

Utopiae finis?
Percorsi tra
utopismi
e progetto

aA

Il volume rielabora e arricchisce i temi affrontati nelle lezioni e nei contributi seminariali del corso di “Contaminazioni e ibridazioni dei linguaggi architettonici e artistici in età moderna e contemporanea” della Laurea magistrale in architettura del Politecnico di Milano. Aurora Scotti e Alessandro De Magistris ringraziano l'editore e gli autori dei saggi per la loro disponibilità e generosità. Un grazie particolare a Nicole De Togni che ha curato la prima normalizzazione editoriale di tutti i testi.

Utopiae finis?
Percorsi tra
utopismi
e progetto

a cura di
Alessandro De Magistris
e
Aurora Scotti

aA

**Utopiae finis?
Percorsi tra
utopismi
e progetto**

aA

© 2018
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione luglio 2018
isbn 978-88-31978-07-1
edizione digitale www.aAccademia.it/utopiae

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Ripensare l'utopia	Alessandro De Magistris Aurora Scotti	1
Utopia. Andata e ritorno? Uno sguardo introduttivo	Agostino Petrillo	37
Città reale, città ideale, città utopica	Luciano Patetta	53
Utopie dei Lumi. Metropoli immaginarie e territori pacificati. Le ragioni di un interesse	Edoardo Piccoli	67
Giovanni Antonio Antolini da Roma a Milano: dall'utopia della rivoluzione alla didattica per l'utopia	Aurora Scotti	81
La macchina da cura. L'eterotopia ospedaliera di Foucault e la nostra	Matteo Vegetti	99
Utopie concrete: architettura per l'educazione in Svizzera. Da Rousseau a Illich, dalla scuola all'aperto alla "morte della scuola"	Marco Di Nallo	117
Vers la "nouvelle frontière": l'utopie de Broadacre City	Catherine Maumi	139
Utopia Gruen	Leonardo Zuccaro Marchi	161
L'utopia della realtà: Tomás Maldonado dall'<i>invenzione</i> concreta a <i>La speranza progettuale</i>	Federico Deambrosis	185
Architettura come "oggetto trascurabile". Note a margine di una discussione di Manfredo Tafuri su realismo e utopia	Luka Skansi	211
L'ingresso dell'utopia nelle facoltà di architettura in Italia. Roma 1963, e la prevalenza delle matite sui mattoni	Manfredo di Robilant	231
Mobilità e utopia nell'opera di Yona Friedman	Manuel Orazi	251
Contro l'architettura, contro il cinema... (Guy Debord / Il Situazionismo)	Antonio Pizza	263



aA

Tomás Maldonado a Ulm, metà anni '50.

L'utopia della realtà: Tomás Maldonado dall'*invenzione concreta* a *La speranza progettuale*

Federico Deambrosis

aA

La prima difficoltà (o forse l'ultima) presentatasi nella scrittura di queste righe è stata la scelta del titolo. Di quale utopia potrebbe infatti dirsi "cultore" Tomás Maldonado? Parafrasando il testo che funge qui da secondo termine temporale e riconoscendo un certo valore utopico alla speranza, si potrebbe forse dire l'utopia del progetto. Ma quasi ogni azione progettuale poggia almeno in parte su di una componente utopica rendendo tale utopia, così come la più contorta (ma forse più vicina al linguaggio di Maldonado) utopia della razionalità applicata, troppo generale per qualificare un singolo progettista. L'utopia dell'oggettività è stata un'ipotesi a lungo considerata per poi virare (appena) sull'utopia della realtà. Pur essendo quasi un ossimoro, l'espressione trova legittimità nell'uso ricorrente che Maldonado fa nei suoi scritti del termine "realtà" in una prospettiva, se non dichiaratamente utopica, ambiziosamente rivoluzionaria.

Una seconda difficoltà è rappresentata dall'aurea mitica che almeno in parte offusca l'immagine storiografica di Maldonado. "Giramondo e giramestiere" o "gatto dalle molte vite", come si è lui stesso definito, sfugge alle classificazioni in un'epoca che sembra sempre più ansiosa di ap-

185

plicarle. Così, per quanto non siano mancati alcuni sguardi retrospettivi, la sua traiettoria artistica, progettuale, didattica, scientifica e speculativa stenta a trovare una sistematizzazione storiografica. Il paragone con il quasi coetaneo Vittorio Gregotti, anch'egli intellettuale e direttore di riviste ma percepito soprattutto come architetto, è forse utile a rappresentare tale condizione.

Si tenta qui una riflessione, dalla prospettiva dell'“utopia dell'oggettività”, sulla attività soprattutto teorica (in particolare gli scritti) di Tomás Maldonado, dagli inizi nel milieu artistico rioplatense, verso la metà degli anni quaranta, alla scrittura de *La speranza progettuale*, alla fine degli anni sessanta¹. Si tratta di un ciclo lungo e segnato da molte discontinuità, tanto nella cultura progettuale internazionale quanto nella vicenda personale di Maldonado, che non sarà però oggetto di una attenzione omogenea. La produzione scritta degli anni ulmiani (in particolare quella apparsa sulla rivista “Ulm”) potrebbe di per sé costituire l'oggetto di un saggio e rimarrà qui sullo sfondo indulgiando l'osservazione per lo più sugli estremi dell'intervallo considerato: sul Maldonado di Buenos Aires (d'ora innanzi *porteño*) e su quello in procinto di insediarsi definitivamente a Milano, con *La speranza progettuale* come biglietto da visita.

Tale frattura non può che accentuare le profonde differenze contestuali tra l'Argentina degli anni quaranta e cinquanta e i tardi sessanta in cui Maldonado mette mano al testo tra Europa e Stati Uniti². Non si tratta solamente dello scarto tra *centro* e *periferia* (ammesso che Buenos Aires tra gli anni quaranta e cinquanta possa dirsi periferica), ma soprattutto di due stagioni differenti per la cultura

1. La prima edizione è del gennaio 1970, ma Maldonado non smette di lavorare al testo dando alle stampe una seconda edizione esattamente un anno più tardi. Il testo rimane sostanzialmente immutato, ma arricchito di alcune nuove note riferite per lo più a fatti e pubblicazioni molto recenti. Si veda, ad esempio, il commento sulle politiche ecologiche di Richard Nixon inaugurate nel gennaio 1970, alle pp. 144 e 145.

2. Maldonado lascia la sua carica di direttore della Hochschule für Gestaltung nel 1967, con pochi mesi di anticipo rispetto alla chiusura della scuola. Già nel 1965 è Lethaby Lecturer al Royal College of Art di Londra. Nel 1966 è Fellow del College of Humanities dell'Università di Princeton, presso la cui scuola di architettura insegna dal 1967 al 1970. È cittadino italiano dal 1967. R. Riccini, *Lesperienza italiana*, in *Tomás Maldonado* (catalogo della mostra, Milano, Triennale Design Museum, 19 febbraio-5 aprile), Milano, Skira 2009, p. 157.

progettuale. Seguire le tracce dell'utopia dell'oggettività in Maldonado significa quindi, almeno in parte, osservare il suo progressivo avvicinamento al cuore della cultura progettuale fino a occupare posizioni di assoluta centralità, dalla direzione della Hochschule für Gestaltung a quella di "Casabella". È sintomatico di questo movimento il fatto che gli scritti di Maldonado entrino viepiù in risonanza con il dibattito internazionale. *La speranza progettuale*, concepita inizialmente come "un libro sistematico (e soprattutto di una completezza molto ambiziosa) sullo stato attuale della ricerca metodologica nel campo della progettazione ambientale"³, secondo una impostazione che ricorda il progetto di *Manuale di urbanistica* di Aldo Rossi e Paolo Ceccarelli⁴, si colloca, da un lato, in continuità alla "stagione della scrittura" iniziata nei primi anni sessanta e affronta tempestivamente, dall'altro, le tematiche ambientali. Una tempestività che permetterà al testo, soprattutto nell'edizione inglese (1972), di entrare in risonanza con il dibattito statunitense che precede e segue la crisi petrolifera: da Nixon a Kepes⁵.

"Arturo" e dintorni

Buenos Aires, estate (australe) del 1944: una nuova rivista, di cui uscirà un unico numero, annuncia la presenza di un nutrito gruppo di artisti non figurativi attivi sulle due sponde del Rio de la Plata. Alcuni di loro, su tutti l'uruguayano Joaquín Torres García (1874-1949), erano già esperti e noti. Altri, tra i quali un Maldonado ventiduenne, stavano muovendo, per così dire, i primi passi. Malgrado tale

3. T. Maldonado, *La speranza progettuale: Ambiente e società*, Torino, Einaudi 1970, p. 9.
4. E. Vasumi Roveri, *Aldo Rossi e "L'architettura della città": Genesi e fortuna di un testo*, Torino, Allemandi 2010, pp. 24 e sgg.
5. T. Maldonado, *Design, Nature and Revolution: Toward a Critical Ecology*, New York, Harper & Row 1972; gli scritti e i discorsi di Richard Nixon, tra cui si ricordano "Statement About the National Environmental Policy Act of 1969" (1 gennaio 1970) e "Special Message to the Congress on Environmental Quality" (10 febbraio 1970), sono consultabili sul sito internet della Richard Nixon Library and Birthplace Archives, www.nixonfoundation.org (6/10/2015); G. Kepes (ed.), *Arts of the Environment*, New York, Braziller 1972. Per una ricostruzione del dibattito sull'ambiente negli Stati Uniti dei primi anni settanta si veda R. Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press 2010, pp. 49-67.

eterogeneità, la rivista “Arturo”⁶ è oggi indicata pressoché unanimemente come la matrice sudamericana dell’arte concreta, come il momento inaugurale di un movimento artistico che raggiungerà ampia visibilità internazionale all’inizio del decennio successivo. A rigore, il termine “arte concreta”, e dunque l’esplicito riferimento ad alcune esperienze europee prebelliche, ancora non compare: il sottotitolo recita “revista de artes abstractas” e all’interno del fascicolo il termine ricorrente è *invenzione*.

Questa era definita come “azione ed effetto di inventare. / Cosa inventata. / RITROVAMENTO /”, mentre per l’azione generante l’invenzione “Arturo” forniva la seguente descrizione:

Trovare o scoprire a forza d’ingegno o meditazione, o per puro caso, una cosa nuova o non conosciuta. / Trovare, immaginare, creare la sua opera il poeta o l’artista/

Il *nuovo* (altro termine chiave e possibile “ingrediente” per un titolo), dunque, come esito, spesso empirico, dell’invenzione e come elemento rivoluzionario, capace di trasformare il reale. Alcune opere di Gyula Kosice – la macchina per cullare una goccia d’acqua a tutta velocità producendo una sorta di scultura cinetica (1948) ad esempio – forniscono forse le esemplificazioni più coerenti della poetica invenzionista che tuttavia necessita, per essere avvicinata, di un inquadramento almeno sommario.

Quasi contemporaneamente all’uscita di “Arturo”, a Basilea si inaugurava l’esposizione *Konkrete Kunst*, con opere, tra gli altri, di Piet Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber, Theo van Doesburg e Max Bill, a Parigi riapriva il *Salon d’Automne*, ribattezzato per quella edizione *Salon de la Libération*, a Roma “l’Unità” organizzava l’esposizione *L’arte contro la barbarie*, mentre a Monaco di Baviera la Haus der Kunst ospitava l’ultima edizione della *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Questo elenco schematico non testimonia soltanto la molteplicità degli indirizzi artistici sul finire della seconda guerra mondiale, ma anche come l’Europa si stesse appre-

6. “Arturo”, 1, verano 1944. Della rivista è stata prodotta una edizione facsimile nel 1994 dal Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde dell’Università di Aberdeen. Sia l’originale che la copia sono sprovvisti dei numeri di pagina.

stando, ad esclusione quasi totale dei territori ancora controllati dalle truppe naziste, a celebrare la fine del conflitto e a inaugurare un corso nuovo, almeno sul piano delle retoriche. Tale entusiasmo non si limitava, peraltro, ad alcuni territori europei, e la stessa esposizione di New York del 1939 ne era stata, per certi versi, una anticipazione. In tale quadro la situazione argentina, come osservava sulla rivista "Sur" Jorge Luis Borges nella celebre *Anotación del 23 de agosto de 1944*⁷, era paradossale: la popolazione scendeva in strada a celebrare la liberazione di Parigi, ma assisteva, al contempo, a un'evoluzione politica interna che sembrava in contraddizione con le coordinate internazionali della storia e allo scivolamento del paese verso un progressivo isolamento diplomatico e culturale.

Gli invenzionisti, pertanto, partecipano, da un lato, all'entusiasmo internazionale e si cimentano, dall'altro, in una serie di schermaglie dialettiche soprattutto locali.

Come ha osservato Alejandro Crispiani⁸, il concetto di invenzione implicava l'inizio di un complesso di relazioni con la tecnica e la scienza, riconoscendole quali linee guida del "mondo moderno". Fine dell'arte, dalla prospettiva invenzionista, era quindi produrre oggetti nuovi la cui ambizione era la trasformazione totale, rivoluzionaria, della realtà. Una nuova arte per un uomo nuovo, inteso marxianamente.

Contemporaneamente, l'invenzione e, poco più tardi, l'arte concreta si contrappongono a tendenze percepite come dominanti l'ambito locale. Nel caso di "Arturo", gli strali sono rivolti soprattutto contro il surrealismo ("*invención* contra *automatismo*"); nei mesi successivi i membri della redazione si disperdono progressivamente in una molteplicità di raggruppamenti e formazioni spesso in aperta polemica tra loro. Una di queste polemiche si articola proprio intorno al concetto di realtà e vede Maldonado doppiamente impegnato: sul fronte "interno", con una violenta polemica

7. J. L. Borges, *Anotación del 23 de agosto 1944*, in "Sur", 120, octubre 1944, pp. 24-26.

8. A. Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, Bernal-Buenos Aires-Santiago de Chile, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo 3010, Ediciones ARQ 2011, p. 34.

con l'Atelier Torres García, e su quello "esterno", contro il realismo dei componenti dell'Atelier de Arte Mural.

Quasi certamente, tali scontri dialettici non erano l'esito esclusivo delle oggettive distanze tra le poetiche degli artisti coinvolti, ma riflettevano almeno in parte una reazione all'affermazione altrui in un clima fortemente competitivo. Tanto Torres García, di cui l'editore porteño Poseidón pubblicava nel 1944 *Universalismo Constructivo*, monumentale raccolta di un decennio di conferenze, quanto il Taller de Arte Mural, che iniziava, nel 1945, l'affresco delle volte delle Galerías Pacífico, affacciate sulla centralissima calle Florida, erano all'apice del successo e della fama. Al contrario Maldonado e i suoi compagni della Asociación de Arte Concreto – Invención (AACI) erano e si sentivano accerchiati: attaccati dal neonato governo peronista e sconfessati dal partito comunista argentino, la cui assemblea plenaria approvava nel 1948 la richiesta di adozione del realismo da parte dei suoi iscritti.

In una intervista del 1945, con evidente riferimento all'opera di Torres García, Maldonado affermava:

Considero que la expresión, entendida como comunicación a través de símbolos y signos, es absolutamente ajena al arte. Sin embargo, no creo, como pretenden algunos, que la cancelación de la expresión en la obra, aleje a su creador de los hombres; creo, por el contrario, que inventar nuevas realidades estéticas que afirmen el poder humano sobre el mundo, es estar de un modo más esencial con los hombres. Soy partidario del goce estético despojado de todo propósito expresivo. Una obra de arte no debe contener, sino ser, estar.

Realtà verso rappresentazione della realtà: concretezza o, per riferirsi all'arte, concretismo.

Parallelamente, come accennato, fin dai suoi esordi la AACI polemizzò con i realisti:

La materia prima del arte representativo fue siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado. En cambio, el arte concreto

exalta la vita, porque la practica. El arte de acción genera voluntad de acción.

(...) El arte concreto habitúa a la relación de las cosas, y no con la ficciones de las cosas.⁹

Maldonado, sul primo numero dell'organo dell'associazione, ritornerà sul tema con uno scritto esplicitamente intitolato *Los Artistas Concretos, el 'Realismo' y la Realidad*:

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca: sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar.¹⁰

La realtà, dunque, come manifesto, ma anche come terreno operativo e come oggetto della contesa. Nell'Argentina della fine degli anni quaranta è infatti cruciale per gli invenzionisti rivendicare la propria arte non come astratta bensì concreta, reale e realista perché usa la realtà stessa come strumento espressivo. È probabile che per la AACI, unica tra le formazioni che “germinarono” da “Arturo” a inserire il termine “arte concreto” nella propria denominazione, il richiamo all'arte concreta non sia stato unicamente l'esito della volontà di riferirsi ad alcune esperienze europee e di partecipare a un movimento internazionale, ma anche una scelta retorica.

Il picco della polemica fu raggiunto però a seguito dell'articolo *Nuestro problema de arte en América* apparso sulla rivista “Removedor”, organo del Taller Torres García (TTG)¹¹. Qui Torres García sosteneva che la non figurazione fosse propria dei popoli freddi del nord d'Europa, ma

9. *Manifiesto Invencionista* presentato in occasione della mostra della AACI presso il Salón Peuser a Buenos Aires nel giugno 1946 e pubblicato in “Arte Concreto-Invencción”, 1, agosto 1946. Ora in T. Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito 1977, pp. 39-40 e, in italiano, in *Arte Astratta Argentina*, catalogo della mostra, Bergamo-Buenos Aires, GAMeC-Fundación Proa 2002-2003, p. 160.

10. T. Maldonado, *Los Artistas Concretos el 'Realismo' y la Realidad*, in “Arte Concreto-Invencción”, 1, cit.; ora in Id., *Escritos Preulmianos... cit.* 1977, p. 49.

11. Il testo era la trascrizione di una conferenza tenuta all'Università di Montevideo. J. Torres García, *Nuestro problema de arte en América: lección VI del ciclo de conferencias dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, in “Removedor: Revista del Taller Torres García”, 14, agosto-octubre 1946, pp. 2-8, consultabile presso l'archivio digitale dell'International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA) all'indirizzo <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731106/language/es-MX/Default.aspx> (17 giugno 2015).

non dei caldi popoli americani. Maldonado, in un articolo esplicitamente intitolato *Torres García contra el Arte Moderno*, si fece beffa del “barometrismo” proposto dal maestro uruguayano per poi lanciarsi in un attacco a tutto tondo¹².

La polemica ebbe una ulteriore eco nella risposta di Sarandy Cabrera, membro del TTG, a Maldonado, ancora su “Removedor”¹³. Si tratta, anche in questo caso, di una prosa tagliente, di un’invettiva quasi offensiva che va, come sottolineato dallo stesso Maldonado anni più tardi¹⁴, contestualizzata, così come per la polemica che opporrà la AACI a Lucio Fontana e ai suoi allievi della Escuela de Altamira¹⁵.

Ma, al netto dei risvolti formali, Torres García affermava, letteralmente, l’impossibilità di una arte totalmente razionale: posizione evidentemente inconciliabile con quella della AACI. Tali polemiche, per quanto spesso fondate, erano però per lo più sterili. Ogni formazione definiva viepiù la propria poetica scivolando progressivamente verso una condizione di chiusura e isolamento.

Prospettive nuove

In tale condizione il primo viaggio europeo di Maldonado, avvenuto nel 1948, giunse provvidenzialmente, costituendo una discontinuità necessaria per interrompere l’avvitamento dei mesi precedenti. Si tratta di una esperienza fondamentale nella formazione di Maldonado, quasi sempre citata nei suoi profili biografici. Ma si tratta al contempo di uno dei passaggi sui quali l’aurea mitica di cui si è detto sembra addensarsi maggiormente, offuscandone l’immagine storiografica. Sul viaggio infatti esistono quasi esclusivamente testimonianze che nel loro insieme formano una sorta di

12. In tale articolo Maldonado reagiva al contempo agli articoli *Originalidad e Invención* di Sarandy Cabrera e *Torres García y el arte moderno*, da cui mutuava, distorcendolo, il titolo di Guido Castillo, apparsi sul medesimo numero di “Removedor”. T. Maldonado, *Torres García contra el arte moderno*, “Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invención”, 2, dicembre 1946, s/p. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/730028/language/en-US/Default.aspx> (17 giugno 2015).

13. S. Cabrera, *En defensa de la pintura, de un artista y del arte moderno*, in “Removedor”, 16, 1947. Riprodotto in italiano in *Arte Astratta Argentina...* cit. 2002-2003, pp. 180-181.

14. G. Di Pietrantonio, *Interviste a Tomás Maldonado*, in *Arte Astratta Argentina...* cit. 2002-2003, p. 63.

15. Ivi, pp. 60-61 e T. Maldonado, nota introduttiva a *Spazialismo e arti spaziali*, in *Avanguardia e Razionalità. Articoli, saggi, pamphlets 1946-1974*, Torino, Einaudi 1974, p. 6.

racconto leggendario collettivo. Tale leggenda vuole che Maldonado si sia imbarcato per Genova convinto che il PCI avrebbe trionfato alle elezioni del 1948, che le forze conservatrici si sarebbero opposte all'ipotesi di un governo a maggioranza comunista e che ciò avrebbe scatenato la rivoluzione. La previsione, come è noto, si rivelò inesatta; ma il viaggio non perse per questo la sua ragione d'essere. In Europa, soprattutto in Italia, Maldonado incontrò alcuni tra i principali esponenti dell'arte concreta europea. Ma il viaggio propiziò anche l'incontro con alcuni dei protagonisti del progetto grafico e con le loro opere: su tutti, con ogni probabilità, Xanti Schavinsky e il manifesto "Sirenella" che entusiasmò Maldonado e i suoi compagni porteños al suo ritorno. Questa nuova dimensione, per più versi limitrofa all'arte concreta¹⁶, rappresentò per Maldonado una vera rivelazione e il viaggio fu anche l'occasione per procurarsi "i ferri del mestiere": la leggenda infatti vuole che Maldonado abbia investito quasi tutti gli ultimi risparmi nei *plomos*, caratteri tipografici all'epoca non disponibili in Argentina, dovendo poi imbarcarsi per Buenos Aires come passeggero di terza classe.

La nuova dotazione, insieme con un'attitudine certamente più dialettica per la quale la discontinuità dei mesi europei fu probabilmente determinante, permise a Maldonado di essere partecipe di molte iniziative culturali ed editoriali, quasi sempre legate, ma quasi mai in forma esclusiva, con il mondo artistico. La nuova qualifica di compositore grafico lo rese sempre più richiesto e sempre più centrale rispetto al dibattito rioplatense. Un dibattito che tra la fine degli anni quaranta e i primi cinquanta toccò forse il suo apice di intensità, con illustri presenze internazionali, da Marcel Breuer a Ernesto Rogers e Pier Luigi Nervi, e con una forte tensione verso l'ibridazione transdisciplinare. Tra le varie esperienze, la più significativa fu forse quella di "Ciclo", effimera rivista fondata dal critico d'arte Carlos Pellegrini, lo psicanalista Enrique Pichon Rivière e il poeta Elias Piter-

16. Si pensi, molto banalmente, a Max Bill.

barg alla fine degli anni quaranta nella quale Maldonado figurava come compositore grafico¹⁷.

Il caso di “Ciclo” è interessante almeno per due ragioni. Da un lato costituisce un passaggio importante verso la definizione di un nuovo tipo di rivista, alluso dal sottotitolo *Arte, literatura y pensamiento modernos*, che raccoglieva in parte l'eredità della doppia matrice, artistica e letteraria, di “Arturo” rendendola però più esplicita e articolata. Una concezione che registrava in presa diretta il clima *porteño*: l'architettura, ad esempio, compariva sul primo numero nella forma di alcune riproduzioni fotografiche di opere dello studio Bbpr esposte presso il Salón Nuevas Realidades, sorta di versione australe della omonima esposizione parigina organizzata nel settembre 1948 presso la galleria Van Riel di Buenos Aires, ed Ernesto Rogers che, come è noto, di quello studio era membro di spicco vi pubblicava uno scritto sull'arte concreta, trascrizione del discorso pronunciato all'inaugurazione del Salón¹⁸. Ma al contempo “Ciclo” testimonia anche una nuova attitudine di Maldonado, ora disposto a istituire relazioni e dialoghi impensabili nel clima manicheo di solo pochi mesi prima. Se infatti sulle pagine di “Arturo” il surrealismo era stato ripetutamente attaccato e sbeffeggiato, su quelle di “Ciclo” coesisteva *pacíficamente* con l'arte concreta e le riproduzioni di opere di Wolfgang Paalen erano seguite da altre di Moholy-Nagy. Si trattava di una alleanza strategica volta a fronteggiare “i coccodrilli accademici e i camaleonti pseudo moderni”, come avrebbe scritto Maldonado in una lettera a Max Bill, ma anche di interessi e prospettive nuove¹⁹.

17. A. Minguzzi, *Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista Ciclo (1948-1949)* disponibile in rete all'indirizzo <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/ciclo-estudio.html> (3 luglio 2015).

18. E. Rogers, *Ubicación del arte concreto: conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el salón Nuevas Realidades*, in “Ciclo: arte, literatura, pensamiento modernos”, 1, novembre-diciembre 1944, pp. 39-52.

19. Per quanto *l'alleanza* con Pellegrini e i surrealisti – che porterà alla formazione del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina e a un considerevole successo nazionale e internazionale – possa sorprendere se raffrontata con espressioni come “Invencción contra automatismo” apparse su “Arturo”, va osservato che alcuni contatti tra invenzionismo-concretismo e surrealismo si erano già prodotti. La prima esposizione che fece seguito alla pubblicazione della rivista, per esempio, si tenne in casa di Pichon Rivière e il famoso fotomontaggio dell'insegna “Madi” con l'obelisco sullo sfondo (1947) era opera di Grete Stern, fotografa fortemente vincolata al (e identificata col) surrealismo.

Gli scritti e le dichiarazioni di Maldonado appena successivi all'esperienza di "Ciclo" sembrano infatti riflettere tale scarto:

Cuanto más se medita sobre la situación de la cultura en el momento actual, tanto más se comprende la desconcertante puerilidad que implica querer persistir en las viejas modalidades teóricas de la vanguardia, es decir, en los manifiestos de tipo polémico, y prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos inefables sobre el destino del arte y la literatura.²⁰

La nuova prospettiva intende affrontare la realtà direttamente, confrontarsi senza mediazioni con la dimensione quotidiana del reale e la via più diretta e praticabile per questo confronto è ritenuta essere il disegno industriale:

En el desarrollo dialéctico de las formas experimentales de hoy, (el diseño industrial) constituye, desde luego, la cima y remate de las proposiciones estéticas más singulares y renovadoras ...

Por otra parte, el diseño se presenta hoy como la única posibilidad de resolver, sobre un plano efectivo, el problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación de divorcio existente entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres.

[...] Pero así como "lo político" va a ser superado por una politización total del hombre, así "lo artístico" sólo desaparecerá cuando el arte consiga explayarse en tal medida que hasta las zonas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser estéticamente fecundadas artísticamente.

[...] Por eso la **nueva visión** considera que el arte tiene que dejar de inspirarse a toda hora en sí mismo, y desertar, de una vez para siempre, del esterilizante circuito a que hoy está sometido, ya que así, y solo así, liberándose de estas ataduras, encontrará el camino hacia la fecundidad y extensión social tan anheladas.²¹

Uno scarto che, a posteriori, sarà ricostruito dallo stesso Maldonado nell'introduzione di *Avanguardia e razionalità*.

20. T. Maldonado, *Actualidad y porvenir del arte concreto*, in "Nv", 1, dicembre 1951, p. 5.

21. Id., *El diseño y la vida social*, in "Boletín CEA", 2, ottobre-novembre 1949, pp. 7-8, il grassetto segue l'originale; riprodotto in edizione rivista in Id., *Escritos Preulmianos...cit*, pp. 63-65.

Di colpo, il “tutto” si mostrava irraggiungibile [...] Avevo voluto un’avanguardia che trasformasse l’intera realtà, ed ero costretto ad accontentarmi di un’avanguardia meramente artistica [...] La neoavanguardia veniva a sostituire l’avanguardia storica. Pur rimanendo partecipe spettatore di questa nuova fase, mi rifiutai decisamente di esserne attivo protagonista. È così che sono passato da una pratica ad un’altra, dalla produzione di immagini alla progettazione di oggetti.²²

Tale passaggio si concretizzerà, in prima battuta, nel progetto per un’esposizione intitolata *La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual*, ispirata, evidentemente, dalla quasi omonima e di poco precedente *Die Gute Form* che Max Bill ideò, curò e allestì a Basilea su incarico del Werkbund svizzero²³.

La mostra avrebbe dovuto essere promossa dalla Comisión Nacional de Cultura, allora diretta da Ignacio Pirovano, industriale e raffinato collezionista d’arte, nonché cugino dell’architetto Amancio Williams. Pirovano rappresentò, sebbene per un lasso di tempo piuttosto breve, l’opportunità di un contatto diretto con la sfera ufficiale e la mostra, tra i vari progetti sviluppati, era certamente il più ambizioso. Avrebbe dovuto dividersi²⁴ in quattro padiglioni dedicati alla forma naturale, alla forma scientifica, alla forma etnografica o quotidiana e alla forma industriale. Il duplice proposito “educativo” dell’esposizione era da un lato quello di “insegnare” a un pubblico non specializzato a *saper vedere* la realtà (Maldonado scriverà quello stesso anno di “redescubrimiento conmovido de la lucidez” e di “difícil y viejo oficio humano del ver claro”²⁵) e dall’altro quello di affermare la necessità del disegno industriale e l’opportunità di promuovere lo sviluppo in Argentina di una cultura del progetto alla scala dell’oggetto. Quest’ultimo proposito era certamente comune anche allo stesso

22. Id., *Avanguardia e razionalità...* cit., p. xvii.

23. C. Lichtenstein (a cura di), *Max Bill's View of Things: Die Gute Form, An Exhibition, 1949*, Zurich, Lars Mueller 2014.

24. I materiali relativi al progetto espositivo sono conservati presso el Archivo Ignacio Pirovano del Museo de Arte Moderno di Buenos Aires (Comisión Nacional de Cultura: Expediente Letra M, No 2981, sobre 719, fólíos 6-11).

25. T. Maldonado, *Actualidad y porvenir...* cit. 1951, p. 5.

buenos aires/argentina

1955

8

revista de
artes/arquitectura/diseño industrial/tipografía

cultura visual

nv

nueva visión

dirigida por Tomás Maldonado

sumario

Josef Albers

El tema del espacio en la pintura actual

Alfredo Hlito

Dos obras y una conferencia

Richard Neutra

Filosofía de la técnica

Max Bense

Información:

Casa en Country Club

Arq.: o. a. m.

Pabellón en un jardín

Arq. Antonio Bonet

Notas y comentarios

Bibliografía

nueva visión editorial

197

"nv", Buenos Aires, 1955, n. 8.

Williams, fiducioso che il peronismo potesse imprimere una accelerazione modernizzatrice alla cultura progettuale argentina. Ma possono riconoscersi anche altre analogie o possibili fonti di ispirazione, oltre alla già menzionata “Die Gute Form”. Proponendo un percorso che a partire dalle forme naturali arrivasse alla forma industriale attraversando la forma scientifica e quella degli oggetti tradizionali di uso quotidiano, la mostra infatti ricalcava almeno in parte il processo concettuale proposto da *The New Landscape in Art and Science* che, ancora nel 1951, si inaugurava presso il MIT a cura di Gyorgy Kepes²⁶.

Il progetto espositivo *La Buena Forma* è rilevante anche per essere stata una delle prime occasioni di collaborazione tra Maldonado e altri membri della AACI (in particolare Alfredo Hlito) e la cosiddetta Organización de Arquitectura Moderna (Oam), cenacolo di giovani architetti e studenti della Facoltà di architettura. Collaborazione che definirà la spina dorsale della redazione della rivista “Nv”, probabilmente l’esito più notevole di questa fase dell’attività di Maldonado²⁷.

Il primo contatto era avvenuto nel 1949, ancora grazie alle capacità e alle dotazioni di Maldonado nel campo del progetto grafico. Si era trattato, nel caso specifico, del secondo numero del Bollettino del Centro Studentesco²⁸, oggi interessante da sfogliare retrospettivamente perché contenente, almeno in nuce, molti degli elementi che avrebbero caratterizzato la rivista fondata due anni più tardi.

Il primo numero di *Nv*, dalle iniziali di “nueva visión”, apparve nel dicembre 1951 aprendo un ciclo discontinuo di pubblicazioni che avrebbe prodotto otto uscite (di cui un numero doppio) in sette anni, che ebbe un impatto considerevole sulla cultura progettuale dei paesi di lingua spa-

26. Per una recensione d’autore, ancorché datata, si veda S. Moholy-Nagy, *The New Landscape in Art and Science* by Gyorgy Kepes, in “College Art Journal”, 18, Winter, 1959, pp. 192-194.

27. F. Deambrosis, *Nuevas visiones: Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*, Buenos Aires, Infinito 2011, in particolare pp. 158-174.

28. “Boletín CEA”, 2,... cit. 1949.

gnola e che ha goduto in parte della stesa aura mitica del suo fondatore, essendo stato oggetto di studi specifici solo in anni recenti²⁹.

Pur facendo registrare, soprattutto per il carattere discontinuo della sua attività, frequenti variazioni nella composizione della redazione e negli argomenti, la rivista assunse, almeno per quanto concerne l'immagine e l'im-paginazione, il numero di pagine e la presenza di alcune rubriche, il suo aspetto "definitivo" dal secondo numero, apparso nel 1953.

È però il primo numero, prodotto "artigianalmente" in casa da Maldonado, Hlito e Carlos Alberto Méndez Mosquera, a esprimere nel modo più esplicito "l'utopia della realtà" della rivista e del suo fondatore.

Il tema centrale della rivista è la sintesi delle arti, intesa come occasione per l'artista di abbandonare un ambito specifico, ormai ritenuto angusto e limitante per un confronto il più ampio possibile con la realtà. Sui limiti effettivi che tale realtà potesse avere, la rivista sembra non volere precludere a priori alcuna possibilità adottando un titolo ampio e inclusivo (anche se paragonato al già comprensivo "arte, literatura y pensamientos modernos" di "Ciclo") come "revista de cultura visual". È però l'indice a palesare fino a dove tale cultura, o tale accezione della realtà, possa spingersi: in meno di venti pagine la rivista tratta di arte concreta, di architettura, del rapporto tra arte, scultura e architettura, di disegno industriale, di musica, di poesia e di ingegneria industriale³⁰. Tra i molti indizi che questo primo numero contiene e che per lo più confermano un sistema internazionale di riferimenti cui si è già accennato almeno

29. Oltre ai già citati *Objetos para transformar* di Crispiani, al catalogo della mostra alla Triennale di Milano e al mio *Nuevas visiones*, possono vedersi: G. Silvestri, "Nueva visión", in J.F. Liernur, F. Aliata (a cura di) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, AGEA 2004, pp. 205-207; M.A. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno 2011, pp. 115 e 177-186; V. Devalle, *La Travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós 2009, pp. 219-222 e 251-286.

30. È oltremodo interessante osservare l'eterogenea composizione degli autori che permette tale ampiezza prospettica. Sul primo numero scrivono, oltre a Maldonado, Horacio Baliero, architetto del gruppo Oam, l'architetto argentino César Janello, gli italiani Pietro Maria Bardi, Ernesto Rogers e Giulio Pizzetti, il compositore Juan Carlos Paz e il poeta Edgar Bayley, fratello di Maldonado.

in parte (Moholy-Nagy, Bill, Kepes, ecc.), è utile segnalare sulla seconda di copertina poche righe di autopresentazione che costituiscono una sorta di ponte tra l'eredità (anche terminologica) invenzionista e la prospettiva ulmiana che in pochi anni sarà adottata da Maldonado.

Il testo inizia con una dichiarazione di intenti:

nv tiene un propósito ambicioso en un dominio limitado: busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad.

Una oggettività che richiama le polemiche con i realisti. Non a caso nel paragrafo successivo la rivista si rivolge a coloro “que luchan por una demistificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria.”

Poi il testo indica nel disegno industriale il campo applicativo cruciale per il progresso culturale e sociale, ma non lo concepisce come ambito operativo per una selezionata categoria di progettisti appositamente formati (e non mancheranno infatti affondi polemici contro tale accezione dell'object design che la redazione identificava fortemente con il sistema produttivo e commerciale statunitense³¹), bensì come tema rispetto al quale occorre sollecitare l'attenzione degli artisti e, più generalmente, degli esponenti della cultura visiva:

nv difunde los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a equipar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes; a superar la distinción convencional entre “bellas artes” y “artes aplicadas”; a vincular a los artistas a la producción en serie.

[Ulm]

Se, come anticipato, la produzione in tedesco degli anni che Maldonado trascorre in Germania non potrà essere qui oggetto di una attenzione specifica, non può sfuggire come, nel rapporto dialettico tra Maldonado e l'idea (o l'utopia) di realtà che catalizza una parte importante dei suoi scritti e

31. Si veda ad esempio G. Nelson, *El diseñador industrial y las ventas*, in “Nv”, 2/3, enero 1953, pp. 19-24.

delle sue attività, gli oltre dodici anni trascorsi sulla collina di Ulm rappresentino un capitolo ineludibile.

Maldonado arriva a Ulm verso la fine del 1954 avendo lasciato a Buenos Aires la rivista *Nv* ottimamente avviata³² e il suo primo libro pronto per le stampe: si tratta di una antologia plurilingue di opere e di scritti di Max Bill introdotta da un saggio di Maldonado che inaugura l'attività della casa editrice Nueva Visión, espressione parallela (e più longeva) alla rivista del medesimo progetto culturale³³.

Max Bill ha sabido hacer efectiva una de las aspiraciones más ambiciosas del dilatado programa del espíritu moderno: la práctica de la totalidad de las artes visuales con un mismo y único sentido.

Pintor, escultor, arquitecto, gráfico, diseñador, es el tipo moderno del 'artista total', anticipo del 'hombre total' que todavía debe conquistarse.³⁴

È sufficiente l'attacco del testo di Maldonado per percepire il suo totale allineamento alle posizioni di Bill e la grande fascinazione per la sua produzione pratica e teorica³⁵. Come è noto³⁶, il confronto con la realtà, intesa tanto come esperienza quotidiana dell'attività didattica quanto come idea del ruolo dell'artista e del progettista nella società e dunque del progetto didattico teso alla sua formazione, produrrà

32. Al primo numero del dicembre 1951, seguirono il numero doppio 2/3 del gennaio 1953, il numero 4 ancora del 1953 e il numero 5 del 1954. Dopo la partenza di Maldonado, la rivista vivrà il suo anno più prolifico pubblicando ben tre numeri (6, 7 e 8) nel 1955; il nono e ultimo numero è del 1957.

33. T. Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión 1955. F. Deambrosis, *Nuevas visiones...* cit. 2011, pp. 217-234.

34. T. Maldonado, *Max Bill...* cit. 1955, p. 7.

35. Per quanto non sia improbabile che, come sarà per *La speranza progettuale* per l'ambiente italiano, il testo abbia funzionato e sia stato concepito anche come viatico.

36. Abbastanza sorprendentemente, se si considera il suo ruolo nella cultura progettuale degli anni cinquanta e sessanta, la Hfg è quasi del tutto assente dalle storie di architettura e al netto di pochissime eccezioni [K. Frampton, *Apropos Ulm: Curriculum and Critical Theory*, in "Oppositions", 3, May 1974, pp. 17-36; H. Lindinger (ed.), *Hochschule für Gestaltung Ulm*, Berlin, Ernst & Sohn 1987 (trad. it.: *La Scuola di Ulm*, Genova, Costa&Nolan 1988)] è stata oggetto di studi specifici solo in anni abbastanza recenti. Si vedano, tra la bibliografia esistente, oltre ai citati Frampton e Lindinger (ed.), R. Spitz, *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design 1953-1968*, Stuttgart-London, Axel Menges 2002; Id., *Hfg Ulm: Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung / Concise History of the Ulm School of Design*, Zurich, Lars Mueller 2013. Ancora più notevole, se inserito in questo quadro, risulta il tempestivo interesse della rivista "Rassegna" che a *Il contributo della scuola di Ulm* dedicò il numero 19 nel 1984.

uno scarto repentino e l'idillio si tramuterà in un profondo dissidio che allontanerà Bill dalla scuola.

Come ha brillantemente mostrato William Huff, il corso fondamentale (Grundlehre) tenuto a Ulm può essere adottato molto efficacemente come campione³⁷. Permette infatti di verificare in che modo Maldonado tentò di raggiungere l'ideale della "teoria impregnata di pratica e della pratica di teoria"³⁸ e quale fu il ruolo della realtà in tale processo, oltre che di apprezzare le differenze tra le impostazioni didattiche di Bill, di Albers e di Maldonado.

Con qualche schematismo, si può affermare che Maldonado adottò il modello albersiano dandovi "una vigorosa infusione di Arte Concreta, includendo due rami di geometria – teoria della simmetria e topologia visiva – ciascuna compatibile a modo proprio"³⁹. La realtà che aveva fatto da sfondo e aveva, per così dire, costituito la materia prima della pratica prima invenzionista e poi concretista dell'arte, diveniva ora materiale didattico indagando, per lo più, gli scarti tra il reale e la sua percezione da parte dell'occhio umano, come è facile intuire scorrendo i titoli delle esercitazioni proposte da Maldonado agli studenti nell'anno accademico 1956-1957 (definito da Huff come anno di consolidamento dopo il precedente anno formativo): Simmetria, Parchettatura, La vicinanza vince – niente vince – la similitudine vince – esercizio di Gestalt, Esercizio di percezione della profondità – primo piano – il piano centrale avanza – ambiguità – niente avanza – sfondo – l'area circostante avanza, Curva di Peano modificata con diversi colori e il nero come uno dei colori – il nero non deve diventare un buco, Inesatto attraverso l'esatto, Esatto attraverso l'inesatto, Esercizio di percezione, ecc.

Huff segnala, da un lato, la natura aperta ed esplorativa di tali pratiche, ma avverte, dall'altro come queste nella quasi totalità dei casi fossero profondamente connesse con le esperienze degli anni vissuti a Buenos Aires: temi come

37. W. Huff, Albers, *Bill e Maldonado: il Corso Fondamentale della scuola di Design di Ulm (HfG)*, in *Tomás Maldonado*, catalogo della mostra... cit. 2011, pp. 104-121.

38. Ivi, p. 107.

39. Ivi, p. 108. Si potrebbe forse affermare che gli esercizi proposti agli studenti da Maldonado tendano persino all'arte programmata.

continuo – discontinuo, preciso – impreciso, limitato – illimitato erano, ad esempio già stati individuati da Maldonado come tratti ricorrenti nella produzione recente di Bill nella monografia a lui dedicata (p. 18), mentre altri esercizi possono essere collegati a titoli già presenti nella sua biblioteca *porteña*, da *The Crisis in Intuition* di Hans Hahn a *La topologie* di André Sainte-Laguë⁴⁰.

La speranza progettuale

Maldonado lascia la HfG nel 1967, pochi mesi prima della sua tumultuosa cessazione nel 1968. Si muove tra Gran Bretagna e Stati Uniti prima di stabilirsi in Italia nel 1969. In questi mesi nomadi Maldonado si cimenta con la scrittura de *La speranza progettuale* che nelle sue numerosissime note conserva traccia delle stratificazioni bibliografiche accumulate tra Buenos Aires, Ulm, Londra, Princeton e Milano. Si tratta di un testo breve ma intenso che, per la densità degli spunti e dei riferimenti, pone una sfida intellettuale difficile da sostenere. Forse anche per questo, le letture critiche che ha ricevuto sono state scarse e spesso parziali⁴¹. Si tratta anche, evidentemente, di un biglietto da visita (come emerge soprattutto da una serie di note che plaudono o comunque citano alcuni autori o titoli o, al contrario, polemizzano con altri⁴²) attraverso il quale Maldonado intende difendere la propria traiettoria intellettuale dopo gli scossoni del Sessantotto, penetrare il dibattito italiano e in esso collocarsi.

Se ne tenterà, nelle righe che seguono, una rapida lettura dalla prospettiva dell'*utopia della realtà*. Il libro esce nella collana 'Nuovo Politecnico' di Einaudi (e a Elio Vittorini e a "Il Politecnico" è rivolto il riferimento che conclude il testo) e ha per sottotitolo *Ambiente e Società*. Tale abbinamento riflette una tempestiva sensibilità ambientale (esaltata – come si è detto, anche dalla congiuntura – nell'edizione inglese), ma è anche (e forse soprattutto) un ulteriore momento di

40. H. Hahn, *La crisis de la intuición*, in *Crisis y reconstrucción de las ciencias exactas*, La Plata, Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata 1936; A. Sainte-Laguë, *La topologie*, Paris, Palais de la Decouverte 1949.

41. Ulteriore indice della difficoltà del testo è forse la sua recente uscita dal catalogo Einaudi.

42. Si vedano, a titolo esemplificativo, il riferimento a *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti p. 33, nota 1 o gli accenni polemi ad Argan e a Zevi p. 35, cap. 3 n. 1.



aA

Tomás Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino, Einaudi 1970.

riflessione e confronto con il reale. L'ambiente è per Maldonado soprattutto l'intorno dell'uomo. Una realtà che l'uomo va, consapevolmente e inconsapevolmente, quotidianamente modificando:

... che cosa è, in ultima analisi, l'*ambiente umano*? È per caso il risultato di un processo cieco, privo in assoluto di ogni forma di intenzionalità (e quindi di coerenza), una sovrapposizione arbitraria e saltuaria di fatti isolati, un fenomeno incontrollato e incontrollabile?

... chiunque viva in questo mondo con gli occhi bene aperti, non può non riconoscere che la realtà, così come l'abbiamo ipotizzata, è molto simile a quella che ogni giorno abbiamo tutti la possibilità di vedere e di soffrire. È una realtà dove i rapporti degli uomini con gli oggetti hanno raggiunto un grado di irrazionalità esasperante. (p. 26)

Ma, rifacendosi a Dobzhansky⁴³, Maldonado ricorda il rapporto di reciproca influenza che lega un ambiente e i suoi abitanti e definisce “proiezione concreta” “la conferma della tangibilità ultima di tutto ciò che sul mondo siamo, facciamo e vogliamo fare” (p. 28).

Se, sviluppando uno spunto accennato in apertura, si collocasse il testo in continuità a uno dei titoli più celebri della “stagione della scrittura”, *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi (con il quale Maldonado polemizza apertamente citando alcuni articoli che preludono a *Learning from Las Vegas*⁴⁴), si potrebbe dire allora che come in quest'ultimo *less is more*, ovvero la maniera miesiana tra tardi anni cinquanta e primi sessanta, assolve alla funzione narrativa di bersaglio, così *La speranza progettuale*, ferme restando le evidenti distanze formali e concettuali tra le due opere, mira costantemente a colpire il nichilismo e l'irrazionale, pressoché sinonimi nel linguaggio del suo autore.

All'indomani del Sessantotto [cui pure è disposto a riconoscere di “averci svegliati dalla nostra sonnolenza e (...) averci ricordato senza eufemismi che la nostra non è un'epoca arcadica, ma angosciosamente convulsa” – p. 10] Maldonado denuncia come sia “molto in voga” (p. 28) il totale disconoscimento del valore della proiezione concreta perché

43. T. Dobzhansky, *L'evoluzione della specie umana*, Torino, Einaudi 1965.

44. Cfr. il capitolo 15 *Las Vegas e l'abuso semiologico*, p. 113 e sgg.

tacciata di essere nient'altro che l'esito dell'utilitarismo borghese. Ma, ribatte, "l'uomo non ha mai potuto né mai potrà vivere o sopravvivere senza la proiezione concreta. Coloro che vogliono oggi scartare la proiezione concreta non solo fraintendono il passato dell'uomo ma ne compromettono l'avvenire" (p. 30). Questo perché, nel suo ragionamento, senza proiezione concreta non può esserci previsione e dunque progettualità. "Non a torto" continua, la razionalità "è accusata di essere stata, e di essere ancora, al servizio del potere repressivo" (p. 138). Ma la razionalità non può essere esclusa a priori come strumento dal momento che:

il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma più sottile di consenso. O, se vogliamo esprimerci con maggiore prudenza, un dissenso sprovvisto di progetti, un dissenso a mani vuote, non è particolarmente pericoloso per le forze del consenso.

Il discorso della non-progettazione è un lusso intellettuale della società dei consumi, una prerogativa dei popoli benestanti, una fastosità retorica dei popoli saturi di beni e servizi. I popoli sommersi dall'indigenza e dalle necessità non possono permettersi un tale atteggiamento. Per essi, la volontà di sopravvivere si identifica con la volontà di progettare, perché, per essi, progettare è principalmente munirsi delle attrezzature più elementari contro l'ostilità repressiva dell'indigenza, è cioè concepire strutture che consentano loro, da un lato, di massimizzare le scarse risorse disponibili e, dall'altro, di minimizzare i fattori che possono contribuire allo spreco di queste stesse risorse.⁴⁵

Utopia o speranza?

Il secondo termine del sottotitolo del libro è "società". Se l'ambiente è l'intorno naturale e artificiale dell'uomo, la società è il complesso delle relazioni tra gli uomini: rimanda tanto al (sistema di) potere che alla politica. Una delle tesi

45. Ivi, p. 66. Con ogni probabilità, Maldonado, alludendo a uno degli ambiti in cui l'eredità della HfG dopo la chiusura della scuola sarà più chiara e riconoscibile, sviluppa qui riflessioni iniziate nelle aule di Ulm. G. Bonsiepe, *Teoria e pratica del disegno industriale: elementi per una manualistica critica*, Milano, Feltrinelli 1975; A. Crispiani, *Objetos para transformar el mundo...* cit. 2011, in particolare da p. 311 dove "l'utopia della realtà" diviene "el problema de la realidad". Curiosamente, ma è solo una delle molte assenze che potrebbero guidare una possibile lettura del testo, Maldonado non cita *Survival Through Design* (1954) benché citi Richard Neutra come progettista di *insediamenti urbani a nastro continuo* (p. 97n).

fondamentali del testo è l'esistenza di un vincolo inscindibile tra progetto e politica: solo una certa organizzazione sociale può davvero favorire la crescita della cultura progettuale e un reale miglioramento ambientale, al contempo le responsabilità del degrado tanto progettuale che ambientale che il testo denuncia sono fondamentalmente politiche.

Pur mostrandosi piuttosto cauto sulle reali possibilità di successo della "rivoluzione", Maldonado rifiuta di scindere il piano progettuale da quello politico. Ma rivendica anzi, in aperta opposizione al "nichilismo culturale" che vorrebbe derubricarlo come manifestazione borghese, la valenza politica del progetto: il progetto è, in definitiva, l'unica speranza della rivoluzione. Speranza o utopia? In effetti l'utopia occupa un ruolo importante nel testo ed è oggetto di una delle molte ricognizioni filosofiche e semiotiche che in esso sono contenute. Sulla base di una letteratura ampia che va da Vico a Bloch, fino a Gregotti, l'utopia è definita come progetto "senza fare, [...] senza nessuna imposizione per una verosimiglianza o plausibilità immediate" (p. 31).

Gli utopisti [...] hanno scelto la fuga in avanti, hanno assunto l'ambiguo compito (trappola e trampolino al contempo) di ipotizzare un avvenire storico, di abbozzare il mappamondo di un mondo ancora non scoperto o, forse, ancora da inventare. Purnondimeno, nessuno può negare che questa istigazione al coraggio innovativo (anche se chimerico) ha avuto sempre, o quasi, una formidabile carica rivoluzionaria. (pp. 32-33)

L'utopia, insomma, è utile, forse addirittura necessaria, ma non sufficiente. Questo vale tanto per quelli che, sulla scorta di Boguslaw, sono definiti "nuovi utopisti", ovvero per coloro che si occupano di "non-gente" e "tendono ad occuparsi dell'uomo esclusivamente nell'ambito del suo lavoro, senza suggerire un comportamento per quanto riguarda la pratica sessuale, l'educazione dei bambini, i metodi per vivere bene"⁴⁶, quanto per i "vecchi utopisti attuali", ovvero "quei progettisti, soprattutto architetti e urbanisti, che oggi formulano dei modelli ideali di città futura, da essi definiti *megastrutture*" (p. 61). Se McNamara è, almeno nel passato

46. R. Boguslaw, *The New Utopians: a Study...* cit. 1965, p. 50.

recente, uno dei più chiari rappresentanti del nuovo utopismo, Buckminster Fuller è “precursore e genio ispiratore” del nuovo vecchio utopismo.

Nella sua frondosa e non sempre coerente cosmogonia avveniristica, comunque più produttiva della pallida letteratura ‘zoom’ dei suoi accoliti, il rapporto tra progettazione e rivoluzione occupa un posto di primordine. (p. 63)

Ma, obietta Maldonado, il progetto pare, poco realisticamente, essere in grado di svolgere di per sé la rivoluzione. La rivoluzione del progetto, insomma, potrebbe avvenire senza rivoluzione politica o addirittura, Buckminster Fuller pare suggerire, potrebbe essa stessa generare una rivoluzione politica dal momento che muterebbe profondamente le condizioni di vita, l’accesso alle risorse, ecc. Una posizione evidentemente fragile agli occhi di Maldonado:

Una *Rivoluzione condotta dalla Progettazione* ha un significato reale solo se si appoggia su una *Progettazione condotta dalla Rivoluzione*. (p. 65)

Va rilevato, sebbene costituisca una leggera digressione, come, al di là di Buckminster Fuller e della frecciata ai suoi accoliti “zoom”, Maldonado mostri una certa familiarità, per quanto mediata da fonti secondarie, con la tendenza che egli stesso definisce “megastrutturale”: cita infatti (61n) alcune tra le principali proposte di Archigram e dei Metabolisti, Friedman e i radicali tedeschi oltre a uno scritto di Banham. Non figura invece, abbastanza clamorosamente, la New Babylon di Constant. Così come, ancor più significativamente, non si fa menzione in tutto il testo (testo, come si è detto, che è anche un saggio di erudizione per potere accedere alla qualifica di intellettuale e che compie, tra il testo e le strabordanti note, numerose esplorazioni e digressioni) di alcun personaggio in qualche modo legato all’Internazionale Situazionista benché più di uno di essi si fosse negli anni precedenti esplicitamente espresso in polemica con la HfG⁴⁷ e potesse dunque rappresentare un possibile bersaglio polemico⁴⁸.

47. Più di ogni altro Asger Jorn e il suo Movimento per un Bauhaus Immaginario.

48. Tuttavia, in un passaggio (“Lo spettacolo che ci offre il nostro ambiente attuale sem-

Che fare, dunque, dell'utopia? Maldonado propone, tra "l'utopia astratta dei modelli ideali" e la capitolazione possibilista rappresentata dall'accettazione del reale (Las Vegas) un'azione innovativa volta a "generare, nello specifico contesto della società tardo capitalista, un fruttuoso rapporto tra "coscienza critica" e "coscienza progettuale" (pp. 128-129). Con esplicito riferimento, spesso anche critico, all'"utopia concreta" di Bloch, Maldonado propone il concetto di "utopia in azione", ovvero verificata sul "grado di consistenza tecnica e logica delle sue proposte operative" (p. 136). Si tratta, ammette, di una verifica spesso impietosa, ma, conclude (p. 139), la razionalità applicata è l'unica base su cui possa davvero fondarsi una prospettiva (speranza) rivoluzionaria:

In ultima analisi, non è possibile l'utopia in azione se non a condizione di ricostruire su nuove basi la nostra fiducia nella funzione rivoluzionaria della razionalità applicata. È solo in tale contesto che la nozione di 'praxis progettuale' può avere un senso. Anche se non ci sfugge che ciò potrebbe portare a riaprire, in tutta la sua ampiezza, il dibattito sul rapporto tra Progettazione e Rivoluzione.

bra, di primo acchito, suffragare ampiamente quest'ultima interpretazione", p. 26) Maldonado sembra quasi fare il verso a Debord. L'altra "clamorosa" assenza è rappresentata da *L'architettura della città* di Aldo Rossi.