esperienza — come afferma lo stesso Branzi — è di natura non tecnica, ma fondamentalmente espressiva e linguistica. In altri termini essa ha una funzione di "laboratorio privilegiato" dell'industria, e realizza modelli che ampliano di molto il repertorio compositivo dell'attuale industrial design... E si chiarisce anche la differenza (commerciale più che produttiva) tra "nuovo artigianato" e industria, dove l'uno punta a vendere pochi prototipi di alta qualità culturale, e l'altro molti prototipi di medio valore culturale. Non di un conflitto dunque si tratta ma di una diversa strategia di mercato. Ed in questo senso lato il design può tornare ad essere il luogo di rifondazione della stessa architettura, il possibile punto di ricomposizione di un rapporto affettivo tra l'uomo e i suoi oggetti, e tra l'uomo e lo spazio* »¹⁰.

Per quanto nelle parole di Branzi, la frattura con una vecchia idea alternativistica della progettazione, sia meno lacerante che in altri casi, non può non colpirci, anche qui, la differenza profonda che intercorre tra gli scritti e le teorie di oggi, da quelle di appena dieci anni fa. Ma come abbiamo già accennato, le stagioni ed i tempi delle culture e dei comportamenti sono andati via via riducendosi sempre più, ed anche un decennio,

¹⁰ A. BRANZI, *Usare come macchina anche la propria mano*, « Rinascita », n. 41, 16 ott. 1981, pagg. 39-40.

nel passato considerato storicamente un'inezia, attualmente riveste un'importanza cronologica, ricca di straordinarie capacità innovative. Qualunque possa essere il giudizio ideologico ed estetico, da attribuire a questa evoluzione (per alcuni involuzione), va comunque riconosciuto a designers come Sottsass, Mendini o Branzi, il merito di aver saputo camminare con i tempi, spesso anticipandoli, o in qualche modo orientandoli. Anche perché resta tutta da verificare una eventuale maggiore utilità, legata alla conservazione piuttosto che all'innovazione, e soprattutto tale verifica risulta pressoché impossibile quando le distanze critiche sono così vicine, ed i relativi giudizi peccano sovente di scarsa serenità.

Tutto ciò non ci impedisce però di guardare alle fantasie ed ai sogni dei primi anni '70, con grande tenerezza, ed un pizzico di nostalgia, non fosse altro che per la straordinaria carica emotiva e creativa che caratterizzava tutte le azioni estetiche e culturali di quegli anni. D'altra parte, come sostiene Sottsass « *A forza di camminare nelle zone dell'incerto... a forza di colloquiare con la metafora e l'utopia... a forza di toglierci di mezzo... adesso ci troviamo con una certa esperienza, siamo diventati bravi esploratori. Forse sappiamo navigare vasti fiumi pericolosi, inoltrarci dentro giungle che nessuno ha mai percorso. Non c'è affatto da agitarsi. Adesso possiamo finalmente procedere con passo leggero, il peggio è passato* »¹¹.

Per quanto ci riguarda, non sappiamo se effettivamente « il peggio è passato », ed anzi siamo più propensi a credere che sia ancora lungi da venire. Ma se questo itinerario storico di un movimento come il « Radical Design », anche se letto con la prospettiva di circa quindici anni di distanza, può ancora insegnarci qualcosa, forse ciò riguarda la necessità, anche nel fare artistico, di una presenza costante delle utopie, intese non come essenze mitiche, ma come motivazioni complessive di una progettualità legata ad un'ipotesi di trasformazione del futuro. E non importa a questo punto quali possano essere gli espedienti e le finalità, ma se nell'arte l'uomo continuerà a vivere un suo ruolo insostituibile (computer permettendo), occorrerà forse la-

¹¹ La citazione è su A. BRANZI, *Op. cit.*, 1984, pag. 144.

vorare ad una nuova prospettiva di rinascita, meno tecnologica, e con più fantasia.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ARGAN GIULIO CARLO, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- BANHAM R., *Industrial Design ed arte popolare*, in «Civiltà delle macchine», nov.-dic. 1955.
- CIMBRINI GIUSEPPE, *Architettura e industria*, Tamburini, Milano 1958.
- DÓRFLES GILLO, *Simbolo, comunicazione e consumo*, Einaudi, Torino 1962.
- ECO UMBERTO, *Apocalittici ed Integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- GIEDION S., *Spazio, tempo ed architettura*, Milano 1965.
- MANGO ROBERTO, *Design ed arredo*, Italtecnobeton, Napoli 1965.
- MENNA FILIBERTO, *Design e Mass Media*, su «Op. cit.», n. 2, Napoli 1965.
- GARRONI EMILIO, *A proposito dell'arte ludica e dell'utopia*, su «Op. cit.», n. 7, sett. 1966.
- BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966.
- GIEDION S., *L'era della meccanizzazione*, Milano 1967.
- TRINI TOMMASO, *Ettore Sottsass jr. Catalogo mobili 1966*, su «Domus», n. 449, aprile 1967.
- DE FUSCO RENATO, *Avanguardia e sperimentazione nella storia dell'architettura moderna*, in «L'arte moderna», Milano 1967.
- U.F.O., *Effimero Urbanistico - scala I/I*, su «Marcatre», n. 37-40, gen.-apr. 1968.
- U.F.O., *Urboeffimeri avvenenti - scala I/I*, su «Marcatre», n. 41-42, maggio. 1968.
- GUENZI CARLO, *Una selezione difficile*, su «Casabella», n. 325, giu. 1968.
- ARCHIZOOM, *Gazebi*, su «Domus», n. 462, 1968.
- ARCHIZOOM, *Centro di cospirazione eclettica - XIV Triennale di Milano*, su «Domus», n. 466, 1968.
- KOSIK K., *La nostra crisi attuale*, Roma 1969.
- PEVSNER N., *L'architettura moderna ed il design*, Torino 1969.
- SUPERSTUDIO, *Design d'invenzione, design d'evasione*, su «Domus», n. 475, 1969.
- SUPERSTUDIO, *Progetti e pensieri: un viaggio nelle regioni della ragione*, su «Domus», n. 479, ott. 1969.
- SUPERSTUDIO, *Discorsi per immagini*, su «Domus», n. 461, dic. 1969.
- 1999 (9999), *Las Vegas*, su «Casabella», n. 339-340, ag.-sett. 1969.
- 9999, *Happening progettuale*, su «Casabella», n. 339-340, ag.-sett. 1969.
- SIMONCINI GIORGIO, *Il futuro e la città*, Il Mulino, Bologna 1970.
- U.F.O., *Le cammelle di salvataggio*, su «Domus», n. 483, feb. 1970.
- DÓRFLES GILLO, *Le oscillazioni del gusto*, Einaudi, Torino 1970.
- MENDINI ALESSANDRO, *Il design tra elargizione e lusso*, su «Casabella», n. 354, 1970.
- ARCHIGRAM, *Istant City in progress*, su «Architectural Design», nov. 1970.
- ROSSI PAOLO, *I filosofi e le macchine*, Milano 1971.

BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, 4ª edizione, Bari 1971.

PESCE GAETANO, *Design?*, su « Architecture d'Aujourd'hui », n. 155, 1971.

JENCKS CHARLES, *The Supersensualists*, saggio sull'Antidesign Italiano su « Architectural Design », parte I (giugno '71) e parte II (gennaio '72). 9999, I 9999, su « IN », n. 2/3, 1971.

U.F.O., *L'Ufo della parodia*, su « Domus », n. 495, febb. 1971.

SUPERSTUDIO, *Distruzione, metamorfosi e ricostruzione degli oggetti*, su « IN », n. 2/3, 1971.

SUPERSTUDIO, *Dai cataloghi del Superstudio*, su « Domus », n. 497, apr. 1971.

SUPERSTUDIO, *Il Monumento continuo, storyboard per un film*, su « Casabella », n. 358, nov. 1971.

ARCHIZOOM, *La distruzione dell'oggetto*, su « IN », giu. 1971.

AA.VV., *52 interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari*, su « NAC », n. 8/9, ag.-sett. 1971, ed. Dedalo, speciale curato da Lea Vergine.

FOSSATI PAOLO, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972.

DORFLES GILLO, *Introduzione al disegno industriale*, Einaudi, Torino 1972.

WATSON M., *Comportamento prossemico*, Bompiani, Milano 1972.

BOLOGNA FERDINANDO, *Dalle arti minori all'industrial design - Storia di una ideologia*, Laterza, Bari 1972.

AMBASZ EMILIO, *Italy: The new domestic Landscape*, Museum of Modern Art, N. York/Centro Di, Firenze, 1972.

MENNA FILIBERTO, *New Behaviours in Italian design*, saggio sul catalogo « Italy: the new domestic landscape », MOMA, New York/Centro di Firenze, 1972.

MENDINI ALESSANDRO, *The land of Good design*, saggio sul catalogo « Italy: The new domestic landscape », MOMA, New York/Centro di Firenze, 1972.

CELANT GERMANO, *The architect as Architecture*, saggio sul catalogo citato. MOMA, New York/Centro di Firenze, 1972.

GREENE B./ARCHIGRAM, *Disintegration of the city*, su « IN », n. 6, 1972.

VINCA MASINI LARA, *Archifirenze*, su « Domus », n. 509, apr. 1972.

KOENIG GIOVANNI K., *Industrial design aus Italien*, su « Casabella », n. 366, giu. 1972.

CARNEVALE G. C. - MONTUORI M., *Note su una possibilità progettuale: le contraddizioni della città come campo di intervento*, su « Parametro », n. 12/13, 1972.

GIRONDI S. - MARTINERO G. - RAIMONDI G. - VACCARONE A., *Deformazione come forma d'uso*, su « Casabella », n. 364, 1972.

GREGOTTI VITTORIO, *Design Italiano (1945-1971)*, su « Italy: The new domestic landscape » (trad. it. su « Casabella », n. 372).

ARCHIZOOM, *Relazione al concorso per l'Università di Firenze*, su « Domus », n. 509, 1972.

BRANZI A./ARCHIGRAM, *L'Africa è vicina: il ruolo dell'avanguardia*, su « Casabella », n. 364, 1972.

BRANZI ANDREA, *Il ruolo dell'avanguardia*, rubrica su « Casabella », n. 363/364/365, 1972.

BRANZI ANDREA, *Radical notes*, rubrica su « Casabella », n. 371 (1972), 377 (1973).

SUPERSTUDIO, *Sulla scena dello S-Space*, su « Domus », n. 509, apr. 1972.

NATALINI A., *Superstudio*, su « Rassegna - modi di abitare oggi », n. 22/23, 1972.

SUPERSTUDIO, *Dai cataloghi degli istogrammi, Iª serie misura*, su « Domus », n. 517, dic. 1972.

SUPERSTUDIO, *L'architettura interplanetaria*, su « Casabella », n. 364, 1972.

SUPERSTUDIO, *Vita, educazione, cerimonia, amore e morte*, su « Casabella », n. 372, 1972.

SUPERSTUDIO, *Dodici città ideali*, su « Casabella », n. 361, gen. 1972.

ZZIGURAT, *Storia dell'albero e della capsula*, su « Domus », n. 509, apr. 1972.

ZZIGURAT, *Zzigurat*, su « Casabella », n. 368, ag.-sett. 1972.

9999, *Ricordi di architettura*, Capponi, Firenze 1972.

DALISI R., *Tecnica povera in rivolta*, su « Casabella », n. 365, 1972.

DALISI RICCARDO, *La partecipazione creativa è possibile*, su « Casabella », n. 368/369, ag.-sett. 1972.

LA PIETRA UGO, *La cellula abitativa una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione ed informazione*, su « IN », n. 6, 1972.

LA PIETRA UGO, *Strumenti e metodi per la riappropriazione e l'uso della struttura urbana*, su « IN », n. 5, 1972.

STRUM, *La città intermedia*, su « IN », n. 6, lug.-ag. 1972.

STRUM, *3 fotoromanzi: La città intermedia - Utopia - La lotta per la casa*, su « Casabella », n. 368/369, ag.-sett. 1972.

MENDINI A., *Radical design*, su « Casabella », n. 367, 1972.

PETTENA GIANNI, *Vestirsi di sedie*, su « Domus », n. 509, apr. 1972.

STUDIO 65, *Design '72: una Babilonia*, su « Domus », n. 502, lug. 1972.

SOTTASS ETTORE, *Controdesign*, su « Rassegna », n. 22/23, 1972.

SOTTASS ETTORE, *Il pianeta come festival*, su « Casabella », n. 365, 1972.

PESCE GAETANO, *Una ricerca svolta oltre il limite-design*, su « Casabella », n. 378, giu. 1973.

FOSSATI PAOLO, *Il design*, ed. Tattilo, Roma 1973.

AA.VV., *Global Tools - documento I*, su « Casabella », n. 377, mag. 1973.

PETTENA GIANNI, *L'anarchitetto*, Guaraldi, Rimini 1973.

STRUM, *Autorepressione del linguaggio*, su « Casabella », n. 378, giu. 1973.

DALISI RICCARDO, *Scheletri metodologici in fuga*, su « IN », n. 9, feb.-mar. 1973.

RAGGI FRANCESCO, *Radical Story*, su « Casabella », n. 382, 1973.

U.F.O., *UFO*, su « IN », n. 9, febb.-mar. 1973.

U.F.O., *Produzione industriale e creatività individuale*, su « Casabella », n. 378, giu. 1973.

DE ANGELIS ALMERICO, *L'antidesign*, su « Op. cit. », n. 26, 1973.

ANONIMA DESIGN, *Anonima Design*, su « Casabella », n. 379, 1973.

NAVONE PAOLA - ORLANDONI BRUNO, *Architettura radicale*, Documenti di Casabella, Milano 1974.

MENDINI ALESSANDRO, *Idee in letargo - spazzatura*, su « Casabella », n. 394, 1974.

MENDINI ALESSANDRO, *Impossibilità d'uso. Mobilio come strumento critico*, su « Casabella », n. 392/393, 1974.

RESTANY PIERRE, *U.F.O. - Zorro*, su « Domus », n. 539, 1974.

PESCE GAETANO, *Le futur est peut-être passé*, Centro di Firenze, 1975.

DORFLES GILLO, *Si vendono anche i mobili 'Impossibili'*, su « Il Corriere della Sera » del 3 gennaio 1975.

LA PIETRA UGO, *La riappropriazione dell'ambiente - interventi ed analisi 1967-1976*, Milano 1976.

DALISI RICCARDO, *Architettura nelle lotte di quartiere*, su « IN », n. 13, 1976.

AA.VV., *Casabella 1970-'75: L'antiprogetto radical*, su « Casabella », n. 440/441, 1978.

MASINI LARA VINCA, *Topologia e morfogenesi*, ed. La Biennale di Venezia, 1978.

MURATORE G., *Tra ipotesi tecnologica e crisi della progettazione*, su « Casabella », n. 440/441, 1978.

PETTENA GIANNI, *Effimero urbano e città. Le feste della Parigi rivoluzionaria*, Marsilio, Venezia 1978.

MUNARI BRUNO, *Artista e designer*, Un. Laterza, Bari 1978.

MENDINI ALESSANDRO, *Paesaggio casalingo*, Shakespeare & Company, Milano 1979.

SCALVINI MARIA LUISA, *Prima e dopo il post-modernismo*, su « Op. cit. », n. 84, 1980.

BARILLI RENATO, *Arredo alchemico*, su « Domus », n. 607, 1980.

AA.VV., *Catalogue for decorative furniture in Modern style*, Milano 1980.

RAGGI FRANCO, *Dall'intervento al Convegno di Aspen (Colorado USA) sul tema: Italian idea*, giu. 1981.

RADICE BARBARA, *Introduzione al catalogo 'Memphis the new international style'*, Milano 1981.

MENDINI ALESSANDRO, *Architettura addio*, ed. Shakespeare & Company, Milano 1981.

RINALDI R., *Dal catalogo Il mobile infinito*, Milano 1981.

MENDINI ALESSANDRO, *A proposito del mobile infinito*, in « Elogio del Banale » a cura di Barbara Radice, Milano 1981.

GRAVAGNUOLO BENEDETTO, *I linguaggi ereditati*, su « Domus », n. 619, 1981.

BRANZI ANDREA, *Usare come macchina anche la propria mano*, su « Rinascita », n. 41, ott. 1981.

DE ANGELIS ALMERICO, *Scenografia - Il disegno dell'ambiente*, ed. Fiorentino, Napoli 1981.

GREGOTTI VITTORIO, *Il disegno del prodotto industriale - Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1982.

RAGGI FRANCO, *Gli anni del contro*, su « Rassegna », n. 12, Milano, ed. C.I.P.I.A., 1982.

MANG KARL, *Storia del mobile moderno*, Laterza, Bari 1982.

D'AMATO GABRIELLA, *Il design tra radicale e commerciale*, su « Op. cit. », n. 53, Napoli, gen. 1982.

PETTENA GIANNI, *La città invisibile. L'architettura sperimentale 1965-'75: La critica e gli scritti del radicale*, ed. L'Opera Universitaria, 1983.

IRACE FULVIO, *Colloquio con Alessandro Mendini*, su « Aura », n. 1, ed. Aura, Napoli 1983.

AA.VV., Centro Ellisse - Facoltà d'Architettura di Napoli, *Atti del Convegno: Il design oggi in Italia tra produzione, consumo e qualcos'altro*, (Villa Pignatelli, giu. 1984), ed. Domus, 1983.

MERIGGI MAURIZIO, *Dove va il design?*, su « L'umanità », 11 nov. 1983.

AA.VV., « Aura », n. 2 *Dieci anni di architettura italiana (1970-'80)*, Napoli, ed. Aura - Shakespeare & Company, 1984.

BRANZI ANDREA, *La casa calda*, Idea Books edizioni, Milano 1984.

GRAVAGNUOLO BENEDETTO, *La casa radicale*, su « Il Mattino » del 14 novembre 1984.

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 3
<i>Capitolo primo</i>	
RADICAL DESIGN: PREMESSE E NASCITA DI UN MOVIMENTO	» 11
<i>Capitolo secondo</i>	
LE CARATTERISTICHE DEL « RADICAL » A META' TRA « FORMAZIONE » ED « INFORMAZIONE »	» 27
<i>Capitolo terzo</i>	
I PROTAGONISTI: STORIA ED ATTIVITA' DI GRUPPI E DESIGNERS RADICALI	» 45
Archizoom	» 45
Superstudio	» 59
U.F.O.	» 73
9999	» 81
Ziggurat	» 87
Strum	» 91
Studio 65	» 95
<i>Capitolo quarto</i>	
I PROTAGONISTI: I « SOLISTI DEL RADICAL »	» 99
Ettore Sottsass jr.	» 100
Alessandro Mendini	» 110
Ugo La Pietra	» 119
Gaetano Pesce	» 127
Gianni Pettienna	» 132
Riccardo Dalisi	» 137
<i>Capitolo quinto</i>	
LA FINE DELL'ANTI-DESIGN, IL RUOLO DEL « BANALE » E DELLA CULTURA POST-INDUSTRIALE	» 145
BIBLIOGRAFIA GENERALE	» 159