

Le avanguardie, con Freud, avevano capito che il mondo è una zona di vita precaria, è una zona negativa dove l'uomo è costretto ad accettare il principio di realtà. Un principio che piega la libertà dell'uomo, che lo costringe ad una serie di gesti e di comportamenti obbligati, rispondenti tutti all'etica, alla morale della produzione, ad una morale negativa che tende a piegare tutti i gesti dell'uomo, non dalla parte della libertà, ma dalla parte della strumentalizzazione, che l'industria e la società ne può fare.

Questo discorso delle avanguardie parte dal principio che d'adulto, smessa l'epoca dell'infanzia, deve rinunciare completamente al principio di piacere, alla possibilità di realizzare una serie di gesti, una serie di comportamenti che rispondono appena al gusto interessato di essere compiuti, al bisogno ideologico dell'azione, e non ad una motivazione economica.

Ora le avanguardie capiscono che l'uomo è stato irreggimentato in una serie di classi sociali che lo costringono ad un comportamento non più libero, ma obbligato e standardizzato. Esse cercano di modificare, di rompere questo spazio obbligato della vita e di riportare l'uomo in uno spazio totale dove possa anche recuperare il valore dell'infanzia. E per valore dell'infanzia le avanguardie intendono lo spazio della libertà, lo spazio del gesto disinteressato, lo spazio del disutile. Esse l'hanno recuperato smettendo una serie di tecniche, di procedimenti specialistici, rispondenti ancora a delle categorie (la scultura, la pittura, ecc.), per realizzare uno spazio creativo dove confluissero tutte le tecniche possibili, dove fosse possibile scardinare una nozione di arte troppo repressiva per fare in modo che l'artista, come un bambino, potesse esercitare tutte le tecniche per realizzare la propria fantasia.

Le avanguardie, nel momento in cui scoprono delle tecniche creative, scoprono un'ideologia dell'arte, una mentalità, una visione dell'arte come spazio totale, dove non si producono solamente immagini, ma si produce la libertà.

Quindi le tecniche scoperte dalle avanguardie storiche sono tecniche liberatorie. Se vogliamo enumerarle potremo parlare, per esempio, del "collage". I cubisti in effetti nel momento in cui introducono un elemento "extrapittorico", nel momento in cui Picasso incolla su un quadro un pezzo di giornale, un oggetto trovato nella vita, adopera un procedimento elementare, non specialistico, che potrebbe benissimo appartenere, come possibilità, alla mano del fanciullo: il collage come dato della realtà che entra

nella dimensione formale dell'arte. I futuristi scoprono la "parolibera", Marinetti dice: — Non è più necessario fare delle poesie con proposizioni obbligate, ma è possibile creare delle parole che si susseguono tra loro senza nessun nesso logico. — Perché tutti i movimenti dell'avanguardia hanno scoperto che la logica corrisponde ad una logica razionale, su cui si fondano tutti i gesti possibili della vita nella misura in cui tutto deve rispondere ad un criterio di utilità economica.

Le parolibere hanno quindi la possibilità di far susseguire delle parole una dietro l'altra, senza nessun nesso logico, ma con estrema libertà fantastica, in maniera tale che le parole possono, quasi come in un cozzo violento, acquistare una reciproca carica, una reciproca forza.

I dadaisti, per esempio, adoperano l'"onomatopea"; lo scardinamento del linguaggio fino ad un suono puro, ad un suono che esprime solo se stesso, un suono che sembra venire prima del linguaggio, un suono che appartiene tipicamente alla zona del-

CREATIVITY: ITS ARTISTIC AND INFANTILE COMPONENTS

Along with Freud, the avant-garde movements realized that the world is a zone of precarious life, a negative zone where man is compelled to accept the principle of reality. This principle restricts Man's freedom and forces him into a series of compulsory gestures and behavioural patterns which correspond to the ethical

HOMEWORK (REMEMBERING PASOLINI)

No serious study has been made of the importance of the school in the history of culture; indeed, no history has ever been written of the school as the independent history of a social phenomenon, nor anything about its negative aspects in human development or its capacity for deforming culture. A universal history of the school has never been written, also because such a history would of necessity have to start with an investigation of "the condition of the school" which, it is widely acknowledged, is a bio-cultural condition very hard to define. Almost by way of officially acknowledging the permanent conflict between school and

una direzione identificabile e senza un destino chiaro. Il fatto stesso che persone separate da funzioni diverse sono proprio per questo costrette a vivere insieme per decine d'anni (maestri, professori, allievi, supplenti, bidelli ecc.) determina interrelazioni talmente violente che la stessa funzione scolastica ne risulta devastata: pazzi, maniaci, malati, buffoni, deformati, ridicoli, mostri costituiscono alla fine il normale panorama scolastico del giovane, già di per se stesso in preda a crisi di crescita, con turbe sessuali e rimpinzato di pane e burro. L'insegnamento, come atto di trasmissione dal docente al discente di informazioni culturali, è nella realtà scolastica uno psicodramma autonomo da qualsiasi contenuto didattico. Ivan Illich nel suo libro «La descolarizzazione della società» rilevava molto chiaramente come la funzione scolastica non sia in rap-

l'infanzia; una zona dove si vive attraverso una serie di gesti elementari, dove la parola ancora non è formata.

I surrealisti adoperano delle tecniche creative, dei procedimenti come il "frottage", tecniche che, nello spazio dell'infanzia, vengono spesso esercitate proprio per realizzare dei giochi. Il frottage si ottiene mettendo un foglio di carta su una moneta e grattando poi con la matita su questo foglio di carta, per cui l'immagine che si forma è una specie di ombra, una specie di immagine molto alonata, che riproduce, quasi, l'anima dell'oggetto sottostante. Il "dripping", adoperato dai surrealisti e poi da Pollock, è la possibilità di far sgocciolare con un gesto circolare della mano dei colori sulla tela, in maniera tale che il gesto circolare produce delle forme, ma nello stesso tempo lascia al colore la possibilità, la libertà di espandersi senza nessuna immagine obbligata.

Perché le avanguardie dicono che l'arte deve avere una funzione liberatoria, l'arte deve servire a portare nello spazio della realtà,

Achille Bonito Oliva

and moral philosophy of mass-production, a negative philosophy tending to bend all of Man's gestures not towards freedom but towards his instrumentalization, which industry and society together can indeed bring about.

This avant-garde position starts with a sociological analysis of reality and with the application of Freud's notion of that principle of reality which the adult must accept in life when, with the end of his childhood, he must completely renounce the

Andrea Branzi

society, recent decrees of the Ministry of Education have brought parents into the school; but which is more likely to be influenced by the other, the school or society? The mental deformation that a school is capable of bringing about in an individual determines his mental and social behaviour almost to the point of shaping his anthropological characteristics. In this sense it is very difficult to defeat the school. It starts out with the premise that history and culture have already been written down, and the writing is made up of names and dates. Those who remember them are cultured, the others are uncultured. This sort of Limbo often lasts far beyond the limits of the school age. In intellectuals

porto all'insegnamento ma piuttosto alla funzione di intrattenere, impegnandola scolaristicamente, l'umanità dai sei a ventiquattro anni, deformandola definitivamente con modelli di comportamento.

I decreti delegati quasi a voler ufficialmente riconoscere il conflitto permanente tra scuola e società hanno oggi introdotto nella scuola i genitori: ma sarà la scuola che somiglierà alla società o sarà la società che finirà con l'assomigliare alla scuola?

La deformazione mentale che la scuola è in grado di lasciare in un individuo ne determina il comportamento mentale e sociale fino quasi a figurarne le caratteristiche antropologiche. In questo senso è molto difficile sconfiggere la scuola. Essa parte dalla premessa che la storia e la cultura sono già state scritte: questa scrittura è costituita da date e nomi. Chi ricorda queste date e questi nomi è una persona col-

nello spazio della vita tutte le zone inconse che vengono occultate, represses dentro l'uomo. E la maniera più libera per portare questo inconscio al di fuori è adoperare delle tecniche che siano le meno specialistiche possibili, perché, come l'inconscio ha una sua polluzione continua all'interno dell'uomo senza che egli lo possa controllare, così, in effetti, adoperare una tecnica automatica significa poter dare uno spazio di liberazione a questo inconscio, senza che di questo niente vada perduto o represso. E' chiaro che se l'artista si servisse di tecniche specialistiche, si servisse di alcune immagini figurative obbligate, automaticamente questo inconscio, ch'è uno spazio oscuro, non potrebbe affiorare. Nella misura in cui l'artista non conosce questo inconscio lo può portare fuori solo se la tecnica è la più automatica possibile.

Anche il bambino tende a scoprire il mondo attraverso le proprie mani, ad annullare, a far cadere tutte le categorie possibili; nella misura in cui il bambino vive e si avvicina, man mano, ad una zona della coscienza,

CREATIVITA': L'ARTISTICO / L'INFANTILE

pleasure principle and the possibility of realizing a series of gestures and acts which barely satisfy the disinterested need to be carried out, and the ideological compulsion to act, without any economic motivation. The avant-garde movements now realize that Man has been regimented into a series of social classes which compel him to adopt a behavioural code which is no longer free but obligatory and standardized. They try to modify and break through this obligatory space of life and to restore Man

I COMPITI A CASA (ricordando Pasolini)

it becomes a permanent condition which allows one to name reality and to discuss it in lessons and writings as an area of literary and scientific competence, or as an object with a form and logic of its own. It was while considering these intellectuals who have never really graduated from secondary school that I recalled Pasolini who, in a moment of happy intuition, perceived that there was another reality that cannot be defined by the critical yardstick, because it is a cultural non-condition, rather than a counter-culture or popular culture. All those who had never really graduated from secondary school were waiting for Pasolini's coffin to pass, and when it finally came they found

ta, gli altri non sono colti. La scuola è una alternativa completa alla vita e alla realtà, una loro totale sostituzione, in cui la «terapia della parola», di cui parla Moravia, si attua compiutamente. Non a caso la contestazione studentesca è nata e morta all'interno di questo pianeta allo stato gassoso, in cui la simulazione della realtà esterna, politica e sociale, si realizza nei compagni, nei professori e Nixon nel preside.

Questa condizione di limbo si protrae spesso fin oltre i confini dell'età scolastica; essa diviene, negli intellettuali, una condizione permanente che permette di nominare la realtà e di parlarne, in lezioni o in scritti, come di un'area di competenza letteraria o scientifica, in ogni caso un oggetto dotato di forma e di logica autonoma, disinnescato e riprodotto in cera.

za, attraverso una serie di gesti che sono automatici, improvvisi. Cioè le motivazioni, il bambino le scopre dopo aver agito, e qui vorrei introdurre un concetto, una categoria adoperata spesso da Lévi-Strauss ed è la figura del "bricolage".

Il bricolage è la possibilità di adoperare un oggetto al di fuori della funzione che l'oggetto ha nella vita quotidiana, la possibilità di dare ad un oggetto una funzione diversa da quella che in realtà ha. E l'artista è come un "bricoleur", nella misura in cui dà ad un oggetto che egli trova nella vita quotidiana una funzione estetica, toglie all'oggetto la sua funzione economica, la sua funzione utilitaristica per dargli una funzione strutturalmente formale cioè estetica. Anche il bambino è come un bricoleur, perché quando sale su una scopa e pensa di poter volare, quando la bambina gioca con la bambola, in effetti riproduce in scala quello ch'è lo spazio della vita, la realtà. Quindi l'artista regredisce intenzionalmente in uno stato infantile, nella misura in cui adopera una serie di tecniche manuali, arti-

to a total space in which he can retrieve the values of his childhood. And by these values the avant-garde means the space afforded by freedom, the space of the disinterested gesture and the unutilizable. And how they recovered this childhood space? By laying aside a series of highly specialized techniques and procedures still corresponding to the traditional categories (sculpture, painting, etc.) in order to realize a creative space in which all possible techniques may converge.

in it a confirmation that life (one's external life) is indeed mortal. It is no accident that they are called "the immortals"... We have had a school, and still more a society of highly trained town-planners who talk about things that they do not really know, of politicians who do not know whom they represent, and of sociologists who only know the man that they meet on the way to school. And these people, on hearing how Pasolini was murdered and how his body was mistaken for a bag of rubbish, immediately cry that it was a crime against culture. They do not know what ignorance is. And it is ignorance that sooner or later will change the world.

E' pensando a questi intellettuali, che non sono mai usciti dal liceo, che mi viene in mente Pasolini, il quale in un felice momento ha intuito che esiste anche una realtà che non è definibile con metri critici perché è una non-condizione culturale (più che una contro-cultura o una cultura popolare). Questa non-condizione è costituita da un largo strato sociale il quale, per il fatto stesso che non organizza in termini culturali (scolastici) la propria esperienza, vive in termini informi la propria vita. Informi prima ancora che drammatici. I suoi romanzi erano un pacco di parolacce, e la "storia" non si svolgeva in alcun modo, non aveva né andamento prospettico né morale, ma mortale, cioè andava verso la morte e basta. Come Accattone che morendo dice «... va male, va male». Ma tutta la sua esperienza e la sua morte è già un paragrafo di un libro di testo in cui si dice:

gianali, propri: la possibilità di oggetti quotidiani dell'arte e da vita diversa. Cioè, "ready-made" trovato nella galleria, un gesto che sto oggetto e si sceglie la ruota di un cavallo. Questo che l'oggetto una volta che già il bambino. Nel momento di questi procedimenti logico queste to del bricolage, l'orizzonte dell'esperienza punto sull'impulso della comunicazione ma emotiva, su una tecnica usata in L'artista giudica l'infanzia, nella misura in cui vive in uno spazio sce negativo: di se e un sistema. Nel momento attraverso vari che manuali, a so la dissociazione linguaggio, la niche automatizzata zone inconse, vere in uno spazio. Invece si fa un è il tipico addulto che vuole teri che fanno talità e di ideologia la quale in mente che l'infanzia di Si fa dell'infanzia ristretto, bloccato un salto. Invece lavoro di questi zazione, nella mente artisti d'avanguardia dei pinguini guardia è già una regressione prodata un giudizio spazio quotidiano questo senso pizia è possibile e non altro, è ideologico.

A. Bonito Oliva

«Perché leggendo ci sentiamo ricchi che Pasolini era quelli che non aspettavano la vita ne hanno vita (esterna). Non a caso si abbiamo avuto una società di urbanisti di cose che non non sanno chi che conoscono andando a scuola solini scambiati dicono subito cultura. E non sanno chi sarà questa che

A. Branzi

**no parigliano
cchi» di Zanuso e Consagra a Collodi**

getto è corretta: dare ai bambini che Pinocchio una successione di episodi scarni, nbre, un supporto narrativo che stimoli fantasia, rinunciando alla tentazione di farli trazioni a tutto tondo di pupazzi soltanto di essere ammirati. zione del bambino verso il proprio mondo, e da solo la propria personale figurazione

ndimenti, è comprensibile lo sforzo diadiana la sostanza fisica dei personaggi che i piccoli si trovano di fronte che stimola la loro fantasia, ma al contrario sono il risultato di un luogo processo di nto, fino a diventare angosciose. ere e non invadere, di suggerire e ta analisi strutturalista della fiaba un percorso cimiteriale cosparso di Una sorta di strana contaminazione e un monumento alla Resistenza. socialista che è il Paese dei Balocchi, mai e si mangia gratis, è chiaramente una generazione, a cui i progettisti mosciuto l'impegno politico solo crificio e di rinuncia. (A. B.)



perfectly coloured puppets which ask only to be admired. The aim was to avoid accentuating the child's alienation from his world and to urge him to work out his own version of the tale. If this was the intention one can easily understand the attempt to reduce the physical substance of the characters of this tale to a Freudian cipher. What the little tots are put before, however, is

includes all the experiments of the last few years — experiments often difficult to interpret — which have the common characteristic of lying outside the strictly professional line and of launching, often in opposite directions, as a kind of radical (of course) revision of the whole architectonic field; they are: counter-design, conceptual architecture, Utopia, neo-monumentalism, minimal technology, eclecticism, iconoclasm, neo-dadaism, nomadism, etc. The programmatic statements of these groups and even their most outrageous insults have met with silent smiles (not to be confused with tolerance). The positions of the professionals remain untouched by this wave of publicity-hunting and, of course, as we all know, sooner or later these youthful excesses peter out for everyone... Into this breach created partly by the often neutral availability of the specialized reviews and partly by the strategic retreat of the Old Masters, diverse forces charge, carefully avoiding clashes among themselves. And this makes for strange meetings: this year at the London Summer Session, for example, even Italia Nostra (sic) took part! And indeed the outlook is hardly

threatened by a repressive ecology, that great tool in the cultural renewal of the whole bourgeois ethos (the concept of "nature" moves directly from liberal economics to urban planning); on the other hand by an avant-garde glad to exist but incapable of clearly defining itself or presenting a programme. And by this I do not mean uniform programmes (everyone has a right to make and to consume his own culture), but the ability to find outside oneself analogous phenomena and structural laws as reference points. The whole matter would be of no importance if this experimental production were homogeneous, and though varied, constant: actually there is proud ambiguity in much of the avant-garde work, ambiguity which becomes troublesome as soon as the tide turns back and one's destructive drives begin to fail one, leaving in their wake an expanse of "beautiful" works of architecture and cultural arrogance. The symptoms are familiar enough: a cultural-anthropological hodge-podge, refined elegance, salvos against the consumer ethos, etc. Coming into their own again are the élite of knowledgeable fools, of sham-drugged puppets, ready to lecture the whole of society through

Establishment culture has always wisely let them blow off their initial steam and then has moved in, when things had calmed down, to recuperate them on the plane of linguistic renewal. It is no mere chance that the destructive drive of the Modern Movement has come back into circulation as a positive drive towards the formal renewal of architectonic culture. And indeed the "destruction of architecture" as a slogan created to underscore the negative constant present in the experimental work of the last few years, has no future if it is not accompanied by a "long-term strategy". By "long-term strategy" I mean at least an awareness of the whole cycle of cultural production — that is, an awareness of the real relationships existing between the planning-operations man and the client in terms of creative alienation, the technological barrier in the arts, and the social disintegration inherent in current aesthetic and cultural programmes in general. The "destruction of culture" remains no more than a simple apocalyptic statement if one's work has not been related to the structural laws governing social development and one has failed to outgrow the limits of a

anarchic nihilism. Establishing a rapport with social laws, however, does not mean political integration, but only the utilization of science in any plan, no matter how advanced: if Utopia is simply used to substitute present-day society in futuristic terms, it won't get us anywhere; but it is valuable if it is utilized as an artificial accelerator of the process on which one intends to operate. As we all know, the "destruction of culture" is not effected through an alternative culture, but through a different social use of the same culture; a long-term strategy is of use for the very reason that it singles out this passage from one to the other, and gives a positive meaning to the closing down of the one-way channels of communication constituted by aesthetic work. One thing we should all be committed to is a confrontation over theses of vital importance which enable us to draw up the premises for more incisive work, work which addresses itself directly to reality and does not avoid it. Which is no call to order but a preparation for the final attack. This column, written not by a critic but by an "operator", could be of use in that preparation.

**A long-term strategy
Strategia dei tempi lunghi**



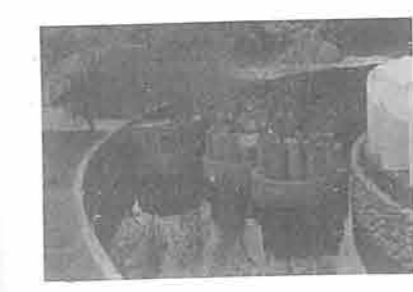
★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★
**RADICAL
NOTES**

Il termine "radical architecture" raccoglie tutte le esperienze di questi ultimi anni, esperienze spesso di difficile lettura, che possiedono la caratteristica comune di collocarsi al di fuori della linea retta professionale e di rilanciare, spesso in direzioni contrastanti, una sorta di rifondazione radicale (appunto) di tutta la disciplina architettonica: contro-design, architettura concettuale, utopia, neo-monumentalismo, tecnologia povera, eclettismo, iconoclastia, neo-dadaismo, nomadismo, ecc. ecc. Le dichiarazioni programmatiche dei gruppi e anche le offese più sanguinose, sono passate sotto un sorridente silenzio (erroneamente valutabile come tolleranza). Le posizioni professionali restano al sicuro da questa ondata di foto-montaggi e, si sa, gli eccessi giovanili prima o poi passano per tutti... In questo varco creato da una parte da una disponibilità spesso neutra delle riviste specializzate e dall'altra da una ritirata strategica dei grandi padri, forze diverse irrompono, guardandosi bene dal misurarsi tra di loro. E si fanno degli strani incontri: quest'anno alla Summer Session londinese ha preso parte anche Italia Nostra (sic)! Ed in effetti non c'è da stare alle-

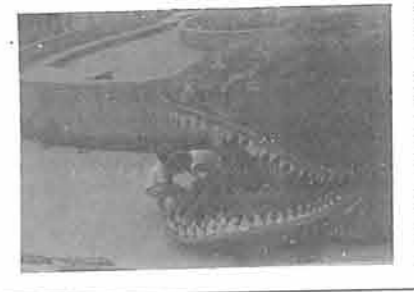
gri: da una parte incalza repressiva l'ecologia, grande strumento di rifondazione culturale di tutta la morale borghese (il concetto di "natura" passa direttamente dall'economia liberale all'urbanistica), e dall'altra un'avanguardia felice di esistere ma incapace di dare le proprie generalità o di dimostrare i propri programmi. E qui non intendo programmi unitari (a ciascuno il diritto di farsi e consumarsi la propria cultura), ma la capacità di reperire al proprio esterno fenomeni analoghi e leggi strutturali alle quali fare riferimento. La cosa non sarebbe di nessuna importanza se la produzione sperimentale si presentasse come un corpo omogeneo, variato ma costante: in realtà esiste una ambiguità anche profonda in molti fenomeni della avanguardia, ambiguità che preoccupa al momento in cui inizierà l'inevitabile riflusso e certa spinta distruttiva comincerà a venire meno, lasciando scoperta una spiaggia fatta di "belle" architetture e di protervia culturale. I sintomi sono poi i soliti: minestroni cultural-anthropologici, eleganza raffinata, bordate repressive contro i consumi ecc. Si ricostruisce l'élite dei somari sapienti, dei bambolotti finti drogati,

pronti a fare scuola con l'architettura a tutta intera la società. La cultura ufficiale in simili momenti è sempre stata molto saggia, lasciando sfogare la carica iniziale, e recuperando poi ad acque più calme sul piano del rinnovamento linguistico. Non a caso tutta la carica distruttiva del Movimento Moderno è rientrata in circolazione come spinta positiva ad un rinnovamento formale della cultura. In effetti la "distruzione dell'architettura" come slogan creato per sottolineare una costante di segno negativo all'interno dei fenomeni sperimentali di questi ultimi anni, non ha alcun destino storico se non è accompagnata da una "strategia dei tempi lunghi". Per "strategia dei tempi lunghi" intendo almeno la coscienza dell'intero ciclo della produzione culturale, cioè dei rapporti reali esistenti tra operatore progettuale e utente, in termini di alienazione creativa, di barriera tecnologica delle arti, di corrosione sociale della piattaforma dei valori estetici e culturali in genere. La "distruzione della cultura" resta una semplice affermazione apocalittica se non viene realizzato il collegamento con leggi strutturali di sviluppo sociale, superando limiti di un temporaneo nihilismo anarchico,

sempre decadente. Il rapporto con le leggi sociali non significa integrazione politica, ma piuttosto un riscontro scientifico ad una elaborazione quanto si vuole avanzata: l'utopia, se sostituisce semplicemente in termini avveniristici la società attuale non serve a niente, ha valore quando viene utilizzata come acceleratore artificiale dei processi attuali sui quali si intende operare. Come ben si sa la "distruzione della cultura" non avviene attraverso una cultura alternativa, ma attraverso un diverso uso sociale della cultura stessa; una "strategia dei tempi lunghi" serve appunto a individuare questo passaggio di mano, fornendo un senso positivo alla riduzione a zero dei canali di comunicazione unidirezionali costituiti dal lavoro estetico. Un impegno che dovremmo assumerci tutti è quello di un confronto su tesi, riconosciute come portanti, che permettano di costituire le premesse per un lavoro più incisivo che scontri frontalmente la realtà, e non la eluda. Non un richiamo all'ordine, ma la preparazione dell'attacco finale. Questa rubrica, tenuta non da un critico, ma da un addetto ai lavori, potrebbe servire a questo.



hardly a structure likely to stimulate their imagination, but an assemblage of figures which are the end-result of a long process of reduction and desiccation, figures which at length look anxiety-ridden. In the attempt to offer but not to invade, to hint but not to fill in, in this structuralist analysis of Collodi's tale, the result is a walk in a cemetery peopled by burnt figures, a sort of strange



contamination between characters of the imagination and a monument to the resistance. The wonderful socialist Utopia that is "Playland", where one never works and meals are free, is obviously a far-cry from the ideology of the generation to which the planners belong — a generation which has known its political commitments only in terms of sacrifice and "doing without". A. B.

72

1

13

In the attempt to set out a...

tributions to the process of clarifying ends and themes of radical architecture, Ivan Illich's book on the « Descholarisation of society, for an alternative to the scholastic institution » (ed. Bompiani) takes its place along the road of the progressive demystification of culture and its social role, and therefore of all its normal and physical structures. Illich's criticism deals with a strictly disciplinary field such as the school, but as he himself initially declares, the choice of such a field is only an instrumental matter, not so much because an ideological criticism is made of it — and therefore a general criticism —, and much less so because the school represents the most symbolic branch of the contradictions of the system, but rather for the fact that this sort of analysis could be applied indifferently to other branches and to other forms with identical results: the army, the family, work etc. And, we wish to add, the town. Ivan Illich makes a very precise initial observation: in our present-day society everything that used to be instrumental to achieving an end has ended up by gaining the upper hand over the end itself, substituting it with a bureaucratic structure. In the case of the school it is clear how it

culture" by becoming "culture" itself, denying all right to everything that does not officially pass through it. It is possible to note the same transforming tendency in the case of the town, so that if the town is born as a necessity of "civilization" it has ended up by becoming "the civilization" putting forward its own image as an end in itself that society must try to reach. Ivan Illich does not fall into the all too frequent fault of envisaging a "better" school — that is to say, trying to single out alternative subject matter to the present one; his analysis is always moving along a strictly technical plane. In fact he reveals how it is at the very level of the aims it sets itself that the school does not function. It does not educate, inasmuch as the formation of young people never takes place within the school walls but elsewhere, in times and places that are not controlled scholastically. It does not provide a technical preparation with the capital used and the time it utilizes. All the programmes aimed at improving its functioning have promptly failed, owing not so much to weakness or mistakes but because the school is not an organism capable of being improved beyond a certain point. Moreover

all young people irrespective of their social class is a technical, and not a political, utopia that is quite inaccessible. A demonstration of this assertion has come from the efforts carried out in the United States in recent years. All these observations could be applied directly to the town when underlining the technical, not political, impossibility of exceeding a functional limit which cannot be objectively improved beyond a certain minimum level. The battle to improve towns as they are at present is limited by having to operate on a body that is full of structural rather than social contradictions which no new equilibrium will ever manage to regenerate, a body that is too old to absorb a newly-conceived vision of existing and living. Ivan Illich's conclusion is that the present-day school only functions in relation to the productive structure of consumption models in society, and its real aim is to "guard" boys for a certain number of years. As this is the school's function it is therefore always and only negative in whatever society it operates independent of the values and aims it has set itself. You will never obtain anything use-

ful from school, as is the case with prisons. All those who believe that one day it will be possible to have schools that teach how to carry out a revolution do not realize this truth. So too the town, which formalizes society in a moment of its social transformation in a functional manner, posing immediately as an autonomous cultural and figurative patrimony that cannot be transformed: the town will never be a revolutionary weapon unless it is through its own failure (barricades). Ivan Illich does not hypothesize so much in terms of a flow-back towards general ignorance, just as we do not hypothesize a return to cave-life, but a different system of spontaneous, creative, individual culturalization within society itself and not in the school, something more functional which we must now define, as Ivan Illich says, in terms of « those individual objectives that can favour the advent of an Age of free time (scholé) in opposition to an economy dominated by service industries ». In effect the basic aim of a radical critic of institutions, whether scholastic or urban, is not to make them instruments of revolution but instruments in the hand of man, thereby enabling him to take a decisive step towards liberation from work.

The Abolition of School

L'abolizione della scuola



ANDREA BRANZI
RADICAL NOTES

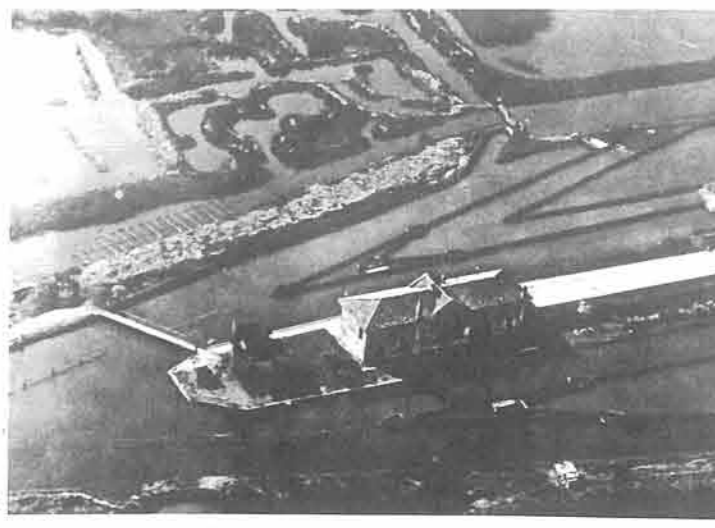
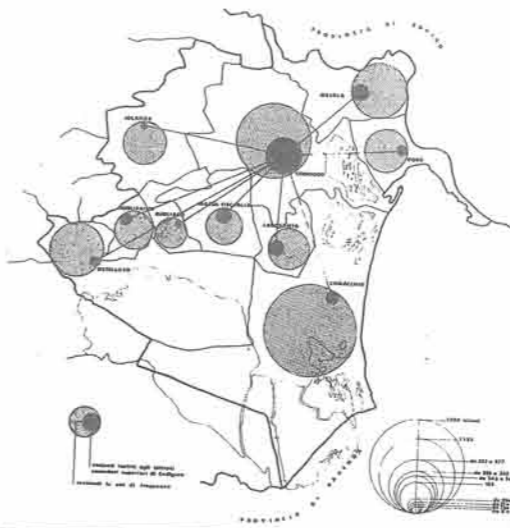
Nel tentativo di reperire contributi tecnici al processo di chiarimento dei fini e dei temi della radical architecture, il libro di Ivan Illich sulla « Descolarizzazione della società, per una alternativa all'istituzione scolastica » (ed. Bompiani) si colloca sulla strada della progressiva demistificazione della cultura e del suo ruolo sociale, e quindi di tutte le sue strutture formali e fisiche. La critica dell'Illich si muove in un campo strettamente disciplinare, come quello della scuola, ma come egli stesso dichiara inizialmente, la scelta di tale campo è solo strumentale, non tanto perché ne viene fatta una critica ideologica (e quindi generale), né tanto meno perché la scuola rappresenti il settore più emblematico delle contraddizioni del sistema, ma piuttosto per il fatto che tale genere di analisi potrebbe essere indifferente applicata ad altri settori e ad altre strutture con identici risultati: l'esercito, la famiglia, il lavoro, ecc. E la città, aggiungiamo noi. Ivan Illich fa un rilevamento iniziale molto preciso: nella società attuale, tutto ciò che un tempo era strumentale al conseguimento di un fine ha finito per prendere il sopravvento sul fine stesso, sostituendolo

sotto forma di struttura burocratica. Nel caso della scuola, è chiaro come essa ha sostituito il "fine della cultura" divenendo essa stessa "la cultura" e negando tutto quanto non transita ufficialmente attraverso di lei. Nel caso della città, è possibile riscontrare lo stesso processo involutivo, per cui se la città nasce come necessità di "civiltà", essa ha finito per diventare "la civiltà", ponendosi come fine chiuso in se stesso che la società deve cercare di raggiungere. Ivan Illich non cade nell'errore, fin troppo frequente, di ipotizzare una scuola "migliore", cercando cioè di individuare contenuti alternativi a quelli attuali, ma muove la sua analisi sempre su di un piano strettamente tecnico. Egli rileva infatti come la scuola non funzioni proprio sul piano degli scopi che si prefigge: non educa nel senso che la formazione del giovane non avviene mai nell'ambito scolastico ma altrove, in tempi e in luoghi non scolasticamente controllati; non fornisce una preparazione tecnica ai capitali impiegati e ai tempi utilizzati: tutti i programmi tesi a migliorare il suo funzionamento sono puntualmente falliti, non tanto per debolezza o per errori, ma perché la scuola non è un organismo in grado di essere mi-

gliorato più di tanto. Non solo, ma l'ipotesi di una scuola aperta a tutti i giovani di tutte le classi sociali è un'utopia tecnica, e non politica, assolutamente irraggiungibile. Lo sforzo compiuto negli Stati Uniti in questi ultimi anni ne è una dimostrazione. Tutte queste osservazioni potrebbero essere applicate direttamente alla città, nel sottolineare la sua impossibilità tecnica, e non politica, a superare un limite funzionale che oltre un certo livello non può essere oggettivamente migliorato. La battaglia per "migliorare" le attuali città ha il limite di operare su di un corpo pieno di contraddizioni strutturali più che sociali, che nessun nuovo equilibrio riuscirà mai a rigenerare, un corpo troppo vecchio per contenere una visione appena nuova del vivere e dell'abitare. La conclusione di Ivan Illich è che oggi la scuola assolve solo alla funzione di struttura portante di modelli di consumo nella società, e il suo scopo reale è quello di "custodire" i ragazzi per un certo periodo di anni. La funzione della scuola in quanto tale è quindi sempre e soltanto "negativa", in qualsiasi società agisca e indipendentemente dai valori e dagli scopi che si prefigge. Dalla scuola, come dalla prigione,

non si otterrà mai niente di buono: non si rendono conto di questa verità tutti coloro che credono che un giorno potrà esistere una scuola che insegna a fare la rivoluzione. Così la città che formalizza funzionalmente la società in un momento della sua trasformazione sociale, ponendosi immediatamente come patrimonio culturale e figurativo autonomo non trasformabile: la città non potrà mai essere strumento rivoluzionario se non attraverso il proprio fallimento (le barricate). Ciò che Ivan Illich ipotizza non è un riflusso nell'ignoranza generale, come noi non ipotizziamo un ritorno alle caverne, ma un diverso sistema di culturalizzazione individuale spontaneo, creativo dentro la società stessa e non dentro la scuola, più funzionale già oggi a precisare, come dice Ivan Illich, « quegli obiettivi individuali che possono favorire l'avvento di una Età del tempo libero (scholé) in opposizione a una economia dominata dalle industrie dei servizi ». Il fine ultimo infatti di una critica radicale alle istituzioni, scolastiche e urbane, non è quello di farne strumenti di rivoluzione, ma strumenti in mano all'uomo, facendolo decisamente incamminare verso la liberazione dal lavoro.

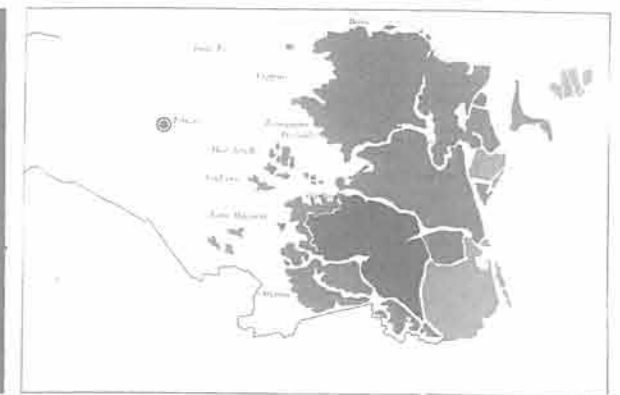
n° 373 JANVIER 1973 4



IL DELTA DEL PO E IL COMPENSORIO FE



Un parco per il Delta



Il 22 giugno scorso il Consiglio regionale dell'Emilia Romagna, a Bologna, approvava con voto unanime il "Progetto pilota per un parco a fini multipli nella provincia di Ferrara", nato dalla collaborazione fra il Ministero del Bilancio e della Programmazione economica e la Giunta regionale. Il Progetto pilota è il frutto di una serie di originali contributi e di indagini dell'Amministrazione provinciale di Ferrara, che ha fatto proprie le autonome decisioni dei comuni del Basso ferrarese e del contributo molto attivo dell'Associazione Italia Nostra. Le caratteristiche del Progetto-pilota, del quale avevamo parlato su Casabella n. 358, si articolano secondo diverse finalità: la funzione naturalistica, per la tutela di un ambiente naturale e fisico che interessa un litorale e un entroterra ancora non alterati e, tra l'altro, dichiarati "zona depressa"; la promozione culturale, che si realizzerà utilizzando le attrezzature del parco al servizio delle varie categorie di scuole e di cittadini, attuando anche iniziative per la promozione professionale dei giovani; la funzione promozionale, in rapporto alla possibilità di creare condizioni per la fruizione del tempo libero da parte di strati sempre più ampi di popolazione. L'area indicata dal progetto è costituita dalla Valle Bertuzzi, pineta di Volano, spiaggia Romea, Porticino, Valle e Canale, Gran Bosco della Mesola, Valle e Taglio della Falce, Scannone, Pineta di S. Giustina e di Mesola, Po di Goro, Punta Faro, Sacca di Goro, Barene e Scanni della destra del Po di Goro. La commissione presso la Regione

ha chiesto inoltre che vengano considerate anche le Valli di Comacchio, la Pineta di S. Vitale e l'Oasi di Ponte Alberete; altri suggerimenti riguardano il consolidamento degli argini del Po, la salvaguardia delle coste dalle mareggiate, l'approfondimento del problema dell'inquinamento da parte dell'Italstat e dell'Italimpianti, le società alle quali il Consiglio regionale ha commissionato uno studio per un intervento ecologico integrale nella regione; si è consigliato anche un programma di collegamento tra Università, enti di sviluppo agricolo e il gruppo di progettazione. Il Ferrarese zona depressa Un progetto così completato — se, come pare, si terrà conto dei consigli della commissione — dovrebbe finalmente assicurare il decollo sociale ed economico della provincia di Ferrara, tipica area depressa rimasta tale. Ma il progetto rischia di scontrarsi con il tracollo che l'economia arretrata di questa zona ha subito a tutti i livelli produttivi: nell'agricoltura, nell'industria e nelle attività terziarie. Valga per tutto questo un dato: Ferrara-provincia, secondo il censimento del 1961 aveva una popolazione di 403.218 residenti mentre, secondo il censimento del 1970, ne contava 387.451; il ferrarese è una delle zone del nord-Italia a più alto esodo, nonostante il saldo attivo tra i nati e i morti; l'esodo riguarda poi, in massima parte, la popolazione attiva. Ferrara capoluogo è anche l'unico del nord-Italia a registrare un continuo calo di residenti. Nell'immediato dopoguerra nella

graduatoria nazionale del reddito netto complessivo, la provincia era al decimo posto: nel 1969 era scesa al 39°. Analizzando i diversi settori emergono macroscopiche lacune e sfasature per quanto riguarda la programmazione delle amministrazioni locali e una demagogica gestione dell'Ente Delta Padano. L'industria, gravitante sull'enorme stabilimento alla periferia di Ferrara della Montedison, ha progressivamente risentito della grave crisi che ha investito quest'ultima. Quindi, oltre a licenziamenti e ristrutturazioni, vi è stata una falce delle piccole e medie aziende che erano più o meno legate alla Montedison. D'altra parte, un'ottica straordinariamente limitata nella gestione e nelle previsioni ha fatto scomparire una serie di piccole industrie che operavano in altri settori. Soltanto da pochi anni il Comune e la Provincia hanno attuato una politica di sostegno verso le imprese artigiane. Agricoltura in crisi L'agricoltura, centro motore di tutta l'economia ferrarese, presenta diversi aspetti: quella cerealicola e risicola offre un panorama positivo. Ma la gran parte del territorio è utilizzato a frutticoltura, alla quale nel dopoguerra si convertirono troppo precipitosamente quasi tutti gli agricoltori ferraresi, senza un programma, senza una politica associativa, senza predisporre attrezzature di conservazione e di trasformazione. Ogni piccolo frutticoltore faceva e fa tutto da sé: i compratori-



GETTONE Le macchine di Allan Wexler

RISD Museum Venders are conveniently located throughout the greater Providence area

Visit a RISD Museum in your neighborhood today

Ottimismo amico del ridicolo, tecnica regalami il semplicismo! Così costui propose la soluzione del consumo della cultura e della crisi dei musei per mezzo di macchine del tipo a monetine. Distribuiscono coca cola e cultura, alienami città e storia e allontanami sempre più dalla loro reale appropriazione. Oggetto meccanico, che ideologia trasmetterai agli schiacciatori di bottoni? chi ti possiede e chi ti comanda?

Non bisogna razionalizzare i musei e la loro cultura, ma abolirli. E invece costui disse: «Vide se stesso, me e i musei come Roma nel primo secolo, con le glorie del passato strette al suo petto, gli occhi bagnati di lacrime di nostalgia per i vecchi tempi, con l'incertezza del presente, la paura del futuro, ascoltando l'orribile cigolio delle porte della città, l'incoerente tumulto fuori delle mura di tribù barbare calate dalle lande desolate del nord con cruda e brutale vitalità».

I problemi dei musei sono seri e destinati ad aumentare. I musei, giganteschi centri di raccolta, sono destinati ad accogliere ed esporre l'arte che un tempo riempiva palazzi, chiese, templi, e collezioni private di diverse

civiltà. Le cantine dei musei e i magazzini traboccano, e gli impiegati sono costretti a trasformarsi in indaffarati contabili sempre in ritardo sul loro lavoro.

... Il numero di oggetti d'arte sempre in aumento e la necessità di creare diversi punti d'accesso per ogni oggetto suggeriscono l'uso di alcuni strumenti che la tecnologia moderna fornisce.

... Il distributore automatico appare all'orizzonte come una nuova ragazza in città. Benché voci del suo arrivo siano corse per alcuni anni, noi nel campo dell'arte, a causa della nostra naturale modestia, del nostro conservatorismo di base, e della magrezza del nostro portafoglio, ci siamo coperti gli occhi con le mani quando passava. Recentemente però più di un occhio ha sbirciato tra le dita questo distributore automatico in minigonna. Chi è questa Sylvia meccanica?

... Il museo è un posto adattissimo per un successivo sviluppo e perciò i direttori di musei che comprendono questo tipo di situazione culturale sono già in una buona posizione per aumentare l'importanza del museo per mezzo di distributori automatici appropriati.»

R.I.S.D. 830 SERIES (Painting Vender)

... This is an experiment in the use of the RISD Museum as a great painting and in the use of the RISD Museum as a great painting and in the use of the RISD Museum as a great painting...

R.I.S.D. 830 SERIES (Artist at Work)

... This is an experiment in the use of the RISD Museum as a great painting and in the use of the RISD Museum as a great painting...

R.I.S.D. 830 SERIES (Sculpture Vender)

... This is an experiment in the use of the RISD Museum as a great painting and in the use of the RISD Museum as a great painting...

L'equivoco forse più caratteristico che accompagna qualsiasi dibattito di urbanistica consiste nella tacita certezza che la città rappresenta il momento più alto e completo della cultura sociale.

L'idea della città come opera collettiva, come specchio formale e spontaneo di una civiltà, è talmente radicata che sembra impossibile scindere il termine città da quello di cultura sociale.

Se tale unità si è verificata in qualche momento storico (le polis? i comuni?) ciò è sempre dovuto al fatto che ha funzionato la copertura ideologico-culturale alla unità tra il sistema economico e l'organizzazione territoriale.

Il sogno del villaggio, della piccola comunità unita ed equilibrata nella vallata, accompagna come il sogno di una perdita infanzia (mai vissuta) tutte le esperienze urbane, dai nuovi quartieri alle megalopoli.

Tale sogno sempre tradito è diventato lo strumento di verifica delle condizioni attuali di vita urbana, la unità di misura delle disfunzioni e delle tragedie di questa.

Utilizzando questo parametro, la collettività assume il problema urbano non in termini funzionali a cui rispondere sul piano tecnico, ma come problema civile alla cui soluzione tutta intera la società deve concorrere. Tale unità civile però non è ricercata mai sul piano dell'uso collet-

Il sogno del villaggio The dream of the village

Debates on town-planning are invariably bedevilled by the tacit belief that the city represents the highest and fullest expression of social culture. The idea of the city as a collective work, as the formal and spontaneous mirror of a civilization is so deeply rooted that it is almost impossible to divorce the term "city" from "social culture".

If such unity was ever achieved in the past (the city-states? the communes?), it was always due to the fact that an ideological-cultural factor was operating as the element unifying the economic system and the territorial organization.

The dream of the village, of a small united and well-balanced community in a valley, lingers on like the dream of an inexistent lost childhood and haunts all urban experiments, from new quarters to big cities.

Though repeatedly betrayed this dream has become an instrument for testing the conditions of contemporary urban life and for measuring its malfunctions and tragedies.

Applying this parameter the social group addresses urban problems not in functional terms to be dealt with on a technical level, but as civil problems calling for the participation of society as a whole. This civil unity, however, is never sought in the collective use of the city but only on a formal level, which is the only

possibile verificabile unity — things being what they are — in that mass of contradictions called the city, whether modern or ancient, being made up, as it is, of both public and private elements, of both green areas and constructions, etc.

The single component of the urban problem (dwellings, traffic, green areas, services, etc.) is never given a scientific solution but one which enables it to be fitted in among all the other components without seriously disrupting them.

And indeed, when we talk about modern cities we are using a misnomer because there is no such thing as a truly modern city: 1) the great metropolises such as New York, London, Tokyo, Paris, and so on, are not really modern cities but ancient ones, with very old patterns and histories which were gradually adapted, successfully and unsuccessfully, to current requirements, and the solutions they offer are always the product of an emergency and a "case by case" policy; 2) the new cities, that is to say the cities which arose during this century on the basis of a unified project (the English "New Towns", Chandigarh, Brasilia, etc.), have not really sought new solutions but have tried to resemble as much as possible the old cities, by accepting the very same formal test that architecture applies to traditional

le soluzioni urbane tradizionali; 3) le città avveniristiche proposte dalle avanguardie, nel 99% dei casi consistono in un rinnovamento linguistico dei temi tradizionali, con invenzioni machinistes, ma confermando in pieno il rapporto visuale tra cittadino e città.

Stando così le cose è chiaro che le città sono oggi il punto meno funzionante di tutto il sistema produttivo e commerciale: tale disfunzione urbana è così permanente e diffusa da ingenerare l'equivoco che il malessere da essa prodotto faccia parte di una sorta di angoscia esistenziale dell'uomo moderno. Il disservizio urbano cessa di essere un problema tecnico per diventare una lotta dell'uomo contro se stesso, una condizione di crisi culturale.

Il sistema oggettivizza l'angoscia facendola diventare cultura, e soprattutto lascia in gestione alla società tutte le proprie disfunzioni e contraddizioni, alla cui soluzione viene così attribuito un valore collettivo.

La società trova così già determinato e condizionato il proprio dibattito politico e culturale da scelte che essa non ha fatto e che può contribuire solo a perfezionare.

Si ripete al livello urbano ciò che accade nella fabbrica, in cui la classe operaia è costretta spesso a gestire in proprio le carenze produttive e tecnologiche come traguardi poli-

tici, anche dove tali carenze sono dannose agli interessi stessi della produzione.

Il problema di affrancarsi da tale genere di ricatto impostando una problematica basata non sulle deficienze del sistema ma sul possesso di questo (riconoscendo nelle contraddizioni funzionali un problema strettamente padronale), viene affrontato oggi dalle avanguardie politiche, le quali rifiutano le battaglie culturali per svolgere lo scontro in termini strettamente quantitativi.

(Come diceva Engels infatti, da parte operaia il problema di una città diversa non si pone, si pone semmai il problema del possesso della città attuale.)

Da parte imprenditoriale ugualmente il problema urbano va estratto dai vincoli del dibattito culturale, dalle verifiche formali e dagli equilibri storici e geografici, che rischiano di trasformare la città in uno specchio permanente delle contraddizioni strutturali del sistema.

La rifondazione scientifica del problema urbano diventa la nuova frontiera: la radicalità della ricerca deve garantire, non il livello utopistico, ma la trasferibilità delle soluzioni; la neutralità formale deve garantire, non lo squalore, ma il superamento della componente estetica come elemento prevaricante l'uso libero e aperto delle strutture.



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★
RADICAL NOTES

urban solutions; 3) in 99% of the cases the futuristic cities proposed by the avant-garde are only the result of a linguistic renewal of traditional themes, with maquisiniste inventions which only confirm the usual visual relationship between the town-dweller and his town.

This being the case, it is clear that cities are the least efficient element in the whole productive and commercial system; indeed, this dysfunction of the city is so permanent and widespread as to create the delusion that the malaise it produces is part of a kind of existential anxiety afflicting modern man. Urban disservice thus ceases to be a technical problem and becomes the struggle of man against himself, a matter of cultural crisis.

The system objectifies this anxiety and transforms it into culture, leaving society itself responsible for its own disfunctions and contradictions and attributing a collective value to their solution. Consequently, society finds that even its political and cultural debates are determined and conditioned by choices that it did not make and that it can only help to improve.

There is a repetition on the urban level, then, of what occurs in the factory, where the working class is often called on to accept production and technological failings as

political goals, even when these failings are damaging to the interests of production itself.

The problem of how to get rid of this kind of blackmail, by formulating the question not on the basis of the system's deficiencies but on the ownership of the same (in which the functional contradictions of the system are seen to be a strictly managerial problem), is now being addressed by the political avant-garde, which rejects the cultural battle and plans its attacks in strictly quantitative terms. (As Engels says, the problem of a different city just doesn't exist for the ownership of the actual city).

In the case of the entrepreneurs as well, the urban problem should be disentangled from the mesh of the cultural debate, from formal tests and from matters of historical and geographical equilibrium — all of which could transform the city into a permanent mirror of the structural contradictions of the system.

The new frontier, then, is the reformulation of the problem of the city in scientific terms: this radically new approach should guarantee not utopian but transferable solutions; neutrality of form should guarantee not squalor but an advance beyond the aesthetic solution, the element now blocking the free and open use of structures.

NOVE MOSE 72

La non grande bibliografia sulle avanguardie d'architettura degli anni '70 inizia con quel numero unico di Design Quarterly 78-79, edito a Minneapolis nell'ottobre del 1970 e gestito interamente da John S. Margolies, sulla "conceptual architecture"; il primo grande catalogo generale, ragionato, è costituito da «JAM: Projekte der Arthropoden zur Gestaltung der Zukunft», edito nel 1971 a Colonia e preparato da James Burns.

Tra le altre pubblicazioni importanti, oltre alla istituzione di questo filone sui recenti numeri di Casabella e alla rubrica "Cosmorama" di A.D., ci sono i due articoli di Charles Jencks nel numero di giugno 1971 e su quello di gennaio 1972, sempre su Architectural Design, dedicati all'avanguardia italiana.

Meno noto anche perché totalmente intraducibile, il ponderoso saggio sulle avanguardie fiorentine pubblicato da Arata Isozaki su Monthly Art Magazine a Tokyo, nell'ottobre del 1971. Un caso a parte, per univocità di contenuto, è costituito dalla serie di numeri che IN, a partire dal giugno del 1971, dedica all'avanguardia internazionale d'architettura.

Le tesi proposte sono: "La distruzione dell'oggetto" (IN 2-3), "Di-

struzione e riappropriazione della città" (IN 5, 6 e 7), e quale riferimento al più generale possibile "La abolizione del lavoro".

Già nella scelta di questi temi può essere notato il particolare taglio dato alla ricerca editoriale, la quale vuole sottolineare la componente tecnico-distruttiva del ruolo storico delle avanguardie, all'interno però non di un nichilismo decadente o di un terrorismo repressivo, ma piuttosto nel quadro di un processo di auto-liberazione dell'individuo dalle armature comportamentali costituite dalle estetiche e dalle morali correnti.

Il dato positivo, progettuale, viene rifiutato proprio in ragione di questa radicale rifondazione della cultura, intesa non più come settore produttivo di modelli e valori universali (settore che trae la propria ragione dalla totale alienazione culturale della società che lavora), ma come forma spontanea di comunicazione e di vita.

L'unica prospettiva all'interno della quale tale ipotesi può porsi è appunto quella dell'abolizione del lavoro, intesa come legge di tendenza di tutti i fenomeni sociali attuali e come unica utopia generale delle estetiche liberatorie dell'avanguardia.

una direzione parallela alle tesi proposte; ecco infatti alcune tipologie più particolari di comportamento: 1) molti gruppi sviluppano una componente anarchica (i Salz der Erde, la Coop. Himmelblau, ecc.) accentuata dall'uso degli happenings, la cui forza dissacrante corre sovente il rischio di riproporre il gruppo "provocatore" come casta di sacerdoti dionisiaci, che agiscono in preda al proprio raptus sacro, mentre gli "altri" stanno a guardare e a aumentare la propria alienazione.

2) i gruppi "ecologici" (gli Street Farm, gli Ant-Farm ecc.) che identificando natura con libertà propongono una sorta di terrorismo verde, moraleggiando su una arcadia pre-industriale come ipotesi di uno stato pre-urbano. L'assedio della campagna alla città viene letto in termini di conflitto ideologico.

3) i gruppi "concettuali" (gli U.F.O. Gianni Pettena, ecc.) si liberano dei linguaggi e degli strumenti disciplinari per inviare messaggi in codice, ironici in maniera didattica, ma spesso di difficile circolazione. La loro operazione sembra spesso tendere a una morte dall'interno delle discipline stesse, consunte e esauste dalla propria estrema auto-coscienza.

Publicazioni sulle avanguardie

Publications on the avant-garde

★★ ANDREA BRANZI ★★ RADICAL NOTES



The rather limited bibliography on the architectural avant-garde in the seventies begins with the single edition of the «Design Quarterly» 78-79 published in Minneapolis in October 1970, an edition which John S. Margolies devotes entirely to "conceptual architecture".

The first big systematic general catalogue consist of «Jam: Projekte der Arthropoden zur Gestaltung der Zukunft» edited by James Burns and published in Cologne in 1971.

Among the other important publications, besides the series on this theme in recent issues of «Casabella» and in the "Cosmorama" column of «Architectural Design», there are two articles by Charles Jencks in the June 1971 and January 1972 issues of «Architectural Design» dedicated to the Italian avant-garde.

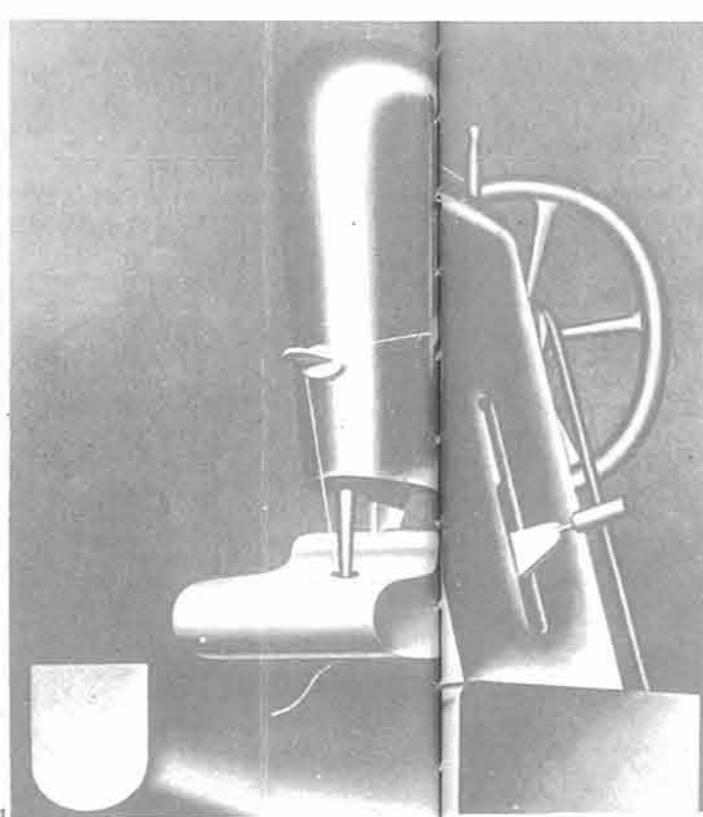
Less well-known, also because it is completely untranslatable, is the ponderous article on the Florentine avant-garde published by Arata Isozaki in «Monthly Art Magazine» of Tokyo, in October 1971.

For singleness of purpose, a special case will be found in the series of issues which «IN» has been dedicating to the international avant-garde in architecture since June 1971. The subjects proposed are:

"The destruction of the object" (IN 2-3), "The destruction and reappropriation of the city" (IN 5, 6 and 7), and as the most general reference "The abolition of work". The very choice of these themes reveals the direction taken by the editorial research, which tends to underscore the technical-destructive component of the historical role played by the avant-garde, not inspired by any decadent nihilism or repressive terrorism, but seen rather in the context of a process of self-liberation of the individual from the rigid behavioural patterns found in current aesthetics and morals.

The given positive element, design, is rejected on the grounds of this radical refoundation of culture — culture no longer in the sense of a sector producing universal models and values (a sector rooted in the total cultural alienation of working men and women), but in the sense of a spontaneous form of communication and life. The only prospect in which such a hypothesis can be postulated is that based on the abolition of work, which is seen as the law underlying all current social phenomena and as the unique general Utopia of the liberating aesthetics propounded by the avant-garde.

Not all contributions run parallel to the theses advanced here; here, for instance, are a few of the more detailed behavioural typologies: 1) many groups develop an anarchic component (Salz der Erde, Coop. Himmelblau, etc.) accompanied by the use of happenings whose desecrative virulence often seems to cast the "provocatory" group in the role of Dionysian priests seized by a fit of sacred frenzy, while the "others" look on and become increasingly alienated; 2) the "ecological" groups (the Street Farm and Ant Farm groups, etc.) who, by identifying nature with liberty, propound a kind of green terrorism, moralizing on a pre-industrial Arcadia as a hypothesis for a pre-urban state. The siege waged by the country against the town is interpreted in terms of ideological conflict; 3) the "conceptual" groups (the UFO, Gianni Pettena, etc.) have divested themselves of the usual disciplinary idioms and implements in order to send out didactically ironic messages in code — messages, however, not so easily circulated. Their operation often seems to tend towards a death within the disciplines themselves, which are now worn out and exhausted by their own extreme self-consciousness.



Conrad Klaphek, nato a Eldorf nel 1935: acquisition. 1971. L'ant d'amour. 1968. marche du temps. 1968. chantage. 1966. voix de la conscience.

L'interessante fenomeno del Conventino di Firenze si trova a ridosso del quartiere popolare di San Frediano, in quella sottile striscia di città che costeggiando le Mura di piazza Tasso a Porta Romana, collega il centro storico alla collina di Bellosguardo. La zona, nonostante la sua centralità, ha conservato fino ad oggi un certo equilibrio tra campagna, villette Liberty, case popolari e vecchie fabbriche.

Il Conventino è una specie di falansterio per artigiani. I primi artigiani si insediarono infatti nell'ex-convento delle suore di Santa Teresa, una grossa costruzione a due piani della fine del secolo a pianta quadrata con orto interno (priva di carattere monumentale), nei primi anni dopo la Grande Guerra.

In breve la comunità artigiana si sviluppò fino a raggiungere il numero di oltre sessanta botteghe e studi, per un totale di circa 150 artigiani: argentieri, decoratori, restauratori, falegnami, stipettai, polimentatori, cesellatori, intagliatori, ceramisti, vetrai formatori, tornitori, foto miniaturisti, pellettieri, foto incisori, scultori, ecc. Il lavoro passa di mano in mano, di bottega in bottega, permettendo una sorta di ciclo completo dei prodotti artigianali. Spontaneamente, grazie anche alle caratteristiche edilizie del Conventino, la comunità artigiana si consolida, si inserisce nella vita del quartiere e della città.

I campi sui quali il Conventino sorge garantiscono condizioni di lavoro quasi ideali, e la vicinanza al centro monumentale assicura un contatto con il mercato turistico e con i negozi specializzati. Ma nel 1963 i proprietari del Conventino e dei terreni confinanti fanno preparare una lottizzazione che prevede la demolizione del Conventino e la realizzazione di palazzine per un indice di fabbricabilità complessivo un poco superiore a quello della zona adiacente.

La lottizzazione viene approvata nel dicembre del 1963 e nel luglio del 1965 inserita nel nuovo P.R.G. e successivamente convenzionata. Al Conventino arrivano le disdette del contratto e l'invito ad abbandonare le botteghe. Gli artigiani resistono e cominciano a cercare di interessare al proprio caso le forze politiche e gli enti cittadini. L'amministrazione succeduta alla precedente affronta il problema e nel febbraio del 1969 il Consiglio comunale approva

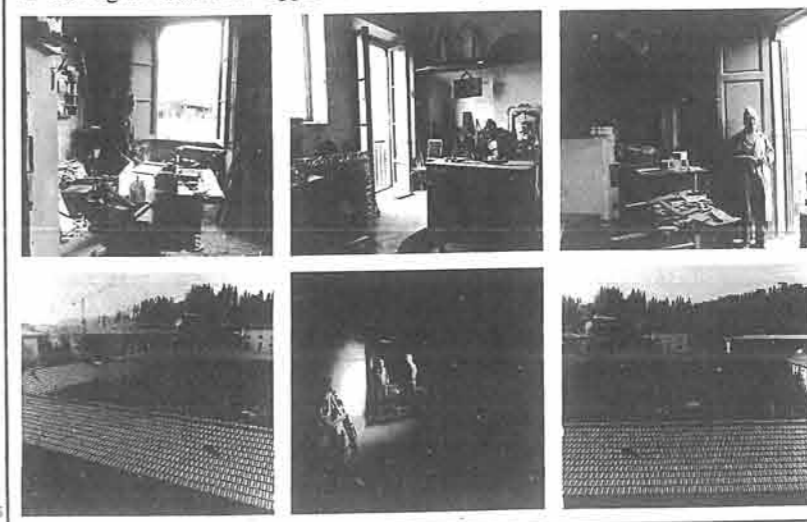
all'unanimità una delibera che per salvare il carattere della zona decide di mettere allo studio un piano particolareggiato. La delibera non ha però alcun seguito. Anzi, caduta l'amministrazione e subentrato il Commissario prefettizio, la lottizzazione entra in fase esecutiva e vengono rilasciate le prime tre licenze edilizie.

Scompaiono i campi e il Conventino si trova in mezzo ad un gigantesco cantiere. Inizia un lento stillicidio di chiusure di botteghe, ma i trentatré restanti artigiani tengono duro e nel maggio del 1971 si costituiscono in cooperativa allo scopo di trasformare il Conventino in un centro pilota per l'artigianato, con scuola per l'apprendistato dei mestieri, con centro espositivo permanente, riaprendo le botteghe chiuse ad artigiani specializzati in prodotti artistici. Al fine di restaurare l'immobile vengono presi contatti con enti cittadini che si dichiarano pronti ad acquistare il Conventino, e ad affittarlo alla Cooperativa.

Le trattative sembrano a un punto morto. Continua la congiura del silenzio da parte delle associazioni culturali cittadine.

Una interpellanza comunale sul «caos edilizio determinatosi nella lottizzazione del Conventino» fa muovere la magistratura, la quale non rileva però alcunché di irregolare; nel maggio del 1971 interviene addirittura la Regione Toscana, la quale attraverso la terza commissione consiliare elabora un documento da trasmettere alla presidenza regionale e garantisce il suo appoggio agli artigiani del Conventino.

Nel settembre di quest'anno viene sferrato un nuovo attacco: cominciano a piovere multe per contravvenzioni alle norme di sicurezza sul lavoro, nel Conventino privo di manutenzione. Così dopo anni di fatiche, condotte con disperazione in difesa del posto di lavoro e in nome del diritto alla gestione cooperativa dei mezzi di lavoro, dopo cinquantatré anni di vita questa unica comunità spontanea, che chiede di poter lavorare e di far restaurare l'immobile, si trova al punto di abbandonare non solo il Conventino ma il proprio mestiere di artigiani, mestiere che si basa su un equilibrio molto fragile di rapporti con altri artigiani complementari e con la città.



XV TRIENNALE DI MILANO

Mostra Industri

1) Negli molte me pubblicaz tentato d degli ulti documen ma, a c profundit problemi ed econo dei proce si opera D'altra p mostra d della Tri semplice documen con cont professio da mostr di quant della pro come att premesse la condi Perciò la Triennale ancora u fatto" qu i più avv queste p "ci sia d limiti de e quali s nei quali la propo documen

... sviluppo una grande distribuzione. Riportiamo la posizione espressa in qualità di presidente della C.E.E. da Malfatti, come sintesi dell'atteggiamento generale che le forze della grande distribuzione hanno assunto a proposito di questa legge. In un suo comunicato al governo italiano egli afferma: « la nuova legislazione relativa al commercio non favorirà la necessaria evoluzione strutturale, in quanto sembra che essa incoraggi troppo sistematicamente le posizioni acquisite a scapito di forme più moderne e maggiormente concorrenziali del commercio al minuto ».

Secondo Malfatti, inoltre, il passaggio alla grande distribuzione, basato sul lavoro salariato, aumenterebbe anche l'occupazione del settore commerciale: « la razionalizzazione e la modernizzazione del commercio al minuto, che può esprimersi nel passaggio da un'impresa senza salariati a un tipo d'impresa con salariati, è suscettibile di incoraggiare la creazione di nuovi impieghi. A conferma di quanto affermato la commissione fa presente che in Italia la densità commerciale era nel '69 di 185 negozi e di 351 addetti per 10.000 abitanti, mentre in Germania tale densità era di 105 negozi e 405 addetti ».

È importante valutare nello specifico questo tipo di produzione: se infatti il raffronto tra la situazione italiana e quella di altri paesi non esce dallo schematico dei dati citati da Malfatti per considerare altre variabili che influenzano il settore della distribuzione nel nostro paese, si rischia di cadere in posizioni superficiali, mitizzanti la grande distribuzione, ma inadeguate alla comprensione della realtà del commercio nel nostro paese. Come è noto l'Italia è il paese in Europa che conta il più alto numero di negozi tradizionali, 854.044 esercizi al '71 contro 607 supermercati e 550 magazzini a prezzo unico; osservando dinamicamente il fenomeno, l'incremento di esercizi dal '65 al '71 è stato costante, con percentuali più alte per la grande distribuzione.

Lo sviluppo del commercio in Italia ha seguito nel dopoguerra le contraddizioni fondamentali dello sviluppo economico generale; là dove il settore industriale non era in grado di assorbire l'eccesso di mano d'opera si è visto crescere l'esercito dei dettaglianti; dove lo sviluppo è stato più intenso, con la conseguente relativa saturazione del mercato del lavoro ed un reddito pro-capite superiore alla media, abbiamo assistito al crescente affermarsi della grande distribuzione.

Il 70% circa delle grandi unità è così localizzato al nord, con la punta massima a Milano dove assistiamo alla più alta concentrazione di unità a libero servizio esistente al mondo, e l'8% al sud, dove le piccole botteghe, con superficie media di 39 m², occupanti per lo più 2 addetti, costituiscono assieme all'impiego statale la fonte prevalente di sussistenza. Là dove le condizioni strutturali sono completamente diverse, come ad esempio in Francia e Germania,

All such modification in customs as were introduced in the '60s, most studies agree, may be traced to a spark which set off a chain of consequences still with us. This presage of future storms was the rock and roll of the King of Memphis, the great Elvis Presley.

Elvis, and all the phenomena that followed him — from the Beatles to Bob Dylan, from pop art to underground art — are generally gathered by historians of the period into a kind of "parallel history" evolving side by side with other phenomena considered autonomous and of a strictly social nature, such as the youth protest movement, the French May "revolution", the extra-parliamentary political movements, the great strikes, etc.

The latter, for the very reason that they spring from the "structural contradictions" of the social system, seem to have a logic of their own not subject to influences of a cultural kind, and least of all to musical influences. But this is true only up to a certain point.

It is quite true that the political struggle has nothing to do with culture, and it is also true that it is not the intellectuals but economic considerations that determine the great events of history; nevertheless, it is still true that there is a nexus between such phenomena as Elvis Presley and the May "revolution" in France, a nexus of a peculiar kind which is not so much casual as psycho-physical. In fact, the contradictions of the system are always with us, there are thousands of rea-

sons for rebelling, and we all know what they are, for they are part of our lives; yet years and years pass without any mass protest or social action. No one is strong enough to move, to break up the patterns of his own behaviour moulded by moral and aesthetic considerations conducive to passivity.

This sets the stage for such mass phenomena as rock and roll or Mary Quant's thighs-to-the-breeze mini-skirts: the unleashing of such psychomotor activities as pop dancing or sex as the basis of spontaneous communication creates a new freedom which becomes freedom of judgement and of movement and, consequently, new political thrust aimed at the destruction of a fictitious equilibrium based on inhibition. These mass-consumption phenomena that so deeply influence the customs of a society and its evolution towards self-determination do not offer the consumer a cultural model to follow nor any codified ideological message, but simply make him perform a number of activities which are in themselves therapeutic.

And this is precisely the direction taken by the avant-garde as well: it radicalizes the primary component of cultural phenomena, which is always spontaneous, and tends to level down to zero all technologies and codes of a formal nature.

Moreover music, being a homogeneous international medium, becomes a common denominator for many other phenomena of a different kind. The direct connections between pop music and avant-garde

movements have always remained within this framework. The only exception, I would say, is the 9999 group of Florence (Fiumi, Galli, Caldini and Birelli) which for the last four years has been running the Space Electronic, a big dancing hall which has engaged the services of some stars of international pop-music. Their connection with this pop world has been fundamentally sound, because they do not pose as whining missionaries engaged in a crusade in favour of modern music, for they know that this music transmits no codified messages but is important only for those who play it and dance it. In fact, the only cultural vocation that the group have coherently espoused on a theoretical level is quitting work so as to dedicate themselves entirely to living. A vocation of great importance and great maturity, this, which the intellectuals have lacked the courage to admit, preferring to conceal their "do-nothing" attitudes behind a kind of middle-class affluence, and not to brandish them as a radical revolt against work carried out at great personal risk. The choice made by the 9999 group is clear-cut: to run their own culture privately, without handing it over to institutional structures. This is why they have to get into the thick of things and often do the job by hand, with unpretentious craftsmanship unburdened by aspiration to a managerial role. An example of this is a book on their work which they put out in 500 copies, the cover in hand-embossed copper. A job that took six months.

Rock and Revolution

Rock e rivoluzione

Tutte le analisi sulla storia delle modificazioni del costume negli anni '60, risalgono concordemente ad un fenomeno nel quale riconoscono la scintilla che ha scatenato un processo a catena, che ancora non ha cessato di crescere. Tale segno premonitore delle future tempeste è stato il r'n'r del Re di Memphis, il grande Elvis Presley.

Lui e tutti quei fenomeni che lo hanno seguito, dai Beatles a Bob Dylan, dalla pop art all'underground, vengono generalmente raccolti dagli storiografi in una sorta di "storia parallela" ad altri fenomeni, considerati autonomi e dotati di una natura strettamente sociale, come la contestazione giovanile, il maggio francese, i movimenti extra-parlamentari, i grandi scioperi, ecc.

Questi ultimi fenomeni, proprio perché generati dalle "contraddizioni strutturali" del sistema sociale, sembrano possedere una logica autonoma libera da gestazioni culturali e tanto meno musicali.

Il che però è relativamente vero. E' vero che la lotta politica non è un fatto culturale, ed è vero altrettanto che non sono gli intellettuali a guidare i grandi fenomeni storici ma è l'economia, però è altrettanto vero che esiste tra questi fenomeni (Elvis Presley-maggio francese) un legame di natura particolare, non di causa-effetto, ma piuttosto direi di natura psico-fisica. Mi spiego.

Le contraddizioni del sistema esistono in permanenza, motivi per ribellarsi ce ne sono sempre stati a migliaia, tutti li conoscono e li vivono



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★

RADICAL NOTES

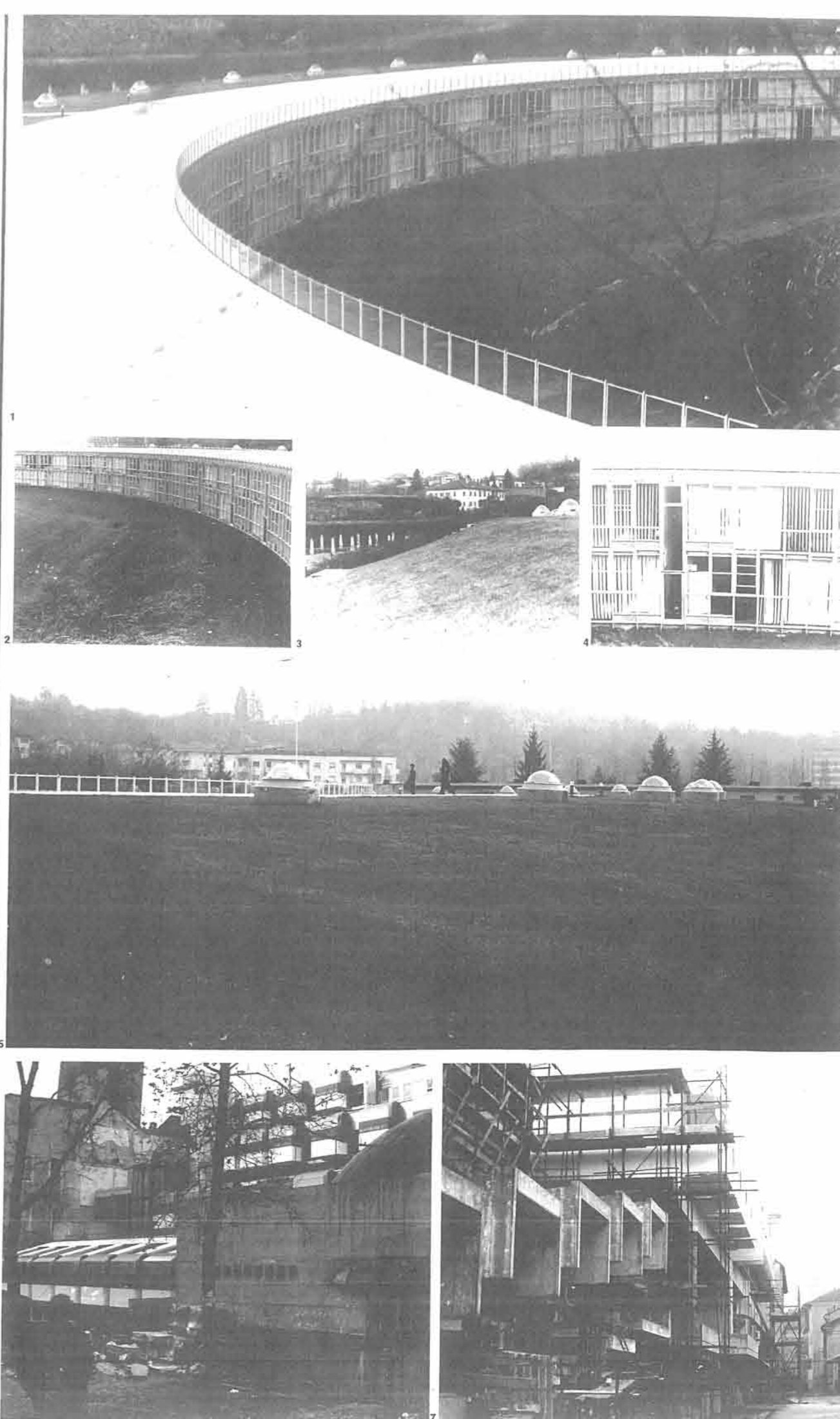
continuamente, eppure passano lunghi periodi di anni senza una voce o un moto di protesta sociale: nessuno possiede la forza di muoversi, di rompere quelle strutture del proprio comportamento che le morali e le estetiche ci costruiscono intorno, disponendoci alla passività.

E' questo il piano sul quale agiscono fenomeni di massa come il r'n'r o le cosce all'aria di Mary Quant: lo scatenamento di una attività psicomotoria come il ballo pop, o il sesso come base di comunicazione spontanea, creano nella società o in una parte di essa una nuova libertà che diventa di giudizio e di movimento, e quindi carica politica nuova che muove alla distruzione di un equilibrio fittizio basato sull'inibizione.

Questi fenomeni di "largo consumo" che così profondamente possono agire sul suo sviluppo verso l'auto-determinazione, non propongono al consumatore un modello culturale da raggiungere, non possiedono un messaggio ideologico in codice, ma gli fanno compiere alcune azioni, alcuni movimenti, e alcune attività che sono di per se stesse terapeutiche. E' esattamente questa la direzione verso la quale muove anche l'avanguardia: radicalizza nei fenomeni culturali la componente primaria, che è sempre spontanea, e tende a ridurre a zero tutte le tecnologie e i codici di lettura formale.

Non solo, ma la musica rappresentando un medium internazionale omogeneo, costituisce un riferimento di fondo a tanti altri fenomeni di natura diversa. I legami diretti tra

musica pop e movimenti di avanguardia sono sempre rimasti su questo piano di riferimento; l'unico caso diverso credo sia quello del gruppo fiorentino dei 9999 (Fiumi Galli Caldini Birelli) che da quattro anni gestisce lo Space Electronic, un grande locale da ballo nel quale si sono esibite le maggiori stars della pop-music internazionale, alle quali spesso il gruppo funge da impresario. Il loro rapporto con tale mondo è dei più sani: non si presentano come missionari lamentosi di una crociata per la musica moderna, perché hanno capito che tale musica non possiede messaggi in codice ma è importante solo per chi la suona e chi la balla. La vocazione culturale che infatti il gruppo coerentemente teorizza è quella di riuscire a smettere di lavorare per potersi dedicare esclusivamente a vivere: vocazione di grande importanza e di grande maturità, che spesso gli intellettuali non hanno avuto il coraggio di confessare, preferendo camuffare il loro "non far niente" dietro a una sorta di benessere borghese e non come rivolta radicale, condotta rischiosamente in prima persona, contro il lavoro. La scelta fatta dal gruppo dei 9999 è precisa: gestire in privato la propria cultura, senza demandarla a strutture istituzionali. Per questo devono entrare "dentro" alle cose per compierle manualmente, con modestia artigiana priva di ambizioni manageriali; hanno fatto per esempio un libro dei propri lavori, in 500 copie, con copertina in rame sbalzato a mano. Una fatica durata sei mesi.



5

FEURIER 1973

N° 374

10

(continua a pagina 14)

catalogue to the roads of the world, from those of pre-industrial Europe to those of China, etc. The exhibit offers a mass of complex documentary material on urban traffic circulation, which is treated as one of the fundamental structures underpinning the complex functional and ideological balance of the city — whether modern or historical — as a structure of commercial and cultural exchange, and as a public patrimony. As an urban phenomenon the street is inextricably bound up with that of the city itself, but it has an autonomous cultural identity of its own and belongs to a particular phenomenological category, so that it is possible to concentrate on the street (and perhaps also on its crisis and decline) independently of other urban factors.

The myth of free trade as a natural fact has charged the city with guaranteeing ideal conditions in the market, just as organic tissue guarantees vital exchanges between various cells. This state of optimum functionality theoretically consists in the mediation between private and public interests which the city, by definition, is supposed to guarantee in the much broader context of an equilibrium of technology and nature. In the bourgeois ethos, in fact, ecological equilibrium and social justice are only parts of a single problem (hence, among other things, their radical resistance to solution), so in theory the city becomes the place where this equilibrium is formally achieved in physical and linguistic structures (1). This being the case, the Town Plan becomes an instrument of mediation between

gineering, Man and Society — all this to be found inside a rigid functional system, which should have a scientific pattern of its own, albeit retaining a certain linguistic grace preferably within the context of a responsible civic awareness. (The fact, however, that it is now absolutely impossible to carry this out creates an added complication, because it leads to a misunderstanding as to the political meaning of such a mechanism.) It is clear that inside all this highly complicated balance of forces and of different logical schemes the street network becomes the objective and "figurative" plan of the city's functional life, for the very reason that it is that part of the city that we can all use (besides our flats and offices) and it is moreover the place from which we can "see" the city. In fact the street not only serves the compact private tissue (homes), but by sectioning it singles out the floors on which the architectonic language will appear (the façades).

The street, and more generally the bourgeois metropolis, remains a visual structure in spite of all, and as an experience it is confined to that type of communication. The commercial information traditionally provided by the street added to all the contradictions of its messages and idioms, has remained what it was a century ago except for neon lighting. That is, while electronic information is working on the social body in depth, in the sense that it has gone beyond the limits of purely "visual" information (as Marshall McLuhan tells us), the city and its commer-

optical message. As a social structure, the street has generated some complex phenomena of cultural misunderstanding, so that not infrequently one happens upon town-planners who complain about the steady impoverishment in the "qualification" of urban spaces, which is like a theatre critic complaining about the historical crisis in the theatre and citing the boredom of intervals as proof.

As a problem of distribution and of the homogeneous penetration in the territory, the street has been seriously obstructed in historical cities, and in modern ones has been assigned the unsuitable role of a kinetic tracing of urban phenomena.

The organization of sales within a planned society cannot accept as permanent the concept of "exploration" which the distribution of sales points along the city streets represents (a system inherited from ancient practice and habit), and in fact the supermarkets, which have addressed the problem of sales in a radical manner, have completely discarded the street formula and substituted another one which is artificial, regular and millimetric in the total penetration of its merchandise, without the mediation of architecture. It is in such contexts that the concept of the street is seriously challenged as I said, because if consumption joins production in organizing itself independently of the city (that is, of the urban pattern and its symbolic structures) the whole functional organism of the city will undergo a crisis, its system of balances will be upset, and the city itself will have to be completely redesigned.

The street at Eindhoven



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★

RADICAL NOTES

La strada a Eindhoven

Il Van Abbemuseum di Eindhoven ha dedicato una mostra e un bel catalogo alle strade del mondo, da quelle europee pre-industriali a quelle cinesi ecc. Il materiale documenta una complessa casistica viaria urbana, intesa come una delle strutture fondamentali sulle quali si basa il complesso equilibrio funzionale e ideologico della città, sia moderna che storica, come struttura di scambi commerciali e culturali, come patrimonio "pubblico". La strada come fenomeno urbano è connotata a quello stesso di città, ma possiede una propria connotazione culturale autonoma e una propria categoria fenomenologica, per cui è possibile meditare sulla strada (e forse della sua crisi o del suo tramonto) indipendentemente dagli altri fattori urbani.

Il mito naturalistico della libera concorrenza ha posto la città dei commerci a garantire le condizioni ideali del mercato, come un tessuto organico garantisce gli scambi vitali tra le diverse cellule. Tale condizione di ottimalità funzionale è costituita in ipotesi dalla mediazione tra gli interessi privati e quelli comunitari che la città dovrebbe per definizione garantire, nel quadro più ampio dell'equilibrio fra tecnica e natura.

Nella ideologia borghese infatti equilibrio ecologico e giustizia sociale sono parti di un unico problema (da qui tra l'altro la radicale irrisolvibilità di entrambi) e la città diventa teoricamente il luogo dove tale equilibrio si realizza formalmente in struttura fisica e linguistica (1). Stando così le cose il Piano Urbanistico diventa uno strumento di

mediazione tra Interessi Generali e Particolari, tra Cultura e Tecnica, tra Natura e Ingegneria, tra Uomo e Società, e chi più ne ha più ne metta, il tutto all'interno di un sistema funzionale rigido, che dovrebbe possedere una propria scientificità non disgiunta da una certa grazia linguistica, possibilmente all'interno di una cosciente testimonianza civile. (Il fatto poi che tutto questo ormai non possa assolutamente realizzarsi costituisce una complicazione a parte perché determina un malinteso sul significato politico di tale meccanismo.) E' chiaro che all'interno di tutto questo complicatissimo equilibrio di forze e di logiche diverse la struttura viaria diventa lo schema oggettivo e "figurale" del funzionamento urbano, proprio perché è quella parte di città che tutti possiamo usare (oltre al proprio appartamento e ufficio) ed è inoltre il luogo dal quale possiamo "vedere" la città. La strada infatti non solo serve il compatto tessuto privato (le abitazioni) ma sezionandolo individua i piani di affioramento del linguaggio architettonico (le facciate). La strada, e più in generale la metropoli borghese, resta infatti, nonostante tutto, una struttura visuale e la sua esperienza rimane legata a tale tipo di comunicazione. L'informazione merceologica che tradizionalmente la strada fornisce, incentivata da tutte le contraddizioni dei messaggi e dei linguaggi, è restata quella di un secolo fa con in più il solo neon. Cioè, mentre le informazioni elettroniche stanno operando nella profondità del corpo sociale, nel senso che hanno superato il limite dell'informazione puramente "visuale" (come Marshall McLuhan

insegna), la città e le sue strutture commerciali sono rimaste legate ad un uso e ad un messaggio ottico di natura ottocentesca e bottegaia. La strada come struttura comunitaria ha generato fenomeni complessi di equivoci culturali, per cui non è difficile imbattersi in urbanisti che lamentano il progressivo depauperamento della "qualificazione degli spazi urbani" come se critici teatrali lamentassero la crisi storica del teatro prendendo in considerazione la noia degli intervalli.

Il traffico come problema di distribuzione e di penetrazione omogenea sul territorio, dalle città storiche ha avuto solo gravi impedimenti, e da quelle moderne il ruolo improprio di lettura cinetica dei fenomeni urbani. L'organizzazione delle vendite, all'interno di una società pianificata, non può accettare come permanente il concetto di "esplorazione" che la distribuzione dei punti di vendita sulla strada cittadina rappresenta (eredità di antiche realtà e abitanti) ed infatti i supermarkets, che affrontano il problema delle vendite in maniera radicale, si astringono totalmente dal sistema viario e lo sostituiscono con un altro artificiale, regolare e millimetrico, di compenetrazione totale nella merce senza la mediazione della architettura. E' in questi contesti che il concetto di strada entra in crisi, come dicevo, perché se oltre alla produzione anche i consumi cominciano ad organizzarsi indipendentemente dalla città (cioè dalla forma urbana, dalle sue strutture simboliche) tutto l'organismo funzionale di questa entra in crisi, gli equilibri si rompono, e la città diventa un problema di totale rifondazione.



Roman Cieslewicz: « Making man and world ». Illustrazione per « Esquire », April 1969

REGOLAMENTO DEL COMITATO ORDINI ARCHITETTI-CNA

1. E' istituito il "Comitato Ordini Architetti-CNA", organo consultivo, espressione di tutti gli iscritti agli Ordini degli Architetti.

Il Comitato ha lo scopo di promuovere e coordinare:

— l'attività degli attuali istituti rappresentativi e giurisdizionali (Ordini e Consiglio Nazionale);

— la realizzazione di una nuova struttura organizzativa e rappresentativa, che assicuri una collocazione dell'architetto, integrata nel mondo del lavoro e rispondente alla sua funzione sociale.

2. Il Comitato è composto dai rappresentanti dei singoli Ordini, eletti dalle Assemblee degli iscritti, e dai membri del CNA quale attuale organo di rappresentanza ufficiale della categoria in campo nazionale.

3. Sono organi del Comitato:

— L'Assemblea

— La segreteria esecutiva

4. Il Comitato si articola in:

— Gruppi di lavoro

che sviluppano gli studi e le ricerche individuate dall'Assemblea del Comitato che, nominandoli, stabilisce modalità e termini del loro mandato secondo un'apposita regolamentazione;

— Commissioni

che svolgono particolari attività di controllo continuativo in rispondenza a specifiche direttive stabilite dall'Assemblea del Comitato e sono costituite secondo un'apposita regolamentazione.

5. La Segreteria esecutiva:

— elabora e realizza, sviluppandone i contenuti, le deliberazioni programmatiche del Comitato e ne cura la pubblicazione e la diffusione;

— coordina e stimola i lavori dei gruppi e delle commissioni;

— assolve i suoi compiti tramite la segreteria del CNA;

— è composta da due membri nominati dal Comitato tra tutti gli iscritti agli Ordini e da un membro designato dal CNA tra i suoi componenti; il mandato a ciascun membro ha la durata di un anno.

6. L'Assemblea del Comitato viene convocata, per la formulazione del programma, dal Consiglio Nazionale Architetti entro il mese di gennaio di ogni anno in seduta ordinaria, nella quale viene redatto ed approvato un calendario programmatico delle riunioni e delle conseguenti attività per l'anno in corso.

Le riunioni ordinarie dell'Assemblea del Comitato vengono convocate dalla Segreteria esecutiva del Comitato secondo il calendario stabilito.

Le riunioni straordinarie vengono convocate dalla Segreteria esecutiva su richiesta motivata di almeno 1/5 degli Ordini, di uno dei gruppi di lavoro o del Presidente del CNA.

La convocazione si effettua con avviso scritto contenente l'ordine del giorno accompagnato da un documento operativo, illustrativo degli argomenti posti in discussione, spedito non meno di 20 giorni prima della data stabilita onde consentire la convocazione delle Assemblee straordinarie degli Ordini.

7. Ogni Ordine partecipa alle riunioni e si esprime con 1 voto, indipendentemente dal numero degli iscritti.

Ciascun Ordine può partecipare alle riunioni anche con più rappresentanti avendo cura di indicare quale rappresentante è delegato ad esprimere il voto sui singoli argomenti all'ordine del giorno.

Il mandato dell'Assemblea al proprio o ai propri rappresentanti può essere temporaneo o permanente e può riguardare un argomento specifico o tutti gli argomenti in programma all'ordine del giorno di una riunione. L'Assemblea può anche conferire mandato come sopra al o ai rappresentanti di altro Ordine.

Una riunione è valida se sono rappresentati almeno la metà più 1 degli Ordini.

All'ora fissata per l'inizio di ogni riunione la Segreteria esecutiva controlla la validità delle rappresentanze e il numero dei presenti; indi l'Assemblea nomina il Moderatore della riunione, con il compito di dirigere e coordinare gli interventi operando le sintesi.

Le deliberazioni sono valide quando vengono approvate a maggioranza semplice degli Ordini.

Cura la verbalizzazione degli interventi la Segreteria del CNA.

Le riunioni ordinarie si svolgono presso la sede del CNA.

8. Entro dieci giorni dalle riunioni

la Segreteria esecutiva provvede alla trasmissione dei verbali relativi a tutti gli Ordini.

I rappresentanti di ogni Ordine dovranno, sempre entro dieci giorni dalle riunioni, dare relazione scritta ai Consigli degli Ordini rappresentati sullo svolgimento del mandato ricevuto.

I Consigli degli Ordini dovranno dare ai propri iscritti comunicazione dei lavori svolti e delle deliberazioni del Comitato.

9. Ogni decisione presa dalla maggioranza degli Ordini membri costituisce una indicazione programmatica per il CNA e per gli Ordini al fine dei conseguenti sviluppi operativi.

10. Le spese per il funzionamento del Comitato, poiché costituiscono spese per il funzionamento del Consiglio Nazionale, sono assunte dal CNA.

11. Per apportare modifiche al presente Regolamento è necessaria una deliberazione approvata da almeno 1/2/3 degli Ordini.

Documento sulla facoltà di Architettura di Milano. Approvato nella riunione di Verona il 30 e 31 gennaio 1973.

Gli Ordini Architetti di Bari, Bergamo, Catania, Como, Friuli, Liguria, Marche, Milano, Novara, Padova, Parma, Treviso, Varese, Venezia, Verceil, Verona, in occasione della riunione del Comitato Ordini Architetti-C.N.A. a Verona il 30 e 31 gennaio 1973, esaminata la situazione della Facoltà di Architettura di Milano, non possono sottrarsi al preciso, inderogabile dovere di manifestare deplorazione e condanna per l'ulteriore deterioramento della già critica situazione che da tempo paralizza la Facoltà di Architettura di Milano e pertanto intervengano decisamente affinché il governo provveda senza indugio a ripristinare sia la vilipesa dignità di docenti cui è stato contestato il diritto-dovere di impegnarsi nella ricerca, individuazione ed autonoma adozione di nuove metodologie didattiche, imposte dall'evoluzione sociale in rapida espansione, sia le strutture che garantiscono la corretta applicazione del progetto costituzionale della libertà allo studio.

Il Comitato Ordini Architetti-C.N.A., presa conoscenza attraverso dettagliati resoconti di interpellanze parlamentari, copie informative di stampa ed attendibili testimonianze dirette delle reali dimensioni e degli sconcertanti aspetti del problema di cui trattasi, preso atto dei documenti emessi dai docenti della Facoltà milanese, dai presidi delle Facoltà di Architettura italiane, dallo stesso Consiglio Nazionale Architetti, non può che criticare severamente l'errato ed autoritario atteggiamento assunto dal Comitato Tecnico nominato dal Ministero della Pubblica Istruzione, dimostratosi troppo incline a varare provvedimenti tanto inammissibili sul piano legislativo quanto sprezzanti delle cause che stanno alla base delle agitazioni studentesche e della crisi dell'università tuttora in atto. Esso comanda, infatti, ha ritenuto di assumersi la pesante responsabilità di intraprendere azioni chiaramente lesive del principio irrinunciabile dell'autonomia universitaria, caratteristica comune dei popoli democratici liberi e democratici, culminanti nella sospensione di numerosi docenti e nella stupefacente iniziativa della imposizione di fatto del "numero chiuso", azione questa configurabile nel più retrivo ed irrazionale tentativo di sterilizzazione della Facoltà di Architettura milanese.

Nel condannare gli arbitri sopra denunciati, gravemente provocatori ed involutivi, che coinvolgono nell'offesa e nel discredito l'intera categoria degli architetti italiani, anche in riferimento ai rapporti interprofessionali a livello internazionale nell'ambito del Mec, il Comitato Ordini Architetti-C.N.A. chiede il pronto intervento del governo, impegna la propria disponibilità ed offre la più ampia collaborazione per l'auspicata soluzione dei problemi sopra enunciati, che attengono alla Facoltà di Architettura di Milano e più generalmente alla riforma ed alla ristrutturazione dell'Università italiana, affinché, su basi adeguate alle mutate problematiche, il rapporto docente-discente possa liberamente e responsabilmente instaurarsi secondo le aspirazioni delle nuove generazioni e affinché essa, recependo i fermenti di rinnovamento universalmente propugnati, riesca finalmente ad assumere il ruolo che le compete per diventare stimolo di progresso e di avanzamento civile del paese.

6

1973

AVRIL

NO 376

12

In this issue of Casabella (page 4) it is announced that GLOBAL TOOLS has been founded by all those groups and individuals in Italy that make up the spearhead of radical architecture. The act was an important one in consideration of both the homogeneous composition of the committee and the particular moment chosen for its founding.

When I began this column I emphasized the immediate need for all the avant-garde forces in architecture to go beyond their occasional forays in the reviews and to develop a much broader "long-term" strategy in which they might cope with more general themes and hypotheses and thereby acquire a much more precise role and purpose.

It was on this understanding that Global Tools was founded, and founded not so much for the purpose of measuring heterogeneous forces in an abstract verification of their "contents", as for bringing to bear on simple and direct themes all the energy gathering strength from the crises in situations external to them. Such energy could be quickly brushed aside in the absence of any deep roots or deep motivation, but it could also form the nucleus of a radical transformation of architecture. The manual work and handicraft (or "minimal") techniques promoted by Global Tools are by no means to be understood as alter-

natives to industrial production, for this would only revive the useless controversies of sixty years ago, but rather as ways of redefining the field of production itself, which would no longer be regarded as a mechanism for reproducing the whole range of objects and functions around us, but as a specific and limited sector which serves and stimulates a non-provisional area dedicated to individual creativity and spontaneous communication. As part of our efforts to achieve the goals that we have set for ourselves, we should all join in producing programmatic documents for a common cultural pool, which would be of inestimable value in our research and experimental work.

Such documents would spring from a few initial observations, such as the fact that in the context of the ideology and methodology now current in industrial design, it is practically impossible to move ahead without the danger of complete suffocation within a very short period of time: it will be necessary to move on to external and original experiments which make full use of the cultural experiments, critical frontiers, and new social awareness of creativity that have come to the fore in recent years and become the common patrimony of the avant-garde. It is virtually impossible that such a patrimony could be introduced into the world of industrial

design as it now stands, for that world is based on a culture which sprang up in 1920 and has never been radically renewed since then. Again, it is virtually impossible that such a patrimony should be developed inside the present-day university system, not so much because of the political debate now sweeping through it as because the whole debate has been monopolized by the generation of teachers which sprang up during the war; it is this generation which has sought to take full advantage of the student protest movement and to use it to prove its own historical validity, while carefully concealing the fact that it is this older generation alone that is responsible for the social failure of the university.

And indeed the links which are forming between the present generation of students and the survivors of the ex "Action Party" constitute one of those tragic errors that cannot fail to block the whole thrust of the protest movement for renewal and to transform it into the haughty intellectual creation of a few who, with all the bourgeois insolence that we know so well, will claim for themselves a charismatic social and cultural mandate. This enlightened culture, then, will continue to offer itself as the sole legitimate heir to the throne, in place of an effectual social renewal. Within the university today the culture-power equation

is still the most important. When we consider the groups who hold such views of culture and, on the other hand, the groups spearheading the radical movements, who have attacked the social blackmail and alienating role of culture and would assign it a much more spontaneous and liberating function, it is not difficult to understand why a dialogue between the two groups is not only very difficult but practically impossible.

In this sense Global Tools will not be a school, since no one has anything to teach to anyone else, but a "system of laboratories" in which it will be possible, through experimental manual activities, to recuperate creative faculties atrophied in our work-directed society. Such a recuperation will not be used to create a new system of models and values, but simply to achieve a new and more advanced psychosomatic equilibrium and, consequently, a new degree of freedom and open-mindedness in design.

Global Tools was not founded with the purpose of carrying out any particular ideological scheme, or of elaborating any particular social and methodological model; in fact it moves within the limits of an operational field lacking any formal programming, a field in which the results are not compared with reference models but absorbed as acts of spontaneous communication.

Global Tools



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★
RADICAL NOTES

In questo numero di Casabella viene dato l'annuncio della fondazione della GLOBAL TOOLS da parte di tutti i gruppi e di tutte quelle persone che in Italia coprono l'area più avanzata della radical architecture. L'iniziativa che nasce è di grande importanza, sia per l'omogeneità dei componenti il "comitato", sia per il momento particolare in cui tale iniziativa nasce.

Quando cominciai questa rubrica sottolineai la necessità immediata che tutte le forze dell'avanguardia d'architettura si dessero, al di là dell'effimera vita dei colpi di mano sulle riviste, una più ampia "strategia dei tempi lunghi", misurandosi su temi e ipotesi generali e acquistando un ruolo e un destino precisi.

E da tale ipotesi che la Global Tools nasce, e nasce non tanto per misurare forze eterogenee su di un piano di astratta verifica di "contenuti", ma per far convergere su temi semplici e diretti tutte quelle energie che oggi traggono forza dalla crisi di situazioni a loro esterne. Tali energie domani potrebbero essere spazzate via a causa dell'assenza di profonde radici e di profonde motivazioni, oppure potrebbero essere il primo nucleo di una radicale rifondazione dell'architettura.

La lavorazione manuale e le tecnologie artigiane (o povere) che la Global Tools promuove non si pongono assolutamente come al-

ternativa alla produzione industriale, ché sarebbe ripiombare nelle inutili polemiche di sessanta anni fa, ma semmai servono a definire diversamente l'area della produzione stessa, non più intesa come meccanismo di riproduzione dell'intera fenomenologia degli oggetti e delle funzioni che ci circondano, ma come settore specifico e limitato che serve e stimola un'area non provvisoria destinata alla creatività individuale e alla comunicazione spontanea.

Nello sforzo di portare a compimento lo scopo che ci siamo prefissi, dovremo tutti insieme produrre documenti programmatici che costituiranno un patrimonio comune, prezioso per il prosieguo della ricerca e della sperimentazione.

Tali documenti nascono da alcuni rilievi iniziali, come quello che all'interno dell'attuale ideologia e metodologia dell'industrial design è praticamente impossibile procedere oltre senza rischiare entro breve tempo l'assfissia completa: occorre procedere a esperienze esterne e originali che tengano conto, in maniera vitale, di esperienze culturali, di frontiere critiche e di una nuova coscienza sociale della creatività, che in questi anni sono state portate avanti e sono diventate patrimonio comune delle avanguardie. Tale patrimonio è impensabile possa es-

sere introdotto nell'attuale mondo dell'industrial design, che trae origine da una cultura iniziata nel 1920 e mai radicalmente rinnovata; così come è impensabile che tale patrimonio possa essere sviluppato all'interno delle attuali strutture universitarie.

Questa impossibilità è generata non tanto dal fatto che il dibattito politico di cui le università sono teatro non permette lo svolgimento di sperimentazioni d'avanguardia, ma piuttosto dal fatto che tutto il dibattito culturale che vi si svolge è monopolio della generazione professorale formata durante la guerra, la quale oggi dalla contestazione studentesca cerca di trarre il massimo vantaggio e la conferma dei propri meriti storici, evitando accuratamente di mettere in evidenza il fatto che è proprio imputabile a lei il fallimento sociale delle università.

E in effetti il collegamento che sta avvenendo tra la attuale generazione studentesca e i superstiti dell'ex partito d'Azione, è uno di quei tragici errori che riusciranno a bloccare tutta la spinta rinnovatrice della contestazione in altezzoso merito intellettuale di pochi, appropriandosi con la protervia borghese che ben conosciamo un carismatico mandato sociale e culturale. La cultura illuminata continuerà così a proporsi come unica e legittima pre-

tendente al potere, in sostituzione di un effettivo rinnovamento sociale. Il sinonimo cultura-potere, dentro l'università è ancora la struttura portante.

E quindi comprensibile il fatto che un colloquio tra tale concezione della cultura e le avanguardie dei movimenti radicali, che della cultura denunciano il ricatto sociale e il ruolo alienante, ipotizzandone una funzione spontanea e liberatoria, è molto difficile se non impossibile.

La Global Tools in questo senso non sarà una scuola, ché 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.

Tale recupero non servirà a creare un nuovo sistema di modelli e di meriti, ma semplicemente a realizzare un nuovo e più avanzato equilibrio psicosomatico, e quindi un nuovo grado di libertà e di autodisponibilità.

La Global Tools non nasce per realizzare un progetto ideologico, né per cercare di elaborare un modello sociale o metodologico, ma si muove all'interno di un'area operativa priva di una programmazione formale, in cui tutti i risultati non vengono rapportati a modelli di riferimento ma acquisiti come atti di comunicazione spontanea.

Dieter Rot : « Mozart-Schrank », 1969. Scaffale con teste di Mozart in alabastro

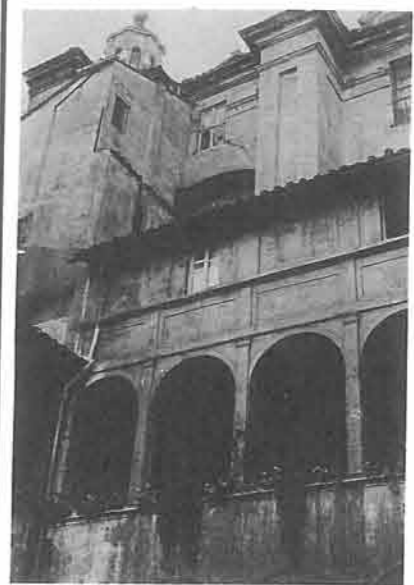


in un contesto cinquecentesco situato in Piazza San Salvatore in Lauro a Roma c'è un centro per la lavorazione della ceramica dove si possono imparare le tecniche tradizionali senza che il tempo abbia portato sostanziali modifiche. L'argilla è tratta direttamente dal Tevere in quella parte lungo la via Flaminia dove sorgevano fabbriche di laterizi già dall'epoca romana.

Nel laboratorio gli allievi (che collaborano anche al reperimento e al trasporto del materiale) possono apprendere come si lavora al tornio, con le lastre o con l'antica tecnica del colombino. Nino Caruso, che dirige la scuola, è infatti uno dei detentori di questi metodi di lavorazione. Gli allievi sono in gran parte stranieri perché a Roma il centro è poco conosciuto da chi abita la città. Nell'ampio cortile del convento sono situati i forni, uno dei quali funziona tuttora a legna: la cottura a legna è importante per le ceramiche come lo è per alcuni cibi ed inoltre richiede l'assidua presenza dell'esecutore che attende il risultato del suo lavoro. Con forni elettrici o a gas non è necessario seguire da presso la cottura; nel caso del forno a legna



L'ARTE DEL VA



chi ha lavorato l'argilla per realizzarne oggetti resterà accanto all'oggetto anche in questa seconda fase della sua preparazione. Essendo i forni molto grandi, essi contengono il lavoro di diversi allievi così che le serate dedicate alla cottura delle ceramiche sono anche, secondo la tradizione, occasioni di incontro, di discussione e di comune attesa. Il forno va controllato e alimentato. Per quel che riguarda il completamento del lavoro con la ceramica, e cioè la smaltatura, si usa qui preparare ancora gli smalti artigianalmente. I tre libri dell'«Arte del vasaio: nei quali si tratta non solo la pratica ma brevemente tutti i segreti di essa, cosa che persino al di d'oggi è sempre stata tenuta ascosta» del Cav. Cipriano Piccolpasso Durantino (1548) offrono le formule alchemiche per la preparazione di questi smalti. Resta infatti nei vari procedimenti accanto ad una parte tecnica controllabile una parte del tutto imprevedibile. Il risultato per quel che riguarda le colorazioni è abbastanza misterioso e solo una lunga esperienza può portare al ripetersi di esiti molto simili.



7
MAI 1973
NO 377

numero di questa entato il fatto che cerche dei gruppi italiani si fosse sta- a di congiura del enzio sorridente e o non afferra i pro- minimizzarli; questi sorrisi da una parte (all'interno del quale i sono sbandati o un lento processo

ristabiliti alcuni presentatisi l'occa- dalla parte da cui attenderselo l'attac- gruppi dell'archit- stato sferrato con ne.

razionale d'Archit- i Triennale di Mi- i Aldo Rossi, si è un Summit della isciplinare.

ei gruppi dissidenti te, cieca e intransi-

situazione è stato Massimo Scolari, che la Sezione di Aldo ettura Razionale»,

iron le tombe

ing the shrine

column first appear- lained in it of that ay of silence that has ed around Italian ups, the smiling and nce of those who asp the problems or e them. On one hand d these smiles cons- ss of readjustment emic world. On the ted a vacuum of ten- ch many groups dis- took a slow process ut once a few groups d the propitious oc- the attack against ture was launched ecisiveness by those could logically be

nal Section of the of Milan, organized has turned into a iplinary restoration. gainst the dissident n noteworthy, blind t. The Suslov of the s case has been Mas- n the catalogue for ction («Architettura nco Angeli Editore), e official reproof of

ed. Franco Angeli) ha tenuto la re- quisitoria ufficiale contro i non ortodossi, in un articolo intitolato: «Avanguardia e Nuova Architettura».

Come tutte le requisitorie, anche quella di Scolari segue solo appa- rentemente un andamento logico e tecnicamente corretto: in realtà egli solleva la polemica ma evita accuratamente di entrare nel me- rito specifico del problema (tra le tante citazioni, da Camillo Boito a Quatremère De Quincy, neppure una degli imputati). Più attento alla sentenza da dare che alla so- stanza della colpa, il Nostro pre- tende possesso della Cultura Architet- tonica e spazza via dal campo qual- siasi presenza non allineata, sacri- ficando alla Realpolitik gli ingenui, i sognatori, i visionari infantili, gli anarchici.

Gl'errori che commette sono mol- teplici e di duplice natura, tecni- ca e sostanziale.

Commette un errore tecnico quan- do con concurrenza semplificazione nomina a ricorrente esempio il Su- perstudio, i 9999 e gli Archizoom, come un unico fenomeno.

Ma i primi, guarda caso, si muo- vono di fatto dentro alla «scuo- la di Aldo Rossi» al punto che e- spongono nella sua Sezione alla

Triennale (ed il loro testo, del 1969, che accompagna il progetto di due villette e un condomino è forse il più reazionario dell'intero catalogo: «Per chi come noi sia convinto che l'architettura è uno dei pochi mezzi per rendere visibile in terra l'ordine cosmico, per porre ordine tra le cose ecc... Crediamo in un futuro di architettura ritrovata, in un futuro in cui l'architettura ri- prenda i suoi pieni poteri ecc...») I 9999, gruppo di giovani architetti- artigiani fiorentini, hanno abban- donato da tempo qualsiasi discorso di- sciplinare dedicandosi alla gestione di un locale da ballo e alla costru- zione di una nave di legno, testi- moniando di una scelta assoluta- mente privata, e quindi è almeno scorretto travolgerli in una con- dannata per cose che non hanno mai fatto.

Gli ultimi, gli Archizoom Associati, sono gli autori di quella più volte citata No-Stop City la quale rap- presenta a tutt'oggi la più radicale applicazione proprio del concetto di architettura razionale.

Quindi Scolari non distingue che un confuso schieramento e lo bom- barda in blocco. Ma se non entra lui nel merito sostanziale della que- stione, vi entrerà io dicendo quali sono le differenze tra i due schie-

ramenti, poiché le differenze esi- stono e sono importanti. Diciamo preliminarmente questo: che l'ar- chitettura radicale si colloca allo interno del più generale movimento di liberazione dell'uomo dalla cul- tura, intendendo per liberazione in- dividuale dalla cultura la rimo- zione di tutti i parametri formali e morali che agendo come strutture inibitorie impediscono all'indivi- duo di realizzarsi compiutamente. L'architettura radicale tende a ri- durre a zero tutti i processi di progettazione rifiutando il ruolo di settore disciplinare impegnato a prefigurare attraverso le strutture ambientali un improbabile futuro. Essa stabilisce con la città un rap- porto scientifico, nel senso che ri- muove dal dibattito urbano qual- siasi concetto di qualità tipico del- l'architettura borghese, riportan- do il fenomeno ai soli parametri quantitativi.

Piazze, palazzi, boulevards, strade, case, chiese, uffici, teatri ecc., sono momenti di un vecchio concetto teatrale di città, città con la quale è possibile stabilire solo un rap- porto di natura visuale. Dicendo che il nostro tentativo è quello di rimuovere i parametri qualitativi e estetici delle strutture abitative, intendiamo affermare che una nuova

architettura non può nascere da un semplice atto di progettazione, ma dalla modificazione dell'uso che l'uomo può fare del proprio am- biente.

Più questo ambiente possiede con- notazioni culturali e linguistiche proprie, più il suo libero uso ne re- sta impedito; più l'individuo è co- stretto a muoversi all'interno di un medium culturale già codificato e più egli rinuncerà all'uso delle pro- prie facoltà creative, già profonda- mente atrofizzate dal proprio desti- no di produttore (e non di crea- tore).

La casa tradizionale (perfettamente funzionale all'interno dell'attuale e non libera e spontanea forma di società dove la produzione di cul- tura significa «valori universali» e non libera e spontanea forma di comunicazione individuale) agisce come comunicazione sociale codifi- cata; tali codici non sono posseduti dall'utente ma dal progettista, il quale opera scelte culturali in sua vece.

Uscire fuori da questo circuito di rapporti produttore-utente signifi- ca lasciare cadere le connotazioni spaziali dell'ambiente per puntare all'individuazione di un vuoto vivi- bile: la casa come tipologia sociale non ci interessa, ci interessa la ca-

sa come palestra disponibile, come parcheggio attrezzato, come labo- ratorio.

Non la sua forma interessa appun- to, ma il suo uso. L'utopia che l'architettura radicale utilizza non rappresenta un modello migliore di società da proporre al mondo, ma costituisce piuttosto uno strumento di accelerazione del- la realtà attuale al fine di ottenerne una lettura migliore e l'individuazione delle sue leggi di sviluppo; essa utopia dichiara che fine ul- timo della lotta sociale è la libera- zione dell'uomo dal lavoro, e che fine ultimo dell'eliminazione della cultura è la produzione intellettuale di massa.

Dice Scolari: «[L'utopia dell'avan- guardia] si configura con l'elabora- zione di un pensiero negativo che proietta nel futuro tutto il potenzia- le figurativo scaturito dal rifiuto del passato. Nella sua volontà di ricominciare da zero essa nega la storia per ritrovare un nuovo, quanto illusorio, punto di partenza; e così facendo raggiunge facilmen- te l'utopia e il suo isolamento dalla realtà. In definitiva gioca un ruo- lo sostanzialmente reazionario poichè, con la sua autoesclusione, con- tribuisce al rafforzamento della condizione che voleva distruggere.»

mes: proposta di ristrutturazione del quartiere San Lorenzo a Roma. Progetto di laurea alla Facoltà di Architettura di Roma, relatore Lu- dovico Quaroni, 1971.

(Da: «Architettura Razionale», Se- zione Internazionale di Architettura, XV Triennale di Milano.)

to affirm that a new architecture cannot be born of the simple act of design, but from the modification of the use that man can make of his environment.

The more this environment possesses cultural and linguistic connotations of its own, the more his free use of it is impeded; the more the individual is forced to move within a cultural medium that is already codified, the more he gives up the use of his own creative faculties, already profoundly atrophied by his fate of producer (and not creator).

The traditional house (perfectly functional within present society where the production of culture means "universal values" and not a free and spontaneous form of individual communication) acts as a codified social communication. Such codes are not owned by the consumer, but by the designer who makes cultural choices in his stead.

To leave this circuit of producer-consumer relation means to let the spatial connotations of the ambient lapse in order to concentrate upon the individualization of a livable vacuum: the house as social typology does not interest us, for we are

interested in the house as a free court, an equipped parking lot, a laboratory. We are not interested in its form, but in its use. The utopia radical architecture utilizes is not a better model of society to propose to the world; it constitutes rather an instrument for the acceleration of present reality to obtain a better reading of it and the individualiza- tion of its laws of development. This utopia declares that the final aim of social struggle is the liberation of man from work and that the final aim of the elimination of culture is the intellectual production of the masses.

Scolari says: «[The avant-garde utopia] is shaped from the elaboration of a negative thought, projecting on the future all the figurative poten- tial released by rejection of the past. In its determination to begin from scratch, it denies history, to renew a new as well as imaginary point of departure. In so doing, it easily reaches utopia and its isola- tion from reality. All in all, it plays a rôle that is substantially reaction- ary, since with its autoexclusion, it adds to the reinforcing of the con- ditions it set out to destroy.»

ANDREA BRANZI

RADICAL NOTES



dominium is perhaps the most reac- tionary and punitive of the entire catalogue: «For those who are con- vinced, as we are, that architecture is one of the few means to render cosmic order visible on earth, to make order out of things... We be- lieve in a future of rediscovered architecture, in a future in which the architect shall again take up his full powers...».

The 9999, a group of young Floren- tine architect-artisans, has long given up any talk of discipline, dedicat- ing itself to the management of a dance hall and the construction of a wooden ship, testifying to an ab- solutely private choice. It is then at least incorrect to bowl them over with a sentence for things they have never done.

The last, the Archizoom Associati, are the authors of that often cited No-Stop-City which stands at this date as the most radical application of the very concept of rational ar- chitecture.

Scolari, then, only distinguishes a confused grouping which he attacks as a whole. But if he refuses to discuss the substance of the matter, I shall not. Since differences be- tween the two groups do exist and are important, I intend to point

them out. First, let me say this: radical archi- tecture lies within the more general movement for the liberation of man from culture, meaning for individu- al liberation from culture, the removal of all formal and moral param- eters which, acting as inhibitive structures, prevent the individual from realizing himself completely. Radical architecture tends to reduce all the processes of design to zero; it rejects the rôle of a discipline engaged in prefiguring an improb- able future by means of environ- mental structures.

It establishes a scientific relation with the city in the sense that it deletes from urban debate any concept of quality, typical of bour- geois architecture, restating the phenomenon in solely quantitative pa- rameters.

Squares, buildings, boulevards, streets, houses, churches, offices, theatres, etc. are moments of an old theatrical concept of the city, city as a place with which it is possible to establish a relation of a visual nature only. When we say that we attempt to remove qualita- tive and aesthetic parameters from structures for habitation, we mean

In tutta sincerità non vedo come si possa ricevere l'accusa di rifiuto della storia (è una colpa?) da parte di chi considera la storia solo come un campionario di forme ar- chitettoniche variamente utilizzabili, e ignora le grandi modificazioni che la storia realizza anche nel campo dei meccanismi di produ- zione della cultura.

Non vedo come si possa ricevere l'accusa di utopisti (è una colpa?) da parte di chi si propone un mondo architettonico tautologico, a- stratto dal presente, inutile alla società perché arretrato rispetto al grado di sviluppo di qualsiasi suo settore.

Non vedo come si possa ricevere l'accusa di reazionari da chi si pro- pone una restaurazione disciplina- re ferrea, attestata sulla difesa del valore e della qualità della cultura. Non vedo come si possa parlare di Tendenza (come Scolari fa in con- trapposizione al termine Avanguar- dia) quando di fatto si organizza una mostra che invece di proporci una architettura di Tendenza ci propone un architettura di Qua- lità, usando come unico criterio di selezione una sorta di generico monumentalismo, per cui parten- do da Rogers si arriva a Dezzi. Sarei felice se qualcuno riuscisse

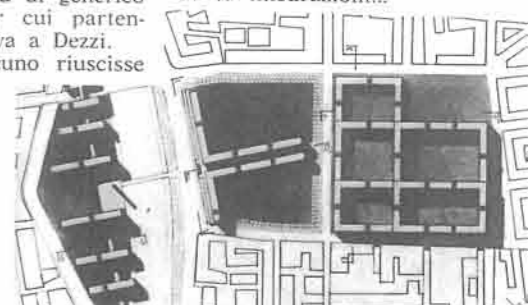
a farmi convinto che l'azione Aldo Rossi porta avanti può esse- paragonata a quella di De Chirico nel campo della distruzione di pittura: rifiutare l'evoluzione e il progresso per fermare la cultu- stessa, attraverso un micidiale p- cesso di cortocircuito.

Ne sarei felice e riconoscerai lui un fratello e un maestro ge- le.

Temo invece un'altra realtà, te- che Aldo Rossi creda che la rizi- zione proletaria sia utilizzabile lo come dittatura del proletario, cioè strumento non di liberazi- ma mezzo per la conferma e l- sunzione della cultura di state.

E temo anche di peggio: temo dietro alla rifondazione disci- nare si nasconda la restaurazi- didattica, le facoltà restaurate, slogan «Meno discorsi, mano a- matita: la qualità dell'architett- è già un fatto rivoluzionario!».

Massimo Scolari cita una frase Le Corbusier che diceva che un buono e un cattivo archite- passano pochi centimetri di di- renza. Vorrei sapere chi crede di- vere in mano il metro per comin- re le misurazioni...



In all sincerity, I do not see how an accusation of rejection of history (is that a crime?) can be brought by one who considers history only a series of samples of architectonic forms to be used in various ways, neglecting the great modifications that history brings about in the field of mechanism of cultural production as well. I do not see how an accusation of utopianism (is that a crime?) can be brought by those who propose a tautological archi- tectonic world, abstracted from the present, useless to society since it is behind with respect to the degree of development of any of its sectors.

I do not see how the accusation of reactionary can be brought by those who propose a rigid disciplinary res- toration, sworn to the defense of the "value and quality" of culture.

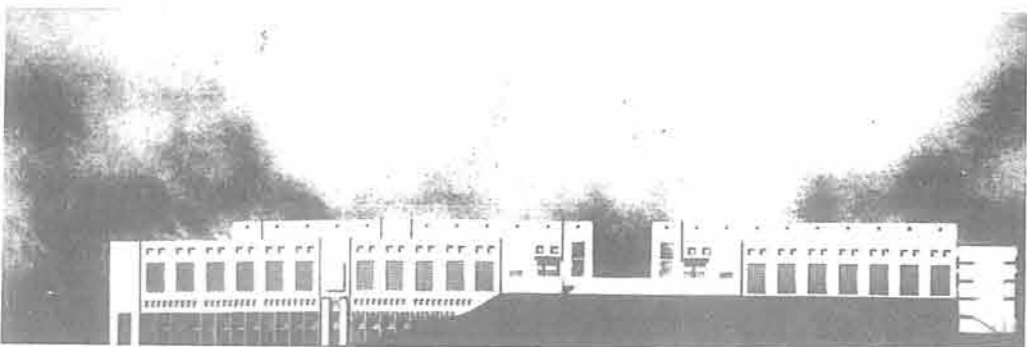
I do not see how one can speak of Tendenza (as Scolari does in con- trast to the term Avant-garde) when in fact the exhibit organized, instead of proposing an architecture of Tendenza, offers us an architecture of Quality, employing as its only criterion of selection a kind of ge- neric monumentalism that start- ing from Rogers ends up at Dezzi.

I should be happy to have some- convince me that the action of Aldo Rossi is undertaking can be comp- ed to that of De Chirico in the field of the destruction of painting: the rejection of evolution and p- gress to make culture immovable through a lethal process of sho- circuiting.

I should be happy to see in him brother and a brilliant teacher. I fear, instead, another reality: I fe- that Aldo Rossi believes that the proletarian revolution can be us- only as a dictatorship of the pro- tariat, that is, not an instrument of liberation, but as a means for confirmation and the rise of sta- culture.

And I fear something worse: I fe- that behind the return of discipli- a didactic restoration lies in hid- with the faculty restored and t slogan «Less talk, more pencil work the quality of architecture is alrea- a revolutionary fact».

Massimo Scolari quotes a phrase Le Corbusier which says that the- are only a few centimeters of diff- ence between a good and a bad architect. I should like to know w- thinks he has the measuring rod hand to begin to measure them...



NOVEMBRE '73

torica no lamentato il fatto che intorno alle ricerche dei gruppi di avanguardia italiani si fosse stabilito una sorta di congiura del silenzio, un silenzio sorridente e benevolo di chi o non afferra i problemi o tende a minimizzarli; questi silenzi e questi sorrisi da una parte celavano un processo di riassetto all'interno del mondo accademico, e dall'altra creavano un vuoto di tensione all'interno del quale molti gruppi si sono sbandati o hanno iniziato un lento processo di involuzione.

Ma una volta ristabiliti alcuni schieramenti e presentatasi l'occasione propizia, dalla parte da cui era più logico attenderselo l'attacco contro i gruppi dell'architettura radicale è stato sferrato con estrema decisione.

La Sezione Internazionale d'Architettura alla 15a Triennale di Milano, curata da Aldo Rossi, si è trasformata in un Summit della restaurazione disciplinare.

La condanna dei gruppi dissidenti è stata importante, cieca e intransigente.

Il Suslov della situazione è stato in questo caso Massimo Scolari, che sul catalogo della Sezione di Aldo Rossi (« Architettura Razionale »,

quisitoria ufficiale contro i non ortodossi, in un articolo intitolato: «Avanguardia e Nuova Architettura».

Come tutte le requisitorie, anche quella di Scolari segue solo apparentemente un andamento logico e tecnicamente corretto: in realtà egli solleva la polemica ma evita accuratamente di entrare nel merito specifico del problema (tra le tante citazioni, da Camillo Boito a Quatremère De Quincy, neppure una degli imputati). Più attento alla sentenza da dare che alla sostanza della colpa, il Nostro prende possesso della Cultura Architettonica e spazza via dal campo qualsiasi presenza non allineata, sacrificando alla Realpolitik gli ingenui, i sognatori, i visionari infantili, gli anarchici.

Gli errori che commette sono molteplici e di duplice natura, tecnica e sostanziale.

Commette un errore tecnico quando con noncurante semplificazione nomina a ricorrente esempio il Superstudio, i 9999 e gli Archizoom, come un unico fenomeno.

Ma i primi, guarda caso, si muovono di fatto dentro alla « scuola di Aldo Rossi » al punto che espongono nella sua Sezione alla

che accompagna il progetto di due villette e un condomino è forse il più reazionario dell'intero catalogo: «Per chi come noi sia convinto che l'architettura è uno dei pochi mezzi per rendere visibile in terra l'ordine cosmico, per porre ordine tra le cose ecc... Crediamo in un futuro di architettura ritrovata, in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri ecc...») I 9999, gruppo di giovani architetti-artigiani fiorentini, hanno abbandonato da tempo qualsiasi discorso disciplinare dedicandosi alla gestione di un locale da ballo e alla costruzione di una nave di legno, testimoniando di una scelta assolutamente privata, e quindi è almeno scorretto travolgerli in una condanna per cose che non hanno mai fatto.

Gli ultimi, gli Archizoom Associati, sono gli autori di quella più volte citata No-Stop City la quale rappresenta a tutt'oggi la più radicale applicazione proprio del concetto di architettura razionale.

Quindi Scolari non distingue che un confuso schieramento e lo bombardava in blocco. Ma se non entra lui nel merito sostanziale della questione, vi entrerà io dicendo quali sono le differenze tra i due schie-

stono e sono importanti. Diciamo preliminarmente questo: che l'architettura radicale si colloca allo interno del più generale movimento di liberazione dell'uomo dalla cultura, intendendo per liberazione individuale dalla cultura la rimozione di tutti i parametri formali e morali che agendo come strutture inibitorie impediscono all'individuo di realizzarsi compiutamente.

L'architettura radicale tende a ridurre a zero tutti i processi di progettazione rifiutando il ruolo di settore disciplinare impegnato a prefigurare attraverso le strutture ambientali un improbabile futuro. Essa stabilisce con la città un rapporto scientifico, nel senso che rimuove dal dibattito urbano qualsiasi concetto di qualità tipico dell'architettura borghese, riportando il fenomeno ai soli parametri quantitativi.

Piazze, palazzi, boulevards, strade, case, chiese, uffici, teatri ecc., sono momenti di un vecchio concetto teatrale di città, città con la quale è possibile stabilire solo un rapporto di natura visuale. Dicendo che il nostro tentativo è quello di rimuovere i parametri qualitativi e estetici delle strutture abitative, intendiamo affermare che una nuova

architettura non può nascere da un semplice atto di progettazione, ma dalla modificazione dell'uso che l'uomo può fare del proprio ambiente.

Più questo ambiente possiede connotazioni culturali e linguistiche proprie, più il suo libero uso ne resta impedito; più l'individuo è costretto a muoversi all'interno di un medium culturale già codificato e più egli rinuncerà all'uso delle proprie facoltà creative, già profondamente atrofizzate dal proprio destino di produttore (e non di creatore).

La casa tradizionale (perfettamente funzionale all'interno dell'attuale e non libera e spontanea forma di società dove la produzione di cultura significa « valori universali » e non libera e spontanea forma di comunicazione individuale) agisce come comunicazione sociale codificata; tali codici non sono posseduti dall'utente ma dal progettista, il quale opera scelte culturali in sua vece.

Uscire fuori da questo circuito di rapporti produttore-utente significa lasciare cadere le connotazioni spaziali dell'ambiente per puntare all'individuazione di un vuoto vivibile: la casa come tipologia sociale non ci interessa, ci interessa la ca-

sa come palestra disponibile, come parcheggio attrezzato, come laboratorio.

Non la sua forma interessa appunto, ma il suo uso.

L'utopia che l'architettura radicale utilizza non rappresenta un modello migliore di società da proporre al mondo, ma costituisce piuttosto uno strumento di accelerazione della realtà attuale al fine di ottenerne una lettura migliore e l'individuazione delle sue leggi di sviluppo; essa utopia dichiara che fine ultimo della lotta sociale è la liberazione dell'uomo dal lavoro, e che fine ultimo dell'eliminazione della cultura è la produzione intellettuale di massa.

Dice Scolari: « [L'utopia dell'avanguardia] si configura con l'elaborazione di un pensiero negativo che proietta nel futuro tutto il potenziale figurativo scaturito dal rifiuto del passato. Nella sua volontà di ricominciare da zero essa nega la storia per ritrovare un nuovo, quanto illusorio, punto di partenza; e così facendo raggiunge facilmente l'utopia e il suo isolamento dalla realtà. In definitiva gioca un ruolo sostanzialmente reazionario poiché, con la sua autoesclusione, contribuisce al rafforzamento della condizione che voleva distruggere. »

In tutta sincerità non vedo come si possa ricevere l'accusa di rifiuto della storia (è una colpa?) da parte di chi considera la storia solo come un campionario di forme architettoniche variamente utilizzabili, e ignora le grandi modificazioni che la storia realizza anche nel campo dei meccanismi di produzione della cultura.

Non vedo come si possa ricevere l'accusa di utopisti (è una colpa?) da parte di chi si propone un mondo architettonico tautologico, astratto dal presente, inutile alla società perché arretrato rispetto al grado di sviluppo di qualsiasi suo settore.

Non vedo come si possa ricevere l'accusa di reazionari da chi si propone una restaurazione disciplinare ferrea, attestata sulla difesa del valore e della qualità della cultura. Non vedo come si possa parlare di Tendenza (come Scolari fa in contrapposizione al termine Avanguardia) quando di fatto si organizza una mostra che invece di proporre una architettura di Tendenza ci propone un'architettura di Qualità, usando come unico criterio di selezione una sorta di generico monumentalismo, per cui partendo da Rogers si arriva a Dezzi. Sarei felice se qualcuno riuscisse

Si scopron le tombe 12 Unsealing the shrine

Ever since this column first appeared, I have complained in it of that sort of conspiracy of silence that has been established around Italian avant-garde groups, the smiling and benevolent silence of those who either do not grasp the problems or tend to minimize them. On one hand this silence and these smiles concealed a process of readjustment within the academic world. On the other, they created a vacuum of tension within which many groups dispersed or undertook a slow process of involution. But once a few groups reassembled and the propitious occasion arose, the attack against radical architecture was launched with extreme decisiveness by those from whom it could logically be most expected.

The International Section of the 15th Triennale of Milan, organized by Aldo Rossi, has turned into a Summit of disciplinary restoration. The sentence against the dissident groups has been noteworthy, blind and intransigent. The Suslov of the situation in this case has been Massimo Scolari. In the catalogue for Aldo Rossi's section (« Architettura razionale », Franco Angeli Editore), he delivered the official reproof of

the unorthodox with an article entitled "Avant-garde and New Architecture".

Like all accusations, Scolari's only apparently follows a logical and technically correct progression. In reality, he contests, but carefully avoids dealing with the specific substance of the problem (among the many authors quoted, from Camillo Boito to Quatremère De Quincy, not even one of the accused). More concerned with the sentence to deliver than with the substance of the crime, the author claims possession of Architectonic Culture and brushes aside any unaligned presence, sacrificing to his Realpolitik, the naive, the dreamers, the infantile visionaires, the anarchists.

The errors he commits are multiple and of two kinds, technical and substantial. He commits a technical error when he repeatedly cites the Superstudio, the 9999 and the Archizoom in careless oversimplification as examples of the same phenomenon. But the former, what a coincidence, actually move within the "Aldo Rossi school": they even exhibit in his section at the Triennale (and the text accompanying their project of two houses and a con-

dominium is perhaps the most reactionary and punitive of the entire catalogue: «For those who are convinced, as we are, that architecture is one of the few means to render cosmic order visible on earth, to make order out of things... We believe in a future of rediscovered architecture, in a future in which the architect shall again take up his full powers...»).

The 9999, a group of young Florentine architect-artisans, has long given up any talk of discipline, dedicating itself to the management of a dance hall and the construction of a wooden ship, testifying to an absolutely private choice. It is then at least incorrect to bowl them over with a sentence for things they have never done.

The last, the Archizoom Associati, are the authors of that often cited No-Stop-City which stands at this date as the most radical application of the very concept of rational architecture.

Scolari, then, only distinguishes a confused grouping which he attacks as a whole. But if he refuses to discuss the substance of the matter, I shall not. Since differences between the two groups do exist and are important, I intend to point

★★ ANDREA BRANZI ★★ RADICAL NOTES



them out. First, let me say this: radical architecture lies within the more general movement for the liberation of man from culture, meaning for individual liberation from culture, the removal of all formal and moral parameters which, acting as inhibitive structures, prevent the individual from realizing himself completely. Radical architecture tends to reduce all the processes of design to zero; it rejects the rôle of a discipline engaged in prefiguring an improbable future by means of environmental structures.

It establishes a scientific relation with the city in the sense that it deletes from urban debate any concept of quality, typical of bourgeois architecture, restating the phenomenon in solely quantitative parameters. Squares, buildings, boulevards, streets, houses, churches, offices, theatres, etc. are moments of an old theatrical concept of the city, city as a place with which it is possible to establish a relation of a visual nature only. When we say that we attempt to remove qualitative and aesthetic parameters from structures for habitation, we mean

- 1. Terry Roze: progetto di quartiere residenziale, elaborato nel corso di progettazione di Aldo Rossi al Politecnico Federale di Zurigo, 1973.
- 2. Raffaele Conti, Domenico Di Claudio, Loredana Scatolati: progetto nel corso di composizione di Umberto Siola alla Facoltà di Architettura di Pescara, 1973.
- 3. Laura Ther-

mes: proposta di ristrutturazione del quartiere San Lorenzo a Roma. Progetto di laurea alla Facoltà di Architettura di Roma, relatore Ludovico Quaroni, 1971.

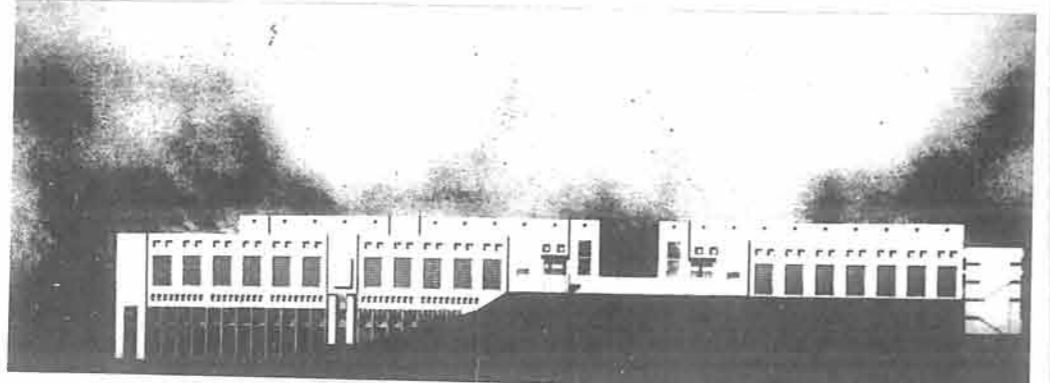
(Da: « Architettura Razionale », Sezione Internazionale di Architettura, XV Triennale di Milano.)

interested in the house as a free court, an equipped parking lot, a laboratory. We are not interested in its form, but in its use. The utopia radical architecture utilizes is not a better model of society to propose to the world; it constitutes rather an instrument for the acceleration of present reality to obtain a better reading of it and the individualization of its laws of development. This utopia declares that the final aim of social struggle is the liberation of man from work and that the final aim of the elimination of culture is the intellectual production of the masses.

Scolari says: « [The avant-garde utopia] is shaped from the elaboration of a negative thought, projecting on the future all the figurative potential released by rejection of the past. In its determination to begin from scratch, it denies history, to renew a new as well as imaginary point of departure. In so doing, it easily reaches utopia and its isolation from reality. All in all, it plays a rôle that is substantially reactionary, since with its autoexclusion, it adds to the reinforcing of the conditions it set out to destroy. »

In all sincerity, I do not see how an accusation of rejection of history (is that a crime?) can be brought by one who considers history only a series of samples of architectonic forms to be used in various ways, neglecting the great modifications that history brings about in the field of mechanism of cultural production as well. I do not see how an accusation of utopianism (is that a crime?) can be brought by those who propose a tautological architectonic world, abstracted from the present, useless to society since it is behind with respect to the degree of development of any of its sectors.

I do not see how the accusation of reactionary can be brought by those who propose a rigid disciplinary restoration, sworn to the defense of the "value and quality" of culture. I do not see how one can speak of Tendency (as Scolari does in contrast to the term Avant-garde) when in fact the exhibit organized, instead of proposing an architecture of Tendency, offers us an architecture of Quality, employing as its only criterion of selection a kind of generical monumentalism that starting from Rogers ends up at Dezzi.



An as yet unexplored field of study is the influence that mountain-climbing has exerted on Italian culture and on individual behaviour throughout history. There are, of course, various kinds of mountain-climbing of different political shading, ranging from Catholic to Socialist, and in America there is even Zen mountain-climbing, which Kerouac discusses in his «Dharma Bums» as the origin of the beat movement. But while Catholic mountain-climbing tends towards introversion, Socialist mountain-climbing, which is much more extrovert and programmatic, has become a component of a certain limited but significant stratum of the Italian cultural class. By Socialist mountain-climbing we mean the whole complex ideological phenomenon which has chosen the mountaineer as a model of private and political behaviour. Grafted onto the proto-working class myth of "thick boots but fine intelligence" is the Great War myth of the "Good old Alpine troops". Socialist mountain-climbing springs from an imitative middle-class deformation of socialism and working-class solidarity, and breaks the ideology down into behavioural statistics. It all adds up to a rather dangerous and widespread involution which might be labelled "Mountain-climbing as a childhood sickness of Socialism". These parliamentary behavioural patterns have been taken from a kind of "Plain Man's Guide" to behaviour, which the Socialist mountain-climber regularly consults.

So we find him tieless with pipe or Italian cigar and a glass of wine to hand, engaged in a game of bowls or cards, or discoursing on regional cookery... University professors or professional intellectuals commonly conform to this pattern. It is not simply a set of habits, of a kind that few really have, but a ritual leading to an ideological exemplification of one's personal role and of fundamental problems. In this sense it was through mountain-climbing that a certain part of the post-war lay Establishment became aware of itself; in out-of-the-way chalets or on gentle slopes progressive entrepreneurs, former anti-Fascist exiles, intellectuals, professors, newspapermen, "old boy" deputies, and government under-secretaries passed one another like salmon fighting their way upstream. But Socialist mountain-climbing is also practised down in the plains, of course: in the Comacchio valley, the Langhe hills, the Po valley, the Lodi countryside, and Emilia-Romagna, which have all become so many ideological parks. The energy crisis only underscores the intimately punitive nature of mountain-climbing: in a round-about way the Arabs have paid their respects to the Matterhorn. So it's back to hiking and fresh air! Those great bores Galbraith and Sacco Mansholt were among the first to interpret this world crisis as the revenge of the masses, even though it is the workers who will suffer most from it. Socialist mountain-climbers regard it as validating a whole way of life.

Matters like the disappearance of sliding scale salary increases and the re-structuring of industry by means of mass lay-offs are presented as the triumph of the bus over the private motor-car, of the Aosta valley over Milan, or Lodi sausages over tinned meat. In this climate of opinion, the (programmed?) recession is seen as some kind of misdeed to be atoned for, a punishment that we all deserve, but one that will send us back to the elementary values of life. The "Dream of the Village" (see "Radical Notes" in Casabella 371), ever encouraged by the more conservative part of Italian planning in the 60s, threatens to become the basic choice for future city development programmes. Those fostering the myth of a city "made to the measure of man", which is nothing but a combination of a model middle-class residence and a system of social services, have again launched the Swedish quarter as the only possible example to follow. But there are also those who are dreaming of chalets and tapering steeples... Consequently (and paradoxically) the only obstacles in the way of this advance today are the "Tendency groups" (in Italy gathered around Aldo Rossi) which propose urban models uncompromisingly rationalist and monumental in character. The paradox is that while the Democratic-Socialists offer us an old model, the pseudo-Stalinists have offered an even older one. While the former are like mountain-climbers, the latter are

like the "carabinieri". The clash is between two possible revivals. Within the limits of this debate it has become almost impossible to come by the objective data needed for making a correct choice, as the conflict lies between two different concepts of quality in town-planning, of cultural strategies, etc. Can anything be done to shift the debate towards more realistic and concrete data and away from the mountain-climbing ethos? Probably, the only operation possible today, and the most correct one, is to brutally force the debate away from urban patterning towards purely quantitative requirements. In other words, instead of "the house beautiful" or the house of the future, we should begin to think about the house only in terms of square metres and services, driving demand towards unbridled quantity. We would propose a kind of "Tenants' Charter" in virtue of which every member of whatever family has a right (and it already exists today) to two rooms, a drawing-room, a work-room, a bathroom, a sauna, a dressing-room, a kitchen, a room for medicine and domestic medical appliances, a library, etc. We would suggest, that is, definitely discarding the "Existenz Minimum" formula in favour of an avalanche of requests for more rooms and services. This kind of demand, and the simplest for that matter, is the only one that the traditional city could never meet without undergoing a fatal crisis.

OBIETTIVI DI UNA TECNOSTRUTTURAZIONE



L'ambito di attività dei soci industriali si estende quindi dalla produzione di materiali e componenti all'organizzazione e gestione di interventi edilizi.

La Tecnocasa ha per oggetto sociale:

— lo svolgimento per conto proprio o di terzi di attività di ricerca relativamente all'acquisizione di nuovi sistemi, procedimenti, materiali, prodotti, componenti e di nuove tecnologie in genere da applicare nel campo dell'edilizia industrializzata;

— lo svolgimento di attività di ricerca comunque connesse con quelle in precedenza indicate ovvero utili per il miglior svolgimento delle stesse ovvero da esse derivanti;

— lo sfruttamento economico dei risultati ottenuti a seguito delle attività suindicate...
La situazione di particolare arretratezza del settore edilizio nazionale, a fronte dei noti e ingenti fabbisogni, è la principale motivazione dell'attività della Tecnocasa, il cui scopo è fornire modalità, procedure e strumenti di intervento per la trasformazione del processo edilizio in senso industriale.

A tal fine la Società affronterà ricerche di carattere metodologico, tecnologico e sperimentale, avendo quali interlocutori, accanto alle forze produttive: committenza, progettazione, utenza ed ogni altro operatore del settore.

La Tecnocasa intende offrire alla produzione quei supporti di ricerca che consentono di progettare e realizzare componenti, edifici e complessi edilizi, compatibili con diverse impostazioni tecnologiche, organizzative e di mercato.

L'attività prevalente della Società si sviluppa nell'ambito dei finanziamenti del Fondo R.A. e si articola in «progetti di ricerca».

Ai soci che aderiscono ai singoli progetti è riservato il diritto sui risultati, diritto che comporta un preciso impegno allo sfruttamento industriale dei risultati stessi.

L'azione della Tecnocasa si è concentrata durante il 1973 sulla definizione dei primi progetti di ricerca da affrontare e sulla costituzione di un organico interno che è attualmente di circa venticinque unità. La Società si avvale inoltre di collaboratori esterni e di consulenze per apporti specialistici.

L'ufficio distaccato di Milano costituisce, nell'attuale periodo di avviamento, prevalentemente centro di formazione del personale di ricerca.

La «Tecnocasa - Società di ricerca per l'edilizia industrializzata S.p.A.» è stata costituita nel dicembre 1972 con sede a L'Aquila e capitale sociale, interamente versato, di 500 milioni di lire elevabile a due miliardi. La costituzione della Tecnocasa è stata promossa dall'Istituto Mobiliare Italiano ai sensi della legge 1089 del 25 ottobre 1968, istitutiva del «Fondo di Rotazione per la Ricerca Applicata». Altre società di ricerca e sviluppo, già operanti in base a tale legge, sono la Tecnomare, la Tecnotessile, la Sago.

Al capitale della Società partecipano: l'Imi quale gestore del Fondo R.A. con una quota del 30%; l'Efim tramite la Mcs per il 14%; l'Eni tramite l'Anic e la Nuovo Pignone per il 7% ciascuna; l'Iri tramite la Finsider e l'Italstat per il 7% ciascuna; la Montedison per il 14%; la Sir per il 14%.

Il documento istitutivo della Tecnocasa

novembre 1973 con l'adesione di tutti i soci industriali:

Progetto Alfa - Specifiche di prestazione per componenti industrializzati destinati all'edilizia scolastica e residenziale.

Progetto Beta - Individuazione di modelli di processo industrializzato per la realizzazione di insediamenti residenziali di grandi dimensioni con successivo progetto di sistema. Altre ricerche verranno programmate nel corso del 1974, in parallelo allo sviluppo esecutivo dei primi progetti.

Progetto Alfa

Gli attuali prodotti per l'edilizia sono in genere scarsamente adatti ad un'evoluzione del settore in senso industriale. Essi infatti derivano da processi produttivi che, anche se condotti oggi con metodi evoluti, risentono della provenienza artigianale, sia per quanto riguarda le concezioni progettuali, sia per quanto riguarda le caratteristiche produttive e di mercato: sono cioè componenti pensati e realizzati su misura per una edilizia di tipo tradizionale.

La ricerca Alfa ha lo scopo di impostare su basi innovative per il nostro Paese la progettazione e la produzione di componenti edilizi per la residenza e la scuola. La novità dell'approccio consiste nel fatto che le prestazioni globali dei componenti, definite in rapporto alle esigenze d'uso — dal produttore al fruitore finale dell'organismo edilizio — costituiscono la base delle proposte di soluzione che la ricerca intende elaborare. Le esperienze internazionali più interessanti ed evolute in materia hanno messo chiaramente in luce

zionale ed economica dei componenti, ma anche per la razionalizzazione dei processi di progettazione, produzione e costruzione degli organismi edilizi. Anche quest'ultimo aspetto infatti riveste una notevole importanza, particolarmente in una situazione di carenza organizzativa produttiva come l'attuale italiana.

La produzione di nuovi componenti, morfologicamente e funzionalmente più complessi — come solai e pareti attrezzate, chiusure esterne integrate, blocchi di servizio, eccetera — e specializzati per la residenza e la scuola, richiede necessariamente alla produzione nuovi assetti organizzativi e nuove procedure operative.

Le definizioni funzionali, morfologiche, dimensionali dei componenti, insieme alle necessarie istruzioni di tipo organizzativo e procedurale, saranno contenute nelle specifiche di prestazione che costituiscono il risultato della ricerca.

Il metodo che verrà seguito per lo sviluppo del progetto garantisce il controllo della successiva produzione anche sul piano qualitativo, essendo le specifiche di prestazione in larga misura regole di qualità.

Il risultato della ricerca Alfa è costituito da una serie di strumenti per la progettazione e per lo sviluppo di componenti edilizi producibili industrialmente, corredati da proposte di soluzione sia in termini di razionalizzazione e di aggiornamento della produzione attuale sia in termini di innovazione tecnologica.

I risultati della ricerca intendono inoltre favorire, nelle opportune sedi di normazione, l'adeguamento della normativa vigente alle esi-

14 Alpinismo e Existenz Maximum

Mountain climbing and Existenz Maximum

L'influenza storica dell'alpinismo nella cultura italiana e nel comportamento privato, è ancora tutta da studiare.

Esistono alpinismi di vario genere e di varia coloritura politica, da quello cattolico a quello socialista. (Esiste in America anche un alpinismo Zen di cui parla J. Kerouac ne «I vagabondi del Dharma», come origine della beat generation...). Mentre l'alpinismo cattolico tende all'introversione, il socialismo alpestre, estroverso e programmatico, è diventato una componente di un certo strato limitato ma significativo della classe culturale italiana. Si intende per socialismo alpestre tutta quella complessa fenomenologia ideologica che riconosce nel montanaro un proprio modello di comportamento privato e politico. Sul mito proto-operaista («scarpe grosse cervello fino»), si innesta il mito dei «Bravi Alpini!» contratto durante la prima Guerra Mondiale.

Il socialismo alpestre nasce in una deformazione borghese (di natura imitativa) del socialismo e dell'operaismo, risolvendo in cifre di comportamento l'ideologia. Alla resa dei conti, si rivela una pericolosa ma diffusa involuzione. (Potremmo dire: «Alpinismo come malattia infantile del socialismo»). Queste formule di comportamento parlamentare sono tratte da un "codice dei comunisti" che il socialista

ce, lo scopone scientifico, il sigarino, la cucina regionale, il bicchiere di vino, la camicia senza cravatta... Professori universitari o intellettuali professionisti lo praticano diffusamente. Non è un semplice supporto di abitudini, che nessuno possiede, ma è una ritualistica che introduce a una esemplificazione del proprio ruolo e dei problemi primari.

In questo senso nel dopoguerra parte della classe dirigente laica si è riconosciuta attraverso l'alpinismo; in baite sperdute o su dolci declivi imprenditori progressisti, ex esuli antifascisti, intellettuali, professori, giornalisti, ex liceali, onorevoli, sottosegretari, si sono incrociati come salmoni che risalgono alle sorgenti.

(Il socialismo alpestre viene praticato anche in pianura: Comacchio, le Langhe, la valle del Po, il Lodigiano, l'Emilia-Romagna, sono parchi ideologici.)

La crisi energetica conferma l'anima intimamente punitiva dell'alpinismo: i paesi arabi rendono un indiretto omaggio al Cimon della Pala. Tutti a piedi, aria fresca! Menagrami come Galbraith o Sacco Mansholt guidano la lettura di questa crisi mondiale in chiave di rivincita popolare, anche se questa crisi passerà tutta sulla pelle operaia. Il socialismo alpestre la attende come conferma di tutta una vita. La

striali basate sui licenziamenti vengono presentati come trionfo dell'autobus sull'auto privata, della Val d'Aosta su Milano, della salama Lodigiana sulla Simmenthal. In questo clima, la recessione (programmata?) passa come colpa da scontare da parte di tutti, giusta punizione che ci riaccosterà ai valori più semplici della vita. Il "Sogno del Villaggio" (vedi Radical Notes, Casabella 371), sempre cullato dalla parte più immobile della cultura urbanistica negli anni '60, rischia di diventare la scelta di fondo dei futuri programmi urbani.

Il mito della città a "misura d'uomo", che altro non è se non il montaggio tra il modello di residenza borghese e un sistema di servizi sociali, rilancia il quartiere svedese come unico possibile campione da imitare. Ma c'è già chi sogna baite e campanili azzurri...

Così paradossalmente, oggi, l'unica barriera a tale avanzata è costituita dai gruppi di Tendenza (asserragliati in Italia intorno a Aldo Rossi) che propugnano modelli urbani di dura impostazione razionalista e monumentale. Il paradosso consiste nel fatto che se i socialdemocratici ci propongono un modello vecchio, i finti stalinisti ce ne propongono uno più vecchio ancora. Se gli uni sono alpini, gli altri sono carabinieri. Il conflitto diventa tra



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★

RADICAL NOTES

venta quasi impossibile rintracciare dati oggettivi che facilitino una scelta corretta, essendo il conflitto tra due diversi concetti di qualità urbanistica, di ipotesi di strategia culturale, ecc.

Che fare per spostare il dibattito verso dati meno inesistenti e imponderabili e per uscire dall'alpinismo? Probabilmente l'unica operazione oggi possibile, e la più corretta, è quella di scavalcare brutalmente il dibattito dalla composizione urbanistica alla rivendicazione puramente quantitativa. Cioè, invece di pensare case più belle, o alla casa del futuro, cominciamo a pensare alla casa solo in termini di metri quadri e di servizi, spingendo la domanda in termini di una irrefrenabile ascesa quantitativa. Proponiamo una sorta di "Carta dell'inquilino" in cui si chiede per ogni membro di qualsiasi famiglia il diritto (già oggi reale), ad avere due camere, un salotto, un laboratorio, un bagno, una sauna, uno spogliatoio, una cucina, un ambulatorio, una biblioteca ecc. Proponiamo cioè il definitivo scavalco del "Existenz Minimum" e puntiamo su una crescita indiscriminata della richiesta di spazio e di servizi.

Questo genere di domanda, la più semplice del resto, è l'unica che la città tradizionale non potrà mai accogliere senza entrare in una crisi

71.11.1981

Se si è mai detto che il fascismo coincide con la negazione di cultura: la picture of Nazis burning books in public squares serves as a kind of dust jacket on the black book of horrors that culminate in the gas chamber. The mechanics of this identity has never been clearly demonstrated (Fascism = non-culture); indeed, all too often, Fascism appears to be an excess of culturalization and serves as a substitute for unrealized social programmes. Armando Plebe, for example, and by no mere chance, offers quite the contrary analysis, viz., communism = non-culture. The idea that culture is an anti-fascist constant is based on tautological middle-class thinking in which aesthetic quality is seen as solely and unflinchingly revolutionary. The facts of the case will not suffice this thesis: Ezra Pound is a typical case to the contrary, and history itself confirms that all the great intellectuals of this century (not to mention the past) belong to the moderate, and often eccentric right wing of social thought. All of which is of perhaps small interest, considering the decreasing influence of the cultural component in our society today, the crumbling of ideologies and their transformation into pure behaviour. It is however much more interesting to observe that certain processes of involution on the right spring from avant-garde cultural movements, and that this danger will always be found in all attempts at a radical restructuring of culture,

15 Fascism and the Avant-garde Avanguardie e fascismo

Ci hanno insegnato che il fascismo coincide con la negazione della cultura: l'immagine dei nazisti che bruciano i libri sulle piazze fa da copertina al libro nero degli orrori che conducono alle camere a gas. La meccanica di questa identità in realtà non è mai stata chiaramente verificata (fascismo = non cultura), anzi al contrario spesso volte il fascismo si presenta come eccesso di culturizzazione, che funge da surrogato a programmi sociali mancanti. Armando Plebe per esempio, e non a caso, fa una analisi contraria (comunismo = non cultura). L'idea della cultura come costante anti-fascista si basa sulla tautologia borghese della qualità estetica come valore sempre e unicamente rivoluzionario. La verifica degli eventi non conforta questa sicurezza: Ezra Pound valga per tutti, e semmai la storia ci conferma che tutti i grandi intellettuali di questo secolo (tacendo per pietà dei secoli passati), appartengono ad un'ala moderata, spesso eccentrica a destra, del pensiero sociale.

La qual cosa oggi poco forse ci interessa, a causa della progressiva emarginazione della componente culturale nella società odierna, la caduta delle ideologie e la loro trasformazione in puro comportamento. Ci può invece interessare, e molto, come certi processi di involuzione a destra possano nascere da movimenti di avanguardia culturale, e come questo pericolo sia perma-

when these movements act not so much on the contents as on the social mechanisms producing that culture. In this regard, I think that Italian neo-monumentalism should be closely examined, both for the highly complex and contradictory motivations it contains and for the influence that it might exert, in time, in the Italian universities. Those who have read Aldo Rossi's books know that there is little similarity between his motivations and the empty maximalist postures of his followers, who seem to be engaged in a competition to see who can be holier than the Pope. Let us just say that there is an initial point of departure which came to a head in the early sixties, a point where all Italian avant-garde groups began, and it consists in the rejection of immediate compromise (the social-democrat moderatism of the schools of architecture), and in the thrust towards radical exploration, both theoretical and Utopian, but already in keeping with the reality of an overall commitment. With restructuring as a base, the danger of a leap towards the «rediscovery of the fundamental values of culture», of long-lost archetypes, is always present, with all its implications of an involution to the right: the culture extracted from the compromise of day-to-day mediocrity, acquires the value of an autonomous stand and bears witness to moral intransigence. In doing this, one is not liberating the individual form «culture» as a pattern, but rather offering him

nente in tutti i tentativi di rifondazione radicale della cultura, se si tenta di agire non sui contenuti ma sui meccanismi sociali di produzione della cultura stessa. A questo proposito credo che l'attuale fenomeno italiano del neo-monumentalismo sia da analizzare in profondità, per il grado complesso di motivazioni contraddittorie che contiene e per il peso che potrebbe assumere, con il passare del tempo, nelle università italiane. Chi ha letto i libri di Aldo Rossi sa bene che non è possibile confondere le sue motivazioni con le scelte vuotamente massimaliste dei suoi seguaci, impegnati in gara ad essere «più realisti del re». Diciamo che esiste un dato iniziale, maturato già al principio degli anni '60, dal quale si sono mossi tutti i gruppi di avanguardia italiani, e che consiste nel rifiuto del compromesso immediato, del moderatismo socialdemocratico delle università di architettura, e nello stimolo ad una ricerca radicale, teorica e utopica, ma di fatto già in scala con la realtà di un impegno globale.

Da questa base di rifondazione il pericolo di un balzo verso la «riscoperta dei valori fondamentali della cultura», degli archetipi smarriti, è però già presente con tutte le sue implicazioni di involuzione a destra: la cultura estratta dalla compromissione della mediocrità quotidiana acquista il valore di fondazione autonoma, testimonianza di una intransigenza morale. Così fa-

a dimensional and symbolic representation of reality. When it first sprang up, neo-monumentalism was a tragic way of «shocking the bourgeoisie», of beating the middle-class at its own game, and closing it up in its own contradictions, by rejecting its dreams of progress and repropounding the academic manner. It was an underhanded way of depriving the bourgeois of its most deceptive weapon, culture, and of turning it into a rigid, useless, and backward side-show. But time has shown that this strategy is only schematic and ambiguous, for the middle-class no longer rejects fascism but looks to it as a strong-arm solution to cope with a tragic chain of mistakes. The young people behind the monumental movement have been driven to it by the rejection of social-democratic teachings, and indeed they are only little reactionaries frightened by the disciplinary vacuum. Time, that is, has transformed this ironic-reactionary game into an appetizing reality: in founding a «school» Aldo Rossi has lost the terrorist diaphragm that separated him from the reality of his work, a diaphragm which allowed him a perceptible margin of ambiguity and, therefore, of salvation. And this is the really tragic thing, that today he should be standing with those who defend the values of culture; he who in speaking at the beginning of the sixties of «the logical foundation of architecture» tried to save it from the cultural battles of



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★ RADICAL NOTES

cendo non si libera l'individuo dalla «cultura» come modello progettato, ma al contrario gli si propone un riferimento dimensionale, simbolico, della realtà. Al suo nascere il neo-monumentalismo è stato una maniera tragica di «épater le bourgeois», di battere la borghesia sul suo stesso terreno, di chiuderla nelle sue contraddizioni rifiutandosi al suo sogno progressista, e riproponendole l'Accademia. E' stata una maniera equivoca di toglierle l'arma più mistificante della cultura, trasformando questa in un rigido baraccone inutilizzabile e arretrato.

Ma il tempo ha dimostrato questa strategia schematica e equivoca: la borghesia oggi non rifiuta più il fascismo, ma anzi lo ambisce come soluzione di forza a una tragica catena di errori. I giovani che aderiscono al monumentalismo, spintivi dal rifiuto della didattica socialdemocratica, sono di fatto piccoli reazionari spaventati dal vuoto disciplinare. Il tempo ha cioè trasformato il gioco ironico-reactionario in realtà appetibile: Aldo Rossi fondando una «scuola» ha perduto quel diaframma terroristico che lo separava dalla realtà della sua opera, diaframma che gli consentiva un margine leggibile di ambiguità e quindi di salvezza.

E la cosa tragica è proprio questa, che egli si trova oggi schierato di fatto con chi difende i valori della cultura, lui che parlando all'inizio

those years and to transfer it inside a scientific and autonomous system. Consequently, the only revolutionary guarantee that neo-monumentalism offers today is the «aesthetic quality» of the project: the middle-class myth of beauty as the primary revolutionary value is thereby confirmed. And the process of involution is complete. What is excluded from their system is precisely the awareness of the irreversible crisis in all aesthetic and cultural values, which have been undermined by the destruction of all the socio-economic balances on which they were based. The formal qualities of architecture and its enlightened teachings are no longer parameters capable of playing a role inside urban life. Monumental hierarchies are now in disuse, having been burnt up in the frenetic use to which architectonic structures have been put at all levels. Indeed, today «architecture» no longer exists: in the qualification of an enclosed space much greater importance is attributed to air-conditioning, and to the quality of the light and colours, than to the secret logical harmony governing the growth of the whole organism. The city is nothing more than a usable structure inside which any systems of representation (architecture) constitute a theatrical impediment, an old and neurotic system of control.

degli anni '60 di «fondazione logica dell'architettura» tentava di sottrarla alle battaglie culturali per trasferirla all'interno di un sistema scientifico e autonomo.

Così l'unica garanzia rivoluzionaria che il neo-monumentalismo oggi ha è proprio la «qualità estetica» del progetto: il mito borghese della bellezza come primo valore rivoluzionario ne esce confermato. Il processo di involuzione è concluso.

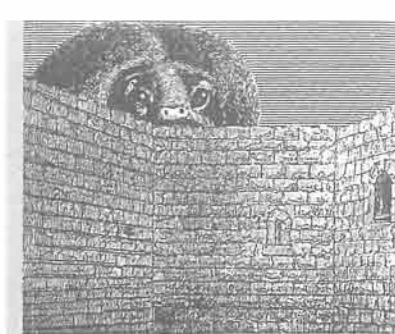
Ciò che resta escluso dal loro sistema è proprio la coscienza della crisi irreversibile di tutti i valori estetici e culturali, travolti dalla distruzione di tutti gli equilibri economici e sociali sui quali si basavano. La qualità formale dell'architettura e la sua funzione illuministica non sono più parametri in grado di giocare un ruolo all'interno della vita urbana; le gerarchie monumentali sono ormai deserti, bruciati dalla frenesia d'uso a cui le strutture architettoniche sono soggette a tutti i livelli.

Già oggi l'«architettura» non esiste più: nella qualificazione dell'ambiente è molto più importante il condizionamento dell'aria, la qualità della luce e del colore, che non la segreta logica armonia che presiede alla formazione dell'intero organismo. La città non è altro che una struttura d'uso, all'interno della quale i sistemi di rappresentazione (architettura) costituiscono un impedimento teatrale, un vecchio e nevrotico sistema di controllo.

Una prima constatazione: i più critici verso «Amarcord» sono stati i giovani, e soprattutto quelli più politicamente impegnati. Per chi ha meno di quarant'anni il giuoco felliniano del «ricorso alla memoria» non funziona, mancando il termine diretto di paragone: la memoria diretta dell'epoca fascista. Poiché l'esperienza non è comunicabile che attraverso se stessa, oppure attraverso la storia della sua struttura, i giovani giudicano come Fellini vede il fascismo in rapporto alla struttura del fascismo che, bene o male, è stata comunicata loro. E certamente le due cose stridono e fanno a pugni. La conclusione è che le fantasie e le buffonate raccontate da Fellini, tolte dall'universo del discorso personale del loro autore, non risuonano ai giovani paradigmatiche del fascismo, ma solo fantasticherie personali senz'alcuna implicazione politica. E da ciò discende, immediatamente, il giudizio negativo sulla dimensione politica del film.

E' proprio su questo fatto che vorrei portare una testimonianza personale. Di fronte ad alcune sequenze del film ho provato una sensazione raggelante, che avevo provato molti anni prima di fronte a «Paisà» di Rossellini: stavo esattamente rivedendo qualcosa che avevo già visto. La sequenza della stazione, per esempio, con il federale che esce di corsa attraverso il fumo, l'avevo stampata negli occhi come un'immagine indimenticabile, che ho ritrovato quasi intatta nel film. Dico «quasi», poiché Fellini, ricordando che c'era qualcosa in mezzo alla piazza, ci ha messo il fotografo col cappuccio nero ed il lampo di magnesio. Mentre invece — lo ricordo benissimo — c'era il camioncino dell'Istituto LUCE, con sopra la macchina da presa che riprendeva per il cinegiornale la corsa delle autorità, carrellando all'indietro. Anche il ritratto del Mascellone, fatto di garofani bianchi e rossi, l'ho visto tale e quale, durante la inaugurazione della stazione di Montecatini, omaggio di Pescia, comune limitrofo.

Perciò vorrei dire questo ai giovani: giudicate come volete, ma tenete presente che Federico, stavolta, è stato di un realismo totale, più scrupoloso di quello di Rossellini ai suoi tempi d'oro. Tutte le immagini «politiche» del film sono reali: la memoria di Fellini per gli eventi col-



Il Lonfo non vaterca né glisce e solo raramente barigatta...

Amarcord trent'anni dopo

L'ultimo film di Fellini — «Amarcord» — ha suscitato polemiche e discussioni di ogni altro film di quest'ultimo anno. I pareri sono stati discordi come non mai: chi giudica senza dubbio il miglior film di Fellini e chi invece lo respinge in blocco senz'appello. Come mai tanta diversità di giudizio?

lettivi è stata fotografica. Non rappresenta certamente «tutto» il fascismo, ma una parte di esso; ed era quella più visibile, più rapidamente assorbita dagli acritici ragazzotti di allora. E perciò sono propenso a credere che la mancanza di struttura che i giovani attribuiscono a Fellini nel suo ritratto dell'Italia fascista, sia invece il ritratto — sintatticamente fedele — di quella mancanza di strutture che fu tipica del fascismo. Il quale non fu una contro-cultura, ma più semplicemente una a-cultura; una raccolta di sciocchezze contraddittorie senza capo né coda. Un vuoto culturale, insomma, dove tanto più si parlava di storia, tanto meno la si capiva e studiava.

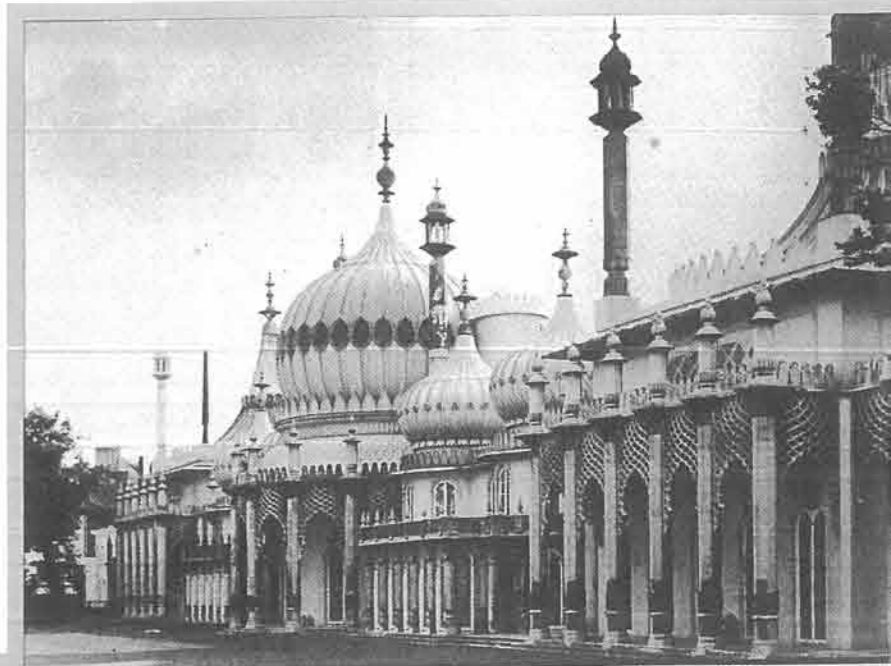
Fellini è così duttile nella sua tecnica narrativa che per descrivere Roma diventa barocco anche con la macchina da presa, realizzando sequenze di una tecnica prodigiosa per complessità e respiro, come quella del ricordo anulare. In quest'ultimo film, invece, se stacca volutamente le sequenze, come tanti bozzetti, è proprio perché così culturalmente sfasciata, balbettante, era la provincia italiana di allora, e così, anche come struttura, era conservata nella sua memoria.

Ma il valore politico di «Amarcord» mi sembra debba verificarsi soprattutto nella domanda che, sotto sot-

to, Fellini pone alla nostra coscienza: cos'è cambiato, dopo trent'anni e più? Guardiamoci bene negli occhi, anche noi professori: siamo certi di non apparire, agli occhi dei giovani, ridicoli e pieni di tic assai come quelli descritti in «Amarcord»? Di motociclisti fracassati allora ce n'erano pochi, ed oggi sono tanti, ma è cambiato qualcosa nel gusto di far prender paura a un agente, a cominciare da "Agostino il pazzo"?

Si può mettere una mano sul fuoco che le ragazzine d'oggi non esultano la loro isterica ecolalia passiva sessuale per adorare l'onorevole Fanfani, così come facevano con Scellone; ma con Celentano e Giacomini Morandi, come si comportano le ragazze italiane di oggi?

Non credo che supereremo a più voti un sincero esame di coscienza ed a questo proposito la cosa che più mi ha colpito, nelle scorse domeniche di austerità invernale, è stata l'insistenza della stampa e della televisione nel mostrarci i nostri ministri e sottosegretari che davano il buon esempio, circolando in cicletta ed in autobus. Di colpo, avuto di nuovo la sensazione «già visto»; ed infatti dalla mia memoria è riemersa l'ineffabile figura di Achille Starace (vestito d'orba a nulla capace, requiescat in



Padiglione di John Nash a Brighton - 1827

... pochissimi, possiedono una coscienza di quanto arretrata e involuta sia l'architettura attuale. Intendo per architettura tutti gli strumenti formali, strutturali, funzionali e progettuali che di fatto costituiscono ancora l'atto terminale della professione dell'architetto, dell'urbanista e del designer. Fin tanto che tale professione si è spostata verso tutti gli atti tecnici e politici che stanno a monte della progettazione, è riuscita a recuperare un nuovo spazio e un ruolo originale, ma al momento di rientrare nell'ambito degli strumenti istituzionali, per completare il proprio ruolo coerentemente, vive una contraddizione generata non tanto dal passaggio tra competenze così diverse, quanto dalla reale arretratezza dell'architettura stessa.

Basti pensare a tutti i modelli urbanistici in questi anni sperimentati in tutto il mondo: Chandigar, Brasilia, le New Towns inglesi, le Unità di Abitazione, i quartieri Svedesi, i quartieri Razionalisti ecc. Non esiste modello, forma urbana o quartiere campione che non abbia fallito o sia sulla strada del fallimento. Le riserve di modelli oggi disponibili per un urbanista si stanno paurosamente assottigliando o sono già scomparse del tutto, al punto di tentare spedizioni all'in-

Il puntuale fallimento di tutti i possibili modelli operativi comincia a far pensare più in generale sulla impossibilità (storica) di reperire di nuovi funzionanti. Ormai l'urbanistica si fa con le leggi e forse tra non molto la si farà con i mitra. Tra l'altro le difficoltà che in Italia si incontrano alla realizzazione di qualsiasi politica urbanistica e le battaglie conseguenti generano un malinteso politico-culturale. La crisi di tutti i modelli urbani ha origini complesse che sono i limiti oggettivi di tutti gli strumenti architettonici e la crisi di rapporto tra architettura e società. Esiste sempre all'origine del disastro dell'urbanistica moderna una crisi tra i criteri di giudizio "quantitativi" che formano il pre-progetto urbano (numero degli abitanti, servizi collettivi, tipologie, collegamenti, standards urbanistici ecc.) e lo strumento "qualitativo" che ne presiede la realizzazione (architettura). Se quest'ultimo fallisce, come in generale fallisce, non esiste ipotesi urbanistica, corretta sul piano sociologico, che si possa dire riuscita. La "qualità" architettonica infatti è ancora sottintesa in qualsiasi forma urbana, però essa non fa ancora parte dei criteri scientifici di cui la ricerca urbanistica già largamente dispone. Del resto quest'ulti-

ma politica territoriale, ma deve di fatto passare la mano, nella fase finale, a strumenti che non sono politici. Così da una parte si assiste a una disciplina che lavora all'individuazione di una struttura non territoriale formale, nel senso che può verificare a tavolino tutti i suoi presupposti, e poi vi introduce un sistema di verifica improprio al metodo di lavoro usato fin lì, chiedendo all'architettura una sorta di verifica visuale del valore civile delle sue operazioni. Dall'altra vediamo un'architettura che pur utilizzando strumenti compositivi tradizionali cerca attraverso il corretto rapporto strutturale di restituire (allegoricamente) al cittadino la fase finale di un processo e di un metodo politico che attraverso la "qualità" architettonica può essere valutato. Non solo, ma di fatto si cerca di rendere unitaria tale "qualità" formale alla "qualità" sociale dell'intera operazione politica, attribuendo alla prima un valore sociale e alla seconda quindi un valore estetico. Nell'ideologia borghese infatti la città è l'organismo supremo dove avviene la mediazione generale tra gli interessi privati e gli interessi comunitari. Stando così le cose il Piano Urbanistico diventa lo strumento di mediazione tra Cultura e Tecnica,

ta, all'interno di un sistema formale rigido, dotato di una propria scientificità non disgiunta da una certa grazia linguistica, all'interno di una coscienza testimonianza civile. Tale miracoloso equilibrio non è mai esistito, e se anche un giorno soltanto nella storia si è realizzato, tale giorno è tramontato da secoli. In realtà l'urbanistica e l'architettura moderna agiscono su di un piano di totale utopia: il che è un dato di fatto permanente alla natura del progettare, ma che oggi pesa duramente e ne limita l'applicazione, perché si tratta di una utopia inconscia e non strategica. Il risultato di questa crisi storica dell'architettura moderna viene vissuto nella stragrande maggioranza dei casi come una semplice rivalsa professionale contro la speculazione incontrollata o contro l'ignoranza dei politici; ma basta vedere i progetti presentati a qualsiasi concorso di architettura o urbanistica per verificare come la soluzione sia ricercata sulla riduzione dimensionale della progettazione. Il plastico sostituisce tutti i processi di verifica: macro-soprammobili territoriali, allegorie tecnologiche, citazioni da oggetti d'uso... Il plastico, come strumento il più sintetico per comunicare il "proget-

... plasto la nevrosi e esorcizza il sicuro fallimento. Gli effetti plastici che esso rappresenta saranno percepibili solo da 10.000 metri d'altezza: l'andamento formale delle coperture (del tutto invisibili nella realtà) sono nel plastico la dimensione principale ed hanno assunto il ruolo che un tempo svolgeva la "facciata"... Gli strumenti di rappresentazione di un progetto di architettura sono ancora legati alla simulazione, alla miniaturizzazione della realtà, e condizionano i parametri della progettazione stessa. Questo gravissimo limite fa sì che l'architettura tenda a rinnovarsi solo sul piano linguistico: anche molti gruppi d'avanguardia hanno compiuto questo errore (Archigram, Metabolism) accettando la tautologia che l'architettura di una civiltà tecnologica deve essere una architettura tecnologica, o che l'architettura di una società organica deve essere organica essa stessa. Permane il vecchio rapporto allegorico tra architettura e società, per cui la città, prima che una struttura d'uso, è una grande sistema figurativo di rappresentazione della società.

Un plastico d'oro

16

A golden model

Few people, and even fewer architects, realize how backward and inward-looking contemporary architecture truly is. By architecture I mean all the formal, structural, functional, and planning instruments that in practice constitute the terminal act in the work of the architect, town-planner, and designer. As long as the work of these men moved towards all the technical and political acts preliminary to the act of planning, it managed to claim new space and an original role, but on returning to the world of institutional instruments in order to complete its role coherently, it runs into a contradiction caused not so much by passing through such different fields as by the backwardness of architecture itself. One need only consider the models of city development tried throughout the world in recent years: Chandigarh, Brasilia, the English New Towns, the various Unités d'habitation, the Swedish quarters, the Rationalist quarters, etc. There is hardly a model, urban form or model quarter which has not failed or is not on the way to failure. The number of models available today for a town-planner has dwindled to a terribly low level and many have disappeared altogether, so that there is always a temptation to exploit the past. The persistent

failure of all possible operational models leads to the more general thought that perhaps it is historically impossible to find any new operational models. Nowadays town-plans are made by laws; tomorrow they may be made by the law of the machine-gun. Moreover, the difficulties met with in Italy in trying to carry out any policy in town-planning, and the consequent battles, create great political and cultural confusion. The critical state of all models of city-development has very complex causes which ultimately are the objective limits of all architectural instruments and the crisis in the relationship between architecture and society. Fundamentally, the disaster which has hit modern town-planning may be traced to a crisis between the "quantitative" yardstick applied in drawing up the preliminary town plan (the number of inhabitants, collective services, typologies, connexions, development standards, etc.) and the "qualitative" instrument governing its realization (architecture). If the latter fails, as in general it does, practically no sociologically "correct" urban plan can be said to be successful. For architectural "quality" is still implicit in any urban form, but it no longer figures among the scientific criteria now so widely available to research in this field. Moreover, quality can

be achieved through a correct territorial policy, but in the final phase it must give place to non-political instruments. Thus, on the one hand we have a discipline which seeks to work out a non-formal territorial structure in the sense that all its presuppositions can be verified at the drawing board, and then a control system is introduced which is inappropriate to the method of work employed until then, expecting architecture to provide a kind of visual verification of the civic value of its operations. On the other hand we see an architecture which indeed employs traditional compositional techniques, but depends on correct structural relationships for restoring (allegorically) to the townsman the final phase of a process and a political method which can be evaluated on the basis of architectonic "quality". What is more, in practice there is always an attempt to make this formal "quality" overlap with the social "quality" of the whole political operation, attributing a social value to the former and, therefore, an aesthetic value to the latter. In the ideology of the middle-class, in fact, the city is the supreme organism mediating between private and community interests. This being so, the Development

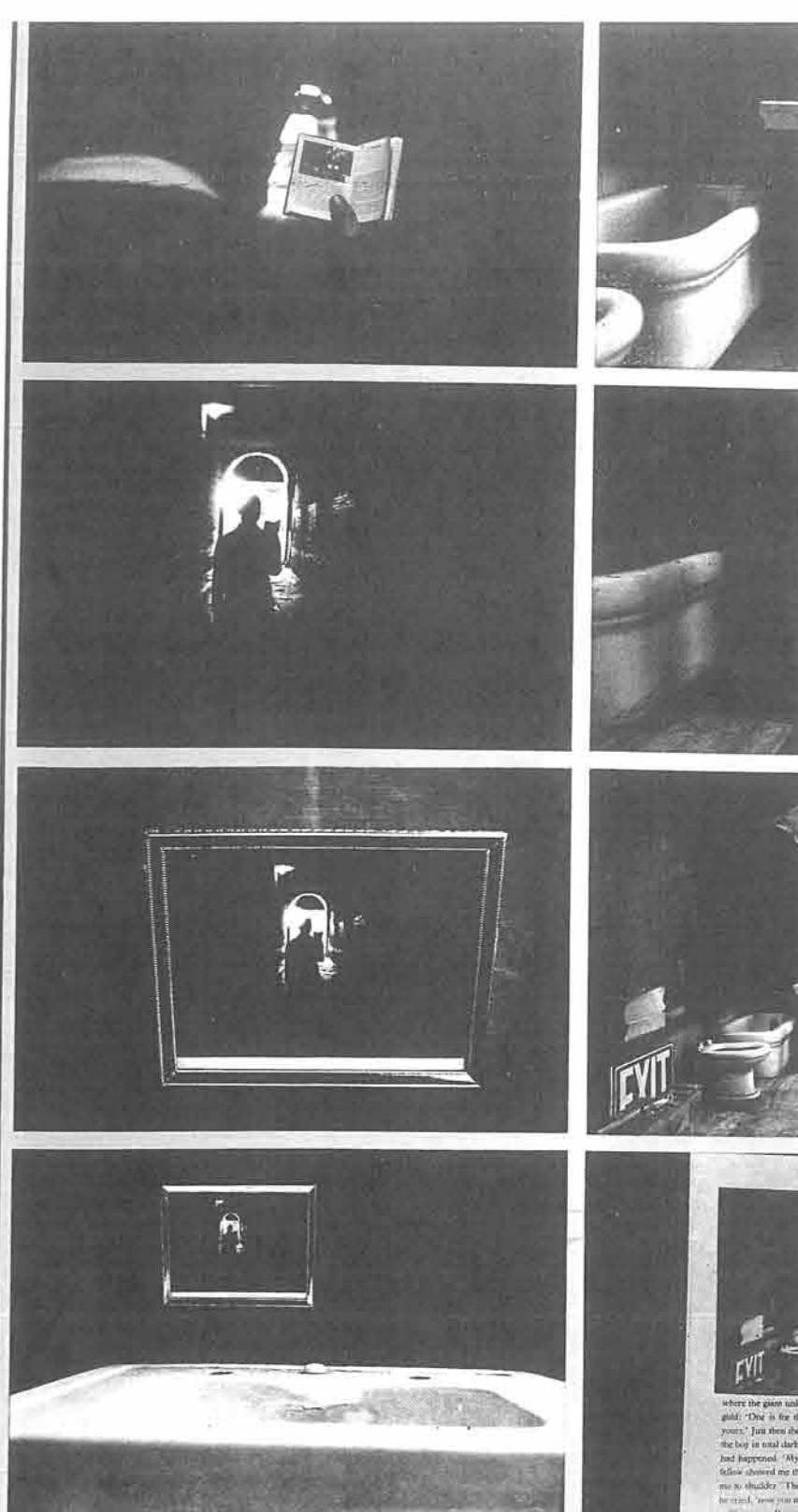
★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★

RADICAL NOTES



Plan becomes the instrument of mediation between Culture and Technology, Nature and Engineering, Man and Society inside a rigid functional system provided with its own scientific organization, which is not lacking in a certain linguistic elegance, in the context of a conscious civil stand. Such a miraculous equilibrium has never existed, and if ever in history it had been achieved, even for a day, that day is forever gone. Actually, town-planning and architecture nowadays operate on a plane of total utopia; this is one of the permanent facts in the nature of planning, but today it is a particularly heavy burden to bear and it limits the range of application, because this utopia is unconscious and not strategical. In most cases this historical crisis in modern architecture is seen as simply professional revenge on unbridled speculation or on the ignorance of men in public office. One need only glance at the projects submitted to any competition in architecture or town-planning to realize that solutions are sought in the reduced dimensions of a project. Plastic models have now replaced all controlling operations: large territorial reliefs as knick-knacks, technological

allegories, quotations from use objects... As the most synthetic instrument for communicating, the relief model has itself become a project: however absurd, it soothes the neurotic and exorcizes almost certain failure. The plastic effects which it represents would be perceptible only at a height of 10,000 metres: the formal progress of the covering (completely invisible in reality) constitutes the main dimension in the relief model and plays the role which was once taken by the façade... The instruments representing a project are still bound up with simulation and the miniaturization of reality, and condition the parameters of the project itself. This very serious limitation means that architecture tends to renew itself only the linguistic plane: even many avant-garde groups have made this mistake (Archigram, Metabolism) by accepting the tautology that the architecture of a technological civilization should be a technological architecture, or that the architecture of an organic society must be organic itself. Still present is the old allegorical relation between architecture and society, in which the city is not simply a usable structure but a great figurative system representing society.



EXISTENZ MINIM

Ritratti e Sequenze di Duane

... l'essenza dell'arte consiste in una continua dialettica fra la necessità di costituire un linguaggio che permetta agli uomini di vedere le cose del mondo da un punto di vista comune, e la necessità altrettanto impellente di distruggere i punti di vista acquisiti per recuperarli a una dimensione relativamente più valida, in quel processo che si chiama vita... L'inquadratura — in quanto gesto del vedere bloccato sullo schermo della carta

emulsionata — fa emergere, nella continua sorpresa della successione delle inquadrature, l'impossibile coincidenza fra l'essere dell'immagine e ciò che essa dà a vedere, distruggendo così ogni equivoco di continuità fra realtà e illusione fotografica. Ma non vogliamo sciupare con altre parole l'effetto fascinatorio del gesto fotografico che Duane Michals ci dà a vedere nella dinamica bloccata della sequenza, deliziati come siamo noi stessi dalla sua ironia gli

17/11/74

anche un revival di se stessi, un segno che ricorda un periodo della nostra vita, un particolare significativo di un quadro d'insieme molto più ampio; in una edizione integrale di «American Graffiti», tra yogurt e turbe puberali, non dovrebbe mancare, sullo sfondo, una partita a tennis tra Louis Kahn e Herbert Marcuse...

Ci ha fatto correre gravi pericoli, ma oggi possiamo con un sorriso rivolgerci alla sua immagine per ricordare "come eravamo", senza correre il rischio di diventare di pietra. Quando la sua stella apparve agli inizi degli anni '60, eravamo tutti fermi a discutere sulla perfezione socialdemocratica dei quartieri scandinavi, e le vacanze si passavano in autostop sperando nelle svedesi... Circondati da mediocri insegnanti che discutevano della prefabbricazione delle scuole, Louis Kahn rappresentò allora la dimensione biblica dei Campus Universitari Americani, il mito ancora possibile del Maestro, ultimo esemplare della gerontocrazia che in quegli anni dominava il mondo dell'architettura (tenue legame con i Grandi Padri, ai quali era impensabile ribellarsi). Il suo richiamo alle origini classiche e più precisamente romane, fu la risposta accademica alla situazione di stallo dell'architettura moderna, che continuava a citarsi come "ordine" razionale, di cui villa Savoye rappresentava il Partenone, e Siemensstadt la Polis.

A questo immobile rimirarsi, greco e euclideo, Louis Kahn contrappo-

17 Louis Kahn Superstar

He was one of those personages who besides existing in real time are also a revival of themselves, a sign recalling some period of our lives, a significant detail in a much larger picture; in the background of an uncut version of "American Graffiti" teeming with teen-agers and their yogurts, one should see a game of tennis going on between Louis Kahn and Marcuse... He made us run terrible risks, but today we can smile at the thought of him and remember "the way we were" without any danger of our turning to stone. When his star rose in the early sixties we were all firmly settled in our admiration for the socialdemocratic perfection of the Scandinavian quarters, and our hitchhiking holidays were spent discussing our hopes to meet Swedish girls...

Surrounded by mediocre teachers who talked of prefabricated schools, Louis Kahn then represented the almost biblical symbol of the campuses of American universities, a myth still possible of the great Master, the last specimen of the gerontocracy that dominated the world of architecture in those years (a tenuous link with the Founding Fathers, against whom rebellion was unthinkable). His allusions to the classical origins of architecture — Roman, to be exact — was the academic answer to the stalemate to which modern architecture had been reduced, an architecture which continued to point to itself as a rational "order", with the Villa Savoye as its Parthenon and Siemensstadt as its Polis. As a counterbalance to this motionless Greek and Euclidean

un richiamo a una maniera romana di intendere l'architettura, in cui volume e struttura, funzioni e monumentalità concidevano. Fu allora che cominciarono a circolare le prime riproduzioni del Piranesi e le prime visite a Villa Adriana. Purtroppo, come al solito, qualcuno non si è più ripreso...

In fondo le novità compositive di Louis Kahn erano molto piccole, e in questo senso servivano a rivelare come le origini classiche fossero ancora latenti, appena sotto la pelle dell'architettura moderna. Fu il primo sintomo visibile della crisi di credibilità del Movimento Moderno, crisi da lui vissuta tutta a destra. Fu anche l'ultima occasione per uno stanco dibattito sull'architettura e sulle sue leggi compositive; poi fu il diluvio.

Fu il diluvio perché improvvisamente tutti capirono che Carnaby Street, gli Animals, i Birds, Bob Dylan, i Beatles e i Mamans and Papas erano molto più importanti, significativi e completi di qualsiasi profezia destinata ai muratori.

Il nostro stacco è avvenuto allora, su quei personaggi e su quei canali, e da quel momento la nostra formazione è avvenuta in altri luoghi e non più nelle facoltà d'architettura. La sconfitta di Louis Kahn non consisté tanto nella confutazione delle sue teorie, ma nello scontro con un salto generale della cultura giovanile, nella irruzione di nuovi potentissimi media, nell'ingresso in scena della creatività pubblica.

La sua sconfitta fu soprattutto sugli

self-admiration, Louis Kahn proposed the Latin example, an experimentation brought on by destiny, an allusion to a Roman way of looking at architecture, in which volume and structure, function and monumental purpose coincided. It was then that the first reproductions of Piranesi began to be passed around, and the first visits to Villa Adriana took place. There are still some who haven't recovered from it all... At bottom Louis Kahn's original compositional contributions were very few, and were useful in revealing that after all classical architecture was still latent under the skin of modern architecture. It was the first sign of a credibility crisis in the Modern Movement, and this crisis he lived from positions on the right. It was also the last weary debate on architecture and its laws of composition; then came the deluge. It was a deluge because suddenly everyone realized that Carnaby Street, the Animals, the Birds, Bob Dylan, the Beatles and the Mamas and Papas were much more important, significant and complete than any prophecy meant for the masons. It was then that we broke off, because of those personages and along those lines; from that moment on our education went on elsewhere, and no longer in schools of architecture. Louis Kahn's defeat was not due so much to the confutation of his theories as to the general leap forward taken by the youth culture, to the appearance of new and powerful media, and to the entrance of public creativity on the public scene. It was the instruments, especially, that

di formazione più potenti di qualsiasi architettura. Il grande salto consisteva nella capacità di questi "media profondi" di toccare masse imponenti in tutte le parti del mondo; iniziava una rivoluzione culturale che superava il conflitto sui contenuti, per investire il numero incredibile dei suoi consumatori. L'architettura, come comunicazione culturale, non ha possibilità di raggiungere i traguardi "quantitativi" dei moderni media elettronici o dei modelli di comportamento. L'architettura, in un mondo in cui il messaggio circola simultaneamente in ogni dove, resta un oggetto immobile che bisogna raggiungere in pellegrinaggio, un oggetto per metà strumento d'uso e per metà allegoria, chiuso nella sua dimensione disciplinare, che solo una ridicola vocazione monumentale riesce a imporre a un ristretto campo d'influenza urbana.

La città stessa non coincide più con un "luogo architettonico" ma con un modello di consumo. La qualità di tale modello è importante quanto una struttura di servizi urbani; qualsiasi luogo raggiunto dalla televisione, dal telefono, dalla moda, è parte integrante del sistema culturale urbano. La metropoli non è più un luogo ma una condizione... Lasciamo dunque che i morti seppeliscano i morti.

Con Louis Kahn è morta l'architettura, non una semplice concezione di essa, perché lui la intendeva così come tutti l'hanno sempre intesa: un problema di qualità.

ANDREA BRANZI RADICAL NOTES

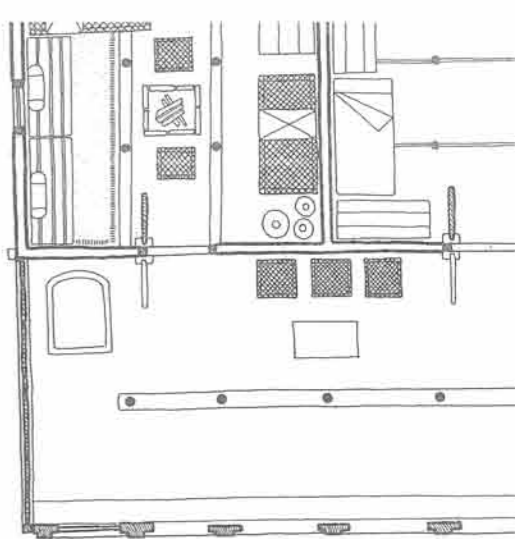
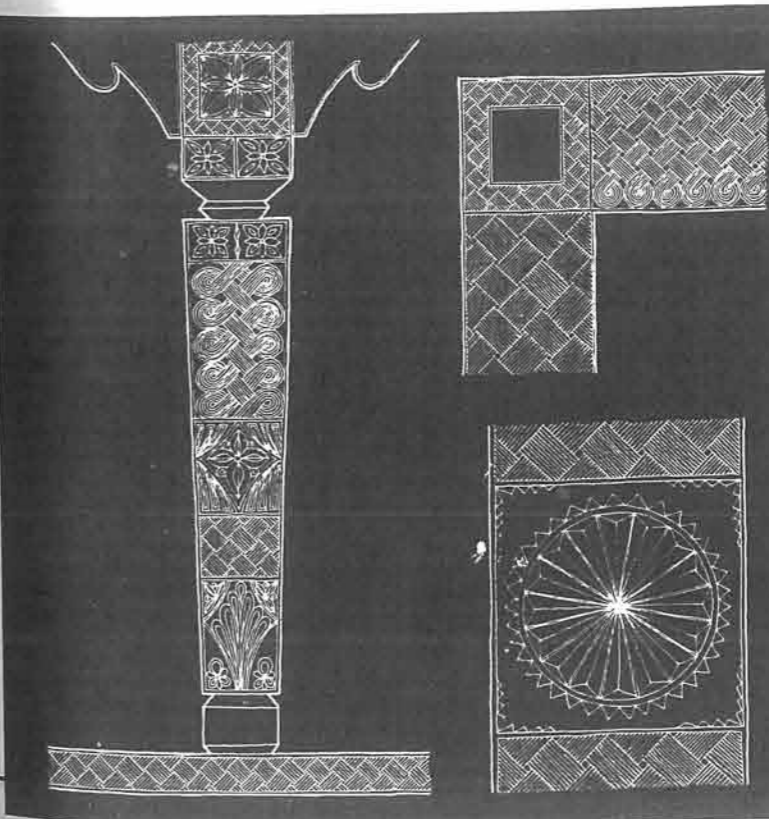
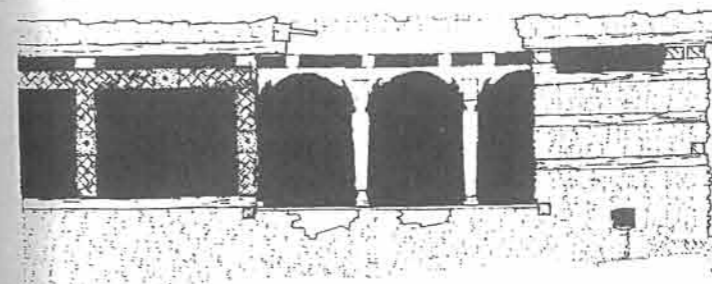
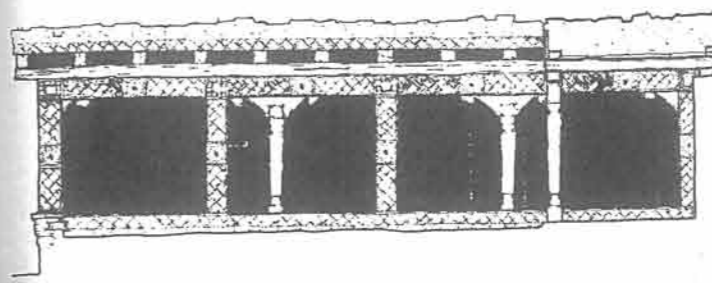
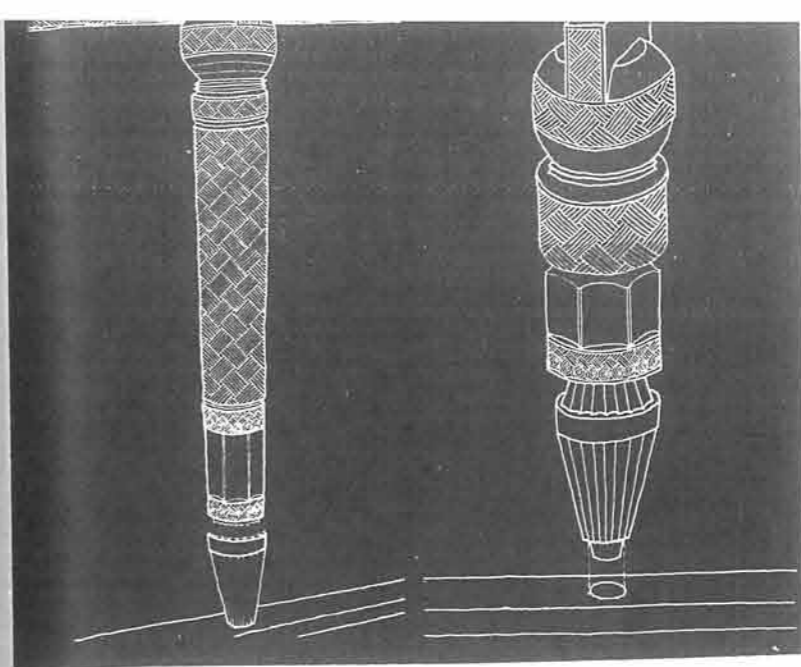


brought about his defeat: the sound of an LP record, clothing, and drugs were educational instruments more powerful than any form of architecture. The great leap consisted in the capacity of these "depth media" to appeal to the masses everywhere in the world. A cultural revolution had begun which went far beyond the conflict over its content and swept over unbelievable numbers of consumers.

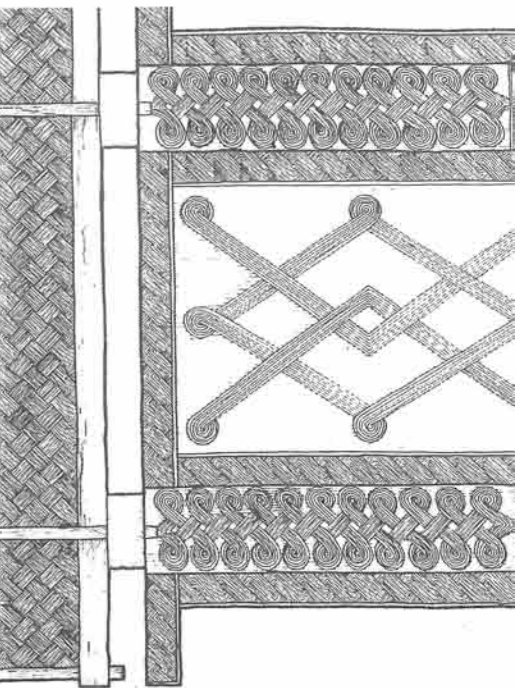
Architecture, as cultural communication, has no way of achieving the same "quantitative" following as modern electronic media or models of behaviour. In a world in which a message spreads simultaneously everywhere, architecture remains an immovable object which one must travel to reach, as on a pilgrimage; an object which is half a usable instrument and half allegory, closed within its disciplinary limits and successfully imposed in a narrow field of urban influence only because of a ridiculous aspiration to the monumental. The city itself no longer coincides with an "architectural area" but only with a consumer model. The quality of that model is as important as that of any municipal structure; any place reached by the television, telephone, fashions, is an integral part of the urban cultural system. Indeed, the metropolis is no longer a place but a condition...

Let the dead look after their dead, then. With Louis Kahn architecture died and not simply a particular concept of it: he, like everyone else before him, saw it as a problem of quality.

tenzione verso civiltà che il colonialismo ci ha abituato a considerare inferiori per proposte e soluzioni e che oggi in verità ci si presentano con l'evidenza e la provocazione di una qualità di vita e soluzioni perdute dalla sofisticata produzione industriale. Le norme, le soluzioni tipologiche, la tradizione sono una vera garanzia comune. L'economia del baratto (una mucca vale una casa, una capra una stanza), fa sì che le misure della qualità non mediate attraverso il metro astratto della moneta appaiano molto più evidenti. Particolarmente ingegnoso l'approvvigionamento dell'acqua con canalizzazioni sospese scavate in tronchi di legno. La casa ha un patio esterno dove per lo più si vive e si produce e si hanno contatti con la popolazione, all'interno due stanze, una con al centro il caminetto. Mobili bassi e un tavolo uso letto costituiscono l'arredo fantastico e funzionale. Stanley Hallett, professore di architettura all'Università dello Utah, ha insegnato nel 71-72 all'Università di Kabul. Da questo soggiorno in Afghanistan nascerà un libro sulle tipologie abitative tradizionali del paese. La rivista «Architecture plus» ne ha pubblicato un saggio campione nel numero di dicembre 1973, dal quale sono tratte le immagini qui riprodotte.



0 1 2 4 m



Aut-sept 74

un significato se riferito alle leggi motrici della società. Anche la scienza possiede una propria conoscibile "intenzionalità", e la sua storia non è una collana di singole "invenzioni" individuali; anche la storia dei disastri meccanici, all'apparenza totalmente al di fuori della storia sociale, ha con questa un rapporto di simbolo, di sintomo ideologico...

Esistono infatti avvenimenti di cronaca che sono chiaramente "allegorie" di eventi più generali, modelli di mutazioni storiche, coincidenze non fortuite di altre coincidenze sociali: l'affondamento del Titanic, per esempio, con la folla che continua a ballare in prima classe, non fu chiaramente che l'"allegoria" di un'altra e più ampia cecità borghese dinanzi alla propria tragedia storica.

Un altro recente avvenimento si ripropone per la sua meccanica (che sarebbe follia credere accidentale) come chiave simbolica, letteraria, della storia. Intendo parlare di quel gruppo di giovani uruguayani precipitati sulle Ande con un aereo, e sopravvissuti mangiando i cadaveri dei propri compagni vittime dell'incidente. Una sorta di Zattera della Medusa (Delacroix).

L'antropofagia, il consumo totale dell'individuo, è già di per se stessa un concetto attuale, ma nel caso specifico degli uruguayani essa diviene un simbolo ancora più specifico, in quanto risultato finale di

un volo aereo; storia che si rivela appunto meccanismo di involuzione totale che trascende i limiti nei quali era stata progettata per divenire tragedia letteraria, simbolo generale appunto.

La ricerca di questa chiave simbolica non è difficile. Sappiamo che il Capitale ha raggiunto, attraverso la Programmazione Economica, l'integrazione di tutta intera la società nei suoi meccanismi, organizzandola in maniera funzionale nel lavoro. Il Capitale ha raggiunto così la sua "intima eticità", cioè la sua tensione ad un dover essere. Ma il Piano Economico, la Programmazione, rappresenta contemporaneamente l'integrazione massima e la contraddizione massima. Trasformare l'intera società in forza lavoro significa di fatto "proletarizzare" l'intero sistema sociale. Si realizza così, alla fine di un processo di progresso, il paradosso estremo: l'unità si realizza nella contraddizione, l'ordine nel caos. La società assiste al mostruoso capovolgimento di tutti i valori premessi; il bene, il progresso, si realizzano, ma nel male, cioè nella proletarizzazione della società e non nella sua evoluzione civile! Il che per una società classista come quella borghese, è "vergognoso". Da qui l'angoscia crescente della società, che assiste alla realizzazione del proprio negativo, e vede la fine del progresso, chiuso da uno specchio che riflette il cammino

limiti dello sviluppo) hanno una origine profonda nella cultura della società borghese, nella sua contraddittoria ideologia storica: è il rifiuto mentale del futuro, scuro e sordo, che significa morte e forse rivoluzione, è l'impossibilità reale di progettare un futuro non possedendo più i parametri morali o culturali a cui riferire il progetto. Questa crisi, questa sosta sul ciglio di un baratro, questa angoscia terribile per il proprio futuro, diventano, di nuovo, cultura.

Occorre infatti mistificare sempre i processi avvenuti, capovolgere i dati stessi della realtà: il caos, la contraddizione è libertà di scelta; l'angoscia è una energia vitale, una ricchezza; la nevrosi è un modo di essere complesso ma culturale. Non è la società che somiglia alla fabbrica, ma la fabbrica alla società. Non è il cittadino che è diventato operaio, ma l'operaio cittadino. Il passato non è il nostro cadavere, ma è il nostro futuro. I morti servono a vivere. Sciolto lo enigma delle Ande, il simbolo ci aiuta a comprendere molte cose. La storia recente viene continuamente rivisitata dai revivals, ripercorsa, in cerca di briciole, di odori, frugando senza un metodo, imitando, riproponendo. Percorriamo segmenti della storia del costume, come file di prodotti disponibili all'uso, che possiamo estrarre liberamente fuori della loro "storia", delle loro passioni. Sappiamo infatti

nessita, ma una logica autonoma: la storia allora diventa un pozzo senza fine di cose utilizzabili indipendentemente dalla loro ideologia; anzi la loro ideologia "artificiale" può essere rispolverata e ancora indossata per giuoco. La Retro-guardia crea un confine continuamente scavato tra noi e i momenti del nostro presente immediato, è il "revival" di noi stessi: prima gli anni '20, poi '30, poi '40, poi '50, adesso i '60, e poi vediamo la realtà stessa che viviamo nascere già confezionata per essere rivissuta. La crisi dell'energia (creativa) ci spinge a riciclare la storia. La Retro-guardia ha questo ruolo importante: mistificare il passato come futuro. Il ruolo è reazionario, per definizione, ma la sua gestione strategica potrebbe anche rivelarsi genialmente rivoluzionaria. Biba a Londra, il Teatro del Gruppo Tse a Parigi, l'edizione dei "Nostalgia", sono strumenti del passato che servono a spiegare il presente. Se il passato infatti è finto (e questo lo si vede chiaramente) anche il presente allora è finto; tutto è progettato, i valori naturali o spontanei non esistono, l'ecologia e tutto il presente è una macchina micidiale, come i miti che l'hanno preceduta. Tra i tanti passati e presenti ognuno può scegliere il proprio, la propria area culturale, può fingere radici, vestire le donne come la propria istitutrice e, finalmente, scoparla...

18 Il ruolo della Retro-guardia The Role of the Rear-Guard

ANDREA BRANZI RADICAL NOTES



History, we are told, is not « just one damned thing after another »; any event will yield a meaning if it is examined in the light of the laws of social dynamics. Even science has a knowable « purposefulness » of its own and the history of science is hardly a string of single « inventions »; even the history of mechanical disasters, which would seem to lie entirely outside social history, relates to that history as a symbol, as an ideological symptom... Indeed, there are certain everyday occurrences that are clearly « allegories » of more general events or patterns of historical mutations, non-fortuitous coincidences resulting from other social coincidences: the sinking of the Titanic, for example, while the first class passengers went on dancing, was clearly the « allegory » of another and much more general middle-class blindness to the reality of their historical tragedy. Another, more recent event reveals in its mechanics (which it would be folly to consider accidental) a symbolic, literary key to history. I am referring to the group of young Uruguayans whose plane crashed in the Andes and who managed to survive by eating the bodies of their dead companions. A sort of Medusa raft (Delacroix). Cannibalism, or the total consumption of an individual, is in itself a concept of current interest, but in this specific case it is a more specific symbol in the sense that it is the final

result of a rather commonplace « bourgeois » story; a story, indeed, which reveals a mechanism of total involution that goes beyond its appointed limits to become a tragedy in a literary sense and a general symbol. The search for this symbolic key is not really difficult. We know that Capital, through economic planning, has managed to fully integrate society in its mechanisms and to organize it functionally in work. Capital has thus achieved its « close ethical cohesion » — that is, its tendency to become a « must ». But the Economic Plan, Programming, etc., represent at once maximum integration and maximum contradiction. For transforming a complete society into a work force also means proletarianizing the whole social system. Thus, at the end of a process creating progress one finds an extreme paradox: unity is achieved in contradiction, and order in chaos. Society witnesses the monstrous reversal of all the values it had taken for granted; Good and progress in society are achieved, but by way of evil — that is, by way of the proletarianization of society, and not its development of civilized values! All of which, for a class system like the bourgeois one, is « shameful ». Hence the growing anxiety of a society which is witnessing the realization of its negative and sees the end of progress, now closed off by a mirror, reflecting a road already travelled.

The « end of progress » (or the limits of development) dates far back in the culture of bourgeois society, in its contradictory historical ideology: it is the mental rejection of a dark and impenetrable future which spells death and perhaps revolution, and the real impossibility of planning a future which no longer possesses the moral and cultural parameters to which a plan might be related. This crisis, this pause on the edge of the abyss, this terrible anxiety about one's future, again become culture. In fact things that have already taken place have to be continually misinterpreted, and the very facts of reality turned upside down: chaos and contradiction become freedom of choice; anxiety becomes vital energy and rich personal resources; and neurosis becomes a way of being complex but cultural. It is not society that resembles the factory but the reverse. It is not the citizen who has become a worker, but the worker who has become a citizen. The past is not our dead bodies but our future. The dead are of use to the living. Recent history is being continually revisited and retraced in search of crumbs and fragrances, but it is an aimless rummaging, with imitations and revivals. We pass through segments of the history of manners as if they were lines of products at our disposal which we could use at pleasure and freely extract from their historical context and all

their passions. For basically they have taught us that products don't follow a logical connection but follow a logic of their own. On this way history becomes a bottomless well of things that can be utilized without regard for their ideological nature; indeed, their « artificial » ideology can be brushed up and donned in play. The Rear-Guard is continually digging a trench between us and our immediate present, between us and our own « revival »: first the twenties, then the thirties, then the forties, then the fifties, and now the sixties; and then we see the very reality that we are now living already packaged and ready to be relived. The (creative) energy crisis makes us recycle history. The Rear-Guard has this important task: to palm off the past as the future. It is by definition reactionary, but its strategic application might prove to be brilliantly revolutionary. Biba in London, the Tse Group Theatre in Paris, and the editions of « Nostalgia » are instruments of the past which are useful in explaining the present. For if the past is a fiction, so is the present; everything is a fabrication, natural and spontaneous values are inexistent, ecology and all of the present are a murderous machine, like the myths that preceded it. From all these pasts and presents everyone can take his pick, his own cultural area; he can pretend to be rooted in this area, dress women like his own governess an at last fuck her.

Gregotti il primo premio del concorso internazionale in secondo grado per l'Università della Calabria. La Commissione giudicatrice, presieduta da Nino Andreatta — composta da Carlo Cocchia, Augusto Cavallari Murat, Ettore de Coro, Marcello Vittorini, dal turco Erden Aksoi, dall'inglese Michel Browne, dal polacco Alexander Franta, dal greco-francese Georges Candilis e dallo storico polacco-inglese Joseph Rykwert — ha esaminato i 67 progetti pervenuti e ammesso 6 gruppi al 2° grado del concorso. Dopo contrasti e una netta differenza di criteri di interpretazione della gestione e vita universitaria, si è pervenuti al verdetto. Del progetto Gregotti la commissione ha apprezzato l'« alto livello formale, il vigore del messaggio architettonico, il carattere di «luogo d'incontro» attribuito al sistema di strade a tre livelli » lasciando libera l'area.

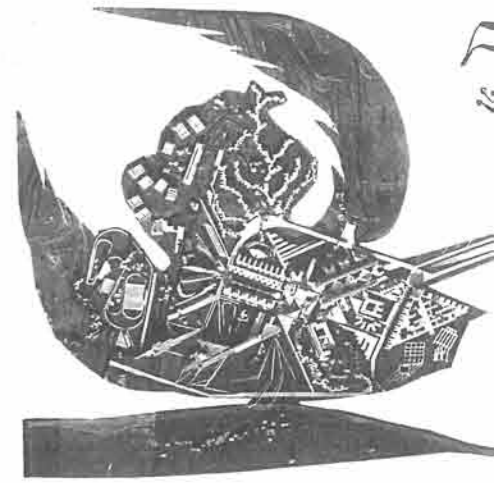
UNIVERSITA' CALABRIA I SEI PROGETTI IN SECONDO GRADO

OPERAI CONTADINI ARTIGIANI DOCENTI

Immagine di un "falco"? con occhio, "mascelle", zampe... e radiografato. Una università è una cosa terribilmente seria e terribilmente difficile. Dagli eccessi nascono i simboli e si liberano le immagini più diverse. Ho immaginato studenti e docenti mescolati ad artigiani, contadini, operai. Le forme si spezzano e si diversificano, si contraddicono, sintonizzano questa mescolanza, manifestano l'insofferenza alla "soluzione" architettonica. Il mito della impostazione organizzativa e spaziale che possa riscattare e risolvere il problema di una università (un qualsiasi insediamento umano sul territorio) appare negli anni 60. Negli anni 70 si accresce oltre ogni limite questa insofferenza. Nasce un dilemma: che fine fa il discorso sulla università, sulla sua struttura? Un concorso deve farlo riemergere in pieno. Per me non si deve parlare di struttura, al massimo "di conglomerati di frammenti", di concatenazione di unità minime di funzionamento. La strutturabilità recede a livelli sempre più ridotti; e poiché c'è instabilità nei rapporti che legano le unità, questa instabilità si esprime in una dinamica particolare fino all'"ibridismo" e alla "contaminazione" formale e tecnologica, proprio come se di preoccupazione per una soluzione architettonica non ve ne fosse neppure l'ombra. I residenti: studenti, artigiani, contadini ed operai, incidono nella forma globale, capillarmente in ogni dove, e gli architetti non saranno esclusi... In una architettura di partecipazione gli architetti possono avere una funzione catalizzatrice del processo di formazione dello spazio che muta sostanzialmente il loro ruolo. C'è poi da dire: che tipo di spazio è quello che corrisponde a una "non struttura"?...

Riccardo Dalisi

dai concorsi; essa dovrà fare sempre di autogestione locale e con i pro che sta giungendo come "area di dell'esplosione. Così come la problematica dei centri nel boom economico fino agli anni 60 interventi ex novo sul territorio lasciando il posto ad una più ricca tazione di insediamento delle attività storico preesistente, puntando sul recupero di quei grandi contenitori di stinazione d'uso, così come per esempio In un paese ove l'attività edilizia, da è basata sullo spreco, una riflessione necessaria. Pubblichiamo qui i sei progetti am

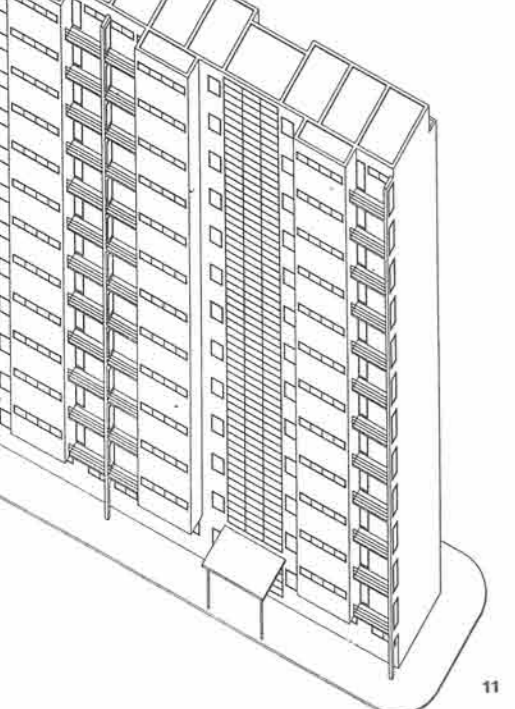
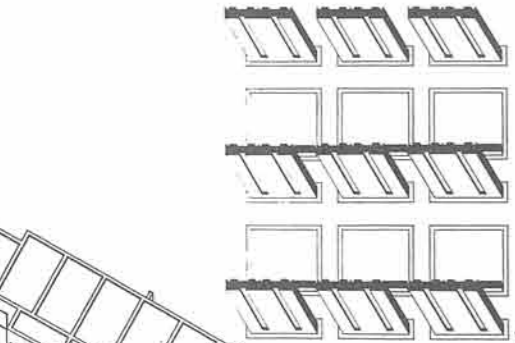
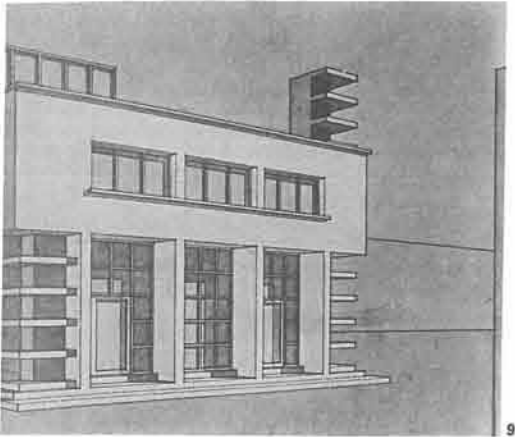


Progetto del gruppo Dalisi (Riccardo Dalisi, Elbannany, Lucio Ippolito, Nello Polese, Gius Carlo Ricci, Leonardo Rossi).



no chiu-
de ce
l'absor-
is l'inf-
lonc s'i-
de pan-
f en est
it avoir
ires. Il
grandes
hysique,
de l'es-
ne mo-

Marcello Fagiolo



tafisico" di
un altro,
ni del Ra-
inediti di
mo", n. 35,
disegni di
nte oscuro
Dopo l'ar-
to Sartoris
, in « Con-
giore con-
stra « Al-
li attività »,
di Torino
con scritti
sio Fagiolo,
rebbe stato possibile senza la collabora-
zione di Sartoris, che ci ha messo a di-
posizione il materiale del suo archivio di
Lutry.
E. Prampolini, "Prefazione" (1943-1948)
a A. Sartoris, « Introduzione all'architettura
moderna », Milano 1949.
La « Dichiarazione de La Sarraz » (28
giugno 1928), formulata sulla base di un
programma di Le Corbusier e Giedion,
venne sottoscritta da H. P. Berlage
(L'Aja), V. Bourgeois (Bruxelles), P.
Chareau (Parigi), J. Frank (Vienna), G.
Guevrekian (Parigi), Le Corbusier (Pa-
rigi), A. Lurçat (Parigi), E. May (Fran-
coforte), A. G. Mercadal (Madrid), Hannes
Meyer (Bauhaus Dessau), M. E. Haefeli

(Ginevra), H. Hoste (St. Michiels), P.
Jeanneret (Parigi), Mart Stam (Rotter-
dam), M. Steiger (Zurigo), W. M. Moser
(Zurigo), C. E. Rava (Milano), G. Riet-
veld (Utrecht), A. Sartoris (Torino), Hans
Schmidt (Basilea), H. R. von der Mühl
(Losanna), Juan de Zavala (Madrid). Il
testo è ripubblicato da U. Conrads, « Pro-
gramme und Manifeste zur Architektur des
20. Jahrhunderts », Frankfurt/M. 1964
(trad. ital., Firenze 1970).

Prampolini era in contatto più o meno
diretto col « Novemgruppe », con De
Stijl, col Bauhaus e con la « Section
d'Or » di Parigi.
A. Sartoris, « Sintesi e metamorfosi delle
arti » (introduzione al catalogo, cit., « A.
S. Mezzo secolo di attività »). Unico a
raccontare questa provocazione critica è
Maurizio Fagiolo: « L'architettura non sarà
qualcosa di più complesso del dibat-
tito che ferisce nei Cenacoli Razionalisti? Ricerca
più allargata, allora (chi ha paura della parola
"magia"?). Piace che deriva dall'armonia, piuttosto.
Che è il segreto del processo vitale: senza l'armonia
è aperta la strada verso la morte » (ibidem, p. 103).

C. De Seta, « La cultura architettonica
italiana tra le due guerre », Bari 1972,
p. 104. De Seta fa rilevare fra l'altro le
affinità tra il programma di De Chirico
del 1919 e le affermazioni di Marinetti e
Sant'Elia.
Il « Tobia futurista » di Carrà (1918)
« si dichiarava l'essere più felice del
mondo per aver su di una tela, costretta
nell'ordine solare della nuova metafisica,
abbassato di qualche centimetro una
linea e rialzato un tono. Il cerchio delle
sue esperienze allargandosi si era al-
quanto semplificato ».

A. Sartoris, « Surrealismo e funzionalismo »,
in « Quadrante », agosto 1933 (ri-
pubblicato da L. Patetta, « L'architettura
in Italia 1919-1943. Le polemiche », Mila-
no 1972, p. 234).

A. Sartoris, « Encyclopédie de l'archi-
tecture nouvelle, Tome II: Ordre et climat
nordiques », Milano 1957.

A. Sartoris, « Sintesi e metamorfosi delle
arti », cit.

Le Corbusier, « Urbanisme », Parigi 1925
(trad. ital., Milano 1967, p. 11).

A. Sartoris, « Architecture nouvelle et
abstraction », Ginevra 1927 (in « A. S.
Mezzo secolo di attività », cit., p. 57) An-
che Ledoux, secondo Sartoris, avrebbe ri-
trovato « le rationalisme pythagoricien du
dorique » (« Encyclopédie de l'archi-
tecture nouvelle, Tome I: Ordre et climat
méditerranéens », Milano 1957, p. 49). Sartoris
scrive poi che l'architettura moderna
deve promuovere « lo sviluppo di quelle
forme plastiche naturali che hanno sem-
pre costituito, nei più felici periodi del-
l'arte, la magica corona delle affermazio-
ni presenti dell'architettura » (« Ritorno
alla natura », Milano 1931, in « A. S.
Mezzo secolo di attività », cit., p. 58).

In « Cercle et Carré », Parigi 1930 (Sar-
toris era stato tra i membri fondatori
di quel gruppo artistico internazionale).
In verità il neopitagorismo era inteso
come passe-par-tout nelle più disparate e
forse disperate situazioni, anche a livello
di opportunismo politico. « L'innovazione
di giorno in giorno proposta dal Du-
ce », scriveva nel 1938, « crea sfere gigan-
tesche generatrici di ardimenti, passioni,
aneliti di vita intensamente vissuta. Vi
sono artisti che intersecano con i loro
pensieri queste opere, e ne traggono ispi-
razione per opere degne del tempo mussoliniano
» (« Luci sulla scuola moderna », Milano 1938).

A. Sartoris, « Sant'Elia e l'architettura
futurista », Roma 1943 (in « A. S. Mezzo
secolo di attività », cit., p. 60).

A. Sartoris, « Gli elementi dell'archi-
tettura funzionale », Milano 1935².

R. Giolli, « Alberto Sartoris », Milano
1937 (ripubblicato a cura di C. De Seta,
« L'architettura razionale », p. 225).

A. Sartoris, « Sintesi e metamorfosi
delle arti », cit.

A. Sartoris, « Introduzione all'architettura
moderna », cit., p. 20. L'identifica-
zione « simbolismo = eclettismo » (e
quindi pericolo da evitare) è chiarita in
un altro passo: « L'architettura predomi-
nante oggi ovunque, soprattutto negli edi-
fici di carattere ufficiale e statale, è an-
cora quella basata su un vieto formula-
rio classico e accademico, corrispondente
a ideali di retorica artificiosa, caratte-
ristici di superati movimenti politici e di
un pensiero ben lontano dall'attuale; ar-
chitettura cui l'aggiunta di emblemi sim-
bolici vanamente pretende ringiovanire »
(ibidem, p. 25).

Si tratta dell'unico edificio realizzato
in Italia da Sartoris, ma distrutto dopo
l'esposizione. Il motivo delle lastre-men-
sole che fuoriescono dal corpo dell'edi-
ficio, appare anche in disegni futuristi
(progetti di Prampolini e Depero, in « Fu-
turismo architettonico », « Controspazio »,
aprile-maggio 1971, pp. 42-43) e costrut-
tivistici (« esercizi su rappresentazioni for-
mali e in superficie » del 1926-27, in V.
Quilici, « L'architettura del Costruttivismo »,
Bari 1969, pag. 36).

« Encyclopédie de l'architecture nouvel-
le, Tome II: Ordre et climat nordiques »,

NOVEMBRE 74

Bruno Zevi nel rispondere a Aldo
Rossi sul n. 226 di « L'Architettura
cronache e storia », mi coinvolge
direttamente nella polemica.
Nell'ultimo numero di « Controspazio »
Aldo Rossi aveva respinto con
malcelata sufficienza le accuse mos-
segli da più parti definendo di
"moda" le riviste e da "strapaesie"
le accuse (cosa del resto ovvia da
parte di chi possiede una cultura
e un concetto di città quasi austro-
ungarico, giudicare "moda" e "stra-
paesie" tutto il resto dei mortali e
del mondo) e scusandosi con il Mo-
vimento Studentesco di aver accet-

ANDREA BRANZI
RADICAL
NOTES



In his reply to Aldo Rossi in
No. 226 of « L'Architettura cronache
e storia » Bruno Zevi directly
involves me in the controversy.
In the latest number of
« Controspazio » Aldo Rossi had
rejected with thinly-veiled
arrogance all the accusations
that had been levelled against
him from various quarters, calling
the reviews "trendy" and the
accusations "jingoistic".
Then, offering
his apologies to the Student
Movement for having accepted the
directorship at the Triennale, he
styled himself a naïve academic
soul in no way deserving
such accusations. But
not so naïve as to be
incapable of setting up an
exhibit which, besides the Trend,
lines up all the designs of the
most important university
professors and repropose massive
Stalinist architecture as an
anti-bourgeois gesture, while
carefully avoiding any equally
coherent reevaluation of Albert
Speer's work (this is a
direct challenge).
In his own way Bruno Zevi
contests Aldo Rossi's viewpoints
and replies, and on closing his
editorial, almost as an external
corroboration of his position, he
quotes my "radical notes"
almost "in estenso". In them I had
examined the evolutionary

tato l'incarico della Triennale de-
finendosi un ingenuo accademico,
estranee a simili valutazioni. Ma
non così ingenuo da non mettere
insieme una mostra che oltre alla
Tendenza allinea tutti i progetti dei
più importanti professori universi-
tari, rilancia la grande architet-
tura staliniana come anti-borghese,
ma si guarda bene dal rivalutare
con pari coerenza l'opera di Albert
Speer (questa è una sfida precisa).
Bruno Zevi contesta a suo modo le
tesi e le risposte di Aldo Rossi, e
in chiusura dell'editoriale, quasi a
conferma esterna delle sue tesi,
cita quasi per intero il mio "radical
notes" nel quale analizzavo il pro-
cesso di involuzione della scuola
rossiana, nata come reazione alla
situazione tardo-funzionalista e so-
cialdemocratica della didattica e
finita a riscoprire le fonti eterne
dell'architettura, accompagnando il
mio scritto con un suo titolo « So-
cialdemocratici? Meglio che fascis-
ti! ».

Su questa frase, che politicamente
condivido, possono però nascere
equivoci d'altro genere, dal momen-
to che vengo interpretato: « Visto
cosa succede ad allontanarsi dalla
retta via del socialismo riformista
e del Movimento Moderno? Ci si
perde, si diventa fatalmente fascis-
ti! Non vi è salvezza fuori dell'or-
todossia moderna... »: il che, oltre
ad essere lontano dalle mie inten-
zioni, risulterebbe come un mea-
culpa, come un pentimento, quasi
a riconoscere un mio oltre che
altrui errore, essendo anch'io un
transfuga, anche se in un altro
emisfero. E' necessario quindi fare
alcuni doverosi distinguo.
A tale proposito, nella mia rubrica

19 Apollo e Dioniso a Gallarate

process that Rossi's school has
been undergoing as the result of
a reaction against the late-
functionalist and social-democratic
state of teaching today and as a
result of its persuasion that
it has rediscovered the eternal
sources of architecture; I had
headed my "notes" with one of
Rossi's own titles: "Social-
democrats? Better than
Fascists!"
However, this phrase, which
expresses a political view I share,
could give rise to considerable
confusion of another kind as
soon as it is interpreted:
"See what happens when you
stray from the righteous way
of reform socialism and the
Modern Movement? One gets lost,
one inevitably becomes Fascist!
There is no salvation outside
modern orthodoxy..." Which,
besides being far from my
intention, would appear to be a
"mea-culpa", a repentance, almost
an acknowledgement of my own
as well as others' mistakes, since
I am myself something of a
renegade albeit in another
hemisphere. It is therefore
important to make a few
distinctions. In this connexion,
in analyzing the so-called Alpine
socialism in my column for
Casabella No. 388, I emphasized
the fact that in being obliged to
choose between the orthodox
tradition of the Modern Movement
and the involuntal phenomenon
of neo-monumentalism, we are
only making a cultural choice,
because the crisis in architecture
cannot be resolved by choosing
between two formal qualities

sul n. 388 di Casabella, analizzando
il fenomeno del così detto sociali-
simo-alpestre, avevo sottolineato come
trovandoci oggi a dover scegliere
fra la tradizione ortodossa del
Movimento Moderno e il fenomeno
involutivo del neo-monumentali-
simo, facciamo in ogni caso una
scelta solo culturale, in quanto la
crisi dell'architettura non si risolve
scegliendo tra due diverse qualità
formali, ma esplorando fino in
fondo questa crisi, fino a scoprirne
le radici nei mutati meccanismi
di produzione della cultura e nella
fine del ruolo culturale della città,
divenuta struttura di servizi e
non più struttura di "rappresenta-
zione" della società, e il trasferimen-
to dell'"identità urbana" su
nuovi media. Alla fine, appunto,
concludevo scegliendo, tra queste
due diverse ma in fondo analoghe
qualità, il paradosso della "quantità",
dell'« Existenz Maximum », della
rivendicazione planimetrica; para-
dosso del resto fino a un certo
punto, dal momento che i più grandi
salti qualitativi della cultura
architettonica e urbana hanno sem-
pre coinciso con grandi rivoluzioni
di ordine quantitativo, con lo scar-
dinamento di quegli standard natu-
rali sui quali la cultura borghese
sempre si arrocca: valgono per tutti
il grattacielo e l'Unità d'Abitazione.
E' tanto vero che il conflitto tra
modernisti e neo-monumentalisti
mette a confronto due tesi accademiche,
che la prova ce la fornisce lo stesso
Zevi, quando nello stesso editoriale
con grande chiarezza dice «...il compito
e la sfida consistono nel codificare un
linguaggio alternativo a quello Beaux-
Arts, un linguaggio moderno basato

sull'elenco funzionale, sulle dissonan-
ze, sulla tridimensionalità anti-
prospettica, sulla scomposizione
quadrimensionale, sul coinvolgimento
strutturale di ogni elemento
architettonico, sulla temporalizza-
zione dello spazio e sulla reintegra-
zione edificio-città-territorio, in-
somma su quanto è scientificamente
deducibile dall'esperienza del passa-
to, remoto e recente ». Cioè: dal
momento che i Grandi Padri sono
morti organizziamo la loro eredità,
rendendo sistematiche le loro sco-
perte compositive, elencandole, u-
sandole ogni qualvolta se ne pre-
senti l'occasione, e garantendoci così
la sopravvivenza in questo pe-
riodo incerto... Veramente mi sem-
bra che tra questa posizione e
quella di Aldo Rossi, che invece
di quella moderna recupera una
tradizione più remota e più sim-
metrica, le differenze siano più ap-
parenti che reali.
Ambedue vedono il "fare architet-
tonico" come l'uso di una qualche
tradizione formale e linguistica, ed
il conflitto si esaurisce in un con-
fronto tra una posizione progressi-
sta e una intollerante. All'attuale
vuoto disciplinare ognuno di loro
propone una protesi culturale di-
versa.
Ambedue parlano di "rifondazione",
ma nei fatti si muovono nell'ambito
di un neo-eclettismo, che per defini-
zione rifiuta qualsiasi reale rifonda-
zione della cultura, preferendo
ruotare linguaggi e citazioni, come
una sorta di respirazione artificiale.
Una riprova di quanto dico lo for-
nisce il recente quartiere Gallarate
a Milano (vedi Casabella numero 391),
dove esemplarmente vediamo
affrontate due opere di scuo-

la diversa: Aldo Rossi e Carlo Ay-
monino. Nessun confronto potreb-
be risultare più accademico: « Il
rigido controllo compositivo di Ros-
si fa risaltare le componenti eclettiche
di Aymonino ».
In realtà il confronto è tutto fatto
sulla base della simulazione: l'uno
porta avanti Terragni e Muzio, l'altro
risponde facendo suonare il suo
Le Corbusier giapponesizzato. Nes-
suna delle reali qualità dei Grandi
Padri citati è rispettata, tutto un
"patrimonio" viene dilapidato in
pura semplice cultura. L'uno fa
voti a Apollo, dio della bellezza
immobile, autofondata, l'altro fa
offerte allo spirito di Dioniso, dio
dell'ebbrezza e del divenire.
(E qui risparmierei il sarcasmo sul-
l'episodio dell'occupazione del
quartiere Gallarate che quasi in
maniera allegorica ha riproposto
il tema di Hengels sull'interesse ope-
raio alla proprietà e non alla for-
ma della città borghese, dal momen-
to che ambedue gli immobili sono
stati occupati senza scelte cultu-
rali. Ma sarebbe troppo facile
rimettersi a questo giudizio della
storia, dal momento che della storia
poco mi fido.)
E il mondo dell'architettura con-
tinua a ruotare, riproponendoci dopo
dieci anni di silenzio una polemica
fittizia, a cui non credono neppure
gli stessi protagonisti (dal momento
che Rossi ha presentato Aymonino
nella sua mostra di Tendenza alla
Triennale).
Riemerge da un lungo e buio tun-
nel lo stesso mondo astratto che
pensavamo di aver lasciato alle
nostre spalle, per riproporci in ter-
mini ideologici che ben conosciamo,
la solita disputa compositiva.

deduced from the experiences of
the past whether remote or
recent ». Which is to say:
now that the Great Fathers of
Architecture are dead, let us
organize their heritage and make
their compositional discoveries
systematic; let us list them and
utilize them whenever we have
occasion to, thereby ensuring
survival during this uncertain
period... It seems to me that
between this position and Aldo
Rossi's, which rather than the
modern tradition would recuperate
a more remote and symmetrical
one, the differences are more
apparent than real. Each of
them sees the making of
architecture as the use of some
kind of formal and idiomatic
tradition, and the conflict boils
down to a confrontation between
a progressive position and an
intolerant one. Each proposes to
fill the present disciplinary vacuum
with an artificial cultural solution
of his own. Both talk of "re-
foundation", but actually they are
both moving in a field of
neo-eclecticism, which by
definition rejects any truly real
re-foundation for culture and
prefers to cling to idioms and
quotations like some sort of
artificial respiration.
The proof of this is provided
by the recent Gallarate quarter
of Milan (see Casabella No. 391),
where we see an exemplary
comparison between two works
of different schools: Aldo Rossi
and Carlo Aymonino. No
comparison could be more
academic: « Rossi's rigid

Aymonino's eclectic components
into relief ».
Actually, the comparison is
carried out on the basis of
simulation: one comes forward
with Terragni and Muzio, the
other replies with a kind of
Japanese Le Corbusier. None of
the great fathers' real qualities are
respected, a whole patrimony
is squandered in pure and
simple culture. One makes
his vows to Apollo, the god
of motionless and self-generated
beauty; the other makes his
votive offerings to the spirit
of Dionysus, the god of
drunkenness and the future.
At this point I'll refrain from
any sarcasm regarding the
occupation of the Gallarate
quarter by squatters, an episode
which almost allegorically
represents Engels's assertion that
the worker is more interested
in the ownership than the form
of the bourgeois city; I refrain
because both the places were
occupied without any cultural
choices having been made.
And the world of architecture
turns round and round, and after
ten years of silence offers us
a fictitious controversy which
even the participants do not
believe in (Rossi, for example,
presented Aymonino in his
Trends exhibition at the
Triennale).
And out of a long and dark
tunnel emerges the abstract world
that we thought we had left
behind, raising again in ideological
terms that we know only too
well, the same old controversy

DECEMBRE 1974

media elettronici e della cultura di massa, è divenuta un'arte minore. Se si intendono infatti con questo termine riduttivo tutte quelle attività culturali applicate a strutture e sistemi di comunicazione minori, questa distinzione, anche se del tutto accademica, può servire schematicamente a rilevare la modificazione dei pesi specifici tra diverse tecniche culturali nella società.

L'architettura, un tempo considerata la più nobile e completa delle arti, ha perduto il suo primato non solo per tutte le difficoltà esterne, di ordine politico ed economico che tradizionalmente il suo ruolo incontra, ma per una profonda crisi interna che oggi la travaglia al contatto di modifiche dei meccanismi di produzione della cultura e della stessa funzione urbana.

La città è oggi sempre di più una struttura di servizi e di pure funzioni abitative, e non è più una struttura culturale della società; la comunicazione che l'architettura compie, tutta basata sull'allegoria degli equilibri tra l'uomo e la tecnica e tra l'uomo e l'ambiente naturale, è immobile nello spazio ed esclusa dalla dimensione "profonda" che tutti i media elettronici hanno raggiunto; la città non è più oggi un "luogo" culturale ma una "condizione".

La cultura urbana cioè è un fenomeno indipendente dal luogo ur-

consumi.

Essere oggi cittadino non vuol dire abitare in una città, ma vuol dire adottare un determinato modello di comportamento, costituito dal linguaggio, dall'informazione stampata e televisiva, dall'abbigliamento, dalla musica che si ascolta: fin dove arrivano questi media arriva la città.

Non esiste più una cultura esterna al fenomeno urbano dal momento che non esiste più una campagna legata ad una reale logica alternativa, non esiste un luogo che in qualche modo e in qualche misura non sia in "comunicazione" con la città e con i suoi modelli.

La "condizione urbana" coincide con la circolazione sociale della merce, esportabile all'esterno di qualsiasi area metropolitana. Ogni giorno vengono prodotti milioni di metri cubi di questo nuovo tipo di città, e ogni giorno milioni di metri cubi di città diventano spazzatura, secondo le leggi di un metabolismo ignoto agli immobili equilibri urbani.

Il concetto di cultura sta mutando; fino a ieri prodotta da un gruppo ristretto di intellettuali professionisti e consumata da una sterminata schiera di lettori, visitatori, abbonati, appassionati e voyeurs, che niente altro dovevano fare se non comprare il libro, il disco, il biglietto, istituzionalmente esclusi da qualsiasi diritto a produrre e con-

vata come un diritto naturale (in quanto la cultura è un bene superiore, "universale", alla cui produzione si accede attraverso uno stressante iter di esercizi, prove, studi, esami, consultazioni, a cui dedicare una intera vita), la cultura dicevo è oggi vissuta come un bene immediato, spontaneo, prodotto diretto di un comportamento sociale, di un modello di consumo, come stimolo economico. Ecco allora che assistiamo al primo capovolgimento delle gerarchie tradizionali; è più importante il vetrinista, l'arredatore, il creatore di moda, l'esperto in colori, il decoratore, l'opinione leader, l'emarginato radicale, l'assaggiatore, il truccatore ecc. che non l'"artista" impegnato a inviare al mondo messaggi allegorici. La qualità architettonica è assai meno importante della qualità del microclima che vi si respira dentro, il regime acustico più delle leggi compositive...

L'architettura diventa "arte minore", impegnata a risolvere armonicamente problemi funzionali e strutturali, collocandosi fuori dei circuiti reali che determinano la "qualità della vita" e della cultura.

Il "capolavoro architettonico" è finito nel momento in cui non solo la cultura è divenuta un bene di consumo, ma da quando la professione ha preso definitivamente il posto dell'arte: fin tanto che le scuole d'architettura erano club per

di progettazione permetteva di recuperare larghi spazi a varianti "creative", oggi che è necessario insegnare la progettazione architettonica a centinaia di migliaia di persone, non è possibile pensare di introdurre nel discorso incognite di alcun genere.

Le incognite che oggi la progettazione architettonica deve effettivamente affrontare sono quasi ridotte a zero; la variante progettuale consiste in un semplice schema compositivo di natura spesso aleatoria, non corrispondente più a aree culturali diverse, ma all'uso di elementi differenziati solo sul piano della produzione industriale. Pasolini dice che non esiste più una differenza somatica tra i giovani di destra e di sinistra; è vero ugualmente che non esistono ideologie che al livello del linguaggio architettonico siano in grado di fornire risultati differenziati. L'annosa battaglia italiana contro i geometri, rei di un basso livello culturale nella scena urbana, è frutto di un equivoco che affonda le sue radici nella sicurezza che il Movimento Moderno ha a lungo cullato sulla identità inscindibile tra qualità urbana e civiltà.

La qualità che oggi chiediamo alle città non è né formale né compositiva, ma è la qualità dei servizi sociali e del mercato. Per gli architetti è venuto il momento della modestia...

Architettura e modestia 20 Architecture and Modesty

★★ ANDREA BRANZI ★★
**RADICAL
NOTES**

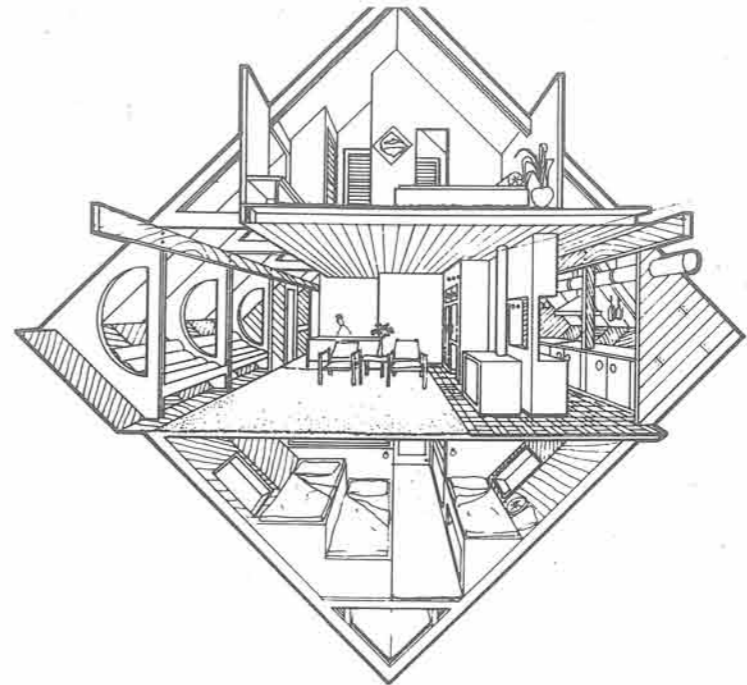


With the development of the electronic media and mass-culture, architecture has become something of a minor art. Even if by this reductive term one means all those cultural activities applied to minor structures and systems of communication, this distinction, however academic, may be of some schematic use in revealing the modifications in specific weight to which the various cultural techniques have been subjected in our society. Architecture, once considered the most complete and noble of the arts, has lost its pre-eminence not only because of the external difficulties of a political and economic nature that it has always encountered, but also because of a deep internal crisis now afflicting it as a result of modifications in the mechanisms of cultural production and of the urban function itself. Today the city is becoming more and more a structure offering services, a place merely to live in; it is no longer one of society's cultural structures. The communication carried out by architecture, based on the allegory of balances between man and his natural environment, is motionless in space and lacking in the depth of psychic penetration that the electronic media have achieved. Today the city is no longer a cultural "place" but a "condition". Urban culture, in other words, is independent

of the city as a place and it coincides with the culture of consumption. To be an urbanite today does not mean to live in a city but to adopt a specific model of behaviour made up of a certain way of speaking, of printed and televised information, of a particular kind of clothing, of the music one listens to: wherever these media arrive, the city arrives. There is no longer any culture external to the urban phenomenon inasmuch as there is no longer any countryside representing a real and logical alternative; there is no place which does not to some extent communicate with the city and its models. The "urban condition" coincides with the social circulation of goods, which can be exported from any metropolitan area. Every day millions of cubic metres of this new type of city are produced, and every day millions of cubic metres of city become rubbish, in keeping with the laws of a metabolism unknown to the immoveable equilibria of the city. The concept of culture itself is changing. Until quite recently produced by a small group of intellectual professionals and consumed by a numberless mass of readers, visitors, subscribers, enthusiasts and voyeurs who had only to buy the book, disc or ticket, and were institutionally excluded

from any right to produce or consume a private culture as a natural right (since culture is a higher and "universal" good, to produce which one must undergo a stressful series of exercises, tests, studies, examinations, consultation, and dedicate his life to it), culture, as I was saying, is now experienced as an immediate, spontaneous good, the direct product of a certain social behaviour and a model of consumption, an economic stimulus. What we are witnessing here is the reversal of the traditional hierarchies; more importance is attributed to the window dresser, decorator, fashion designer, expert in colours, upholsterer, opinion leader, taster, make-up expert, etc. than to the "artist" intent on sending out allegorical messages to the world. Architectonic quality is much less important than the quality of the microclimate one experiences inside, and good acoustics are preferred to observance of the laws of composition... Architecture now becomes a "minor art" applied to the harmonious resolution of functional and structural problems and kept outside the real circuits determining the "quality of life" and culture. The masterwork of architecture ended not only when culture became an article of consumption but when the profession definitely took the place of the art; as

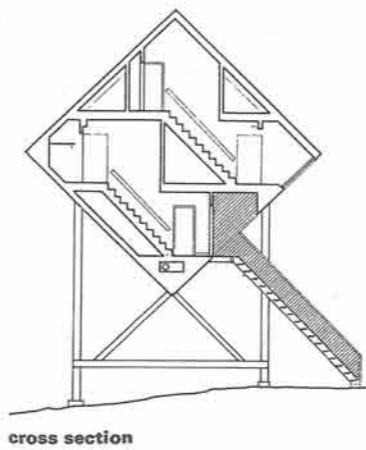
long as the schools of architecture were clubs for a few enthusiasts, methodological planning opened large areas of "creative" variations; but now that architectonic planning has to be taught to thousands of people, it is idle to think of introducing unknown quantities of any kind. The number of unknown factors that architectonic planning is called on to resolve today has been reduced almost to zero. Variation in design consists of a simple compositional scheme often chosen at random without regard for different cultural areas, but only for the availability of elements differentiated on the industrial plane alone. Pasolini claims that there are no longer any somatic differences between youths of the left and the right. It is also true that there are no ideologies capable of producing different results in the architectonic idiom. The long Italian battle fought against construction surveyors, responsible for the low cultural level of much urban architecture, is the result of a mistake rooted in the certainty long cultivated by the Modern Movement that there is an indivisible identity between urban quality and civilization. The quality that we ask of the city today has nothing to do with form or composition, but only with the quality of social services and the market. For architects the time has come for a bit of modesty...



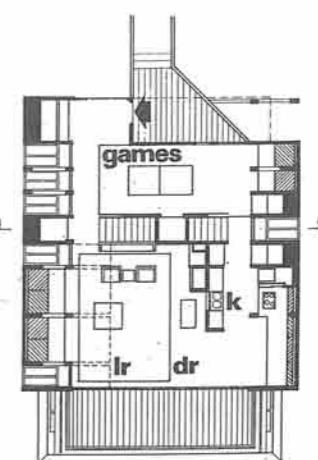
Newman Hall, Houston, Texas. Architetto: Clovis Heimsath Associates.

Venturi ha fatto scuola. Perché produrre edifici in funzione delle industrie di serramenti? Perché imitare la grande produzione dei feretri in curtain walls?

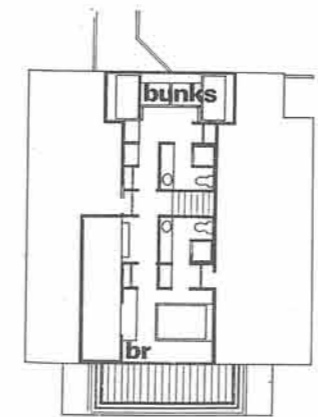
Qui la dissacrazione nasce evidente come promiscuità di combinazioni tra linguaggio colto e intellettualistico da neoavanguardia, tradizione della architettura in legno americana e esigenze reali e soluzioni originali. Pur non essendo affatto mimetica, l'opera ha un rapporto di continuità con l'ambiente naturale circostante. Staticamente la struttura risulta controventata in quanto insieme di telai triangolari. Nello spaccato assonometrico si nota chiaramente la distribuzione originale delle attività e degli spazi. (Da: «The Architectural Review», n. 929/luglio 1974)



cross section

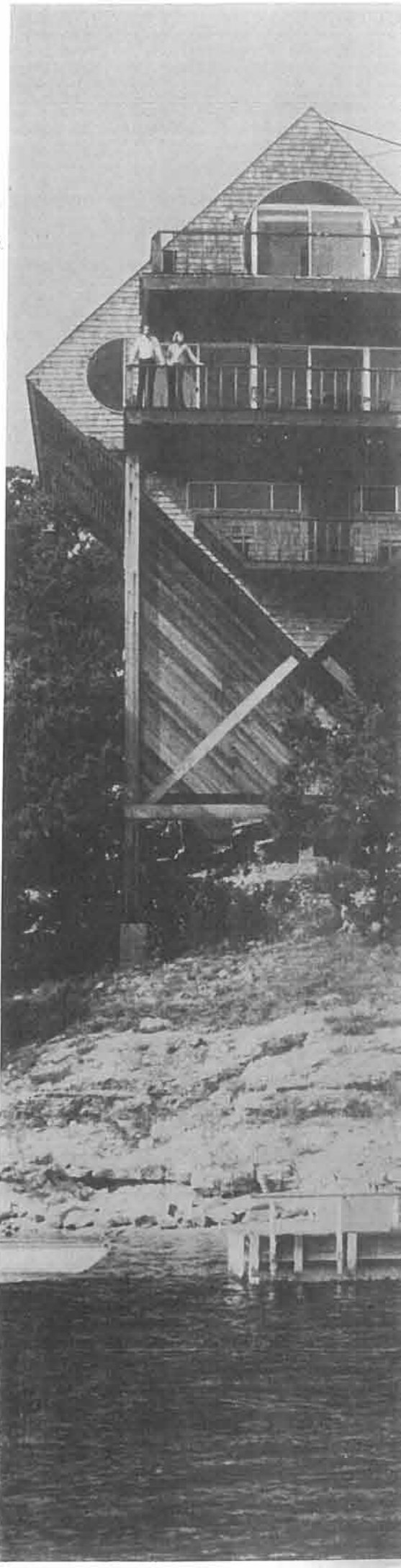


middle level plan



upper level plan

0 5 10ft



Come "struttura razionale" tendente a risolvere il maggior numero di problemi funzionali, ad un livello tecnico ottimale, l'architettura moderna tende a raggiungere soluzioni e tipologie definitive, a intendere cioè la soluzione dei problemi come una progressione verso la eliminazione di tutti i problemi aperti, attraverso la loro successiva soluzione.

Essa tende cioè a collocarsi come processo progettuale che raggiunge soluzioni, non culturali ma scientifiche, dei problemi abitativi.

Il grado di "inesorabilità" di molte soluzioni architettoniche e di una diffusa metodologia didattica, cerca di far transitare oltre la storia, e quindi oltre la cultura, gran parte dell'architettura moderna per spingerla verso una soglia di sicurezza inamovibile, che la preservi da giudizi storici e da ulteriori evoluzioni linguistiche e formali.

In questo senso il processo riduttivo di tutte le sovrastrutture estetiche e di tutti gli orpelli formali diviene il progetto di eliminazione dell'architettura come struttura culturale: essa non rappresenta più lo status symbol della classe sociale, e più in generale non "rappresenta" più niente, che non sia la pura disponibilità delle strutture

ralmente neutro.

Contemporaneamente, ed in senso diametralmente opposto, l'architettura si propone come esperienza strettamente ed esclusivamente privata, come estensione diretta del corpo e delle sue disponibilità espressive, come spazio creativo legato all'individualità psico-fisica, non più spazio progettato, ma esperienza comunicativa infinitamente variabile.

In questo senso l'architettura si definisce come esperienza non codificabile (e quindi non progettabile) se non attraverso una prassi sperimentale, di fatto estranea a qualsiasi metodologia culturale e disciplinare.

All'interno di questa contraddizione l'architettura storica si è proposta come struttura "culturale" che cerca di garantire il maggior numero di gradi di libertà all'utente, nel fenomeno urbano il suo vero destino, e nel privato la sua vera natura.

Il conflitto è dunque tra individuo e architettura, tra pura fenomenicità e ordine universale, tra non-significato e messaggio artistico. Conflitto e non dialettica, perché è in termini di scontro che oggi si pone tale rapporto, dal momento che tutti gli atti di auto-liberazione che l'individuo compie sono destinati a collocarlo fuori dei vincoli

e della cultura codificabili.

Il movimento di liberazione dell'uomo da questi "codici di comportamento" tende a fargli recuperare la cultura come pura energia creativa, come definizione spontanea della propria identità.

La coscienza di questo diritto si scontra con l'organizzazione di tutta la società attuale, basata sul lavoro produttivo e sulla divisione sociale di questo. Si determina così da una parte l'attuale professionismo intellettuale, per cui una ristrettissima parte della società "produce cultura", e dall'altra la grande massa di persone che di questa cultura riceve solo il consumo, sotto forma di prodotti, strutture, modelli di comportamento, che simulano nell'utente l'uso delle proprie facoltà creative di fatto atrofizzate.

Il problema di fondo dell'architettura, e della cultura, è dunque quello della "libertà". Le Corbusier propose la pianta "libera", la facciata "libera", il terreno "libero" dall'edificio attraverso i pilotis, uso "libero" delle coperture ecc., ponendo il problema della "libertà" al centro della qualità architettonica. Però le Corbusier imposta tale problema ancora in termini "architettonici", cioè compositivi, confermando il ruolo di figurazione e di mediazione sociale proprio della

Tale mediazione è svolta dall'architettura in termini di allegoria, ma tale mediazione si esaurisce quando i rapporti tra realtà particolare e generale cessano di essere effetto di "ipotesi" reciproche e stabiliscono tra di loro un confronto direttamente ed esclusivamente politico.

Il progresso stesso quindi, sociale e culturale, a cui l'architettura partecipa, rimuove lentamente le sue stesse premesse di struttura culturale, cioè ideologica.

L'architettura si trova quindi per sua natura al centro di un incrocio dove confluiscono le contraddizioni di fondo di tutte le attività progettuali, le quali tendono oggi (sotto la spinta della scienza) a raggiungere "soluzioni definitive" e dall'altra a garantire (sotto la spinta della crescita sociale) la "assoluta relatività" di ogni processo privato come difesa dell'uomo contro gli ordini universali che lo condizionano e lo limitano. Da una parte cioè si tende a saltare la soglia superiore del significato, collocandosi sopra la storia, e dall'altra si tende a varcare la soglia inferiore del significato collocandosi dentro le parti infinitesimali della storia stessa. Complessivamente oggi l'architettura tende a risolvere il suo problema esistenziale eliminando se stessa.

italiani sono giustificati da ambizioni di arricchimento del paesaggio urbano e rappresentano la vocazione borghese degli amministratori a concepire lo "spazio come monumento" (dal piano EUR 42 per Roma al piano AR 45 per Milano). Neppure le preziose occasioni offerte successivamente al pianificatore per il nuovo CD di Milano (P.R.G. del 1953)^{2,3} e di Roma EUR (1951) modificano il modo di operare.

Il nuovo metodo

IL CD diventa non più la cerniera fra la città storica e la città nuova, ma quella tra la città e il territorio, fra la città tradizionale e la campagna; è innanzitutto l'abbandono della tecnica degli sventramenti e della trasformazione viaria ed edilizia della città antica^{2,3}. Se ne trova eco immediata nell'idea del sistema di centri direzionali di Roma (EUR-Centocelle-Pietralata), nata come proposta alternativa al centro storico, come reale possibilità di espansione della città e di estensione del raggio di influenza del territorio^{2,3}.

L'involuzione del concetto di CD

La fondazione di questo nuovo concetto di città moderna si riscontra immediatamente nella fioritura di nuovi progetti di CD italiani degli anni '60 (cfr. ad es. i concorsi per i CD di Padova e di Torino)^{2,4}. Si ha l'impressione che troppo spesso i nuovi presupposti risultino invece accettazione acritica dei "vincoli progettuali".

Così i concetti promotori divengono semplice enunciazione di parole e forniscono la copertura ideologica all'"errore", oppure vi è la rinuncia ad affrontare i temi di carattere territoriale dando allora una risposta esclusivamente architettonica. Questa impressione si ottiene osservando ad esempio alcuni recenti progetti (del concorso internazionale per il CD di Perugia e di quello per l'università di Cagliari)⁵ i quali decadono in "americanismi"^{2,6} o si cristallizzano in scelte architettoniche di concentrazioni terziarie che sono pur sempre a carattere egemonico e monocentrico e che aggravano la condizione degli abitanti emarginati.

Nuove prospettive

Esaminando profondamente i meccanismi e le disfunzioni del settore terziario e la sua incontrollata espansione, ci si accorge che queste disfunzioni sono in definitiva la espressione della crisi del nostro sistema capitalista, in primo luogo con la divisione del mondo del lavoro, e che la reale alternativa è proprio la formazione di un nuovo sistema di fruizione dei beni e dei servizi⁷. Significa cioè che la lettura delle variabili che compongono l'equilibrio territoriale deve essere opportunamente filtrata in modo che il risultato della pianificazione sia l'uguale ripartizione dei redditi tra le classi sociali, la correzione del processo di divisione del lavoro e l'inversione di tendenza a quello di depauperamento della campagna rispetto alla città⁸. Ne consegue una selezione delle varie attività terziarie per il loro giusto inserimento nello spazio secondo precisi livelli di necessità e di fruizione dove l'uso dei sistemi di mobilità è l'ultimo mezzo a disposizione per garantire la migliore accessibilità da tutti i punti del territorio⁹. Questo non significa il rifiuto aprioristico della concentrazione efficientistica delle strutture terziarie a favore di un processo

21 Architettura e libertà Architecture and Freedom

★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★

RADICAL NOTES



The end-purpose of modern architecture is the «elimination» of architecture itself. As a «rational structure» tending to resolve the greatest number of functional problems at an optimum technological level, modern architecture tends to work out definitive solutions and typologies, to regard, that is, the solution of problems as a progression towards the elimination of all unsolved problems through their gradual solution.

It tends, that is, to present itself as a planning process which finds solutions, not of a cultural but of a scientific nature, to housing problems.

The «inevitable» quality of many architectonic solutions and of widespread didactic methodology suggests an attempt to lead a large part of modern architecture beyond history and therefore beyond culture and to drive it towards a threshold of unshakeable security where it will be safe from historical judgement and from future evolutions in idiom and form.

In this sense the process of stripping away all aesthetic superstructural material and formal decorative elements becomes a plan for the elimination of architecture as a cultural structure: it no longer represents the status symbol of a social class and, more generally, it no longer «represents» anything at all, unless it be the

mere availability of the structure for indiscriminate and culturally neutral use. At the same time, and in a diametrically opposite sense, architecture is offered as a strictly and exclusively private matter, as a direct extension of the body and of its expressive possibilities, as creative space related to one's psycho-physical individuality, and no more as planned space but as an infinitely variable communicative experience.

In this sense, architecture is defined as an experience that cannot be codified (and therefore cannot be planned), unless it be through some kind of experimental procedure which is in fact extraneous to any kind of cultural or disciplinary methodology. Within the limits of this contradiction, historical architecture is presented as a «cultural» structure that seeks to guarantee the highest number of freedoms for the houseowner in the urban context (which is his real future) and in private (where he unfolds his real nature).

The conflict, then, is between the individual and architecture, between pure phenomenon and universal order, between meaninglessness and artistic message. But it is conflict and not dialectics, because it is in terms of a clash that this relationship is couched today, since all the acts of self-liberation

that the individual carries out are destined to put him beyond the moral, aesthetic, and cultural inhibitions of the current Establishment.

The movement for the liberation of man from these «behavioural codes» helps him to regain culture as pure creative energy and as the spontaneous definition of his own identity.

Any awareness of this right immediately clashes with the whole organization of contemporary society, which is based on productive labour and on the division of the same. This determines, on the one hand, the intellectual profession, whereby a highly restricted part of society «produces culture», and on the other, the great mass of people who are expected only to consume it in the form of products, structures, and models of behaviour, which simulate the use of creative faculties that, in point of fact, have atrophied.

The fundamental problem of architecture and of culture, then, is that of «freedom». Le Corbusier proposed a «free» plan, a «free» façade, grounds «free» from the building, thanks to his pilotis, the «free» use of roofing, etc.; thereby putting the problem of «freedom» at the very centre of architectonic quality. However, Le Corbusier still formulates this problem in «architectonic» (i.e. compositional) terms, thereby confirming the figurative and mediatory social

role played by the historical tradition in architecture. This mediation is carried out in terms of allegory, but it breaks down when the relationships between specific and general reality cease to be the effect of reciprocal «hypotheses» and establish with each other a confrontation which is directly and exclusively political.

Social and cultural progress itself, then, to which architecture contributes, slowly removes its own premises or cultural structure — that is, its ideology.

By its very nature, then, architecture lies at the centre of a crossroads into which the basic contradictions of all planning activities flow and, driven by the science, these activities strive to achieve «definitive solutions», while at the same time guaranteeing (driven by social growth) the «absolute relativity» of every private process as a defence of man against the universal orders that condition and limit him.

On the one hand — that is — there is a tendency to go beyond the upper limits of meaning and to place oneself above history; on the other hand, there is the tendency to cross the lower threshold of meaning and to place oneself within the infinitesimal folds of history itself. All in all, today architecture tends to solve its existential problem by eliminating itself.

CENTRI DIREZIONALI



LA CADUTA DEI GIGANTI

Con la nascita della città moderna si sono bruscamente rotti gli antichi rapporti tra città e campagna.

Il territorio negli anni 60 esalta le sue funzioni specializzate: attività produttive concentrate e contenuti sociali derivanti accentuano ancora di più gli squilibri tra precedenti destinazioni d'uso e nuove prospettive economiche; nascono così le scelte di vocazione americana del centro direzionale. Miraggio, in parte mito, impegno architettonico per il grande tema da "professionista", i centri direzionali, quando i nodi della congiuntura economica vengono tutti al pettine, sembrano sempre più ipotesi esterne alla realtà del nostro paese, accentuatori di rotture sociali.



IL CENTRO DIREZIONALE O L' ISOLA ?



The conflict between systems of international culture (design, functional architecture, etc.) on the one hand, and local, minor, or traditional cultures on the other, has been increasing, along with a feeling of insecurity, and undermining all our cultural and technological certainties, gradually becoming the basic theme of a generation. The death of architecture, its disappearance as one of the elements contributing to gracious living, its liquidation as the cultural structure of society, has become the premise for a reappraisal of all cultural instruments and for a confrontation with all the minor systems. As the great ideologies spring from spontaneous, philosophic and sentimental premises, and with these premises immediately come into conflict in the name of an historical dimension larger than life, so modern culture (in design and architecture) springs from the revelation of all the simple, and even naïve, methodologies, distills them and extracts a universal method of doing things, of building, and of using things.

This method, however, immediately replaces all previous minor heritages and becomes an alternative and evolved form, fighting everything that cannot be controlled by its method of selection and analysis. This substitution represents a political, as well as cultural conflict, and creates attrition between two incompatible dimensions, each of which claims to be a universal system of organizing experience and the only true way of appraising reality. The outcome

22 Design e culture minoritarie

Il conflitto tra i sistemi di cultura internazionale (design, architettura razionalista ecc.) e le culture locali, minoritarie o tradizionali, cresce insieme all'incertezza su tutte le sicurezze culturali e tecnologiche, e diviene mano a mano tema di fondo di una generazione. La morte dell'architettura, la sua scomparsa come qualità stessa del vivere, la sua liquidazione come struttura culturale della società, diventa premessa a una verifica di tutti gli strumenti culturali e ad un loro confronto con tutti i sistemi minori.

Come le grandi ideologie nascono da premesse spontanee, filosofiche e sentimentali, e con queste premesse entrano subito in conflitto in nome di una dimensione storica più globale della vita, così la cultura moderna (del design e dell'architettura) nasce dal rilevamento di tutte le metodologie semplici, anche naïf, le distilla e ne estrae un metodo universale di fare, costruire, usare; tale metodo però si sostituisce subito ad ogni precedente eredità minoritaria divenendone l'alternativa e la evoluzione, combattendo anzi tutto ciò che sfugge al controllo del suo metodo di selezione e analisi.

Questa sostituzione rappresenta un conflitto politico, oltre che culturale, divenendo l'attrito tra due dimensioni non integrabili, proponendosi ciascuna di queste dimensioni come sistema universale di organizzazione dell'esperienza, e come esclusiva verifica della realtà.

of this debate might lead to either the risk of serious cultural involution or the possibility of a brilliant affirmation of the freedom of culture and its instruments.

It should be pointed out that there are two different and contrasting conceptions of the term "minor culture": one which regards it as a sampling of objects to be revived, as a complex of backward techniques to be re-proposed and, in general, as a quantity of "historical values" to be defended. This definition is largely accepted by a middle-class culture now in the midst of a crisis, as the only way to throw together a viable cultural context. In Italy the conservation of culture has always been substantially Fascist, both in the way in which tradition has been re-proposed (as a quest for identity and destiny) and in the way in which it has been administered — that is, in purely authoritarian and repressive terms.

All the talk one hears today in the salons and the headquarters of civic committees (assemblies of politicians, landowners, and architects) is dangerous, because it never sufficiently clarifies the relationship between cultural conservation and social conservation. Without this clarification, misunderstandings become infinite and the whole matter is automatically instrumentalized by reactionary forces.

Let us take country culture as an example. It is born and develops within the context of social co-operatives based on poverty, sickness, and exploitation. The

archaic and simple techniques of the peasants spring from the theft of technical information methodically carried out by the landowning class, as a technical premise for social exploitation. Peasant culture develops within an historical dearth of human, cultural, and commercial contacts, within a backward and repressive social system: the country. It is impossible to save peasant culture, in the sense of an operational cultural system, without conserving the overall historical conditions it was born in and carries on, unless we are satisfied with putting some order in the remains of so many country houses abandoned long ago. When peasant culture is reappraised as "the peasant condition", when poverty is called simplicity and ignorance is called alternative culture, reaction has won the day.

It is behind this attitude, in fact, that one finds the biggest social swindles, the ecological fraud, the plans for the management of society as a superior cultural operation (Fascism). But there is still another conception of minor culture, consisting in the search for a different relationship between man and technology and between culture and spontaneous creativeness. The minor cultures, in fact, propose the replacement of official aesthetic codes and technological taboos with experimentation in a pure and direct "functional and private" use of artistic endeavours, not in the sense of a universal experience, but as a constructional act directly related to the group's or the individual's

creative drive. This kind of experimentation and tradition is a precious document on a different way of producing culture, in which culture is regarded as being produced and consumed by the whole community and not by some specialized sector; as being directly related to biological and economic life and not as a separate channel for alternative experiences. This is what interests us in past and present-day minor cultures, and it is this that interests us for the future and not for an already dead past.

Design, I should say, will have to cope with this heritage and with this prospect, for it is in this direction that the world is moving. The automation of productional technology and the rejection of labour will transform the whole organization of culture and develop all the creative energies of society through the unlimited extension of leisure.

This "extreme" prospect has in effect already transformed the concept of design itself, which is now no longer committed to the production of individual machine-domiciles or status symbols, inasmuch as the gradual transformation of residential time proportionally modifies the codifying of cultural symbols in the direction of a state of continual and ineffable experimentation with one's own creativity in places of residence. Which adds up to fully furnished space designed for total use; the house no longer as a system of representing one's identity, but a place where that identity can be realized directly.



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★ RADICAL NOTES

Design and minority culture

zioni tecniche perpetrato con metodicità dalla classe dei proprietari terrieri, come premessa tecnica allo sfruttamento sociale; la cultura contadina si sviluppa dentro a una carenza di contatti umani, culturali e commerciali, dentro a un sistema sociale regredito e repressivo come la campagna.

E' impossibile salvare la cultura contadina, intesa come sistema culturale operante, senza conservare le condizioni storiche complessive in cui essa è nata e funziona; a meno di accontentarsi di ordinarne i reperti tra le tante testimonianze di cose scomparse.

Quando con la cultura contadina si rivaluta la "condizione contadina", quando la miseria passa per semplicità, l'ignoranza per cultura alternativa, il gioco della reazione è già fatto.

E' dietro a questo atteggiamento infatti che passano le più grosse truffe sociali, gli inganni ecologici, il disegno di gestione della società come operazione superiore e culturale (fascismo).

Esiste invece un'altra concezione della cultura minoritaria; questa concezione consiste nella ricerca di un diverso rapporto tra l'uomo e le tecniche e tra la cultura e la creatività spontanea. Le culture minoritarie propongono infatti un superamento dei codici estetici e dei tabù tecnologici ufficiali, per sperimentare spesso un uso puramente e direttamente "funzionale e privato" del fare artistico, non inteso come esperienza universale, ma come atto costruttivo direttamente legato alla spinta creativa

Questo genere di esperienze e di tradizione è prezioso documento di un modo diverso di produrre la cultura, intesa come bene prodotto e consumato dalla intera comunità e non da un settore specializzato di questa; la cultura intesa come bene direttamente collegato alla vita biologica e economica e non come canale separato di esperienze alternative.

Questo è ciò che a noi interessa delle culture minoritarie di ieri e di oggi, ed è questo che ci interessa per il futuro e non per il passato già morto.

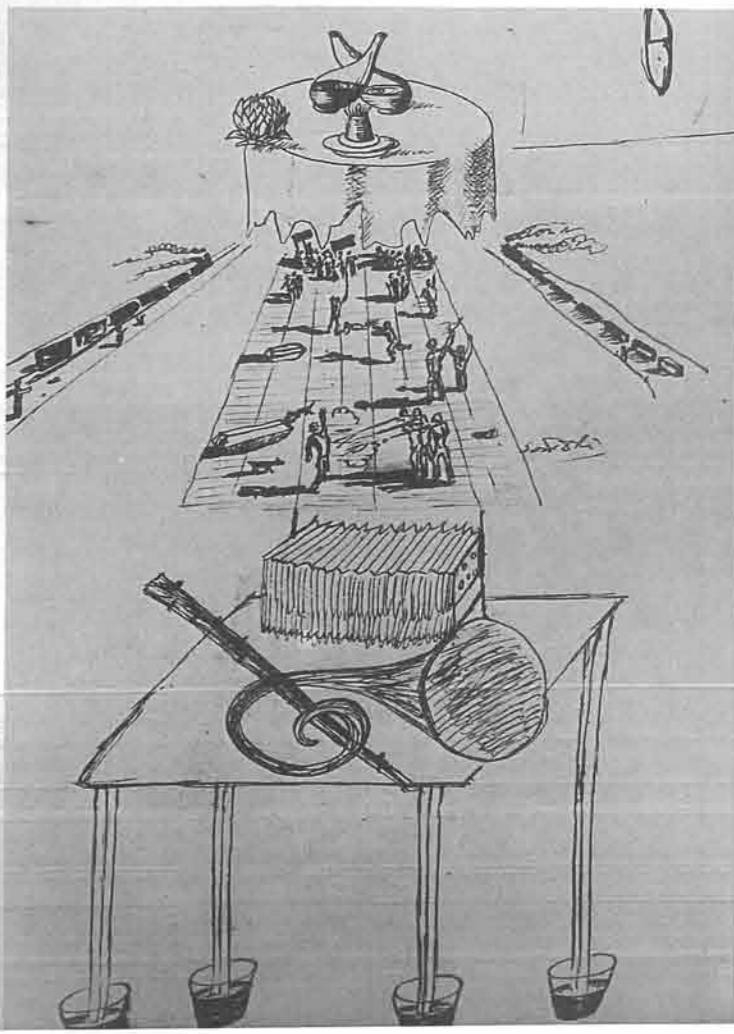
Il design, io credo, deve misurarsi su questa eredità e su questa prospettiva, perché è in questa direzione che il mondo sta andando.

L'automazione delle tecniche produttive e il rifiuto del lavoro trasformeranno tutta l'organizzazione produttiva della cultura, facendo sviluppare l'energia creativa della società attraverso l'estensione indeterminata del tempo libero. Questa prospettiva "al limite" trasforma già di fatto la concezione stessa del design, non più impegnato a individuare macchine abitative o status symbols, dal momento che la trasformazione progressiva dei tempi di residenza modifica proporzionalmente la codificazione dei simboli culturali verso uno stato di continua e indefinibile sperimentazione della propria creatività nei luoghi abitativi.

Il vuoto attrezzato disponibile ad un uso totale. La casa non più come sistema di rappresentazione della propria identità, ma luogo ove questa identità si



Y. Tanguy, A. Masson ecc.: Cadavre Exquis, 1925
Valentine Hugo, S. Dali, A. Breton, Gala Dali: Cadavre Exquis, 1934



“Ca
consi
diseg
esse
delle
diver
nella
cadav
tionn
Mi v
diseg
palaz
roma
crost
marit
Ma
chite
possi
si in
creat

A. Br
P. Elu

da De
che ac
esplos
ricerca
provoc
due pa
che di
chittet
metri
Qui,
consici
assorb
scritte
origine

C.G.

(Andr
esaltaz

CADAVRE

italiana non è mai riuscita ad avere nessun reale collegamento con la cultura del Movimento Moderno. Mentre il Movimento Moderno cresceva e si sviluppava, gli architetti italiani erano impegnati a progettare per il fascismo o si cimentavano nei littorali; trenta anni di dopoguerra e di permanente malgoverno democristiano prima, e democristiano e socialista poi, hanno definitivamente bruciato l'entroterra nel quale la disciplina di una moderna architettura e urbanistica passano in una società. Questo entroterra è costituito da una complessa rete di situazioni sociali e produttive, che vanno per esempio dalle abitudini di vita familiare alla programmazione industriale, dalla diffusione dell'assistenza sociale a tradizioni radicate nelle tipologie abitative ecc. Quando queste situazioni esistono, quando cioè esiste un così detto ordine sociale, la presenza di una architettura e di una urbanistica moderne non rappresenta che l'atto terminale di un processo già tutto esistente nella realtà, di cui non resta che la formalizzazione nelle strutture abitative in totale omogeneità con la società.

messe, storiche e culturali, per cui l'architettura moderna è apparsa ai suoi inizi come personale ricerca di professionisti isolati, e successivamente, dopo l'ultima guerra, come tema didattico sul quale poggiare la vita delle facoltà di architettura. Si è dovuto attendere gli anni '60 e la maturazione del capitalismo fondiario privato per vedere nei quartieri di gran lusso, esterni alle città ormai invivibili, i primi modelli urbani con servizi e verde invece del tradizionale brutale accumulo di metri cubi. L'assenza di questo contesto storico e sociale ha fatto sì che la cultura architettonica italiana soffrisse di alcune deformazioni patologiche. La principale di queste deformazioni consiste nell'elevatissimo grado di ideologizzazione, per cui progettare non vuol dire operare all'interno di una certa realtà omogenea, ma anzi dichiararsi politicamente contro la realtà esistente per metterla in crisi.

Da questa situazione derivano due fenomeni: il primo consiste nel fatto che la storia dell'architettura italiana sia costituita da opere isolate, di natura polemica, in quanto generalmente tendono a contrap-

esistente e al suo elevato grado di compromissione. Il disastro territoriale è oggi ormai presupposto nell'atto stesso del progettare, ed è parte fondamentale di questo in quanto quadro di riferimento rispetto al quale collocarsi. Il linguaggio architettonico diventa così dichiarazione programmatica e ideologica: basti pensare al fenomeno del neo-monumentalismo come malinteso rigore morale, e all'architettura organica come pura allegoria della democrazia. Progettare in Italia vuol dire puntare sulla discontinuità, sulla esaltazione dei contrasti, sulla esasperazione linguistica.

Il secondo fenomeno indotto dall'elevato grado di ideologizzazione consiste nella certezza che alla qualità architettonica corrisponde la qualità politica. Confondendo causa con effetto l'architettura viene intesa come operazione in grado di "creare" una situazione politica, e non viceversa.

Da sinistra si ricerca una gestione urbanistica dal basso come strumento rivoluzionario generale, e da destra si propone l'urbanistica come strumento d'ordine "tout court", come possibile surrogato

che non c'è. Vedi situazione di Roma. Quest'ultimo atteggiamento è il punto di arrivo, tutto italiano, di un processo di tragica involuzione verso forme autoritarie di una politica illuminata. Si abbattono i palazzi e le baracche abusive, non importa abitate da chi, mettendo migliaia di persone sul lastrico, dopo che sono state truffate, dopo che per anni si è finto di non vedere niente. E' sufficiente la vicinanza alle elezioni per dare inizio a una tragica simulazione autoritaria, la quale essendo applicata all'urbanistica non potrà essere criticata in alcun modo. Gli immigrati tornino a casa, l'assenza di quartieri popolari non riguarda i pretori, impegnati a simulare una sanatoria impossibile ma "sempre coraggiosa...".

Fa meraviglia come simili fenomeni passino sotto il silenzio della cultura urbanistica ufficiale: tempo fa avevo detto nella introduzione al libro «Architettura radicale» (di Paola Navone e Bruno Orlandoni): «Ormai l'urbanistica si fa solo con le leggi, e tra non molto la si farà con i mitra...».

23 Urbanistica e ordine (pubblico) Town-planning, (law) and order

★★ ANDREA BRANZI ★★
**RADICAL
NOTES**



The Italian cultural and political tradition has never managed to establish any real rapport with the culture of the Modern Movement. While the Modern Movement was growing and developing, Italian architects were engaged in planning for Fascism and in trying their mettle in contending for the regime's architectural contracts. Thirty years of post-war misgovernment under the Christian-Democrats first and then under a Socialist and Christian-Democrat coalition have definitely burnt up the hinterland where modern architecture and town-planning develop in a society. This hinterland consists in a complex network of social and production patterns which range, for example, from the habits of family life to industrial programming, from the spread of social security to traditions rooted in certain types of homes, etc. When — that is — there is what we call a social order, the presence of modern architecture or development plans only represent the last act of a process already existing in reality, so that all there remains to be done is to formalize this condition in the structures of new

homes in complete harmony with society. These historical and cultural premises not being present in Italy, modern architecture seemed only the personal experimentation of a few isolated professionals in the beginning, and after the war only a didactic theme to provide a basis for the curricula of architectural schools. It was not until the '60s and the full ripening of private real-estate capitalism that one saw, in the de-luxe quarters outside the city (the city now being uninhabitable), the first urban models with services and some green in the surroundings, instead of the usual brutal heaping up of cubic metres. The absence of this historical and social context has led to a number of pathological symptoms in Italian architectonic culture. The main symptom is the great extent to which everything has been subjected to ideology, so that designing is not a matter of operating within a certain homogeneous reality, but of declaring oneself to be politically against existing reality in order to undermine it. This has produced two results: firstly, that the history of Italian architecture now consists of isolated works of a polemical nature, in that

they tend to clash polemically with the existing context and its high degree of compression. A disaster at the territorial level is now taken for granted in the very act of designing and is a fundamental part of it as a reference system within which to fit one's work. Architectonic idiom thus becomes a programmatic and ideological statement; witness neo-monumentalism with its misplaced moral severity, or organic architecture, seen as a pure allegory of democracy. Designing in Italy means aiming for discontinuity, for the heightening of contrasts, and for idiom carried to extremes. The second result of the pervasive presence of ideology in architecture is the certainty that architectonic quality is tantamount to political quality. Mistaking cause for effect, some see architecture as an operation capable of "creating" a political situation (and not viceversa). On the left there is a quest for the management of town-development "from below" as a general instrument of revolution, and on the right town-development is seen as an instrument for achieving "order" as a possible authoritarian surrogate for a "law and order" that is inexistent.

Rome is a case in point. The latter attitude is the last (and completely Italian) stop in a process of tragic involution towards the authoritarian forms of an enlightened policy. Illegally built blocks of flats and huts are demolished, no matter who lives in them, and thousands of people end up on the street, after they have been swindled or after years of the authorities pretending not to see anything. The mere proximity of the elections is enough to set off a tragic simulation of authority which, being applied to city-development, can hardly be criticized. The immigrant squatters are sent home, for the absence of low-cost living accommodations is not the concern of the magistrates, engaged in simulating an impossible but "still courageous" clean-up campaign. It is surprising how such things are quietly ignored by the official line on town-planning: some time ago, in the introduction to «Architettura radicale» by Paola Navone and Bruno Orlandoni, I predicted that «Town planning is by now only being carried out by laws; before long it will be carried out with machine guns...».



VERDE SULLA CAR



In Italia, nonostante la maggiore presenza di conflitti sociali, si ricompono un quadro costituito da un insieme abbastanza organico di "contenuti" ufficiali, non più contestabili, sufficientemente ampi e generali da garantire un quadro di fondo ai singoli prodotti. La generatrice strutturale di questo insieme è "conservativa": la cultura degli anni '70 ha infatti recuperato ufficialmente il tema della conservazione culturale e quindi, anche se non esplicitamente, conservazione sociale.

Bisogna conservare perché la recente crisi energetica ha insegnato che niente deve essere sciupato, bisogna conservare perché il futuro non offre sufficienti garanzie, bisogna conservare perché sprecare vuol dire governare male. Ma soprattutto bisogna conservare perché, secondo la tautologia borghese, conservare vuol dire essere rivoluzionari.

Conservare vuol dire intanto fermare il progresso tecnico (crescita zero), conservare vuol dire salvare i valori dell'uomo, perché l'uomo è la storia e chi distrugge la storia distrugge anche la dimensione umana dell'uomo. Salvare che cosa? Tutto, perché oggi abbiamo scoperto che tutto ha significato,

della novità! Salviamo la natura, salviamo la cultura popolare e non popolare, salviamo il buon senso, salviamo la semplicità, salviamo i capolavori, salviamo la lingua, salviamo il mare, salviamo le tradizioni gastronomiche, salviamo i Colli Euganei, salviamo l'Italia, salviamo gli Italiani che non sanno di essere un popolo e si sono spediti su spiagge straniere... Chi lo compie questo salvataggio? Tutti insieme, tutta la società recuperando la propria coscienza sociale e riscoprendo il proprio innato amore per le cose belle e vere. Cioè riconoscendo un quadro di valori naturali che non devono e non possono essere manomessi.

L'unità culturale si ripropone come unità naturale della società, e dove esiste una unità naturale nessuna frattura può avvenire se non in maniera "innaturale", esterna, abnorme, cattiva. La conservazione diventa così auto-conservazione della società.

La conservazione culturale richiede implicitamente garanzie da quella che è la più micidiale macchina distruttiva dei valori culturali, che è costituita dalla crescita economica delle classi incolte. Bisogna creare una intercapedine, una camera di sicurezza in cui incanalare

turali. Questo vallo deve garantire le spalle alla borghesia salvaguardando i contenuti fondamentali della classe preservandoli dalle rivendicazioni sociali. Da una parte infatti si devono produrre "capolavori", e dall'altra bisogna crescere economicamente dentro a modelli permissivi dinamici, ma non in grado di modificare i meccanismi attuali di produzione della cultura.

La classe illuminata si è proposta come amministratrice di questa operazione sui due fronti, conservazione e produzione di cultura.

Erano molti anni che in Italia non si producevano tanti capolavori; sembra un miracolo ma negli ultimi tempi ne sbucano fuori con grande facilità: romanzi, opere liriche, architetture ecc. Gente che ha passato quindici anni in un armadio a preparare nuove lingue, romanzi anarchici, addirittura opere liriche sugli scioperi generali. Chi credeva che la consacrazione di "capolavoro" fosse definitivamente relegata al secolo passato non ha che da ricredersi. E la crisi culturale? Niente altro che naturale incertezza di un momento, che prepara un presente di ricuperata certezza creativa.

La grande frenata è cominciata: legarsi le cinture di sicurezza...

24 La grande frenata The great slow-down

A new cultural balance is beginning to take shape throughout the world. In Italy, too, despite the increased pressure of social conflicts, a unified picture of cultural production is coming into focus: it consists of a fairly organic whole of official and no longer challengeable "contents" that are sufficiently wide and general to provide a solid background for individual products.

Structurally, this generating force may be called "conservative": the culture of the '70s, in fact, has officially recuperated the theme of cultural conservation and therefore, though not explicitly, social conservatism.

Conservation is the word today, because the recent energy crisis has shown that nothing must be wasted, conservation because the future is unsure, because waste means bad government. But above all, conservation (i.e. conservatism) because, according to middle-class tautological thinking, to be "conservative" means to be revolutionary.

Again, to be conservative means to bring technological progress to a standstill with zero growth; to be conservative means to save the values of mankind, because man is history and to destroy history means to destroy man's human dimension. But to save what? Everything, because today we have discovered

once again that everything has meaning, and that indeed far too many meanings have been sacrificed to this day in the name of novelty! Let us save nature, popular and non-popular culture, common sense, simplicity, masterpieces, our language, the sea, our traditions in cookery, the Euganean hills, Italy and the Italians, who don't realize that they are a people and are scattered about in foreign climes... And who is to do all this salvaging? All of us together, society as a whole, thereby recuperating its own social awareness and rekindling its inherent love for the true and the beautiful. That is, by acknowledging a set of natural values which must not and cannot be tampered with.

Cultural unity is presented as the natural unity of a society, and where a natural unity exists, there can be no fracture, unless it be "unnatural", external, abnormal, and wicked.

Conservation, thus becomes the self-conservation of society. Cultural conservation implicitly calls for guarantees against the greatest engine of destruction of cultural values, which is to be found in the economic growth of the uncultivated classes. A cavity wall will have to be built, a safety chamber in which to canalize the pressure of labour and avert the imitative destruction of cultural models.

** ANDREA BRANZI ** RADICAL NOTES

This wall should cover the middle-class at the rear, safeguarding the fundamental contents of the class and protecting it from social demands. In fact, on the one hand masterpieces must be produced; on the other, there must be economic growth within dynamic permissive moulds, but not so permissive as to modify current systems of cultural production.

The enlightened class has offered to direct this operation on two fronts: the conservation and production of culture.

It has been quite a number of years since Italy produced such a spate of masterpieces. It may be a miracle, but in the last few years they have been budding forth in great profusion: novels, operas, works of architecture, etc. Works produced by people who have spent the last fifteen years holed up in their dens in the preparation of new languages, anarchic novels and even grand operas singing of general strikes.

Those who thought that the consecration of a "masterpiece" was something definitely relegated to the last century are now changing their minds. But what about the cultural crisis?

Nothing more than the natural uncertainty of the moment, which is giving way to a present of renewed creative certainty.

"We are coming down now, ladies and gentlemen. Please fasten your seatbelts."

Un gruppo di studenti della Università Bocconi di Milano ha chiesto agli artisti milanesi di studiare la possibilità di produrre un'opera monumentale che celebri la memoria e il significato della morte del compagno Roberto Franceschi colpito dalla polizia il 23 gennaio 1973, durante una manifestazione per il rinnovamento della scuola e l'avvenire democratico del paese.

Numerosi artisti hanno accolto l'appello e hanno deciso di costituirsi in Comitato Promotore (la cui segreteria è composta da A. Cavaliere, M. Ceretti, G. Pardi, M. Staccioli, T. Valeri) per la progettazione di un'opera che esprima il significato e l'emblematicità del sacrificio di Franceschi e di tutti coloro che hanno perso la vita in questi anni per affermare la democrazia nel nostro paese.

La madre del compagno Franceschi ha scritto agli artisti riuniti in Assemblea la lettera che qui riportiamo:

«Il 23 gennaio di quest'anno ho detto alla Camera del lavoro che i morti per una società veramente

PER I CADUTI



Un gruppo di studenti della Università Bocconi di Milano ha chiesto agli artisti milanesi di studiare la possibilità di produrre un'opera monumentale che celebri la memoria e il significato della morte del compagno Roberto Franceschi colpito dalla polizia il 23 gennaio 1973, durante una manifestazione per il rinnovamento della scuola e l'avvenire democratico del paese.

Numerosi artisti hanno accolto l'appello e hanno deciso di costituirsi in Comitato Promotore (la cui segreteria è composta da A. Cavaliere, M. Ceretti, G. Pardi, M. Staccioli, T. Valeri) per la progettazione di un'opera che esprima il significato e l'emblematicità del sacrificio di Franceschi e di tutti coloro che hanno perso la vita in questi anni per affermare la democrazia nel nostro paese.

La madre del compagno Franceschi ha scritto agli artisti riuniti in Assemblea la lettera che qui riportiamo:

«Il 23 gennaio di quest'anno ho detto alla Camera del lavoro che i morti per una società veramente

Un "monumento" a Roberto Franceschi con i compagni della Breda Siderurgica

Un gruppo di studenti della Università Bocconi di Milano ha chiesto agli artisti milanesi di studiare la possibilità di produrre un'opera monumentale che celebri la memoria e il significato della morte del compagno Roberto Franceschi colpito dalla polizia il 23 gennaio 1973, durante una manifestazione per il rinnovamento della scuola e l'avvenire democratico del paese.

Numerosi artisti hanno accolto l'appello e hanno deciso di costituirsi in Comitato Promotore (la cui segreteria è composta da A. Cavaliere, M. Ceretti, G. Pardi, M. Staccioli, T. Valeri) per la progettazione di un'opera che esprima il significato e l'emblematicità del sacrificio di Franceschi e di tutti coloro che hanno perso la vita in questi anni per affermare la democrazia nel nostro paese.

La madre del compagno Franceschi ha scritto agli artisti riuniti in Assemblea la lettera che qui riportiamo:

«Il 23 gennaio di quest'anno ho detto alla Camera del lavoro che i morti per una società veramente

NELLE LOTTE POPOLARI DAL '45 A OGGI

democratica, per il socialismo non sono dei morti, essi sono vivi, essi, sono più vivi di coloro che non si accorgono che la resistenza continua e come negli anni eroici del '43-44-45 bisogna coalizzare tutte le forze democratiche in una vigilanza attiva, che non permetta che i campi di sterminio, delimitati o no da filo spinato, funzionino ancora. E' per questo che io vi dico che Roberto questa sera è presente in questa sala, vivo nella continuità delle vostre lotte, lotte che voi, anche attraverso l'arte, portate avanti. Vi ringrazio perché voi oggi mi permettete di ricordare il 12 dicembre 1972.

Il 12 dicembre 1972 in occasione dello sciopero generale per i fatti di piazza Fontana rispose ad una mia frase apprensiva guardandomi con quei suoi occhi meravigliosi — mamma se mi dovesse capitare qualcosa tu devi continuare nella

ricerca artistica che un'opera di tipo ancora idealistico continua a mantenere contrapposte e separate identificandone le ragioni e la qualità non anche nello specifico materiale di ciascun settore di ricerca ma solo nella appartenenza o meno ad una determinata tendenza di ricerca.

Ciò porta da un lato al rinnovarsi continuo delle ricerche dal punto di vista ideologico e quindi al loro consumo con valore di merce e porta, dall'altro lato, al riconoscere una determinata tendenza come depositaria di valori ideali immutabili (cioè astorici) utili alla sua strumentalizzazione politica (che, intesa in tempi brevi può essere accettata come funzionale, ma sicuramente di freno nella prospettiva dello sviluppo dell'auto-determinazione, anche in senso culturale, della classe). Ciò è da intendere non come rifiuto della tendenza chiamata "realismo" in quanto momento specifico di ricerca (alcuni artisti del comitato sviluppano positivamente il loro lavoro in questa direzione) ma come rifiuto in quanto solo momento di ricerca e di affrontare il lavoro intorno a questo monumento come momento per una ricerca comune. Questa ricerca può essere l'occasione per sperimentare un superamento della loro separazione e gli artisti ritengono che tale superamento possa essere tentato se si attua una progettazione di tipo unitario ed effettivamente collettiva, cioè in cui sia presente l'esperienza di lavoro di tutti i partecipanti. E' utile qui precisare che si intende con esperienza di lavoro non riduttivamente la sola capacità tecnico-manuale (che come tale è funzionalizzata alla separazione di ricerca) ma la capacità critica e progettuale (unico termine qualificante dell'attività intellettuale) intesa come momento liberatorio in quanto non dipendente strettamente dal proprio prodotto-merce.

— Viene a lungo dibattuto se la testimonianza a Franceschi e a tutti i morti della resistenza debba concretizzarsi in un "monumento". L'oggetto monumento è infatti, da un lato, sempre usato dal potere per celebrare i propri valori, dall'altro, questa sua funzione celebrativa, appunto, appare riduttiva se riferito ad un momento di lotta che sappiamo non conclusa nei suoi attuali obiettivi e non concludibile nel divenire del processo rivoluzionario. Una testimonianza di questo tipo, se realizzata, deve essere un punto di riferimento nel tempo per la crescita del dibattito sulle ragioni di queste morti e non solo un supporto per i rituali degli anniversari. Viene deciso di lavorare nelle due direzioni: è significativo che la classe occupi simbolicamente la città espropriata con un monumento in opposizione a quelli del potere; si cercherà inoltre di realizzare una testimonianza che superi il momento unicamente celebrativo.

— All'obiezione che non è possibile elaborare una ricerca significativa

politico e indipendente da quello formale, viene riaffermato che proprio l'impegnarsi al più alto livello dello specifico di ricerca è significativo dal punto di vista politico e giustifica l'intervento degli artisti in quanto tali. Tanto più che una testimonianza, spontanea e continuativa, di fiori, scritte, immagini delimita già il luogo dove il compagno è caduto e che è stato prescelto per il monumento.

Su tali presupposti politici e culturali si sviluppa la ricerca progettuale. In una prima fase si invitano gli artisti ad elaborare, singolarmente o in piccoli gruppi, progetti di intervento come punto di riferimento per una discussione successiva. Vengono elaborati circa 40 progetti (alcuni rifiutano questa prima fase ritenendo di non poter ipotizzare soluzioni senza aver prima discusso in un dibattito allargato le contraddizioni di tipo organizzativo-politico concernenti la realizzazione.) Nessuno dei progetti sembra avere le qualità complessive corrispondenti alla pluralità delle esigenze emerse nel precedente dibattito. Tale impressione viene confermata dalle successive presentazioni pubbliche che, d'altro lato, mettono in evidenza la difficoltà di lettura di ipotesi progettuali da parte di chi non ha partecipato direttamente al dibattito che le ha originate. Si decide di analizzare sistematicamente tale materiale per individuarne le diverse componenti. Viene nominata una commissione (composta da P. Gallerani, E. Mari, V. Petrus) che dopo una valutazione delle ipotesi di intervento elabora uno schema di riferimento degli ambiti progettuali e conclude con la proposta di tre modalità di intervento alternative: di massima, di minima, intermedia.

L'assemblea degli artisti e degli studenti approva all'unanimità l'ipotesi di intervento di massima e riconferma la stessa commissione con il mandato di articolare lo sviluppo di tale ipotesi.

La commissione prende contatto con forze di base delle fabbriche metalmeccaniche di Sesto San Giovanni e in una serie di riunioni con gli operai, gli studenti e l'attiva partecipazione di Lidia Franceschi definisce questa fase progettuale formalizzandola con il seguente comunicato stampa:

Un monumento ai caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi da realizzarsi con la partecipazione attiva dei lavoratori e degli studenti (in occasione del trentennale della Resistenza).

Dal 1945 ad oggi sono stati uccisi in Italia più di 170 proletari durante manifestazioni politiche e sindacali:

Portella delle Ginestre - Cerignola - Gravina - Genova - Isola Liri - Melissa - Celano - Mediglia - Torremaggiore - Modena - Marghera - Mussumeli - Reggio Emilia - Avola - Battipaglia - Milano - Brescia - e ancora tutti gli altri.

Nello stesso periodo la violenza dello sfruttamento capitalista nella vendita della forza lavoro produce la morte di oltre 150.000 operai (più di dieci omicidi bianchi al giorno).

La resistenza contro il fascismo e le forze politiche ed economiche che lo sostengono non è finita. I compagni caduti nei momenti di

tettura e il corpo umano. Sarebbe interessante analizzare questo rapporto all'interno della storia, e il suo variare in relazione al variare della morale corrente, o almeno in relazione al peso della sessualità nella società e nella vita comune. W. Reich ha scoperto che più della metà del nostro tempo, almeno fino all'età matura (cioè circa cinquant'anni), lo passiamo a pensare al sesso, nostro e altrui, ipotizzando combinazioni e accoppiate, e che l'attività sessuale non solo è un tipo di libera comunicazione sociale, ma più in generale è una forma di energia fisica che condiziona tutte le nostre esperienze. Tra queste, ritengo, in maniera preminente il sesso condiziona la nostra "esperienza spaziale", cioè la nostra capacità di concepire quello spazio vuoto esistente tra noi e gli altri, e che è normalmente inteso come spazio architettonico, come medium sessuale, come luogo di libero scambio di messaggi e di ipotesi di relazioni o esperienze sessuali. Questo tipo di ipotesi, del resto sufficientemente elementare per essere vera, è ufficialmente assente nella storia dell'architettura. Esistono casi isolati di intuizioni in tal senso, ma quasi sempre limitatamente a fenomeni di architettura antropomorfa o fallica, e mai come ipotesi disciplinare ufficialmente adottata.

In una società come la nostra che vive le avvisaglie di una rivoluzione sessuale, credo

go preminentemente del sesso, avrà un futuro. In quale maniera è difficile dirlo, ma è certo che un legame così potente nei rapporti inter-familiari e urbani non potrà più a lungo essere sottaciuto, dal momento che la sua scoperta è un fenomeno scientifico prima ancora che morale. Non dimentichiamoci che la scoperta della socialità dell'architettura e della città solo da poco è stata adottata ufficialmente, dopo una lunga ripulsa, come volgare interferenza in una disciplina fondata su se stessa.

Per il sesso potrebbe essere ugualmente: la stessa storia dell'architettura potrebbe essere riletta alla luce di questa ipotesi, scoprendo l'itinerario di una lunga battaglia dell'umanità contro il sesso.

Lo stesso rapporto esistente tra concetti architettonici e esperienza sensoriale dello spazio, potrebbe essere una prima chiave di indagine. Nel medioevo, quando il sesso era ufficialmente negato dalla morale, la percezione dello spazio architettonico esaltava tutti i dati fisici, così come l'eremita respingeva i richiami della carne soffocando lo stimolo sotto sensazioni più forti, come quelle del dolore fisico. Basta pensare alle cattedrali gotiche o romaniche, dove la percezione dell'organismo monumentale era strettamente legata a esperienze fisiche come la differenza di temperatura tra l'interno e l'esterno, l'odore di quei luoghi non areabili,

le vetrate ecc. La comunicazione sessuale in quei luoghi di comunità, già totalmente pieni di dati sensoriali oltre che religiosi, risultava impossibile.

Nel Rinascimento, con l'avvento di un'auto-rifondazione dell'architettura, il rapporto con l'esperienza fisica dello spazio cessa, affermandosi un tipo di rapporto ideologico, filosofico con l'ordine classico; i rapporti con il corpo umano passano dall'esperienza diretta ai rapporti proporzionali. L'architettura diventa un tipo di esperienza del tutto concettuale, priva di odori, suoni, immersa in un universo luminoso privo ufficialmente di turbe sessuali.

Questo tipo di impostazione è giunto fino a noi senza grandi varianti, che non fossero di origine freudiana, cioè sul diffondersi anche presso gli architetti della coscienza che l'organizzazione dell'esperienza è più relativa di quel che si credeva.

Ma il ruolo dell'architettura come grande strumento di repressione sessuale resta confermato.

Eppure le battaglie per la libertà compositiva, per il superamento del funzionalismo come repressione del libero comportamento, sono ormai giunte al collegio dei geometri; ma il passaggio dall'architettura organica all'architettura organica sembra molto lontano.

Architettura e sesso

25



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★
**RADICAL
NOTES**

Architecture and sex

There has always been a relationship between architecture and the human body. It would be interesting to examine this relationship from inside history and to study its variations in relation to variations in current moral standards, or at least in relation to the importance given to sexuality in society and in daily life.

W. Reich discovered that more than half of our time, at least until we reach middle-age (about fifty), is spent thinking about sex, about our own and other people's sex lives, imagining combinations and couplings, for sexual activities are not only a free kind of social communication but a form of physical energy that conditions all our experiences. Of these, I should say, sex most deeply influences our "experience of space" — that is, our capacity to conceive the empty space lying between us and others (which is normally taken to be architectonic space) as a sexual medium, as a place for the free exchange of messages and for possible or actual sexual experiences.

This kind of theory, which is moreover elementary enough to be true, is officially absent in the history of architecture. There are some isolated cases of intuition in this regard, but they are almost always limited to cases of anthropomorphic or phallic architecture and never concern any officially adopted architectonic guidelines.

In a society like ours now experiencing the first symptoms of a sexual revolution,

I think there is a future for this idea of architecture as a predominantly sexual place. Just how, it is hard to say, but it is quite certain that such a powerful link in inter-family and urban relationships can hardly be silenced much longer, all the more so because its discovery is more a scientific than a moral matter.

Let us not forget that the discovery of the sociality of architecture and of the city has only recently been officially acknowledged, after long being rejected as a vulgar interference in a discipline based on itself. The same thing might happen with sex in architecture: the whole history of architecture could be reinterpreted in the light of this hypothesis, and trace the course of humanity's long battle against sex. The relationship between architectonic concepts and the sensorial experience of space might constitute the first step in our inquiry. In the Middle Ages, when sex was officially condemned by moral opinion, all the physical data of architectonic space were heightened, just as the hermit would resist the call of the flesh by suffocating the stimulus under more powerful sensations such as physical pain. One need only think of Gothic and Romanesque cathedrals, in which one's perception of the monumental organism was closely related to such physical experiences as differences in temperature between the interior and the exterior, the odour of such unventilated places, a certain

kind of acoustics, light filtering in through the windows, etc. Sexual communication in such places of communal gathering (which were already completely full of both sensorial and religious stimuli) became impossible.

With the Renaissance came a restructuration of architecture from within. In it the relationship with the physical experience of space is replaced by a kind of ideological-philosophical relationship with the classical order, while relationships with the human body shift from direct experience to proportional relationships. Architecture became a completely conceptual kind of experience, soundless and odourless, immersed in an illuminated universe officially undisturbed by sexual vibrations.

This kind of approach has been handed down to us without any appreciable variants, apart from those of Freudian inspiration resulting from the growing feeling among architects and many others that the organization of experience is much more relevant than it was once thought. But the role of architecture as the great instrument of sexual repression has been reconfirmed. The struggles for compositional freedom, for the discarding of functionalism as a repression of free behaviour have now reached the surveyors' college; but the road from organic architecture to organic architecture, it seems, will be long and hard.

Diana Rabito, studio Carla Ortelli, Milano, maggio 1975

«Craquelures o i ricami del dolore - Nelle antiche porcellane cinesi per craquelures si intendevano le incrinature provocate dall'eccessivo calore della fase di cottura che spaccavano all'interno l'uniformità della materia dando vita a un disordinato reticolo di venature del tutto simili nel disegno ai capillari spezzati sotto la pelle.

Una decorazione che per la sua natura organica innervosisce l'ottusa volumetricità di qualunque oggetto la contenga, presagendone la fine. Un sospetto di morte che non muore anzi si rappresenta in una sdrammatizzazione di segni sempre diversi, imprevedibili, "fatali".

La craquelure è antitetica del mosaico che nella sua programmazione di tasselli agisce una composizione intrinseca rivolta alla unità finale; la craquelure invece è lo sfiatato di questa unità, condizionata dalla superficie intatta e dalla forma esterna precedentemente stabilita.

Mentre il carattere concettuale del mosaico realizza nella unità finale un progetto di movimento, il carattere naturale della craquelure vi realizza la cristallizzazione del suo fluire. Scorniciare una craquelure significa restituirla la pulsione del suo disordine interno; ripercorrere le sue crepe evidenziandole, oltre a corrompere l'integrità della superficie, assume il senso di una rivisitazione che nella rimozione ripropone un mito. Questo passaggio è esemplare nelle persone dove la craquelure è meno visibile al guardare ma ugualmente decifrabile al vedere (cannibalismo retinale). Le persone infatti non richiedono interventi esterni per evidenziare le loro craquelures che operando in organismi animati producono da sole, come i raggi luminosi negli occhi, impulsi e immagini.»

Un lavoro femminile nel senso semplice e reale di un lavoro fatto da un'artista che è donna, esattamente come gli artisti fanno arte e sono uomini. Diana Rabito ha proposto il tema della craquelure segnalando alcune presenze, che lasciano intatto lo spazio della galleria e dell'appartamento privato, ugualmente aperto senza soluzione di continuità sulla corte interna. Qui una ragazza è sdraiata su una stuoia, all'interno un vaso a craquelures, prolungate dal sottile arabesco di un filo metallico inciso nel vetro, è abbandonato sul tavolo, dal cortile si intravede, di scorcio dalle griglie della finestra, una stanzina bianca, intoccata, un letto, un tavolino, il ticchettio di una sveglia, il luogo intimo e sospeso della clausura e del sogno. Dall'altra parte un lungo telo a riquadri cuciti, gualciti e impregnati nel colore, si snoda sul pavimento. Per pochi momenti un fascio di luce è stato proiettato tra le persone che affollavano il cortile, alcuni se ne sono accorti, altri no.

Craquelure è l'incrinatura che si insinua, in un disegno senza regole, sulla superficie esterna ed interna della materia e della psiche, un nodo incongruo che affiora irrisolto. Pur provocata da una pressione esterna eccessiva, inaccettabile per il suo supporto, si manifesta impreveduta e si arresta sul limite della rottura. Permane come una traccia il passare non indelebile del tempo sul tempo, come nei romanzi di F. S. Fitzgerald l'incrinatura che si verifica tra i personaggi e le loro relazioni è l'unico segno che rimane, al di là della conclusione scontata che l'intreccio ha avviato.

ARTE E MOSTRE

a cura di Corinna Fer



MARS '76

Non si tratta, mi sembra, soltanto di una divisione tra due diversi specifici di competenza, ma piuttosto di una polemica sugli strumenti tattici che nasconde una più profonda separazione sui contenuti.

Gli appunti sempre più acidi che l'avanguardia politica lancia ai compagni delle sperimentazioni culturali, non riguardano più le scale di priorità, ma una insofferenza profonda verso tutto quello che esula, genericamente, da un'immediata e semplice applicabilità politica, e tra breve, prevedo, si giungerà ad un esplicito anatema contro i poeti "compagni di strada".

Si tratta, per molti versi, di una "querelle" tradizionale alla storia della sinistra, quasi un tema classico sul quale sono già stati versati fiumi di inchiostro: pure, sembra ieri, è esistita una straordinaria unità di lotta, nata nella comune matrice storica e nella maturazione simultanea (1968), nella quale si collocava ogni atto, creativo o politico, come un momento miracolosamente unitario, legato ad un più travolgente destino rivoluzionario di una generazione.

Adesso si comincia ad invecchiare, e male; i litigi crescono con il crescere stesso della involuzione parallela dei due movimenti, quello politico e quello culturale.

Adesso che la cometa è scomparsa, al suo posto è subentrata una complessa e difficile os-

servazione astronomiche, piena di dubbi e misure.

Che di involuzione si tratti, penso non esistono dubbi.

Da una parte, paradossalmente, si soffre il 15 giugno come una sorta di sconfitta, proprio nel momento in cui il paese si è svegliato "quasi comunista", ha dimostrato l'isolamento e la fine della crescita delle avanguardie politiche, rimaste dimensionate al 1968, e che vedono chiudersi i tradizionali pascoli giovanili, che hanno dimostrato, con il voto, di aver scelto l'ordine e il buon governo. La disubbidienza civile, la fantasia al potere, tutto e subito, sembrano vecchie parolacce senza sapore.

E così essi sentono crescere l'angoscia di sentirsi esclusi da un grande avvenimento storico del paese, avvenimento che pure è stato preparato da tanti San Giovanni che gridavano nel deserto; cresce la perplessità di svolgere un ruolo "anti-comunista" in un momento in cui gli anti-comunisti veri si presentano alle casse dell'America e si preparano a vendere l'anima e il paese pur di non perdere il potere.

Allora spesso la reazione è quella di un indurimento nervoso verso tutto ciò che non è immediatamente ortodosso, il rifiuto dei tempi lunghi, o l'adozione mistica di tempi lunghissimi. Cresce la paura e il sospetto, e torna ad affacciarsi la tesi che l'unica attività creativa è la rivoluzione, e che quindi ogni ulteriore interferenza non significa che pericolosi sviamenti dall'impegno totale della politica. Tesi questa arcinota e puntual-

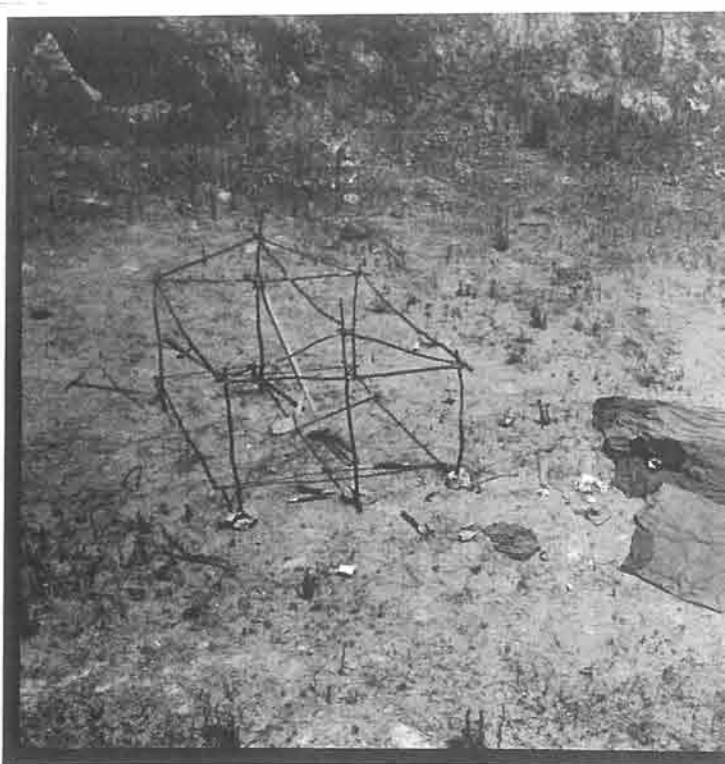
mento rivoluzionario è stato preceduto da una vorticoso crescita delle avanguardie culturali, che spesso hanno preceduto e partorito (1968) quelle politiche. Il timore verso il non-ortodosso finisce per nascondere una generica intolleranza.

Si torna di fatto a riproporre una sorta di realismo socialista utile per i vari festivals popolari come puro e semplice momento di illustrazione di contenuti politici.

Dall'altra parte vediamo una avanguardia culturale perdere il proprio mordente e il riferimento ad una crescita della creatività collettiva come momento di liberazione politica; si vede riproporre la scatola di montaggio come ipotesi di partecipazione culturale; si sente valutare l'ignoranza come cultura alternativa; si ritrova la goliardia come possibile attività sperimentale; si ritrova l'ecologia come ideologia giovanile... Soprattutto, nel campo dell'avanguardia di architettura, si assiste ad un altro fenomeno: l'adozione di quella che viene chiamata contro-architettura (o architettura radicale) come una categoria definitiva, come un atteggiamento confermato ufficialmente, cioè come una "maniera" di progettare. Una maniera per fare concorsi, mostre, tesi di laurea, esami, pubblicazioni, discorsi: una sorta di canale parallelo che non interferisce con la professione, un nuovo linguaggio liberamente utilizzabile da chiunque. Così vediamo fior di professionisti abbandonare per un attimo riga e squadra e dedicarsi a fantasiosi fotomontaggi, scherzi

raucani, utopie timose. Le università, felici, aprono le porte a questa sorta di giuoco che intrattiene finalmente gli studenti senza danni per loro stesse e per l'architettura, che da questa vacanza ne uscirà rinforzata come seria testimonianza di impegno civile (« In un paese in cui mancano le case, non ci si può permettere... »). I temi dell'architettura radicale, come la scoperta scientifica della creatività pubblica come energia spaziale, la fine dell'architettura storica come possibile categoria culturale della società, l'utopia come strumento di studio sulla crisi definitiva del concetto ottocentesco degli equilibri urbani, le tecniche povere come testimonianza della crisi dei meccanismi tradizionali di produzione della cultura, tutto questo e altro ancora non sfiora il neo-radical, che anzi ne vede la conferma della sua disponibilità assoluta a correre tutte le avventure senza rischio alcuno.

Così l'avanguardia, che invece di andare deserta diventa stranamente superaffollata e si vede confermata come uno "stile ufficiale dell'architettura moderna", anzi il Movimento Moderno tout-court (Zevi), si trova nella impossibilità di creare shock a destra (università, professione, ecologia ecc.) e scopre la tentazione di creare shock a sinistra; tentazione oggettivamente pericolosa, che non fa altro che alimentare il "sospetto" delle avanguardie politiche. Sospetto reciproco, del resto, dal momento che la storia d'Italia ci ha effettivamente insegnato che il pericolo fascista nasce nella sinistra.



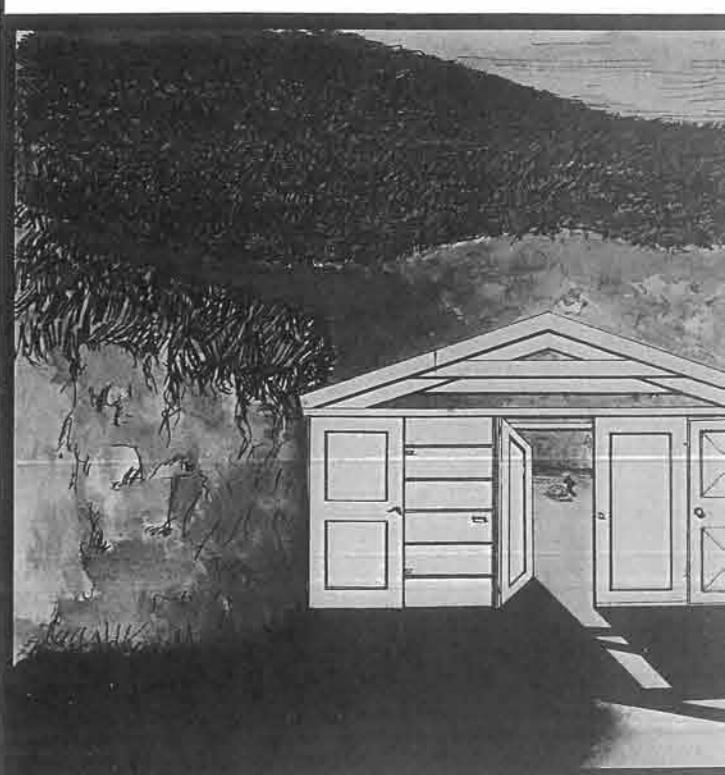
(Sopra) Franco Raggi: La tenda rossa dell'architettura. Lenzuola dipinte e rami d'albero.

mentale dida-
co che non
che la borgh
espresso, dele
funzione serv
gica (in posit
Ogni operazio
con sospetto
"integrabili"
seguito alla
l'arte e dell'ar
Dall'alto di pr
plessive" piov
pletamente fr
dell'operazio
matiche categ
per evitare la
l'autocastrazio

MASTURBAZIONE O AUTOCASTRAZIONE

Stupisce (dice Branzi, insospettisce) certa intransigenza di sinistra che, ai tentativi di ritrovare sperimentalmente nella prassi una dimensione anche poetica e riflessiva al proprio fare, attribuisce contenuti reazionari se non addirittura connivenze, come si dice, "oggettive" con la speculazione e il capitale. Seguendo dogmaticamente questo filo, si giustifica e si esalta per contrasto il ridicolo estetismo barricadero che dà un tradizionale valore estetico alla molotov e alla manifestazione di piazza. A nessuno dotato di lucidità sfugge la retorica di fondo, realmente reazionaria, di tanto realismo socialista modernizzato, dove il quoziente estetico è direttamente proporzionale al numero di pugni chiusi dipinti. C'è qui una concezione stru-

(Sotto) Valerio Tridenti: Le Porte del Paradiso. Disegno. Ingresso alla cava realizzato nella forma e nella dimensione delle porte battistero di Firenze.



26 Il sospetto Suspicion



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★ RADICAL NOTES

It seems to me that one of the most interesting phenomena in the last few years has been the gradual separation taking place between the political and cultural avant-gardes.

In my view this is not simply a division between two different spheres of competence, but a contrast regarding tactical instruments which conceals a much wider separation over matters of content. The increasingly corrosive comments made by the political avant-garde against their comrades engaged in cultural experimentation no longer regard matters of priority but reveal an attitude of extreme intolerance towards anything of no immediate and simple political utility. I expect that before long they will solemnly excommunicate these poetic fellow-travellers.

Actually, in many respects, this sort of "squabble" will be found quite frequently in the history of the Left; it is almost a classical theme, one about which far too much has already been written.

And yet, it seems like yesterday, there was once an extraordinary identity of purpose in the struggle, an identity born of a common historical matrix and simultaneous maturation (1968), in which every creative or political act fitted as a miracle of unity bound to the overwhelming revolutionary destiny of a generation.

But now everything is ageing, and badly: quarrels break out along with the rapid deterioration being suffered by both the political and cultural movements. Now that the comet has disappeared, its place has been taken by a complex and

difficult astronomical observation bristling with calculations and measurements. That it is indeed deterioration, there can be little doubt. Paradoxically, in one sense, the Italian June elections were felt to be a kind of defeat, just when the country woke up "almost Communist". This demonstrated the isolation and arrested growth of the political avant-garde movements still thinking in terms of 1968, for they now see their traditional grazing grounds being closed, as they have demonstrated with their votes that they preferred order and good government. Civil disobedience and dreams of complete and immediate power now have lost their bite. Accordingly, they are now suffering the anguish of feeling excluded from a great event in the country's history, an event however that has been prepared by a great many John the Baptists crying in the desert. There is a feeling of anxiety about playing an "anti-Communist" role at a time when the real anti-Communists are turning up at American cash-desks ready to sell their souls and their country to boot in order to hold on to their power. Consequently, the reaction tends to be nervous and hard towards anything not immediately seen as orthodox, towards long-term thinking or the mystical adoption of the very long view. There has been a growth of fear and suspicion, and a reappearance of the argument that the only truly creative activity is the revolution and that therefore any deviation can only mean a dangerous defection from one's total commitment to political struggle.

This well-known argument has been duly refuted by the facts of history, for every revolutionary event has always been preceded by the whirlwind growth of cultural avant-garde movements, which often preceded and gave birth to political ones (see 1968). The fear of the non-orthodox ends by concealing a generalized intolerance. Indeed, it has now been proposed that we should return to a kind of socialist realism of some use for the various people's festivals as pure and simple illustrations of political contents.

On the other hand, we are witnessing a cultural avant-garde that is beginning to lose its thrust; references made to the growth of collective creativity speak of it as political liberation, the construction kit is now being proposed as an instance of cultural participation; ignorance is now valued as a cultural alternative; student life is seen as a possible area of experimental activity; and ecology has been rediscovered as a youthful ideology...

Especially in the field of avant-garde architecture we are witnessing another phenomenon: the adoption of what is called counter-architecture (or radical architecture) as a definite category, as an officially confirmed attitude — that is, as a "way" of designing. Indeed, as a way of doing competitions, exhibits, graduation theses, examinations, publications, speeches: a sort of parallel channel that does not interfere with one's profession, a new language that anyone can use at will.

And thus we see the cream of the profession set aside ruler and square to

dedicate themselves to fantasy photo-montages, radical jokes, and cloudy Utopias. The universities happily open their gates to this sort of game which, without any harm to themselves or to architecture, finally manages to entertain the students. And out of this vacation architecture will emerge strengthened as a witness to civic commitment (« In a country with a housing problem we cannot allow... »).

Such subjects as radical architecture, the scientific discovery of public creativity as spatial energy, the end of historical architecture as a possible cultural category of society, Utopia as an instrument for the study of the definitive crisis of the 19th century concept of urban equilibrium, minimal techniques as witnesses to the crisis in the conventional mechanisms for the production of culture — all this and more hardly touches the neo-radical, who rather sees in it the confirmation of his eternal readiness to undertake any kind of adventure, without the slightest risk.

Thus, far from being abandoned, avant-garde movements are curiously overcrowded and confirmed as the "official style of modern architecture". Indeed, the Modern Movement itself (Zevi), finding it impossible to create shock on the right (University, profession, ecology, etc.), is tempted to create it on the left. This temptation, objectively, is quite dangerous, for it only serves to increase the suspicion of the political avant-garde. And the suspicion is mutual, for as the history of Italy has taught us, the Fascist threat is born in the left.

AVANTI '76

Movimento Moderno che sta alla base tutta la storiografia d'architettura, corride ad un dato storico realmente accaduto — cioè oggettivamente riscontrabile nei fatti — o se piuttosto questo concetto non è esso stesso un "progetto", cioè una ipotesi operativa costruita su una intuizione critica e non sui fatti. A leggere i moderni critici (Benevolo, Zevi, ecc.) sembra non esservi ombra di dubbio sulla esistenza di un contesto di idee, programmi, ideologie e progetti che, salvo alcune sbavature perimetrali, è chiaramente identificabile in un "movimento" nato all'inizio del XX secolo e sviluppatosi fino ai nostri giorni. Pure già nella lettura di quelli che dovrebbero essere i dati inoppugnabili di partenza risultano grosse diversità e tesi anche contrastanti apertamente, e questo non tanto perché, come si potrebbe dire, la storia specie se recente è sempre un quadro illuminato dall'ideologia di chi la esplora, ma perché questi nudi dati cronologici sono chiaramente, troppo chiaramente, ambigui.

Diciamo che sembra dato per certo che almeno tra le due guerre il Movimento Moderno viene presentato come un fenomeno chiaramente "unitario", dotato di una ideologia, una metodologia e uno stile, con scelte politiche chiare e con un destino preciso. Questo fenomeno storico sarebbe stato l'unico a realizzarsi, dal momento che le sue coetanee (pittura, musica, letteratura) tutto possono essere definite all'infuori che ricerche unita-

ranti nello stesso contesto ideologico. Nessuno storico si sottrae a questa ipotesi unitaria, sia che come il Benevolo ce ne presenti i contenuti con miracolosi passaggi volanti, sia come il Tafuri che al buio ricostruisce una perversa trama di connessioni con il capitale avanzato. Di questa unità sembrano esistere le prove tangibili in simultaneità, coincidenze, passaggi precisi di informazioni, unità di stile e punti di saldatura costituiti dai CiAM. Pure, se leggiamo i testi scritti dei protagonisti, le lettere o i diari, non troviamo mai traccia di una chiara intenzione programmatica comune. Né questa gente viveva in un unico contesto storico in grado di fornire di fatto una unità: paesi diversi, culture diverse, intenzioni diverse.

La risposta a questo dubbio naturalmente non è che "la storia non esiste", ma piuttosto che effettivamente di questi fatti avvenuti (perché dei fatti sono avvenuti) è stata data una "interpretazione" operativa sul presente, cioè si sono letti a sostegno di teorie attuali, puntello di ipotesi critiche posteriori. E questo è notoriamente un problema che riguarda tutta la storiografia. Ma in questo caso specifico potrebbe anche trattarsi di un falso storico, che forse, invece che chiarire una situazione attuale la nasconde, la maschera dietro a "dati storici oggettivi" che magari non sussistono. Facciamo una prova: invece di considerare

rio lo considero una sparsa fenomenologia di azioni non programmate e non confrontabili, una pura e semplice successione di progetti. Voglio dire: se invece di vedere il Movimento Moderno come nascita di una nuova cultura dentro una società industrializzata, come atto vitale dopo la morte dell'architettura storica, si vede questo come ultimo atto di quella stessa cultura storica che muore a contatto dello sviluppo industriale; se invece di "nuovi valori" cioè di nuovi contenuti prodotti dalla cultura moderna, leggiamo questa come progressiva scomparsa della cultura stessa; se invece di capolavori rivoluzionari vediamo testimonianze della fine di antichi sistemi di pensiero e di cultura, allora del Movimento Moderno e della sua fenomenologia risulta una immagine diversa dalla precedente. Cambiando l'ottica, il segno o la direzione, non avremmo semplicemente un paesaggio storico "negativo", che non serve a nessuno, ma otterremmo due risultati interessanti.

Per prima cosa riusciremmo a dare un senso più preciso alla lunga serie dei fallimenti che il Movimento Moderno ha realizzato; non starò qui ad elencarli uno ad uno, ma basti per tutti quello della città moderna, che tutti gli altri comprende. Lo scollamento tra Movimento Moderno e la realtà (sia sociale che industriale) acquista in questa chiave di lettura una giustificazione credibile e un senso positivo. La sua evidente continuità con l'ar-

so comprensibile fenomeno non disciplinare, ma oggettivo. Secondo risultato importante lo si otterrebbe sul presente: rimuovendo la gravosa eredità di un passato recente, glorioso e ancora in sviluppo, sarebbe possibile abbandonare la gestione di limiti e errori che da questa eredità ci derivano, per considerarsi al limite estremo di un declino progressivo di tutta la tradizione della architettura storica. Vantaggio non da poco, fosse soltanto sul piano psicologico. Considerare per esempio un Le Corbusier ultimo epigono della cultura umanistica del XV sec. potrebbe anche essere un esercizio salutare per molti. La necessità di fare una tabula rasa di tutte le nostre recenti tradizioni che già pesano più delle antiche, non nasce da un moto di iconoclastia generica, ma dalla constatazione che nessuna di queste eredità si dimostra in scala con i tempi che stiamo vivendo, nessuna metodologia ci aiuta oggi nella città in cui viviamo; la crisi dell'architettura si manifesta in una tale dimensione che la distinzione tra quella storica e quella moderna risulta una distinzione priva di peso reale. Si tratta anche di rimuovere un principio di autorità, un tic caratteriale che potrebbe anche diventare pericoloso. Proviamo a svegliarci una mattina, ad un'ora indefinibile, di un giorno qualsiasi, grigio ma senza stranezze, e proviamo a pensare che ancora dobbiamo cominciare a fare tutto.

LA MANO DAL



Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova
di Renzo Margonari e Attilio Zanca
Gizeta editrice, Mantova

Occhi, seni, mani, cuori, « frammenti che rappresentavano i tumori, le cancrene e le ulcere, figure rozze di morbi mostruosi, pitture di piaghe scarlatte e violacee sul pallore della cera stridenti » incrostano le impalcature lignee dell'apparato votivo nel santuario mantovano di Santa Maria delle Grazie. Luogo dello "svellamento totale" del sacro, dove la comunicazione con il trascendente si materializza nello "scambio" tra l'intervento divino e l'offerta votiva, il santuario è un centro della religiosità popolare che si sottrae al monopolio culturale esercitato dalla corte Gonzaga tra il XV e il XVII secolo. I fiori alchemici disegnati sulle volte, "rivelati" da una sottile interpretazione iconologica, l'intellettuale zigurat progettata da Giulio Romano per il monumento funebre di Baldassarre Castiglione, l'architettura trecentesca di Bartolomeo da Novara, sono "contaminati" dalla magmatica accumulazione degli struzzi (di cui, si dice, solo gli covi) coccodrillo, p... che, galere e... ne d'archib... bianco, « ba... statue polim... della fune c... alla colonna... altre « migl... « chose pere... pareti e fino... zate, durante... in un appa... utilizza i "se... dai fedeli, p... modo tangib... del sacro. Sor... di questa co... comunicare a... per l'organiz... commissionar... parte consist... spostati, come... mici, le tavo... tue dei mir... le nicchie de... lari montag... cera, parti in... suti (anche r... saglia) — "o



27 Movimento Moderno? Modern Movement?



★ ★ ANDREA BRANZI ★ ★
RADICAL NOTES

We still have to get to the bottom of the question of whether the definition of the Modern Movement that underpins all modern histories of architecture corresponds to an historical event that actually took place, that objectively fits the facts; or whether this concept is not itself a "project" — that is, a working hypothesis elaborated out of critical intuition, and not out of facts. If we read the modern critics (Benevolo, Zevi, etc.), there seems to be hardly any doubt as to the existence of a context of ideas, programmes, ideologies, and plans which, except for a few marginal digressions, can be clearly identified as a movement which started at the turn of this century and has continued to this day. Even a perusal of what should be the irrefutable basic data reveals considerable diversity of opinion and even positions in open conflict. And this is not so much because, as one might imagine, history (especially recent history) is always suffused with the ideology of whoever happens to be exploring it, but because these stark chronological data are all too clearly ambiguous. At all events, it seems to be accepted that at least during the inter-war years the Modern Movement was presented as a clearly "unitary" movement endowed with its own ideology, methodology and style, and unambiguous in its political orientation and ultimate purposes. And this historical phenomenon was supposed to be the only one to be fully realized, since the other contemporaneous arts (painting, music, and literature) can be called anything but unitary

explorations — that is, moving in the same direction and operating within the same ideological context. Hardly any critic escapes the influence of this unitary theory. Certainly not Benevolo, who presents his material with miraculous flights of fancy, nor Tafuri, working in the dark on the idea of some perverse plot of connexions with advanced capitalism. Tangible proofs of this unity can apparently be found in the simultaneity, coincidences, precise passages of information, unity of style and junction points that made up the CIAM. And yet if we read the texts, letters or diaries of the leading figures, we find hardly a trace of any clear intention to form a common programme. Nor were these people living in the same historical context, which might have given them "de facto" unity: their countries, cultures, and intentions were different. The way to deal with these doubts, of course, is not to claim that "there is no such thing as history", but rather to acknowledge that an interpretation has been given with an eye on the present — that is, things have been interpreted to support current theories, as a prop to "a posteriori" appraisals. And this, as we all know, is a problem that concerns all historiography. But in this particular case we might even be dealing with an historical forgery which, instead of clarifying a current situation, has hidden or disguised it with a mass of "objective historical data" which may have no validity whatsoever. Let us make a test; instead of considering the Modern Movement a unitary

phenomenon, let us consider it a scattering of actions with no programmes and no common denominator, and thereby eliminate all connexions between the various stages in its progress, so that we come down to a pure and simple succession of projects. What I mean is: if instead of seeing the Modern Movement as the birth of a new culture within an industrialized society, as a gesture towards life after the demise of historical architecture, one saw it as the last act of that same historical culture which died on coming into contact with industrial development; if instead of its "new values" — that is, of the new contents produced by modern culture, one interpreted it as the gradually disappearing culture itself; if instead of revolutionary masterpieces one should see only evidence of the passing of ancient systems of thought and culture — then, evidently, the Modern Movement and everything connected with it would project a quite different image. By changing viewpoint, sign, and direction we obtain something more than a "negative" historical view, which is of no use to anyone: we obtain two interesting results. To begin with, we can now make much more sense out of the long series of failures suffered by the Modern Movement. There is no point in spelling them all out here: one need only mention the modern city, which includes them all. The alienation of the Modern Movement from reality (both social and industrial) acquires in this light both a credible justification and a positive sense. Its evident continuity with historical architecture

would in this case become comprehensible as an objective rather than disciplinary phenomenon. The second and important advantage would be obtained over the present: the removal of the burdensome heritage of the recent past, glorious and still developing, would make it possible to abandon the defence of the limits and mistakes that we have inherited from it and to consider it as the extreme limit of a gradual decline in the whole tradition of historical architecture. No mean advantage, even if only on the psychological plane. To consider Le Corbusier, for example, the last descendant of the humanistic culture of the XV century might have a salutary effect on a great many. The need to make a clean slate of all our recent traditions, which have already become more of a burden than our ancient heritage, does not spring from any generic iconoclastic impulse, but from the realization that none of these heritages is able to cope with the requirements of our time; no methodology is of any help to us in the city as we know it today. The crisis in architecture is on such a huge scale that the differences between historical and modern modes are purely academic. It is also a question of removing the principle of authority, a conditioned reflex which could even become dangerous. Let us try to wake up one morning, no matter what the time or the day, a cloudy but otherwise quite ordinary day, and let us try to think that once again we have to start from scratch.