

«L'Italia è l'unico Paese europeo che non ha mai fatto una Rivoluzione: per questo motivo ha maturato una grande abilità nell'arte di gestire le proprie contraddizioni, senza risolverle mai completamente: così la categoria dell'esagerazione è diventata una strategia utile a dilatare, senza arrivare mai al punto di rottura, la convivenza conflittuale tra le parti sociali, tra la propria storia e il proprio presente»: inizia così il nuovo lavoro di Andrea Branzi, il racconto di un'intera generazione di esagerati formatasi durante gli anni Sessanta, con un mondo schiacciato tra la Guerra Fredda e il Miracolo Economico. Una piccola minoranza prese il nome di radical, iniziando a usare il conflitto non in chiave ideologica ma come tema figurativo: descrivendone gli effetti sulla cultura del progetto, Branzi giunge infine a una nuova definizione di progetto contemporaneo, spazio attivo e complesso che ci commette al mondo esterno.

Andrea Branzi, architetto e teorico, nato e laureato a Ferrara, vive e lavora a Milano. Protagonista del movimento Radical e del Nuovo Design italiano, cofondatore nel 1982 di Domus Academy, prima scuola internazionale di design post-industriale, docente all'Politecnico di Milano, è stato curatore del Design Museum della Triennale di Milano. Laureato ad honorem in Design Industriale all'Università La Sapienza di Roma (2008), è autore di numerosi saggi. Forme del Metropolis, Novissima Design in Europe (1991), La crisi del design italiano (1992), L'idea del design (1993), L'idea del design (1994), L'idea del design (1995), L'idea del design (1996), L'idea del design (1997), L'idea del design (1998), L'idea del design (1999), L'idea del design (2000), L'idea del design (2001), L'idea del design (2002), L'idea del design (2003), L'idea del design (2004), L'idea del design (2005), L'idea del design (2006), L'idea del design (2007), L'idea del design (2008), L'idea del design (2009), L'idea del design (2010), L'idea del design (2011), L'idea del design (2012), L'idea del design (2013), L'idea del design (2014), L'idea del design (2015), L'idea del design (2016), L'idea del design (2017), L'idea del design (2018), L'idea del design (2019), L'idea del design (2020), L'idea del design (2021), L'idea del design (2022), L'idea del design (2023), L'idea del design (2024), L'idea del design (2025).



€ 00,00

ANDREA BRANZI UNA GENERAZIONE ESAGERATA



ANDREA BRANZI
UNA GENERAZIONE
ESAGERATA
 Dai radical italiani
 alla crisi della globalizzazione

BALDINI & CASTOLDI




I SAGGI



© 2014 Baldini&Castoldi s.r.l. - Milano
ISBN 978-88-6852-689-4

Art director *Mara Scanavino*
Graphic designer *Alberto Lameri*
In copertina *Andrea Branzi, bambino*
Ricerca iconografica *Francesca Balena Arista*

www.baldinicastoldi.it
info@baldinicastoldi.it

 [baldini&castoldi](#)
 [baldinicastoldi](#)
 [baldinicastoldi](#)

Andrea Branzi

Una generazione esagerata

*Dai Radical italiani
alla crisi della globalizzazione*

Con un'Appendice di testi
di riferimento dal periodo radical ad oggi
a cura di *Francesca Balena Arista*

BALDINI & CASTOLDI



INDICE

UNA GENERAZIONE ESAGERATA	7
APPENDICE: SAGGI E CRITICA	201
a cura di Francesca Balena Arista	
MOVIMENTO RADICAL	205
SCRITTI DI ANDREA BRANZI	227
SCRITTI SUL LAVORO DI ANDREA BRANZI	287

APPENDICE: SAGGI E CRITICA
a cura di Francesca Balena Arista



Come contrappunto e approfondimento alla lettura di questo saggio, un'appendice di testi di riferimento, che vanno dal periodo radical ai nostri giorni: dagli *scritti/manifesto* di Archizoom e Superstudio alle *dichiarazioni* di UFO e La Pietra; dalle *Radical Notes* di Andrea Branzi, ospitate sulle pagine di «Casabella», all'ampia produzione di articoli e saggi, testimonianza di una critica militante; a conclusione, una piccola selezione di saggi critici sul suo lavoro, che ne testimoniano l'attualità e la risonanza internazionale.

INDICE APPENDICE

MOVIMENTO RADICAL	205
ARCHIZOOM	205
Discorso per immagini	205
No-stop City, Residential Parkings, climatic universal system	209
SUPERSTUDIO	214
«Il Monumento Continuo», un modello architettonico di urbanizzazione totale	214
Istogrammi d'architettura	215
UFO	216
Cosa non sono e cosa sono gli UFO	216
Urboeffimeri avvenenti 1:1	217
Urboeffimero 3	218
Lapo Binazzi, <i>Scrittura Creativa</i>	220
UGO LA PIETRA	221
Il sistema disequilibrante	221
I gradi di libertà	222
Modello di comprensione: il Videocomunicatore, dal sistema disequilibrante	223

SCRITTI DI ANDREA BRANZI	227
La gioconda senza baffi	227
Global tools	237
Si scopron le tombe	240
Verso una normalità anormale	244
Quei monaci sulla collina	250
La crisi della qualità	264
Il design dopo Dio (e la poetica dei <i>gommini</i>)	277
SCRITTI SUL LAVORO DI ANDREA BRANZI	287
PIERRE RESTANY	287
Introduzione al volume <i>Animali Domestici</i>	
PIER VITTORIO AURELI	290
Archizoom: l'autonomia della teoria contro l'ideologia della metropoli	
MOHSEN MOSTAFAVI	305
Estratto da: Perché un «ecological urbanism»? Perché adesso?	
CHARLES WALDHEIM	307
«Weak Work»: la Metropoli debole di Andrea Branzi e il potenziale proiettivo dell'Ecological urbanism	

MOVIMENTO RADICAL

ARCHIZOOM

Discorso per immagini («Domus» nr. 481, 1969)

Sono ormai cinque o sei anni che si è cominciato a rendersi conto della impossibilità manuale e mentale a rappresentare il Sistema dentro il quale viviamo (cioè a ricondurlo a un'unica immagine simbolica), non tanto a causa della sua dimensione mondiale, ma piuttosto per uno strano capovolgimento delle reciproche posizioni tra Lui e la Cultura.

Se all'inizio del secolo infatti l'intellettuale si batteva per un'arte tutta logica e metodologia, contro la continua tendenza alla cultura della forma e dell'apparenza da parte del Mondo, adesso le posizioni si sono invertite e il Sistema è diventato solo e soltanto impalpabile razionalità funzionale di metodo, di igiene e di efficienza, mentre la cultura si spinge disperata ad afferrarlo, in una forma e in un'immagine, prendendolo in giro con ritratti-barattolo di conserva, facendoci una magra figura, tra

Appendice: saggi e critica

l'altro, con i business-men molto più corinzi e apollinei di Rosenquist.

C'è da aggiungere inoltre questo, che dopo tanti anni di cocenti delusioni, del cuore e della mente, dopo le violente iniezioni di adrenalina causate dal quotidiano tradimento, l'Intellettuale oggi è finalmente troppo triste e stanco per poter credere ancora in tutte quelle cose che dieci anni fa permettevano a Le Corbusier e a tutti gli altri di fare dell'architettura, e si rifiuta di correre incontro ai bambini che sorridono.

Non crede più nel sole, nel verde, nella fruizione strutturale, nel radicalismo didattico, cioè in pratica non crede più nella FELICITÀ DELL'UOMO. Del resto noi viviamo in una società che si fonda sulla ferrea certezza che la FELICITÀ DELL'UOMO sia raggiungibile solo nel binomio concertato «più soldi-meno lavoro», sulla cui forza universale di convinzione si appoggia qualsiasi seria ipotesi rivoluzionaria; non ci sembra sinceramente il caso di andare a scovarne un'altra, escluso che ne esista una più travolgente.

In una simile situazione ci sembra oltremodo doveroso mettere in guardia contro assunzioni di impegni sociali, che il Sistema sarebbe ben felice di incoraggiare, per sistemare certe ultime sbavature alla sua perfetta adesione all'intera Società, non necessitando più il persuasore occulto, subdolo ma lento e incerto, quando con il Piano il Consorzio umano può divenire tout-court un sistema di produzione.

In questa prospettiva, certamente, è facile cadere nella esagerazione: se anche l'intellettuale non produce beni non ha diritto

Andrea Branzi

all'esistenza sociale. Ma è anche vero che oggi l'unica attività cerebrale che abbia un senso è quella politica, (da non confondersi con il vecchio engagement) e quindi produttiva. Così vanno scomparendo naturalmente, per la sottile ironia della inutilità, moltissime delle tradizionali attività dello Spirito.

Ciò nonostante l'architettura continua a esistere, forse solo come problema fisico, probabilmente in virtù del proprio infimo (almeno in Italia) livello di integrazione su tutti i piani, da quello industriale a quello di servizio.

Ma è anche vero che a ben guardare proprio nel mondo delle cose architettoniche la posizione del Sistema non è così solida come sembrerebbe.

È certo infatti che le città e tutti i sistemi connettivi territoriali, magari giganteschi per estensione e altezza, sono dotati di un equilibrio che si basa su certi standard elementari, tipo la profondità degli edifici e le tipologie, elementi questi che sono rimasti stranamente ancorati a equilibri spontanei: illuminazione e aerazione naturale, e superficie pro-capite, che sono il risultato di un'immagine di vita equilibrata con gli elementi naturali e con le condizioni generali dell'economia.

Viene spontaneo chiedersi con quale faccia tosta si richieda all'individuo di queste due condizioni così remote e quotidianamente smentite!

Proviamo sfacciatamente a rifiutarle, e il Cervello del Sistema comincerà a impazzire. Infatti, invece di continuare a immaginare una società migliore e più giusta, in cui le case siano più belle, proviamo a interessarci al fatto che queste case siano sempre più

Appendice: saggi e critica

grandi. Cioè in pratica proviamo a battere il Sistema sul suo terreno, senza coinvolgerlo nella Crociata contro il Male, ma piuttosto sul piano della Utopia Quantitativa. Per la Cultura probabilmente questa sarebbe l'ultima occasione di continuare a operare «dentro le cose», cercando di evitare la continua spinta alla sua estromissione.

Bisognerebbe davvero imparare a essere meno educati (a parte nei riguardi di questa insopportabile igiene, che poi non è altro se non razzismo ideologico) ma anche nei riguardi di questo implacabile e continuo auto-collocamento critico e storico dei prodotti culturali e provare a seminarli dove e quando capita, al di fuori di sistemazioni metodologiche.

Fare dell'autobiografismo senza riguardi e una scalcante e charlottesca serie di invenzioni come liberazione psico-motoria.

Per noi infatti che siamo i figli traditi del «razionalismo esaltato» occorrono continuamente idee guida, cioè immagini formali alle quali riportare il nostro agire architettonico.

Queste immagini, che possono essere invenzioni architettoniche o altro, servono a dare il contenuto narrativo al nostro progetto, come contenuti esterni al metodo compositivo stesso.

In un Sistema che ha realizzato se stesso, e, come direbbe il filosofo, ha raggiunto il proprio dover essere, o meglio ancora, in una realtà dove il numero e il fenomeno si sono identificati, potremmo anche, con tutta legittimità nei riguardi della storia, tornare a pensare l'azione estetica non implicata direttamente nella prassi di progettazione, ma semplicemente indaffarata a sistemare simmetricamente le cose, o a disporle in ordine decrescente.

Andrea Branzi

Proviamo, in questo mondo delle funzioni, ad andare in giro collocando su ciò che già esiste le foglie di palma, e si scoprirà come la «decorazione» crei bellissimi ordini su di una realtà così compromessa.

No-stop City, Residential Parkings, climatic universal system
(«Domus» n. 496, 1971)

Non esiste oggi alcun dubbio nel riconoscere nel fenomeno urbano il punto più debole dell'intero sistema industriale.

La metropoli, tradizionale «scena madre del Progresso», è oggi di fatto il settore più arretrato e confuso della realtà del Capitale; e tutto questo a un tale livello che viene da domandarsi se la città moderna, più che un problema non risolto, non sia un fenomeno storico oggettivamente superato.

Bisogna cioè capire se il Capitale si pone ancora oggi, come un secolo fa, il problema della gestione della propria immagine e del proprio funzionamento al livello della forma urbana, o se piuttosto le trasformazioni avvenute e in atto non hanno trasferito la sua realtà su di un'altra scala, trasformando il concetto stesso di città.

In questo momento dunque il problema non è più quello di immaginare una metropoli più umana e più ordinata, ma piuttosto quello di capire profondamente le leggi oggettive che presiedono al configurarsi del fenomeno urbano-architettonico, demistificando la complessa ideologia che ne accompagna il dibattito e ne condiziona la forma.

Appendice: saggi e critica

Il mito naturalistico della libera concorrenza poneva la città degli scambi e del commercio a garantire le condizioni ideali del mercato, realizzando l'equilibrio naturale tra gli opposti interessi, nel quadro generale della raggiunta armonia tra tecnica e natura.

Oggi l'uso dei medium elettronici sostituisce la prassi urbana diretta: l'induzione artificiale al consumo permette una ben più profonda infiltrazione nella realtà sociale che non i fragili canali di informazione della città.

La metropoli cessa di essere un «luogo», per divenire una «condizione»; è proprio tale condizione infatti che viene fatta circolare in maniera omogenea nel fenomeno sociale attraverso i Consumi.

La dimensione futura della Metropoli coincide con quella del Mercato stesso.

La metropoli come concentrazione intensiva corrisponde alla fase ormai superata dell'accumulazione spontanea del Capitale.

In una società programmata, infatti, la gestione degli interessi non ha più necessità di organizzarsi sul luogo stesso degli scambi.

La totale disponibilità del territorio e la sua totale penetrabilità elimina la città-capolinea e permette l'organizzazione di una maglia progressiva di organismi di controllo su di esso.

Nell'ideologia borghese equilibrio ecologico e giustizia sociale diventano parti di una stessa battaglia: la città fornisce con la propria immagine la verifica formale di tale equilibrio.

Andrea Branzi

Nel Piano Urbanistico dunque viene ricercata la non impossibile armonia tra l'Interesse Generale e quello Particolare: tali categorie però vengono sempre acquistate come fenomeni autentici, contrastanti e non mediabili.

Il problema diventa allora quello di trovare una maglia bidimensionale che garantisca l'incastro di tali componenti non solubili.

Come tramite il più generale possibile, il traffico diventa allora lo schema oggettivo e figurale del funzionamento urbano. La strada infatti non solo serve il tessuto compatto del privato, ma lo «seziona» e lo «figura» anche, individuando i piani di affioramento del linguaggio architettonico.

Lo skyline diventa il diagramma dell'avvenuta accumulazione naturale del Capitale stesso.

La metropoli borghese resta quindi soprattutto un luogo visuale e la sua esperienza rimane legata a tale tipo di comunicazione.

L'attuazione dell'organizzazione sociale del lavoro attraverso il Piano, elimina quello «spazio» vuoto nel quale il Capitale si espandeva nel proprio processo di crescita.

Non esiste più infatti una realtà esterna al sistema stesso: l'intero rapporto visuale con la realtà viene meno, cessando di esistere la distanza tra il soggetto e il fenomeno. La città non rappresenta più il sistema ma «diviene» il sistema stesso, programmato e isotropo, in cui le diverse funzioni sono contenute in maniera omogenea e senza contraddizioni.

Appendice: saggi e critica

La Produzione e i Consumi possiedono un'identica ideologia che è quella della Programmazione. Ambedue ipotizzano infatti una realtà sociale e fisica assolutamente continua e indifferenziata. Non esistono realtà autres.

La Fabbrica e il Supermarket diventano di fatto i veri modelli campione della città futura: strutture urbane ottimali, potenzialmente infinite, dove le funzioni si dispongono spontaneamente su di un piano libero, reso omogeneo da un sistema di microclimatizzazione e informazione ottimale. Gli equilibri «naturali e spontanei» della luce e dell'aria sono superati di fatto: la casa diviene un'area di parcheggio attrezzato. Nel suo interno non esistono gerarchie o figurazioni spaziali condizionanti.

La tipologia, come figurazione funzionale della società, incerta tra il rilevamento di una realtà sociale come dato corto, e l'assunzione delle aspirazioni di tale realtà come dato probabile, resta impigliata nella restituzione allegorica di tale conflitto, che diviene un coefficiente culturale extra-funzionale.

Cercando di fornire il maggior numero di gradi di libertà all'utente, all'interno di una «figurazione» la più rigida possibile, l'architettura si trova a riconoscere nel fenomeno urbano il suo vero destino, e nel privato la sua vera natura.

Così in maniera contraddittoria essa prefigura in ogni singola occasione un ordine generale delle cose, e contemporaneamente si pone a difesa della parzialità della esperienza individuale nei riguardi delle esperienze collettive.

Essa media così in maniera figurale, la contraddizione tra pub-

Andrea Branzi

blico e privato: oggi però tale conflitto non viene più lasciato al livello speculativo della pura coscienza esistenziale. Il Piano, organizzando produttivamente tutta la società, elimina tale conflitto, riconosce come apparente tale contraddizione e assume come sperimentale qualsiasi dato su scala strettamente individuale.

Fino a oggi la grande massa della gente è rimasta esclusa dal fenomeno architettonico: ospite temporanea di un esistenz-minimum integrativo di una giornata lavorativa ben più reale, la gente ha usato la casa per mangiare e dormire.

In essa tutto era già individuato da un'architettura consolatoria: restava solo da attaccare i quadretti alle pareti. La casa era il primo e più importante gradino dell'adozione totale del modello di vita borghese.

Ma oggi, forte di una nuova e sempre crescente capacità auto-decisionale conquistata sui luoghi di lavoro, la gente SI deve impossessare della casa, liberandola da qualsiasi modello culturale e sociale preconstituito, liquidando i sottili legami intellettuali e gli isterici nodi linguistici che caratterizzano l'architettura come figurazione dello spazio.

Liberata dalle proprie «armature caratteriali», la architettura deve diventare una struttura aperta, disponibile alla produzione intellettuale di massa come unica forza figurante il passaggio collettivo.

Il problema diventa dunque quello di liberare l'uomo dalla architettura, come struttura formale.

Oggi l'unica utopia possibile è quella quantitativa.

Il conflitto sociale infatti non passa più attraverso la contrapposizione di modelli alternativi, ma attraverso la dialettica con-

Appendice: saggi e critica

trattazione tra uno sviluppo equilibrato del sistema e un crescente costo della forza lavoro.

Lo scontro non avviene più su di un piano Ideologico ma in termini quantitativi: è attraverso tale parametro che si rende possibile la sommatoria di fenomeni diversi apparentemente tra loro non collegati.

Il linguaggio quantitativo sostituisce quello della qualità, divenendo l'unico medium scientifico per l'approccio alla stratificazione indifferenziata della produzione, e quindi della realtà.

Scomparendo i quadri generali di riferimento, il comportamento diventa una struttura priva di allegorie morali.

La libertà, come fine, diventa subito strumento di lotta.

SUPERSTUDIO

«Il Monumento Continuo», un modello architettonico di urbanizzazione totale

(*Discorsi per immagini*, «Domus» nr. 481, 1969)

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 e soprattutto per affermare la capacità umana di agire secondo ragione, è «moderata utopia» ipotizzare un futuro prossimo in cui tutta l'architettura sia prodotta da un unico atto, da un solo «disegno» capace di chiarire, una volta per tutte, i motivi che hanno spinto l'uomo a innalzare dolmen, menhir, pira-

Andrea Branzi

midi, e a tracciare città quadrate, circolari, stellari e infine a segnare (ultima ratio) una linea bianca nel deserto.

La grande muraglia cinese, il vallo d'Adriano, le autostrade, come i paralleli e i meridiani, sono i segni tangibili della nostra comprensione della terra.

Crediamo in un futuro di «architettura ritrovata», in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura.

Nel binomio natura naturans e natura naturata scegliamo il secondo termine.

Eliminando miraggi e fate morgane di architetture spontanee, architetture della sensibilità, architetture senza architetti, architetture biologiche e fantastiche, ci dirigiamo verso il «monumento continuo»: un'architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo: la terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da tutti gli inevitabili imperialismi.

Istogrammi d'architettura

(«Domus», nr. 497, 1971)

«In quegli anni poi divenne molto chiaro che continuare a disegnare mobili oggetti e simili casalinghe decorazioni non era la soluzione dei problemi dell'abitare e nemmeno di quelli della vita e tantomeno serviva a salvarsi l'anima... Divenne anche chiaro come nessuna beautificazione o cosmesi era bastate a rimediare i danni

Appendice: saggi e critica

del tempo, gli errori dell'uomo le bestialità dell'architettura... Il problema quindi era quello di distaccarsi sempre più da tali attività del design adottando magari la teoria del minimo sforzo in un processo riduttivo generale. Preparammo un catalogo di diagrammi tridimensionali non continui, un catalogo d'istogrammi d'architettura con riferimento a un reticolo trasportabile in aree o scale diverse per l'edificazione di una natura serena e immobile in cui finalmente riconoscersi. Dal catalogo degli istogrammi sono stati in seguito generati senza sforzo oggetti mobili, environments, architetture... Ma di tutte queste cose non ce ne importa molto, né molto ce n'è mai importato. La superficie di tali istogrammi era omogenea e isotropa: ogni problema spaziale e ogni problema di sensibilità essendo accuratamente stato rimosso. Gli istogrammi si chiamavano anche "Le Tombe degli Architetti".»

UFO

Cosa non sono e cosa sono gli UFO

(«Marcatrè» nr. 41/42, 1968)

Cosa non sono e cosa sono gli UFO

Non sono dischi volanti

Sono oggetti volanti non identificati

Non sono scienziati urbopianificatori

Sono chiromanti operanti a scala urbana

Andrea Branzi

Non sono un gruppo omogeneo
Sono mercenari

Non sono una oligarchia fiorentina
Sono tantissimi e cordialissimi

Non sono ricercatori di nuove dimensioni e nuovi spazi
Sono urbanisti terroristi

Non sono Bonny e Clide
Sono gli angeli della città

Cose a cui gli UFO non vogliono tanto bene

I piani regolatori / Il fall out / La speculazione edilizia / I plastici
/ I professori di storia / La Pravda / Le parate militari / I piani verdi / I Kennedy

Cose cui gli UFO vogliono tanto bene

Il Carnevale di Viareggio / I draghi cinesi / Gli addobbi urbani
del '500 / Gli smottamenti / Gli interventi urbanistici dei negri
a Detroit e Newark / La Scala 1:1 / Le corse dei polli.

Urboeffimeri avvenenti 1:1

(«Marcatrè», nr. 41/42, 1968)

Il gruppo U.F.O. lavora a Firenze presso la facoltà di Architettura
fino dall'inizio delle agitazioni studentesche.

Appendice: saggi e critica

...a tutti questi temi di rilettura storica e di denuncia si affianca una proposta culturale per una elaborazione semiologica sincronica mediante operazioni e produzioni immediate: si propone come obiettivi principali la pubblicizzazione del movimento sull'utenza cittadina (allargamento delle lotte) e la contestazione all'interno della Facoltà di Architettura degli sclerotici schemi della progettazione razionalista (atrofia dell'oggettivo).

Da febbraio [1968] si è aperto un cantiere nella facoltà stessa: si lavora al vero o sulla macrodimensione con materiali gonfiabili e cartapesta. I pezzi prodotti vengono calati con azioni di sorpresa come elementi concreti di rottura e di disturbo nei riti-tipo del centro storico quali lo shopping pomeridiano, il passaggio-mezzo domenicale, il traffico veicolare, gli itinerari turistici. Queste azioni di «terrorismo urbanistico» testimoniano l'apertura della facoltà ad alternative sovrastrutturali ferma restando la posizione politica e ideologica della lotta in generale del Movimento...

Urboeffimero 3

(«Marcatrè», nr. 37/38/39/40, 1968)

Firenze città, lì 12 febbraio 1968

ore 19.15

il tubo poggia sui cervelli degli studenti intervallati

di m 3.50 uno dall'altro, muove snoda grida: POTERE agli STUDENTI POTERE agli OPERAI CONTROLLO del POTERE BLACK-POWER HOCHIMINH e CHE ritmato

Andrea Branzi

piazza S. Marco
il rettorato è ignorato

via Cavour
serpeggiamento alla prefettura, traffico bloccato,
tubo palpato ciccato chiodato sgonfiato
i tecnici a stento lo fermano per la coda al distributore d'aria: bas
Stock 84 suturano le ferite con Mistik bianco semiplastificato al-
to cm 6, si registrano gli appellativi cittadini di: serpentone dra-
gocinese tubo cazzata baco stronzo
pop falloforia comunisti

piazza Duomo
rondò al Battistero

Strozzi Tornabuoni
shopping-serpe: vendite bloccate

facoltà Magistero
entusiasmo ovazione adesione dell'assemblea
degli occupanti: il tubo riparte più veloce poggiato su più cervelli

ore 20.05
il tubo flagella la città con serpeggiamenti più violenti

ore 20.30
è l'ora italiana del dinner: la città integra il tubo,
i tecnici atterriti si mistificano nella folla e si rarefanno verso casa

Appendice: saggi e critica

Lapo Binazzi, *Scrittura Creativa*

(*Lettere Segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design*, Afro City Editore, Milano 1989)

Come alcuni forse sanno, gli UFO, gruppo di cui facevo parte, hanno sempre scritto accompagnando i loro progetti con una sorta di dichiarazione in codice, false profezie, esperimenti di semiotica, con largo uso di denotazioni e connotazioni, soprattutto, rifiutando la spiegazione in termini di metalinguaggio critico con tanto di note a piè di pagina, o «uscendo dall'operazione» con piroette verbali e visive che richiamano alla mente l'effervescenza futurista e più in genere le dichiarazioni di poetica delle avanguardie. Così facendo fondarono di fatto un nuovo codice che scattava in avanti in discontinuità, e dettero i primi esempi di una «scrittura creativa», che aveva il compito di competere da pari a pari con la scrittura letteraria degli scrittori «veri». Perché, il punto era: se gli «architetti radicali» destabilizzavano il tranquillo sistema degli specifici disciplinari nelle arti visive nel design e nell'architettura, perché non avrebbero potuto farlo anche in letteratura? E quindi facendo proprie tecniche e problemi dell'avanguardia in campo letterario, piuttosto che limitarsi al ruolo e al posto che sarebbe stato loro assegnato dalla normale suddivisione del lavoro intellettuale, riservandosi brevi annotazioni al margine dei progetti e tenere e sentimentali dichiarazioni di poetica, oppure solidi trattati di architettura alla maniera dei trattatisti, per definire le «nuove regole» compositive, oppure saggi critici estremamente colti e di estrema precisione filologica. Erano tempi in cui gli Archizoom predicavano «La distruzione

Andrea Branzi

ne tecnica della cultura» seguendo vie tracciate da Ivan Illich, il Superstudio presentava le «Parusie urbanistiche», Gianni Pettena il suo «Anarchitetto», per intendersi. Gli UFO, ammaestrati anche da U. Eco, loro professore dal 1965 al 1970 alla facoltà di architettura di Firenze, si lanciarono nella sperimentazione a tutto campo di tecniche di scrittura inconsuete specialmente in campo architettonico, e fondarono di fatto una discontinuità di approccio al proprio lavoro che ancora oggi e chissà per quanto altro tempo ancora aspetta di essere colmata. Poiché è inutile illudersi finché non ci sarà qualcuno che si spingerà altrettanto coraggiosamente più in là non avrà più senso parlare di avanguardia. Il questionario sui criptopoteri del 1971 venne portato da U. Eco a un congresso americano sulla letteratura italiana come esempio non paludato e spontaneo di nuova scrittura giovanile. Allora, ricapitolando, che cosa ci aveva insegnato U. Eco? E più propriamente la semiotica? Che, se esisteva a livello teorico il conflitto tra codici visivi di recente affermazione (vedi i media) e codice verbale, tradotto in scrittura letteraria di più antica formazione, tanto valeva rimescolare un po' le carte e vedere cosa succedeva. [...]

UGO LA PIETRA

Il Sistema disequilibrante

(1967)

L'ipotesi fondamentale su cui si basa la mia ricerca si esprime at-

Appendice: saggi e critica

traverso lo studio e la definizione dei gradi di libertà che sono reperibili all'interno delle «strutture organizzate». Individuati questi, le soluzioni progettuali si manifestano attraverso precipitazioni (a qualsiasi scala d'intervento) in grado di costituire momenti di rottura all'interno della base programmata. La sommatoria di questi momenti, dovrebbe portare alla costituzione di un «Sistema disequilibrante» in grado di coinvolgere qualsiasi processo di formalizzazione. L'indagine all'interno dei vari campi disciplinari (sull'ipotesi formulata) mi ha portato al chiarimento e superamento (nell'ambito della ricerca bidimensionale e oggettuale) della problematica relativa all'arte programmata: inserendo quegli elementi di rottura che sono facilmente identificabili con il concetto di Sistema disequilibrante sopra espresso. Nelle più recenti realizzazioni a livello ambientale con la possibilità di manipolare elementi più complessi, (vale a dire le componenti fondamentali dello spazio: il suono, la luce, il colore, il tempo ecc.) ho potuto trasferire le esperienze espresse precedentemente in maniera ancora allusiva, (coinvolgendo direttamente il comportamento dell'individuo) in questa nuova scala di intervento; potendo così segnalare meglio alcuni concetti spaziali informativi.

I gradi di libertà
(1969-1975)

Rivolgendo l'attenzione in particolar modo a un'attività creativa in relazione alla fisicità che ci circonda, l'individuazione di alcune tracce formalizzate all'interno della città regolata ci fornisce ele-

Andrea Branzi

menti concreti di conoscenza di un atteggiamento, o meglio di un'aspirazione che è manifesta nell'uomo urbanizzato: il quale tende a riaffermare la necessità dell'uso dello spazio. In poche parole tende a manifestare il desiderio di riconquistare il ruolo individuale e collettivo nei processi di definizione e trasformazione della realtà che quotidianamente lo circonda. Queste tracce rappresentano gli unici «poveri» risultati di un'analisi per la scoperta dei gradi di libertà che ancora esistono all'interno del sistema urbano; sono tentativi disperati e disorganici di una società che ormai non riesce più a trovare una ragione di ciò che fa, perché lo fa e dove lo fa.

L'analisi delle tracce formalizzate recuperabili all'interno dello spazio urbano ci fa scoprire quindi come l'alterazione (la trasformazione) anche minima dello stesso possa rivelarci un desiderio represso di invenzione e un atteggiamento creativo che ancora persiste nel comportamento dell'individuo.

Modello di comprensione: il Videocomunicatore, dal sistema disequilibrante

(«IN» nr. 4, gen-feb 1972)

Lo studio e la progettazione di modelli morfologici disequilibranti a scala urbana, rappresenta il momento più vitale delle esperienze condotte all'interno della mia ricerca. La possibilità di far interagire le proposte spaziali con la complessità della struttura urbana, garantisce infatti il massimo di verifica della teoria su cui si basa la loro progettazione.

Gli elementi di rottura, i fattori disequilibranti divengono

Appendice: saggi e critica

denuncia della situazione aberrante di una civiltà massificata, dove la fantasia dell'uomo non ha la possibilità di recupero e contemporaneamente la speranza di avere una reale possibilità di introdurre modifiche strutturali nell'organizzazione della società urbana.

Così le varie proposizioni tendono a interferire nei sistemi che organizzano e controllano la struttura urbana, riconoscendo questi come i meccanismi attraverso i quali le strutture repressive ne garantiscono la gestione.

Il progetto del videocomunicatore (presentato al Trigon '71 «intermedia urbana») si inserisce proprio nel programma di possibili modelli di comprensione in relazione all'interferenza nei confronti dei sistemi di comunicazione.

(È importante precisare che le precipitazioni progettuali e le esemplificazioni, da me realizzate alle diverse scale, devono essere considerate non tanto *rivoluzioni al problema*, ma *modelli di comprensione* dei problemi di volta in volta indagati. È quindi indispensabile, per una effettiva conoscenza e collocabilità delle mie opere, fare riferimento all'uso del *metodo di modelli*, riconoscendo così la caratteristica fondamentale del modello che è quello di poter essere considerato contemporaneamente strumento e metodo, consentendo inoltre di integrare in un unico momento l'elaborazione della teoria e la sua verifica sul reale).

Circa il problema delle informazioni e comunicazioni, ormai è noto che il rapporto che intercorre tra l'individuo e il mondo esterno si realizza sempre più attraverso una serie di strumenti di comunicazione che la tecnologia più aggiornata rende sempre più

Andrea Branzi

efficienti. La comunicazione avviene, comunque, sempre attraverso informazioni (elaborate da altri) che noi tutti riceviamo *a scatola chiusa*. Non riusciamo più a liberarci dagli strumenti di mediazione, vale a dire a eliminare il *filtro* che lo strumento crea tra di noi e la realtà.

Il *videocomunicatore* vuole essere una proposta per la comprensione delle problematiche relative al superamento dei sistemi di comunicazione *a scatola chiusa* per interferire direttamente nei sistemi di informazione e per riuscire infine a determinare una diretta partecipazione e conoscenza non solo dei fatti fisici ma anche comportamentistici e mentali che si sviluppano all'interno del tessuto urbano.

Questo strumento consiste in una cabina, nella quale, a turno, è possibile collocarsi e azionare: (prima) il registratore (collegato al video) che rimanda a una serie di immagini e messaggi di tutti coloro che hanno precedentemente utilizzato lo strumento, quindi, una telecamera che registra l'immagine e messaggi di chi si trova nell'abitacolo i quali andranno poi ad accumularsi con gli altri.

In questo senso, si innesca un processo di informazioni a livello urbano, tramite il rapporto individuo-individuo secondo una progressione (teoricamente) illimitata.

È inoltre prevista la possibilità di collegare a *circuito chiuso* queste registrazioni con degli schermi televisivi ingranditi che potranno essere collocati all'interno del tessuto urbano garantendo quindi un immediato contatto e solida citazione nei confronti di tutta la massa urbanizzata. Lo strumento così tende a esprimere

Appendice: saggi e critica

il concetto di *interferenza* nel sistema delle comunicazioni e informazioni, per un allargamento e moltiplicazione degli scambi tra gli individui, per una partecipazione di ognuno alla dinamica delle comunicazioni audiovisive (superando il rapporto spettatore passivo-attore attivo), per una maggiore conoscenza della struttura urbana attraverso le immagini e i messaggi che ognuno desidera comunicare.

SCRITTI DI ANDREA BRANZI

LA GIOCONDA SENZA BAFFI
(«Casabella» 363, marzo 1972)

Cercherò di essere chiarissimo: non farò una analisi oggettiva dei programmi e delle strategie dell'avanguardia attuale, ma verificherò questa sulla base di una tesi da me premissa. Il materiale storico serve solo come illustrazione di una ipotesi attuale. Nessuna eredità ci giunge infatti dal passato: come diceva Gombrowicz, «per me la storia è un buco nero».

La premessa da dimostrare è questa: l'avanguardia ha oggi un ruolo preciso, che consiste nella «riduzione tecnica della cultura».

Per cultura si intendono tutti i valori e tutti i significati morali, religiosi, estetici della società nella quale viviamo.

Per riduzione si intende rimozione senza sostituzione di valori o significati nuovi. Storicamente tutte le volte che tale tentativo è stato compiuto, la cultura borghese ha recuperato brillantemente il terreno: la riduzione della cultura è diventata una cultura in più, e la riduzione del linguaggio un linguaggio in più.

Appendice: saggi e critica

Pur tuttavia le condizioni dimensionali di tale operazione oggi sono cambiate. E a favore del segno negativo.

È aumentata soprattutto la «riduzione sociale» della cultura.

Esiste infatti una riduzione operata dal Capitale, il quale giunge a definire un processo di totale sostituzione di «valori», attraverso «altri valori», e rilancia l'azione spontanea come sola promotrice di modelli produttivi e di consumo, tutti vivibili.

Non sono più necessari cioè i modelli ottimali (che minacciano di radicalizzare le contraddizioni dello sviluppo) ma piuttosto un sistema dinamico di modelli, che si contestano reciprocamente e si sovrappongono.

Per il Capitale la cultura ha già perduto la sua unità, e al posto di una nascono mille e mille utopie, e nel momento in cui la Programmazione e la società si identificano, i contenuti del Piano coincidono con i contenuti spontanei della società stessa.

Una morale universale non è più funzionale: la sua scomparsa testimonia anzi della scientificità del Piano stesso, come puro coordinamento tecnico.

Sono proprio i consumi a fornire il campo d'azione di questa spontaneità: essi non forniscono un modello unico, ma al limite tanti modelli quanti sono i singoli individui in azione, e delimitano il perimetro dei processi liberatori.

Esiste un altro genere di riduzione sociale della cultura, che non avviene attraverso la contrapposizione di modelli alternativi (non in maniera dialettica cioè), ma in maniera meccanica: tale riduzione è generata dalla crescita economica del proletariato.

La classe operaia non produce infatti cultura alternativa, ma

Andrea Branzi

utilizza i modelli prodotti dalla classe borghese come tappe strategiche della propria escalation economica. Utilizza questi modelli e insieme li distrugge, proprio perché per raggiungerli distrugge gli equilibri economici sui quali tali modelli si basano.

I modelli borghesi vengono così accettati come puri riferimenti formali privi di contenuti, e ne viene logorata la capacità di comunicare lo status sociale nel quale sono nati. Il Kitsch diventa l'avanguardia culturale spontanea della società, proprio perché non riconosce alla cultura consacrata un valore autonomo che non possa essere acquistato insieme al prodotto, né conosce un'area culturale che non abbia un prezzo trattabile. Non è dunque l'avanguardia culturale a elaborare i contenuti di una rivoluzione sociale. (E questo si sapeva).

Ciò nonostante resta da spiegare la spesso miracolosa unità di direzione tra rivoluzione sociale e rivoluzione culturale.

Wilhelm Reich lo spiega molto bene quando si chiede se i programmi di una rivoluzione socialista coincidono con l'avvento di una società sessualmente permissiva. Egli risponde che questa coincidenza esiste, ma non tanto perché la classe operaia possiede un modello di società sessualmente più evoluto, ma perché nell'itinerario che la conduce al potere essa frantuma gli equilibri economici che utilizzano l'inibizione sessuale come strumento di difesa del potere costituito.

L'identità è dunque realizzata da processi tecnici diversi, uno dentro al sistema che raggiunge un determinato risultato per via speculativa, l'altro esterno al sistema che raggiunge lo stesso risul-

Appendice: saggi e critica

tato attraverso la prassi. Lo scambio non avviene necessariamente all'interno di un programma unico.

Operando la riduzione di tutte le strutture culturali e morali si compie una operazione liberatoria che ha come fine la rimozione dei diaframmi che impediscono una conoscenza diretta della realtà. In questo senso l'avanguardia compie una operazione «indirettamente» politica, che modifica la disponibilità rivoluzionaria individuale e collettiva.

La realtà che ci circonda infatti è priva di valore perché generata da un sistema privo di destino; la cultura, l'estetica, la morale, attribuendo alla realtà e alla storia «valori» e «significati», impediscono di agire liberamente verso di questa, dal momento che essa ci appare come proiezione di noi stessi, come una realtà naturale nella quale possiamo riconoscerci profondamente. La riduzione della realtà ai soli «parametri quantitativi» è la direzione (scientifica?) dell'avanguardia.

Ridurre la cultura come settore organizzabile di produzione di valori (riconoscere che il mare non vuol dire niente, come dice Alain Robbe-Grillet), non vuol dire immaginare un uomo tutto fredda razionalità (che sarebbe ancora proporre un modello), ma al contrario rinunciare a qualsiasi verifica formale sulla sua azione. Per fare questo bisogna modificare «l'uso sociale» della cultura stessa.

Morton Feldman fa un paragone molto significativo tra Luigi Nono e John Cage: il primo, constatando che la società non funziona, vorrebbe che fosse l'arte a modificarla; il secondo, vedendo che l'arte non funziona, vorrebbe che fosse la società a modificar-

Andrea Branzi

la. Nono ripropone l'arte come modello sociale, Cage prospetta una modificazione d'uso sociale dell'arte stessa, consegnandola in mano alla società come libera attività psico-motoria, già totalmente smontata dal punto di vista tecnico e completamente aderente alla realtà.

Il recupero totale di tutte le proprie facoltà creative come diritto naturale e non come messaggio in codice è il «nuovo» uso sociale della cultura.

La cultura come produttrice di modelli di comportamento è un momento dell'organizzazione produttiva della società stessa.

Rifiutare la cultura vuol dire anche rifiutare il lavoro.

Tale rifiuto non è più il segreto sogno di qualche sbandato, o la profetica dottrina di gruppi sparsi: sarà la più grossa scoperta collettiva di questo secolo.

Il rifiuto del lavoro è la componente oggettiva, la legge di fondo di tutta la dinamica sociale: è la base che spinge a una crescita vertiginosa il prezzo stesso della forza lavoro. La libertà come fine diventa subito strumento di lotta.

Lo slogan operaio «più soldi-meno lavoro» ribalta in termini quantitativi i «contenuti» di qualsiasi dibattito politico.

Qualsiasi cultura è «repressiva» perché repressiva è la distinzione sociale su cui si basa: separazione funzionale tra produttori e consumatori di cultura.

Se gli uomini sono tutti uguali, come lo sono, tra utente e artista non esiste che una distinzione impropria, favorita dalla attuale divisione del lavoro.

Appendice: saggi e critica

I bambini sono tutti artisti, gli adulti lo sono uno su mille.

Non basta quindi rivedere il ruolo di produttore specializzato di cultura, ma bisogna rivedere l'intero rapporto di produzione, che termina in un utente il quale riceve, attraverso la circolazione di scelte che non ha mai fatto, la simulazione dell'uso delle proprie facoltà creative totalmente atrofizzate.

Tale atrofizzazione è una alienazione sociale, che impedisce di auto-produrre e auto-consumare la propria attività creativa come un fenomeno di comunicazione spontanea.

Il «fare artistico», come attività tesa a impegnare e ad affermare la materialità del corpo, o la elettricità dei sistemi nervosi, possiede già un senso concluso in se stesso, come una sorta di terapia psico-fisica liberatoria priva di significati traslati.

L'arte non rappresenta più la realtà, ma coincide totalmente con questa.

Nel senso che l'arte non differisce più dal reale, e anzi lo accetta pienamente senza porvisi in alternativa. Marcel Duchamp è il primo a capirlo e toglie i baffi alla sua Gioconda, a cui nel 1918 li aveva messi (L.H.O.O.Q./SHAVED 1964).

Entro i prossimi anni la società si troverà in grado di recuperare tutti i processi creativi oggi demandati a pochi specialisti.

Il Capitale infatti sta rispondendo al rifiuto del lavoro «automatizzando» i propri cicli produttivi. Liberandosi del lavoro umano (e insieme dello sciopero), sta programmando una società trasformata in pura «Forza di Consumo»; e per il Capitale consumare «è» una attività creativa perché produce valori e modelli. La libertà che ne risulta però è una libertà «modulare», di

Andrea Branzi

cui si conosce già il meccanismo di sviluppo e il parametro dimensionale.

Il Lavoro Morto non introduce quindi a un'era metastorica, in cui i giochi sono già fatti: il problema al contrario rimane proprio quello della «gestione» di questa automazione, da parte della società.

L'attuale concetto di Tempo Libero si basa sulla necessità di ristabilire un equilibrio momentaneo che permetta un rilancio delle possibilità produttive individuali.

La cultura attuale serve a concentrare in un prodotto un processo meditativo accelerato, funzione proporzionale dei tempi stessi del possibile consumo.

La necessità di fornire un messaggio in frazioni di tempo ridotte, è la base di tutta la evoluzione tecnica della cultura moderna.

La diminuzione quantitativa dei tempi di lavoro sconvolgerà la struttura culturale odierna, distruggendola. I «tempi lunghi» di consumo rimuovono le premesse del gioco sintetico del messaggio artistico; la controparte istituzionale della classe intellettuale, i lettori, gli abbonati, i visitatori, i consumatori, gli osservatori, i voyeurs, diventeranno i protagonisti.

Il messaggio del singolo artista alla società, forte della sua «diversità» («i Nati sotto Saturno» di Wittkower), cederà il posto alla «Produzione Intellettuale di Massa».

A questo appuntamento storico bisogna giungere avendo già smontato e smontato tutte le strutture e tutte le tecnologie che fanno della cultura un prodotto di specialisti, non utilizzabile dalle masse.

Per fare oggi musica, poesia, pittura, scultura, danza, o qualsiasi-

Appendice: saggi e critica

si altra attività fisica occorre la conoscenza tecnica delle diverse discipline. L'avanguardia riduce queste tecniche, premettendo a qualsiasi operazione che compie il suo unico programma tecnico che è questo: L'ARTE È FACILE.

Tutte le possibili tecniche di riduzione dell'arte agiscono come segni negativi che imprimono una riduzione della distanza tra l'operatore e la propria azione, tra produttore e merce, tra significato e dimensione fisica, fermando la continua asportazione critica che la morale fa dei nostri atti.

L'«avanguardia d'architettura» si colloca all'interno di questo contesto generale. Essa tende a ridurre a zero tutti i processi di progettazione, rifiutando il ruolo di settore disciplinare impegnato a prefigurare attraverso le strutture ambientali un futuro già scelto da altri.

L'avanguardia d'architettura rinuncia a ipotizzare la «forma della città futura»; essa stabilisce con la città un rapporto «scientifico», nel senso che rimuove dal dibattito urbano qualsiasi concetto di qualità, tipico dell'architettura, riportando il fenomeno ai soli «parametri quantitativi».

La metropoli infatti è un tessuto compatto di servizi, privo di una «immagine globale». Tra la casa e la città non esiste che un rapporto multiplo diverso; è possibile transitare dall'una all'altra come in un sistema di coordinate omogenee, senza introdurre variabili esterne.

Piazze, palazzi, boulevards, monumenti, strade, viali, case, chiese, uffici, teatri ecc. ecc. Sono ancora momenti scenici di un vecchio concetto di città.

Andrea Branzi

Non è più possibile oggi stabilire con la realtà un «rapporto visuale», di controllo e di lettura.

L'organizzazione dell'intera società nel Piano Produttivo ha definitivamente eliminato quello «spazio vuoto» nel quale il Capitale si espandeva nel proprio processo di crescita. Non esiste più una «realtà esterna» al sistema stesso.

La città non rappresenta più il sistema, ma «è» il sistema stesso.

L'ideologia della metropoli attuale nasce nell'idea settecentesca della «città come oggetto naturale» teso a realizzare il delicato equilibrio tra l'uomo e il suo ambiente naturale. Nella ideologia borghese infatti equilibrio ecologico e giustizia sociale sono parti di una stessa battaglia, e la città fornisce con la propria immagine la verifica formale di tale equilibrio raggiunto.

Nel Piano Urbanistico dunque viene ricercata la non impossibile armonia tra l'Interesse Generale e l'Interesse Particolare (tra Pubblico e Privato cioè): tali categorie vengono però sempre acquisite come fenomeni antitetici, contrastanti e non mediabili.

Il problema diventa allora quello di trovare una maglia bidimensionale che garantisca l'incastro di tali componenti non solubili.

Il «traffico» diventa il tramite più generale perché costituisce il tessuto degli scambi e della penetrazione urbana. La città diventa così una struttura di scorrimento e di distribuzione delle merci; la «strada» non solo serve la città, ma la «seziona» individuando i piani di facciata sui quali il linguaggio architettonico si colloca.

Pubblico, privato, strade, case, natura, edifici ecc., sono parti

Appendice: saggi e critica

contrastanti di logiche diverse, che nella città borghese cercano di trovare una possibile armonia, perché la città borghese è la città degli equilibri realizzati, dove non esistono contraddizioni insanabili.

Ogni città ha così apparentemente una propria pianta, una propria immagine, una propria storia che rende impossibile lo studio scientifico del fenomeno, urbano e delle sue leggi di sviluppo generali. Le città invece, tutte le città, sono «un cesso ogni 100 mc e basta».

Le più grandi invenzioni dell'Architettura Moderna sono state «invenzioni quantitative»: il Grattacielo e L'Unità d'Abitazione. Ambedue hanno distrutto gli equilibri della città borghese. Il Grattacielo compie una brutale operazione di accumulazione su di un piano urbanistico tradizionale: il rapporto tra pianta e alzata è completamente distrutto.

Il grattacielo ha quattro facciate solo perché è collocato su di un lotto di terreno molto piccolo, potenzialmente esso può sviluppare la dimensione che ha raggiunto verticalmente anche nelle altre quattro direzioni. Esso è ancora architettura a causa della propria eccezionalità rispetto al luogo dove si trova, che è ancora un luogo «urbano» nel senso che sottintende ancora qualcosa che non è città, e cioè la «campagna».

Così lo skyline della grande metropoli è ancora il diagramma della accumulazione spontanea del Capitale sul suolo.

L'Unità di Abitazione compie invece un'altra operazione: prende una città, con tutte le sue componenti tradizionali e la colloca in verticale. Il risultato è sconvolgente. La differenza tra singolo edificio e città scompare.

Andrea Branzi

Alle diverse funzioni della città non corrispondono più forme architettoniche diverse: i negozi, i teatri, le scuole ecc., non possiedono più una «forma» propria. Sono divenuti parti omogenee di un unico piano di servizi non distinguibile da quelli delle abitazioni.

La città e la natura non si incastrano più su di un unico piano bidimensionale di esperienze; la natura non disegna più la città, e la città non ritaglia più la natura; i «pilotis» permettono ai due fenomeni di scorrere separatamente. La città non giace più su di un territorio né vi identifica la sua storia, ma piuttosto vi si appoggia liberamente come un grande manufatto che possiede una logica propria, chiaramente artificiale.

GLOBAL TOOLS

(«Casabella» nr. 377, maggio 1973)

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.

Appendice: saggi e critica

È 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 alternativa alla produzione industriale, che 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 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'asfissia 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

Andrea Branzi

sociale della creatività, che in questi anni sono state portate avanti e sono diventate patrimonio comune delle avanguardie. Tale patrimonio è impensabile possa essere introdotto nell'attuale mondo dell'industrial design, che trae origine da una cultura iniziata nel 1920 e mai radicalmente rinnovatasi; 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 pretendente al potere, in sostituzione di un effettivo rinnovamento sociale. Il sinonimo cultura-potere dentro l'università è ancora la struttura portante. È quindi comprensibile il fatto che un colloquio tra tale concezione della cultura e le avanguardie dei movi-

Appendice: saggi e critica

menti radicali, che nella cultura così intesa 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 ch  nessuno ha da insegnare niente a nessuno, «ma un sistema di laboratori» dove sar  possibile recuperare, attraverso attivit  manuali sperimentali, quelle facolt  creative atrofizzate dalla societ  del lavoro.

Tale recupero non servir  a creare un nuovo sistema di modelli e di meriti, ma semplicemente a realizzare un nuovo e pi  avanzato equilibrio psicosomatico, e quindi un nuovo grado di libert  e di autodisponibilit .

La Global Tools non nasce per realizzare un progetto ideologico, n  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.

SI SCOPRON LE TOMBE
(«Casabella» nr. 383, novembre 1973)

Fin dal primo numero di questa rubrica ho 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

Andrea Branzi

riassetamento all'interno del mondo accademico, e dall'altra creavano un vuoto di tensione all'interno del quale molti gruppi sono sbandati o hanno iniziato un lento processo di involuzione.

Ma una volta ristabilitisi alcuni schieramenti e presentatisi 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 15^a 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*, ed. Franco Angeli) ha tenuto la requisitoria ufficiale contro i non ortodossi, in un articolo intitolato: *Avanguardia e Nuova Architettura*. [...]

Diciamo preliminarmente questo: che l'architettura radicale si colloca all'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

Appendice: saggi e critica

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, con la quale è possibile stabilire solo un rapporto di natura visuale. Dicendo che il nostro tentativo è quello di rimuovere i parametri qualitativi ed 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. [...]

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

Andrea Branzi

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 proporci un'architettura di Tendenza ci propone un'architettura genericamente di Qualità, usando come unico criterio di selezione una sorta di vago monumentalismo, per cui partendo da Rogers si arriva a Dezzi Bardeschi (?).

Sarei felice se qualcuno riuscisse a farmi convinto che l'azione che Aldo Rossi porta avanti può essere paragonata a quella di De Chirico nel campo della distruzione della pittura: rifiutare l'evoluzione e il progresso per fermare la cultura stessa, attraverso un micidiale processo di cortocircuito.

Ne sarei felice e riconoscerei in lui un fratello e maestro geniale.

Appendice: saggi e critica

Temo invece un'altra realtà; temo che Aldo Rossi creda che la rivoluzione sia utilizzabile solo come dittatura del proletariato, cioè strumento non di liberazione ma mezzo per la conferma e l'assunzione della cultura di Stato.

E temo anche di peggio: temo che dietro alla rifondazione disciplinare si nasconda la restaurazione didattica, le facoltà restaurate, lo slogan: «Meno discorsi, mano alla matita: la qualità dell'architettura è già un fatto rivoluzionario!»

Massimo Scolari cita una frase di Le Corbusier che diceva che tra un buono e un cattivo architetto passano pochi centimetri di differenza. Vorrei sapere chi crede di avere in mano il metro per cominciare le misurazioni...

VERSO UNA NORMALITÀ ANORMALE

(da *Animali Domestici*, Idea Books Edizioni, 1987)

Non essendo un sociologo, posso fare solo delle piccole profezie intuitive sul nostro futuro immediato. Intuitive nel senso che esse non sono suffragate da elementi probatori o scientifici, ma appartengono alla sfera della pura sensibilità culturale e sociale. La piccola (ma non tanto) profezia è questa: siamo entrati in una fase di forte ricomposizione sociale. Davanti a noi si profila l'immagine di una nuova normalità (o meglio, di molte normalità). Anzi, per essere più precisi, è molto probabile che il futuro porterà come novità di base proprio la riscoperta della «normalità» come valore sia culturale che sociale, e che il primo secolo

Andrea Branzi

del terzo millennio sarà caratterizzato dai valori di una straordinaria ri-aggregazione antropologica e comportamentale.

Niente a che vedere con un appiattimento della qualità della vita. Al contrario, questa nuova normalità sarà caratterizzata proprio dallo sviluppo su larga scala di più estese e profonde qualità ambientali e individuali.

Fino a venti anni fa il termine «normale» indicava una sorta di adesione a una «naturalità» grigia, piatta, banale. La nuova normalità può invece essere definita «anormale»: nel senso che essa è profondamente artefatta, frutto di un complesso processo di indagine che ha ribaltato il concetto di «normalità» spostandolo verso i valori dell'eccezione.

Quando, sul finire degli anni Sessanta, siamo entrati (come dicono i teorici) in una società post-industriale, fra i tanti processi di trasformazione sociale e culturale ve ne è stato uno molto importante, definito come la «scomparsa dei grandi mercati di massa». Infatti, a una struttura piramidale del mercato, costituita da un vertice ristretto di opinion leader e da una massa inerte di consumatori divisi per fasce economiche (le famose classi sociali), che seguivano supinamente mode e costumi loro imposti, si è sostituita la figura di un soggetto sociale più attivo, di un consumatore in grado di scegliere autonomamente i propri modelli di consumo e di comportamento. Si è determinata così una nuova configurazione policentrica dei mercati, sempre minoritari, basati su sistemi culturali autonomi, non corrispondenti più alle vecchie fasce socio-economiche di censo, ma che attraversavano diagonalmente queste.

Appendice: saggi e critica

Dal 1968 il concetto di «maggioranza» come valore è caduto: solo le minoranze sembravano poter produrre cultura e qualità.

Esse hanno elaborato, durante gli anni Settanta, nuovi modelli di comportamento, nuovi linguaggi, mode e merceologie, fino a raggiungere complessivamente un nuovo livello culturale della società e dei suoi consumi.

In un certo senso, quando 15 anni fa si parlava di una futura «produzione intellettuale di massa» come risultato dell'aumento del tempo libero e dell'auto-decisione dei consumatori, non si era molto lontani dal vero.

Soltanto che questa «produzione intellettuale di massa» non si è sviluppata finora verso i valori dello spirito o della cultura, ma appunto verso quelli dei comportamenti privati, delle mode e delle comunicazioni di massa.

In certi momenti la guerra delle minoranze contro la maggioranza ha raggiunto i vertici della tragedia sociale (terrorismo). Ma anche la guerra che le minoranze si facevano tra di loro ha assunto l'aspetto di una apocalisse.

È ancora viva l'immagine di una possibile libanizzazione di tutta la società occidentale, dove famiglie, tribù, eserciti privati si fronteggiano dentro alla metropoli (Beirut), mossi da motivazioni e da modelli di bellezza incomprensibili (incomprensibili nel senso letterale, di non poter essere cioè definiti all'interno di sistemi di valori scientifici o razionali).

Per quindici anni tutto ciò che poteva essere elemento di crisi, di diversità, di frattura, è stato coltivato con grande attenzione,

Andrea Branzi

quasi scientifica, per sperimentare se anche da questo poteva nascere un nuovo germe di qualità.

I sociologi parlavano ormai di nicchie, di politeismo, di segmentazione della società.

In mezzo a questa profonda trasformazione, il design ha visto modificarsi la sua stessa epistemologia del progetto.

Esso era nato (dal Bauhaus) come attività di ricerca di oggetti definitivi (i vecchi prodotti standard), capaci di risolvere una volta per tutte le necessità di base di una società di uguali. Dagli anni Settanta invece il design è stato chiamato a progettare oggetti non più destinati a inesistenti e grigie maggioranze, ma piuttosto prodotti in grado di selezionare il proprio utente, mirati per mercati parziali, oggetti che usano codici figurativi variati e minoritari, ma di forte identità metropolitana.

A guidare fuori dal guado il design in questi anni Settanta, sono stati proprio le avanguardie giovanili, il movimento radicale, il design sperimentale, che è esploso in tutto il mondo.

E, tra questi movimenti, soprattutto quello italiano: figlio di una modernità che, a dispetto dei tanti falsi storici che si leggono, non ha mai avuto un movimento razionalista dietro le spalle. Esso ha cavalcato fino in fondo la tigre della diversità, coinvolgendo in questo la parte migliore dell'industria italiana.

Nel mondo occidentale, questa settorializzazione dei modelli di comportamento, il rifiuto dei valori consolidati dalla tradizione, ha condotto la cultura di massa a una sorta di rifondazione neoprimitiva, alle soglie di un linguaggio emozionale archetipo, che è stato forse espresso al più alto livello dalla musica

Appendice: saggi e critica

pop. In questo codice disgregato ma diffuso ormai su tutto il pianeta, consumato da masse imponenti della società, è iniziato il primo importante processo di ricomposizione di una nuova maggioranza, è nata una nuova «normalità» archetipo, elettronica e variopinta.

Il primo sintomo è stato il concerto galattico «Live aid» organizzato nel 1985, quando nelle maggiori capitali del mondo si è suonato in simultanea per aiutare l'Africa.

Questa spettacolare iniziativa segnava di fatto il configurarsi di alcuni punti fermi sui quali era possibile ricomporre un nuovo «frontone del tempio». Questi punti fermi erano: la musica pop come grande codice, come unico vero linguaggio mondiale. Le comunicazioni di massa come strumento adeguato a questo codice. La gioventù come nuova maggioranza. L'Africa come madre primigenia.

Questa nuova maggioranza non nasce dalla sconfitta delle culture minoritarie; anzi nasce dalla loro vittoria formale, nel senso che i valori da esse prodotti vengono riconosciuti come patrimonio genetico rinnovato, disinnescati e interiorizzati.

La tolleranza richiesta dai gruppi minoritari a una maggioranza un tempo intollerante, si è dimostrata una forma di integrazione più lenta ma più radicale.

La nuova maggioranza nasce quindi variopinta; la «normalità nasce come somma di tante a-normalità».

Se la struttura dei mercati di massa era quella piramidale, dei mono-modelli di consumo, oggi il mercato della nuova maggioranza può essere definito «a matrice», nel senso che esso è costi-

Andrea Branzi

tuito da un parcheggio colorato, da una scacchiera formata da tanti modelli diversi di comportamento.

Il consumatore si sposta liberamente da un modello all'altro a seconda dell'età, delle stagioni, delle ore del giorno.

Aderisce a questi diversi codici senza implicazioni ideologiche, secondo un modello a matrice di tipo televisivo, per cui è possibile cambiare stile di vita come si cambiano già i canali televisivi con il telecomando.

La società che ha inventato e realizzato compiutamente questo modello a matrice è quella nipponica, che già durante gli anni Settanta usava indifferentemente modelli comportamentali diversi a seconda della loro resa: tedeschi sul lavoro, americani nel tempo libero, giapponesi a casa. Tradizione e progresso tecnologico non erano realtà in conflitto, ma possibili canali separati e conviventi, che insieme potevano concorrere ad aumentare lo spessore della realtà e le possibili scelte.

Per tornare al design, la mia impressione è che un'epoca è finita. Essa sta portando a maturazione nuovi problemi. Che non sono appunto quelli vecchi. Essa richiede la capacità di produrre codici stabili: tanti codici stabili. Tante caselle di quella matrice su cui si muove la nuova maggioranza.

Chi crede che tutto questo concorra a ristabilire l'ordine, avrà la sorpresa di vedere che la «normalità» di cui si parla sarà multipla e che di ordini ne esisteranno molti.

Anche il concetto di moda è già profondamente cambiato; essa non è più la produttrice dell'effimero, del temporaneo o dello stagionale. Al contrario, essa svolge oggi un ruolo di grande sta-

Appendice: saggi e critica

bilità: produce un sistema policentrico di certezze e grandi segni permanenti, continuamente aggiornati e perfezionati.

Si stanno realizzando tanti diversi enclaves stilistici permanenti, stabili, puri: la loro contaminazione, la loro ibridazione la faremo noi, transitando liberi dall'uno all'altro.

Sono in arrivo i nuovi standard.

QUEI MONACI SULLA COLLINA

(da *Pomeriggi alla media industria*, Idea Books 1988)

L'inizio ufficiale della rottura con il razionalismo ortodosso e con i metodi del funzionalismo internazionale avvenne negli anni compresi tra il 1964 e il 1968. Il fronte era esteso e diversificato: vi partecipavano i movimenti giovanili inglesi, americani, austriaci e italiani, e per quanto mi riguarda ho contribuito con grande impegno teorico e progettuale a creare una coscienza strategica a tale movimento.

In quegli anni la contrapposizione era molto forte e gli obiettivi erano anche di natura simbolica; la Hochschule für Gestaltung di Ulm, diretta da Tomás Maldonado, costituiva per noi una sorta di Palazzo d'Inverno dell'ortodossia. Essa non fu mai espugnata ufficialmente, ma è rimasta assediata ben oltre il termine della sua chiusura ufficiale.

Credo che sarebbe ora di togliere questo assedio. Potrebbe essere interessante visitare di dentro questo monumento del razionalismo intransigente, per scoprire che esso è stato anche un

Andrea Branzi

miraggio, che in parte esiste ma in parte è il frutto delle nostre battaglie.

Quando parliamo ancora oggi della Hochschule für Gestaltung di Ulm, parliamo di un mito; cioè di un simbolo da cui ci siamo allontanati polemicamente, usandolo come parametro negativo per indicare tutto ciò che del design volevamo rimuovere: iperrazionalismo, stile internazionale, funzionalismo, appiattimento metodologico della professione. La nostra è stata una polemica «al buio», senza una esatta conoscenza della natura di quella esperienza didattica e progettuale, usata da noi come quadro d'insieme di un modernismo che declinava ormai alle soglie di una nuova epoca. Come tutte le polemiche «al buio», essa è stata quindi strumentale per raggiungere obiettivi più ampi, ma anche alimentata da una oggettiva inadeguatezza di questo mito a contenere la nuova realtà e la pulsione di crescita della nuova generazione progettuale.

A vent'anni dalla sua chiusura, avvenuta nel 1968, sarebbe importante cercare di vedere con maggiore chiarezza nell'esperienza di Ulm, per mettere riparo ad un errore di approssimazione da parte nostra, ma anche per riparare a un errore simmetrico compiuto dagli epigoni (o dagli eredi) di quella scuola. Se noi infatti abbiamo fatto di ogni erba un fascio, bisogna pur dire che Ulm ci è stata presentata dai suoi protagonisti nella maniera più sbagliata, cioè come un insieme di certezze inoppugnabili, addirittura come un movimento scientifico, più che culturale. Non solo, ma per vent'anni tutto ciò che riguardava Ulm è stato usato nella maniera più reazionaria, cioè per rifiutare mentalmente il nuovo

Appendice: saggi e critica

e per dimostrare gli errori dell'epoca attuale, come se Ulm fosse vissuta fuori dalla storia e potesse essere capita soltanto come fondazione oggettiva del progetto.

Così facendo, i suoi sostenitori hanno continuamente istruito grandi difese, e hanno lavorato a spostare Ulm verso un olimpo mitico, fuori dalle polemiche, ma negandole anche quella storificazione che ne avrebbe favorito la conoscenza, chiarito i meriti, e forse anche migliorato l'immagine presso le nuove generazioni. Sembrerà strano, ma vi è stata quasi una censura difensiva che ha circondato il mito dall'interno, tanto che, in questi vent'anni, su Ulm sono usciti soltanto documenti gestiti dagli stessi Ulmiani, e non è stato favorito nessun approfondimento storico esterno. In ogni caso, non è questo il motivo del presente capitolo, ma piuttosto un personale tentativo di accostarsi a Ulm fuori da vecchie polemiche e con occhi nuovi.

Comincerò quindi subito col dire quali sono, secondo me, gli straordinari meriti di questa scuola, nata nel 1946, per iniziativa di Inge e Grete Scholl, per ricordare i fratelli Hans e Sophie, fondatori del gruppo antinazista «La Rosa Bianca» e trucidati nel 1943. L'idea iniziale è molto semplice: riaprire il Bauhaus, chiuso quindici anni prima da Hitler. Nel 1956, la direzione della scuola passa da Max Bill a Tomàs Maldonado, che la dirige fino alla chiusura, avvenuta nel 1968.

Detta in questi termini, la vicenda non indica che gli estremi anagrafici di una avventura intellettuale di grande intensità e importanza. Per circa venti anni, Ulm è il più straordinario laboratorio intellettuale d'Europa e del mondo; artisti, scienziati, progetti-

Andrea Branzi

sti, si incontrano e insegnano sulla collina di Ulm. Il suo direttore diventa una figura mitica; abbandonata l'idea di un revival del Bauhaus, la scuola si inoltra nel territorio inesplorato della progettazione per le grandi produzioni di serie, gettando le basi di una problematica centrale per lo sviluppo di una società civile, industrialmente evoluta. Per molti versi, se noi oggi, come designer, siamo qui a parlare del progetto e a operare con grande fertilità, lo dobbiamo a Ulm, e questo non tanto per i suoi contenuti metodologici o linguistici, ma per il fatto, ben più importante, di aver posto al centro di un vastissimo teorema culturale e civile il design, come disciplina che opera a contatto con le trasformazioni reali dell'industrialesimo di massa e come progetto che incrocia lo smisurato universo oggettuale, quella natura artificiale che circonda l'uomo fino a divenirne l'esperienza esistenziale più importante. Fuori dai limiti dell'arte applicata all'industria, Ulm ha definito il design come categoria centrale della progettualità moderna; e in questo senso, tutto ciò che succederà dopo avviene perché Ulm ha aperto una dimensione nuova alla nostra disciplina che ancora oggi, in termini totalmente diversi, ci alimenta.

Qual è la grande differenza rispetto al Bauhaus? Mentre Gropius aveva proposto «l'edificio» come quadro di insieme della ricerca progettuale, cioè come risultato globale delle singole operazioni di design, Ulm spostò decisamente il suo confine operativo all'universo disperso ma invadente dei nuovi oggetti industriali, agli strumenti di lavoro, ai mezzi di trasporto e di comunicazione. Essa compie questa operazione attraverso una rigorosa metodologia di progetto, che erroneamente è sempre stata presentata

Appendice: saggi e critica

e capita come assolutamente razionale e scientifica, mentre oggi essa appare come il frutto di una ricca strategia simbolica e metafisica.

Tale metodologia, per imporsi in quegli anni, aveva preso la forma di una regola oggettiva, inoppugnabile, da offrire a una Germania e a una Europa in cerca di certezze, dopo una guerra perduta e dopo gli orrori di tanti sogni sbagliati. Qual è dunque il teorema centrale di Ulm? Quale strategia di approccio essa ha proposto verso l'universo degli oggetti industriali? Essa, di fatto, ha proposto un sostanziale raffreddamento dell'oggetto stesso, una neutralizzazione delle sue valenze espressive all'interno di un codice formale di grande purezza e correttezza, ma che ne impedisse l'invasione visiva, l'arroganza meccanica. Questa sottile politica umanistica tendeva a salvare l'uomo dall'oggetto industriale, trasformando quest'ultimo in strumento grigio, chiuso nella sua astratta perfezione; in questo senso profondo, l'operazione di Ulm ha i connotati di una grande visione metafisica dell'oggetto industriale, definendolo come presenza estranea che deriva la sua forma da una logica «autre», da una teosofia tecnologica che non invade la sfera del quotidiano, salvando l'uomo dal contagio e creando un canale di strumenti lunari che creano una sottile tensione surreale attraverso la loro stessa presenza e perfezione. A questa strategia d'ordine, tendente a creare una invisibile intercapedine tra l'uomo e la tecnologia, Tomàs Maldonado ha apportato la sua grande natura di argentino, come ricercatore di perfezioni perdute, di patrie ideali; maestro verso l'Europa di una idea tutta argentina dell'Europa stessa, grande metafisico del pensiero razionalista.

Andrea Branzi

La sottile vena melanconica degli oggetti di Ulm deriva anche da questa componente latina, inquieta e lucida, sempre tesa alla ricerca di qualcosa che non si trova (e che forse non esiste).

Il primo a capire la vera natura di Ulm, fuori dall'immagine sbagliata dell'iperrazionalismo, è stato Richard Hamilton, con i suoi collage profetici, dove la dura estraneità dell'oggetto emergeva come in un quadro di Max Ernst. Molti altri continuano a guardare a Ulm nella speranza di un ritorno all'ordine, dimostrando, se ce ne fosse ancora bisogno, che la loro incapacità di capire il nuovo deriva dal fatto che non hanno capito neppure il vecchio! Ma non importa, a ciascuno il suo. In questo senso, anche gli Ulmiani hanno un'immagine di se stessi abbastanza sbagliata, compreso Maldonado, che dal movimento dell'Arte Concreta di Buenos Aires ha tratto la preliminare certezza della capacità dell'arte a produrre pensieri solidi, perfetti, tautologici, anche razionali, ma proprio per questo ancora più astratti. Il suo famoso corso di base al biennio di Ulm aveva la perfezione metafisica della regola degli scacchi, che, come per Duchamp, costituivano la metafora della totale autonomia dell'arte rispetto al quotidiano.

Ma questa definizione (eretica) che sto elaborando di Ulm non vuole assolutamente disconoscere i suoi meriti; al contrario, tenta di accostarsi a Ulm in maniera più complessa, più storica, meno dottrinale. Aggiungerò inoltre che Ulm ha vinto la sua battaglia di base, nel senso che essa ha definito stabilmente l'immagine dell'oggetto industriale così come esso si presenta ancora oggi: per Ulm, infatti, la tecnologia è grigio perla, finitura matt, piedi-

Appendice: saggi e critica

ni regolabili, riduzione semantica delle forme. Questo «stile» ha vinto, fuori dai metodi di progetto, e ha definito anche gli strumenti dell'elettronica di oggi, dove l'oggetto è veramente qualcosa che non esiste formalmente, dal momento che il suo «progetto» consiste nel servizio e nel software che riesce a fornire.

In questo senso, mi trovo nella curiosa posizione di difendere Ulm dagli Ulmiani, dal momento che cerco di impossessarmi di questo evento storico fuori dalla pubblicitaria sbagliata che lo ha accompagnato, e fuori dalle teorizzazioni che non hanno spesso capito la differenza che esisteva tra ciò che si diceva e ciò che a Ulm si faceva. Non che in quella scuola si mentisse; ma, come per tutti i movimenti culturali, il tempo riesce a fornire chiavi di comprensione più ricche e affascinanti di quello che gli stessi protagonisti riescono a immaginare di se stessi. Nel caso di Ulm, inoltre, vi è stato il comico equivoco di aver preso per scienziati dei progettisti, per il semplice fatto che parlavano di scienza...

In realtà, su quella collina vi era un gruppo di straordinari artisti che, sotto le spoglie di inflessibili scienziati, ricercavano la «bellezza»; proprio quella bellezza così necessaria alla vita dell'uomo, e così fragile e difficile da definire e difendere. La ricercavano senza nominarla, ma verificandone l'avvento in una tensione continua, cercando di costruirla nella perfezione di un ciclo di pensiero e di disegno, nell'uso quasi religioso della tecnologia costruttiva. Qualche volta ci sono riusciti, altre volte meno ma la loro «bellezza» era tale che avrebbe richiesto una trasformazione del mondo per essere raggiunta; per questo Ulm è rimasto uno stile industriale e non è riuscita a diventare il nucleo di un mondo migliore. Pazienza.

Andrea Branzi

Da allora, infatti, il design non è diventato più astratto, al contrario è diventato più realista, più compromesso e più disponibile; questo perché proprio dalla data di chiusura di Ulm è esplosa in termini evidenti una crisi che ha sconvolto i fondamenti stessi su cui quella scuola e quella ideologia avevano basato la loro epistemologia. Inizia in quegli anni la fine della cultura industriale classica e nasce quella post-industriale; la cultura del progetto sposta il suo baricentro dalla pura logica industriale, propria del razionalismo, al grande indotto sociale. Si modificano i punti di riferimento di una modernità che si era fino a quel momento sviluppata sulla linea di una grande riduzione semantica per acquisire la complessità del reale come nuovo patrimonio linguistico. La purezza costruttiva di Ulm si scontra con il consumismo della Pop art, della cultura giovanile, con la contestazione politica, con l'ibridazione dei metodi e il sincretismo dei comportamenti. Ulm diventa una sorta di mito da abbattere, un vincolo da superare; il suo riformismo calvinista appare inadeguato a sostenere l'ondata travolgente dei nuovi bisogni, la sua *Gestaltung* si dimostra esile di fronte ai nuovi linguaggi di massa.

Eppure Ulm non scompare mai del tutto, e rimane una sorta di balena bianca che appare in mari lontani, immergendosi nelle profondità, ma non facendosi mai del tutto fiocinare e portare alla deriva. Paradossalmente tutto il Nuovo Design che nasce dall'Architettura radicale, sviluppa una merceologia che non è contro quella di Ulm, ma ad essa complementare, nel senso che il nuovo progetto si rivolge al domestico, al recupero delle arti applicate, all'effimero, all'artigianato, ma quasi mai ai classici bian-

Appendice: saggi e critica

chi della grande serie: elettrodomestici, apparecchiature tecniche, ai mezzi di comunicazione, che sostanzialmente hanno conservato fino ad oggi quell'identità che sulla collina di Ulm gli fu attribuita. In questa spartizione, essi sono entrati proprio in quella sfera neutra del presente, che esiste ma non invade, serve ma non compromette; e tutto sommato lascia molta libertà di azione.

Vorrei aggiungere una considerazione più generale, che è questa: la vicenda della Hochschule für Gestaltung di Ulm dimostra che ciò che oggi è veramente morto è l'idea che esista una fondazione scientifica del design, che i suoi metodi e i suoi linguaggi rispondano al Principio di Identità e di Necessità, che la Tecnologia sia un sistema di certezze oggettive, e che i bisogni siano un quadro unitario e oggettivo, definibile preliminarmente a qualsiasi sviluppo civile. Tutto questo è veramente caduto nei detriti della Storia. Che cosa invece rimane di quella straordinaria scuola? Rimane la sua capacità di elaborare un sistema artificiale di simboli, di giochi perfettissimi, di linguaggi purissimi, che nel loro insieme costituiscono una straordinaria metafora culturale, la testimonianza di una ricerca etica quasi eroica. Questa è la maniera corretta di comprendere la Modernità, come disegno civile e culturale basato su un sistema di convenzioni e miti, e che solo in questo senso sopravvive nel tempo ai momenti mediocri che l'hanno determinata. E questo a dispetto degli stessi Ulmiani...

Oggi Maldonado vive in Italia, a Milano, cioè nel Paese e nella città che paradossalmente rappresentano l'unica, vera sconfitta storica della sua strategia; come abbiamo visto, infatti, nel capi-

Andrea Branzi

tolo precedente, il design italiano si è sviluppato su premesse assolutamente inverse a quelle ipotizzate dalla Hochschule für Gestaltung di Ulm, in presenza di una cultura didattica «debole», di una metodologia progettuale eccentrica, e di una struttura industriale non programmata e forte.

Queste condizioni hanno permesso però di generare un fenomeno progettuale e industriale molto vitale, mentre la Germania, al contrario, ha conosciuto, dopo la chiusura di Ulm, un lungo periodo di silenzio, privo di voci nuove ed esperienze stimolanti. Fino al 1986, anno in cui è stata organizzata a Colonia la mostra «Wohnen von Sinnen», che ha riproposto un «caso Germania» nel design, l'eredità di quella mitica scuola e del suo rigoroso metodo intellettuale hanno pesato sulle nuove generazioni in maniera negativa, nel senso che ancora una volta la Germania si è trovata al centro di un grande disegno politico-culturale fallito. Un disegno rivoluzionario che dalla forza industriale della Germania e dalla sua alta cultura avrebbe dovuto prendere le mosse, ma che invece proprio da queste è rimasto bloccato.

Le vicende di Ulm infatti mi hanno sempre fatto pensare, paradossalmente, all'ipotesi di Marx, che pensava la Rivoluzione possibile nel Paese a Capitalismo più avanzato, cioè la Germania; mentre invece la Rivoluzione fu possibile nel Paese a Capitalismo più arretrato, cioè la Russia.

La differenza, infatti, tra Marx e Lenin non è piccola: l'uno credeva ai meccanismi fatali della storia, mentre l'altro credeva nel volontarismo, nella forza dell'invenzione. Così, fuori dalla metafora, il design italiano si è attuato perché qualcuno o qual-

Appendice: saggi e critica

cosa lo ha inventato, lo ha immaginato, nonostante l'esistenza di molte condizioni ambientali apparentemente contrarie.

Tornando alla mostra «Wohnen von Sinnen», che dopo vent'anni di (quasi) silenzio della Germania, segnato dalla discreta presenza ortodossa di Dieter Rams, ha presentato una nuova e autonoma generazione di progettisti tedeschi di design, totalmente lontani dal razionalismo ortodosso, possono essere fatte alcune considerazioni interessanti.

La prima consiste nel fatto che in essa riemerge l'anima mai sopita della Germania espressionista, virulenta, sarcastica, quasi brutale, che si impossessa furiosamente del design per immergere le mani nelle sue viscere, scuotendolo dalle fondamenta, ben oltre l'eleganza sottile che ha accompagnato molte esperienze del Nuovo Design italiano.

La seconda considerazione consiste nel fatto che molte delle esperienze dei giovani progettisti tedeschi si rifanno, oltre all'espressionismo, a una sorta di linguaggio selvaggio, a un approccio quasi primitivo alle forme e ai linguaggi della costruzione, libero da qualsiasi rispetto per la grande tradizione razionalista. Questo atteggiamento è oggi rintracciabile in molte nazioni europee, in Italia, in Francia e anche in Inghilterra, dove Ron Arad costruisce prototipi assolutamente brutali e archetipi.

Verso questo diffuso atteggiamento, credo occorra prestare un'attenzione particolare; la mia impressione è che esso sia frutto non di una semplice tendenza figurativa, ma che corrisponda a tematiche molto più ampie, che dal neoprimitivismo, come lo chiama Pierre Restany, portano direttamente a profonde condi-

Andrea Branzi

zioni esistenziali, frutto di una modernità senza illuminismo. Da dove nasce questo atteggiamento così drammatico e rifondante? Perché esso è oggi così diffuso in Europa?

Noi, uomini dell'ultimo decennio del secondo millennio, possiamo definirci «primitivi», sia in senso analogico che linguistico. Analogico perché la nostra condizione è molto simile a quella di coloro che, essendo caduti con l'aereo in mezzo all'Amazonia, si trovano a operare usando sia i residui di bordo, tecnologicamente avanzati, sia i materiali naturali della foresta. E tali materiali vengono usati per modificare la realtà, non più secondo grandi disegni razionali, ma secondo una teologia quotidiana, un politeismo tecnologico istantaneo. L'orizzonte di queste trasformazioni sembra non essere più «il progresso», ma piuttosto l'«impensato», cioè un processo di crescita selvaggia, senza destino apparente, prodotto da testimoni coinvolti dall'estrema secolarizzazione del progetto in presenza di tecnologie magiche.

Perché di questo infatti si tratta: la nostra natura e quella artificiale (dei servizi, dell'informazione, della trasformazione elettronica), convivono in una sorta di unità sensoriale: come l'indio che identifica se stesso con la foresta. Vedremo più avanti che non esiste più nessuna distanza critica, prospettica, tra l'uomo e le tecnologie elettroniche, che ne costituiscono quasi un prolungamento fisiologico dentro alle macchine, che del nostro corpo sensoriale entrano a fare parte. Tecnologie che i «lumi» non riescono a chiarirci (come nell'epoca della meccanica), ma di cui possiamo conoscere soltanto gli effetti, le prestazioni, i segnali, la magia.

La comunicazione dei primitivi raggiunge il massimo dell'effi-

Appendice: saggi e critica

cacia all'interno di un sistema chiuso, sia fisico che sociale; «l'esterno» è infatti una categoria che il primitivo esclude, se non come regno extra-terrestre. All'interno di questo territorio sacro, la cultura primitiva agisce producendo archetipi e miti, che funzionano dentro a un circuito di utenti che vi si riconosce, nel senso che ne percepisce le chiavi metaforiche e l'energia spirituale.

E infatti il linguaggio neo-primitivo questo si propone: ritrovare sistemi espressivi forti, universalmente riconoscibili, strutture archetipe vigorose, che portino il progetto fuori dalle secche della settorializzazione, della parzialità dei codici locali.

Vi è in esso una tendenza a rifondare saldamente il progetto, a recuperare una stabilità etica fuori dallo sperimentalismo. L'uso di segni mitici, archetipi quasi primitivi, garantisce infatti larghi piani di ascolto, penetrando nelle radici del linguaggio. In un certo senso, è un primo tentativo inconscio di ritrovare nuovi codici universali del progetto.

Ecco quindi che dalla Germania e dall'Europa si muovono delle forze intellettuali che si propongono di trovare nuovi linguaggi unitari di intesa: essi compiono questa operazione evitando i pericoli dell'omologazione linguistica, ma attraverso forme selvagge di linguaggio mitico. Tali forme di linguaggio, per la loro brutalità, sono lontane da una loro immediata accezione sociale; ma tale separatezza è utile per compiere una riflessione profonda, che può avere successo solo a condizione che sia fatta in assoluta e completa libertà.

L'operazione non è semplice, ed è molto rischiosa; nel senso che non può essere teorizzata strategicamente, ma deve essere il

Andrea Branzi

frutto di una crescita complessiva del progetto. Se infatti la modernità classica trovò nel codice neo-plastico, fatto di figure geometriche semplici, meccaniche, il grande linguaggio universale della sua crescita nel mondo delle diversità, oggi il linguaggio neo-primitivo ripercorre inversamente quel cammino per costruire un codice complesso, come superamento delle tante diversità che la modernità post-industriale ha prodotto nel mondo. È interessante quindi osservare come il tema dell'universalità dei linguaggi formali del design, e non dell'internazionalismo, sia ancora un tema irrisolto; esso costituisce piuttosto una sorta di polo da circumnavigare senza sosta, nel senso che non permette approdi sicuri, né traversamenti diagonali, né percorsi definitivi.

La Scuola di Ulm ricercò tale universalità in maniera analitica, dentro alla logica rigorosa del metodo, nelle certezze della tecnologia e dei processi industriali. Il movimento neo-primitivista ricerca una universalità del progetto in maniera sintetica, cercando di giungere alla radice del linguaggio e dell'atto costruttivo. I due processi sono lontani soltanto nel tempo e per il metodo adottato: ambedue possiedono una straordinaria tensione rivolta a rifondare globalmente il progetto.

Ulm si muoveva ancora dentro a una modernità illuminista; il design attuale si muove dentro a una modernità priva di illuminismo, quindi magica e artificiale. E i neo-primitivi e gli espressionisti di «Wohnen von Sinnen» portano fino in fondo questo gioco, per vedere che cosa si può trovare in fondo al pozzo.

Le vicende della Germania nel design, che di questa disciplina fu madre illuminata e geniale nel Werkbund, proseguite quindi

Appendice: saggi e critica

negli anni della collaborazione tra le avanguardie e l'industria nel Bauhaus, e poi nella Hochschule fur Gestaltung di Ulm, continuano oggi su altre strade interessanti: curiosamente, pesa su questo Paese una duplice natura presente nel progetto di design. Da una parte la grande tradizione militare, organizzativa e normatrice, che ha influenzato anche la stessa organizzazione industriale, tendenzialmente chiusa all'apporto di culture «esterne», quindi laiche ed eretiche. Dall'altra, una tendenza irrefrenabile all'assolutamente privato, al viscerale, allo psicoanalitico, all'espressionismo. Queste due tendenze storiche urtano dentro al design, creando continuamente stimoli straordinari e fallimenti nelle due direzioni opposte, senza mediazione, in un rigore e un eccesso che non trovano pace.

LA CRISI DELLA QUALITÀ

(da *La crisi della qualità*, Edizioni Della Battaglia 1997)

Sono passati già otto anni dalla caduta del Muro di Berlino, e ancora non è stata proposta una lettura organica delle mutazioni epistemologiche che questo evento ha prodotto nella cultura occidentale, e in quella del progetto in particolare.

Forse non è questa l'occasione per compiere questa analisi in maniera completa, né io il teorico adeguato a svolgerla; ma entro i limiti della mia sensibilità di progettista militante, ritengo di poter offrire un contributo su un tema che ingombra non poco i nostri tavoli da lavoro.

Andrea Branzi

La fase storica che si è conclusa con la caduta del Muro e dei Paesi del socialismo reale non è paragonabile al normale succedersi di ricambi politici, avvenuti in altri Paesi come la caduta del franchismo in Spagna, o di Salazar in Portogallo.

La caduta del socialismo reale ha interessato categorie storiche ben più profonde.

Il crollo del Muro ha una lunga gestazione che comincia, bisogna dirlo, con il '68 europeo e con la stagione creativa che lo ha preceduto. Gli anni Sessanta non furono affatto quella lieta epopea della *creatività al potere*, della fantasia giovanile, e della rivolta spontanea contro le vecchie convenzioni morali e politiche. Gli anni Sessanta nel loro insieme, furono un decennio drammatico, nel quale si segnò la prima e irreversibile crisi della modernità; la fine cioè di un sistema di *certezze* su cui la storia del XX secolo si era sviluppata, e l'inizio di un'epoca (che è ancora in corso) basata sull'avvento di un sistema di *incertezze* permanenti, e sul *dubbio* come unico strumento di conoscenza e di lavoro.

La creatività pubblica della nuova moda, della musica, delle avanguardie radicali di quegli anni, fu complessivamente la risposta a quella caduta di stabilità che il razionalismo aveva fino ad allora offerto a un Occidente disposto a crederci: la creatività giovanile fu la risposta vitalistica, intuitiva, basata sull'urgenza di sostituire i massimi sistemi con una diuturna creatività sperimentale che ne riempisse il vuoto. Così la rivolta generazionale agiva su due fronti contraddittori: da una parte difendeva i valori dell'ortodossia politica basata sulla dicotomia brechtiana di una società basata su padroni e operai, e dall'altra introduceva

Appendice: saggi e critica

elementi di complessità e di anarchia proprio contro quella ortodossia. Cercava di compiere attraverso la pop-art il salto verso la diffusione del consumismo anche in Europa, e insieme cercava di difendere l'ultimo ridotto dell'individualismo contro l'appiattimento della cultura di massa. Il risultato complessivo fu esattamente l'opposto di ciò che i gruppi giovanili si proponevano: il rinnovamento avvenne soltanto negli stili di vita, nei comportamenti civili, nei linguaggi espressivi; le istituzioni politiche rimasero in Europa del tutto impermeabili all'assemblearismo extra-parlamentare e a qualsiasi forma più radicale di democrazia. All'inizio del decennio successivo l'idea di una società sempre più complessa e frazionata, costituì la base per l'elaborazione di un nuovo modello generale del sistema, più flessibile e aperto, che fu chiamato civiltà post-industriale. Essa segnò l'inizio di una grande ristrutturazione produttiva, basata sull'introduzione dell'elettronica nella catena di montaggio e nella gestione del magazzino. Essa giunse a prefigurare la realizzazione della serie diversificata, come prima risposta adeguata a una domanda del mercato sempre più frazionata e incostante. Dall'utopia di una società programmata si era passati in dieci anni all'utopia di una complessità controllata; e dal potere ai cittadini, si era passati al potere ai consumatori.

Il successo di queste nuove strategie di sviluppo del neo-capitalismo elettronico, crearono le premesse del crollo dei Paesi socialisti, rimasti indietro sul piano tecnologico, sull'offerta sociale, sull'assenza di mercato, sul blocco ai consumi individuali.

Tutti noi, dal free-lance che trotterellava per le strade di Lon-

Andrea Branzi

dra, al progettista radicale, abbiamo (giustamente) contribuito al fallimento e al crollo di questo spazio politico divenuto in breve tempo poliziesco, arretrato, sfigato e indifendibile.

Se questi sono gli eventi che tutti conosciamo, diciamo che quel crollo ha origine nel fallimento del '68 e della sua conseguente incertezza politica, di fronte alla vasta ristrutturazione industriale e sociale prodotta dal capitalismo post-industriale e dalla robotizzazione della fabbrica.

Il terrorismo europeo degli anni Settanta fu la risposta retorica e teatrale a questo fallimento; simulando una guerra civile che non c'era, spostò definitivamente sul terreno tutto interno alla comunicazione il teatro dello scontro. Dalle *cose da fare* la politica passò sul piano delle *cose da dire*.

Ma dal crollo del Muro di Berlino, avvenuto nel 1989, derivano altre riflessioni non direttamente politiche.

La prima consiste nel fatto che da quel momento, e per la prima volta dal dopoguerra, la cultura occidentale si è trovata ad agire all'interno di un sistema complesso, contraddittorio, discontinuo, ma monologico; cioè basato soltanto sulle leggi di mercato.

Da questa nuova omologazione strisciante, la categoria della complessità che è stata la nostra grande scoperta durante gli anni Settanta e Ottanta, ne esce oggi fortemente ridimensionata e in grave crisi di credibilità. All'interno di un sistema mondiale monologico, dentro i mercati planetari della merce e dell'informazione, la complessità non è portatrice di diversità significative, ma indica piuttosto un campionario di varianti possibili, un

Appendice: saggi e critica

catalogo di eccezioni praticabili, che nel loro insieme ricostruiscono una sorta di suono grigio, di rumore di fondo in uno scenario dove ogni componente è diversa dall'altra; ma la loro miscela non è più esplosiva, ma anzi produce una sorta di fusione fredda che produce cioè energia senza giungere alla deflagrazione dell'insieme.

Le contraddizioni del sistema (come si sarebbero chiamate un tempo) permangono, anzi crescono, ma non producono più una crescita del dibattito culturale e civile; esse incrementano piuttosto la violenza cieca, le rivolte locali, i conflitti etnici dentro una società di massa basata sull'insofferenza reciproca, la nevrosi, e la paura degli altri.

Il fallimento della Rivoluzione Socialista, segna la fine di un'epoca iniziata due secoli prima con la Rivoluzione Francese: un'epoca durante la quale si è pensato che l'insieme inestricabile dei problemi indotti dallo sviluppo industriale potesse trovare la sua soluzione in un gesto unico, nel ribaltamento dei rapporti di potere, nella costruzione di meccanismi nuovi di elaborazione dell'economia e della cultura, e quindi della storia.

Adesso questa fase è finita, e con essa è chiusa l'epoca delle Avanguardie Storiche.

In luogo dei gesti rivoluzionari deflagranti subentrano quelli forse più difficili del riformismo permanente, profondo, attuato in corsa dentro un sistema di libero mercato, che non ha più alternative e non può essere fermato; un mercato le cui leggi e i cui modelli devono essere però continuamente revisionati, se non si vuole che esso produca una crisi sociale e ambientale definitiva.

Andrea Branzi

Il progetto diventa uno degli strumenti di questo riformismo permanente, di questa domanda di autorevisione che le società industriali mature devono essere capaci di porsi; adesso che non esistono più spazi e modelli alternativi, da cui attingere elementi di riformismo da inserire negli ingranaggi del capitalismo post-industriale, tutto diventa diverso e più difficile.

L'epoca delle Avanguardie Storiche è finita, ma se ne apre un'altra che chiameremo delle Avanguardie Permanenti, dove laboratori problematici producono scenari evolutivi, modelli riformisti di sviluppo, da offrire ai mercati saturi, alle industrie di tecnologia avanzata in crisi di progetto e in debito di ossigeno, di fronte all'iper-offerta prestazionale di nuovi congegni elettronici, a fronte di una domanda di mercato che chiede tutto e il contrario di tutto. Dentro a un mercato saturo sempre più indecifrabile; mentre le domande che emergono dai Paesi poveri non ricevono che le risposte che i Paesi ricchi hanno già praticato a rischio dentro al consumismo di massa.

La crisi della complessità, come categoria capace di contenere una molteplicità di modelli di sviluppo, di comportamento e di identificazione accompagna questa difficile fase della cultura occidentale. E *contro* la complessità operano molte forze diverse. Tutti i progetti di design ecologico stanno dimostrando che se si vuole ridurre l'impatto ambientale della produzione industriale, occorre procedere a grandi semplificazioni tecnologiche e materiche. Il recupero del prodotto a fine vita, costringe a ridurre di molto la diversificazione delle sue componenti costruttive. Il riciclaggio spinge a immaginare un mondo di prodotti monomateri-

Appendice: saggi e critica

ci, dentro a società metropolitane i cui rifiuti solidi possono già oggi essere raccolti in solo quattro categorie: umidi, carta, vetro, plastica.

Un'altra grande energia di abbattimento della complessità è costituita dall'avanzamento dell'integralismo, cioè di quella strada già tracciata dalla religiosità araba ma presente anche nella società occidentale, dove sono in vertiginoso aumento i crimini di natura ideologica, religiosa e morale, e anche nell'Asia che vede l'entrata sul mercato di potenti sette religiose disponibili a offrire prodotti portatori di valori spirituali certi.

La spinta dell'integralismo religioso e laico ha origine nel rifiuto della complessità, nella ricerca di grandi semplificazioni culturali e di certezze oggettive per scelte di vita e di consumo. L'estremismo ambientalista occidentale è già il crogiuolo di fusione per questo tipo di estremismo laico, che tende a ridurre le opzioni: i prodotti integrali possono diventare parte di un progetto integrale, che crede di aver trovato nei fondamenti naturali delle cose le qualità e i valori in cui tutti possono riconoscersi. Così invece di imparare a governare la complessità si tenta di abatterla.

La svolta geopolitica avvenuta alla fine degli anni Ottanta ha fatto fare un balzo in avanti anche alla crisi del nostro concetto di qualità. Un concetto oggi del tutto privo di elementi di riferimento trasmissibili e riconoscibili. Il lungo dibattito avvenuto durante gli anni Ottanta, quando si diffuse la speranza che fosse possibile sostituire al modello di sviluppo quantitativo del siste-

Andrea Branzi

ma, un mai bene identificato modello di sviluppo qualitativo, si è dimostrata una pura ipotesi verbale; nel senso che nessuno è stato in grado di dare di questa qualità una definizione pratica, se non come generico recupero di valori spirituali, religiosi o ambientali, dimostratisi poi del tutto impraticabili nelle società laiche di massa.

La crisi del nostro concetto di qualità ha origini profonde; la cultura occidentale, ed europea in particolare, non possiede storicamente alcuna categoria forte per definire le qualità socialmente praticabili. Per gli Orientali, invece, la questione è molto chiara: a due designer della Nissan a cui ho chiesto cosa intendevano per qualità, mi hanno risposto: «ospitalità». Cioè offrire servizi disinteressati, entro un rituale formale ben definito.

Ma per la nostra religione cattolica, che propone sempre la ricerca della sostanza delle cose, della verità e della giustizia, i rituali formali i galatei dei rapporti interpersonali sono una realtà da rifiutare come il peccato. Il cattolicesimo predica la rinuncia alle qualità terrene (ma poi le pratica nella Chiesa), creando di fatto uno Stato permanente di incertezza, di criticismo, incerto tra assuefazione e rifiuto.

In Occidente l'unica categoria qualitativa che si è affermata è quella derivata dalla diffusione rapinosa dei costumi della nobiltà avvenuta dopo la Rivoluzione Francese del 1789, e fatti propri dalla nuova borghesia industriale. Qualità rubate, conquistate con le barricate, dunque, e non offerte e contraccambiate come quelle dei Giapponesi. A loro volta questi costumi, questi standard qualitativi, sono stati oggetto per due secoli di violente

Appendice: saggi e critica

critiche, di aspre contestazioni, giudicati volgari e vuoti, ma di fatto mai sostituiti con sistemi qualitativi nuovi. Ci provarono i Soviet nella nascente società socialista, ma la NEP di Lenin (1922) fermò subito quella ricerca, definendo il *socialismo come uso proletario del capitalismo* e non come laboratorio di una società nuova, con quadri di qualità diversi.

Non c'è quindi da meravigliarsi se l'Occidente critica oggi la società del benessere, ma non trova i punti di appoggio per elaborare definizioni di un nuovo modello di sviluppo accettato da tutti.

Io credo dunque, che il punto sbagliato sia proprio l'uso (e l'abuso) del termine *qualitativo* per indicare il nuovo, l'auspicabile, perché a questo termine non segue mai una definizione più precisa, ma un rinvio a categorie ignote.

Di fatto il modello occidentale di qualità è ancora oggi di *natura aristocratica* e due secoli di laicismo e di democrazia non hanno sostituito, ma soltanto criticato, ampliato e adattato a nuovi contesti.

La crisi della *complessità* si intreccia dunque con la crisi del nostro concetto di *qualità*, che essendo di origine aristocratica favorisce il rifiuto della propria moltiplicazione prodotta dalla cultura di massa, e la tendenza a ricostruire, anche e soprattutto attraverso il progetto, una aristocrazia dell'etica, della cultura, dell'estetica.

Così ci troviamo a muoverci nello spazio compreso tra la crisi del concetto aristocratico della qualità di massa, e la crisi della nostra capacità di elaborare modelli alternativi di natura laico-de-

Andrea Branzi

mocratica. Il rifiuto sdegnoso delle *brioche* offerte a suo tempo da Maria Antonietta, ci ha portato a scoprire le altrettanto aristocratiche *madelaines* di Marcel Proust: e il pane secco che ci proponeva Rodchenko è stato (giustamente) rifiutato da tutti.

La crisi del nostro concetto di *qualità* investe la cultura del progetto europeo, sia di architettura che di design, nel senso che sembra svuotarne la spinta innovativa proprio nel momento in cui la domanda riformista rende urgenti proposte alternative a modelli di sviluppo in grave difficoltà di gestione.

La composizione architettonica, basata sulla formazione di organismi *espressivi* cade in crisi: l'inutile ricerca di nuovi linguaggi, nel momento in cui viene a cadere la referenza qualitativa, lascia il posto a una diversa concezione del progetto: un progetto dove territorio e strutture (a micro e macro scala) coincidono, seguendo un concetto che chiameremo appunto di spazio relazionale.

Nello spazio relazionale è predominante la questione delle relazioni che esso permette, dei funzionoidi che vi si possono attuare, delle informazioni e dei filtri che vi si possono attivare. Quando si parla di spazio relazionale si intende uno spazio integrale nel quale le categorie dimensionali del progetto urbano, architettonico e di design sono superate, a fronte di processi dove la piccola e la grande scala coincidono senza più distinzioni disciplinari: come titola Rem Koolhaas «Small, Medium, Large e Extra-Large» sono le uniche categorie (dimensionali) rimaste in gioco. Lo spazio relazionale non deriva da un progetto unitario, ma piuttosto da una stratificazione di progetti, e dalla coscienza

Appendice: saggi e critica

della caduta definitiva dei sistemi figurativi (e narrativi) dell'architettura in quanto tale.

Le caratteristiche di questo spazio non sono dunque di natura estetica, né compositiva, né narrativa, ma appunto prestazionale: prestazionale non vuol dire *funzionale* secondo la vecchia definizione dei pragmatisti, che tenevano accuratamente separate le questioni estetiche da quelle funzionali. Nello spazio relazionale questa distinzione cade: l'estetica è parte funzionale del progetto, come le questioni funzionali sono parte dell'estetica dello stesso.

Uno spazio dunque definito da un sistema di servizi territoriali e locali, (non rappresentabili dai picchi della composizione formale) corrispondenti a campi di energie progettuali deboli, capaci di produrre vasti bradisismi e lenti microspostamenti tettonici; ipertesti metropolitani dentro ai quali i singoli episodi progettuali perdono gran parte della loro identità, del loro perimetro, della loro rigidità.

La diffusione degli strumenti elettronici nella società, ha costituito il ribaltamento dell'ultima utopia delle Avanguardie Radicali, che vedeva nei robot lo strumento per realizzare una società del Tempo Libero, dove il lavoro era morto, e l'individuo diveniva protagonista di una produzione intellettuale di massa.

I computer hanno realizzato invece una società del Lavoro Difuso, dove il Tempo Libero è scomparso, e l'individuo è divenuto protagonista del consumismo di massa, come unica creatività possibile.

Lo spazio relazionale non è costituito da zoning funzionali, ma

Andrea Branzi

nasce anzi dalla fluidificazione di questi zoning prodotta dalle strumentazioni elettroniche e dalle loro molteplicità relazionali. Tutti i luoghi sono uguali, perché i codici stilistici legati alle funzioni specializzate (abitare, lavorare, produrre, viaggiare, commerciare) si stanno fluidificando, producendo un sistema di *non luoghi* come li chiama Marc Augier, a basso livello di identità, ma di grande flessibilità d'uso. Lo spazio relazionale deve essere dunque inteso come un sistema diffuso di *incubators* nei quali si possono attuare e sviluppare attività produttive e relazionali nuove: uno spazio dove il pubblico e il privato, la produzione e il tempo libero si integrano in una sorta di territorio flessibile, privo di riconoscibilità figurativa, ma ricco di potenzialità di servizio; dentro questo spazio il progetto opera secondo strategie prive di una visibilità globale, ma capaci di articolarsi nel design dei servizi, delle interfacce, dei micro climi, ma anche delle macro programmazioni e della politica. Esso consiste nella creazione di nuovi link dentro a reti relazionali estese sui territori.

Lo spazio relazionale nasce dunque dal *superamento* del concetto di *complessità* dentro a un sistema discontinuo ma monologico, che si è storicamente costituito dalla fine degli anni Ottanta. Uno spazio nel quale la differenza tra progetto e non-progetto tende a scomparire, e dove la società post-industriale affronta quello che è già oggi il grave problema del futuro per le società di massa, dove agiscono minoranze selvagge, violente e incontrollabili; capaci di rivolte ecologiche, ma anche di svolte autoritarie; di volontarismo diffuso, ma anche di tentazioni integraliste pericolose.

Appendice: saggi e critica

Il significato più duro del termine post-industriale significa infatti che l'industria, accelerando tutti i suoi processi di automazione si separa dalla *sua società*, e diviene invece un canale autonomo, una economia specifica, che non si assume più il ruolo di gestire la forma della società, (che il lavoro deve reinventarselo tutti i giorni), del mercato, della metropoli: realtà queste che le sono ormai del tutto estranee e verso cui si colloca in posizione di pura alimentazione dei consumi, ma non certo di riforma, di trasformazione o di controllo. Questo ruolo di riforma torna in mano a una nuova politica metropolitana, alle sperimentazioni problematiche, alle Avanguardie Permanenti, le uniche che hanno accettato di gestire la relatività dei valori come elemento di progetto.

La Polis al centro della questione politica: nel senso che essa non può essere il risultato incontrollato dei rapporti economici e sociali. La Polis è il progetto complessivo che quei rapporti economici e sociali contiene e a cui dà senso. I pericoli di un possibile disastro ecologico delle società democratiche e opulente dimostra proprio questo: il progetto deve essere la Polis, e non la politica.

In un altro momento avremmo detto che la questione non è estetica, ma interamente politica, e che come tale richieda una risposta politica. Oggi diciamo che la questione, proprio perché politica, richiede una risposta estetica. Nel senso che un tempo si pensava che la *questione estetica* fosse una piccola parte, secondaria e non influente della ben più vasta categoria della politica (vedi i Paesi del Socialismo reale, basati su Giustizia e Bruttezza);

Andrea Branzi

oggi possiamo dire che la *questione politica* è una piccola parte della grande questione estetica; e se la politica non riesce a costruire un mondo esteticamente migliore, essa ha fallito.

La metropoli torna dunque al centro dell'attenzione della cultura del progetto; dopo venti anni vediamo riaprirsi la questione della ricerca, della sperimentazione come spazio autonomo di riflessione teorica, che rilegge l'attualità senza porsi il problema (tanto pericoloso) di salvare in ogni caso l'architettura.

IL DESIGN DOPO DIO (e la poetica dei *gommini*)
(da *La crisi della qualità*, Edizioni Della Battaglia 1997)

Ho incrociato recentemente una serie di libri su temi religiosi. Il primo di questi libri è stato *Diario di un'anima* di Suor Teresa di Lisieux, famose memorie di una santa francese dell'inizio del secolo, morta all'età di 24 anni in clausura, dove era entrata all'età di 15. Una santa priva di visioni e deliri, ma impegnata in una sorta di auto-distruzione mistica, di ricerca della morte propria e dei suoi cari, e che già all'età di tre anni augurava alla mamma e al papà di morire presto per raggiungere il paradiso, essendo per lei la vita nient'altro che un esilio provvisorio. Il suo diario, dettato in letto di morte alla madre superiora (che era anche sua sorella, avendo suor Teresa altre quattro sorelle chiuse nella clausura del Carmelo di Lisieux), è un testo che introduce a un egoismo devastante e edonistico in grado di distruggere qualsiasi metafisica per porre al centro della propria fede il disorientamen-

Appendice: saggi e critica

to della propria estraneità alla vita, anticipando l'esistenzialismo francese, e i temi di Albert Camus. Questo famoso libro testimonia come la cultura cattolica all'inizio del secolo della modernità, raggiunse in casi come questo il senso di una alternativa globale alla storia e alle trasformazioni in atto, al punto di rinunciare persino alle opere di bene, pur di non toccare strumenti costruttivi, che ne avrebbero allentato la tensione alla morte e all'autodistruzione liberatoria; testimoniando la separazione tra modernità e cristianesimo, tra progetto e fede, tra scienza e religione. Dopo che per due millenni ragione e fede, arte e culto erano stati sinonimi. Con l'inizio del nostro secolo la cultura cattolica rinuncia a divenire cultura del *progetto* per divenire cultura della *testimonianza*.

Il XX secolo ha segnato il dilagare di concezioni atee, ma anche il rifiuto della fede a essere energia di trasformazione materiale del mondo, a proporre nuove qualità praticabili: così in questo secolo arte, progetto, filosofia militante, sono diventati strumenti di liberazione dai dogmi della metafisica e della teologia, per una scienza e una cultura terrene, secolari, atee e illuministe.

A ben guardare il design è stato parte di questa cultura laica che ha fondato nel XX secolo una morale operativa, animata dallo spirito di una ragione che ha trovato in Europa i nuclei etici (se non religiosi) della responsabilità del progettista, impegnato a equilibrare lo sviluppo industriale con la salvezza delle radici umanistiche dell'uomo.

Il design, ben più dell'architettura moderna, si è assunto in questo secolo il compito di verificare nei microsistemi quotidiani,

Andrea Branzi

il permanere di una antropologia e di una abitabilità, minacciate dalla violenza della scienza e applicata all'industria.

Ma l'ateismo di massa non ha finora prodotto tracce chiaramente visibili della sua autonomia progettuale; il nostro design è ancora in larga misura frutto di una cultura nata dalla *morte di Dio*, un Dio che per i nostri padri è esistito, che fino a ieri ha investito di sé la storia, la scienza e la morale pubblica e privata.

Noi tutti siamo forse atei, ma abbiamo vissuto stagioni giovanili e ambienti familiari che non lo erano, e abbiamo ricevuto una educazione che in qualche modo è stata costruita su un telaio cristiano, a cui sono stati smontati gli alettoni metafisici.

Adesso di fronte ai frutti più maturi e nuovi di questo crescente ateismo, di fronte alla complessità selvaggia che ci circonda, e all'enorme schiacciamento che tale complessità produce sull'individuo e sulla sua coscienza, la religione sembra tornare a essere per molti uno strumento di analisi e di giudizio, atto a semplificare un mondo ormai troppo contraddittorio per essere comprensibile, e a creare una distanza etica tra il soggetto e il caos.

Dopo il fallimento del socialismo reale che di questa critica si faceva carico come sistema politico, torna alla ribalta sotto forme diverse la religione come possibile area di ricomposizione di un giudizio critico globale verso i mali del mondo, verso la miseria e la violenza.

Il filosofo Gianni Vattimo nel suo elegante libretto *Credere di credere* (Garzanti 1996) parla di un possibile *ritrovamento* (non riscoperta, perché mai dimenticato) del cristianesimo. Egli fornisce di questa religione una versione post-moderna,

Appendice: saggi e critica

come religione portatrice di processi continui di secolarizzazione e di moralità dinamica, che molto ricorda le teorie evoluzioniste della creazione e della rivelazione elaborate negli anni Cinquanta dal gesuita francese Theillard De Chardin. Quello che Vattimo propone è una sorta di cristianesimo senza *peccato*, senza teologia, senza dogmi e libero nell'interpretazione delle sacre scritture. Verrebbe da dire: Vattimo propone una sorta di *cristianesimo debole*, in lega leggera, alle fibre di carbonio, senza il peso drammatico di Dio, ma anche senza l'ateismo, dal momento che il *pensiero debole* non riesce a eliminarlo del tutto.

Ma niente di ciò che Vattimo dice corrisponde alla realtà teologica di quella fede (la resurrezione dei corpi, la Santissima Trinità, l'infallibilità del Papa, la verginità della Madonna, ecc.), né dell'attuale politica che Roma detta al mondo dei credenti. Del resto, ciò che sembra sfuggire a Vattimo è che il *ritrovamento* della fede e delle religioni, che si sta verificando nel mondo, ha origine proprio nella *pesantezza* delle religioni, nei loro tratti dogmatici; monoteisti e intransigenti; e non certo nella loro destrutturazione, come egli propone.

La religione è chiamata oggi a un'opera di supplenza delle gerarchie terrene, messe in crisi dalla latitanza politica, così come nel III secolo d. C. il proto-cattolicesimo fu chiamato a fare di fronte alla caduta delle istituzioni imperiali pagane.

C'è un altro libro che ho letto in questa estate; si tratta de *La vita dopo Dio*, del canadese Douglas Coupland (edizione Marco

Andrea Branzi

Tropea), già autore di *Generazione X*. Egli dichiara in copertina «Siete la prima generazione cresciuta senza religione».

A differenza di ciò che il titolo sembra indicare, non si tratta di un saggio teologico, ma di una serie di racconti minimalisti, ambientati a nord di Vancouver, sulla sponda dell'oceano Pacifico. Un libro che risente sia del clima culturale della costa californiana, che di quel Canada artificiale, Paese delle comunicazioni elettroniche di Marshall McLuhan.

Douglas Coupland racconta di una generazione integralmente atea, che della religione non possiede traccia alcuna e che trova negli animali, nella natura, nella fiction, e nei media elettronici le risposte alle domande esistenziali che si pone. La cosa importante è che Coupland vede questa condizione come una *chance* reale, come il recupero di una innocenza assoluta.

Una generazione in qualche modo pura, immersa senza pregiudizio nel consumismo di massa, senza quell'ingordigia e quell'egoismo che di questa cultura il nostro tardo cattolicesimo (o se volete il nostro falso ateismo) ci ha sempre descritto. Senza nessuna attività ideologica o moraleggiante, nessun giudizio critico globale; ma l'esercizio di una grande e melanconica libertà senza confine. Un nichilismo debole il loro, che non ne riduce l'energia vitale, salvo che la rende sempre più simile a quella degli eroi dei cartoons, che non hanno religione, ma possiedono una sorta di moralità naturale, metropolitana e infantile. Che pensa alla morte, magari atomica, ma non possiede più il senso della tragedia, che deriva dal confronto con ordini metafisici infranti, o che pensa come Andy Warhol alla tragedia come un fenomeno

Appendice: saggi e critica

pubblico positivo, prodotto dall'informazione. Dice Douglas Coupland «*Non ho mai avuto la sensazione di provenire "da qualche parte" specifica; come ho già detto, per me "casa" è una specie di sogno collettivo fatto di ricordi di cartoni animati, telenovelas da mezz'ora a puntata e tragedie nazionali.*»

Una generazione nomade dunque, che ha ritrovato una casa dentro all'informazione diffusa, che ritrova l'infanzia nei segni dei cartoons, nei giochi elettronici, ma in nessun luogo fisico preciso. Una generazione che come anche Vattimo dice, ha superato, definitivamente la centralità del sesso, della sua repressione o della sua libertà, problemi che appartengono tutti alla vecchia morale del secolo XX.

«*In queste innumerevoli stazioni radio evangeliche si parlava di Gesù Cristo e della salvezza dell'anima, e mi sono accorto di quanto era difficile stare ad ascoltare, perché i cristiani redenti come quelli sono sempre sconvolti e radicali. Secondo me prendono le cose troppo alla lettera e per questo perdono di vista molti particolari importanti (...). Ad ascoltare tutte queste persone provavo come un senso di perdita.*

Mi sembrava quasi che Gesù Cristo fosse il sesso, o meglio: mi sentivo come un alieno venuto da un altro paese in cui il sesso non esisteva, e fossi arrivato sulla terra e tutti mi raccontassero di continuo com'è bello e mi mostrassero riviste pornografiche spiegandomi come la loro vita ci gravitasse, intorno, e con tutto ciò io fossi escluso senza speranza da un contatto vero con il sesso.»

Molti si chiederanno a questo punto cosa c'entri il design con tutto questo; ma cercherò di dimostrarvi che tutto questo c'entra, perché riguarda l'avvento di una condizione culturale del tutto

Andrea Branzi

nuova, lo scenario umano dove le tecnologie vanno a collocarsi e a operare; essa non riguarda il consumismo, ma l'avvento di un nuovo rapporto meno critico verso di questo.

Io comincio a credere che il rifiuto politico del consumismo su cui il nocciolo etico del nostro design si basa, sia del tutto consunto. Esso appartiene ai vecchi armamentari etici su cui la modernità classica si basava; strumenti critici ormai non più verificati da anni, accettati senza reale partecipazione e ripetuti secondo schemi ormai separati dal reale.

Credo che in questa fine secolo il design debba compiere un salto e adeguarsi anch'esso a questa vita *dopo Dio*, che non vuol dire accettare crudeltà e violenza, ma una condizione storica consolidata su cui è inutile conservare distanze critiche.

Il consumismo è oggi l'unica energia di trasformazione esistente: debole o forte che sia, esso è l'unica corrente elettrica a disposizione, in tutto il mondo. Chi non ne dispone è capace di emigrare in Paesi lontani per raggiungerlo. Se questo è l'unico modello di benessere finora elaborato, il mondo è disposto a ribaltarsi per ottenerlo. In barba a tutti noi che abbiamo sperato che contro il mercato planetario potessero ancora valere le alternative locali e le culture regionali. Abbiamo constatato che da queste ipotesi locali non sono emerse che guerre etniche, conflitti religiosi e stupidaggini simili; anzi possiamo dire che se c'è una costante presente oggi nel mondo attuale, essa è costituita dal fallimento puntuale di tutte le culture locali, rase al suolo dalle comunicazioni di massa, dai mercati globali, appiattite dal consumismo che ne ha distrutto gli improponibili modelli.

Appendice: saggi e critica

L'ira di molti sulla caduta di senso che si riscontra nei progetti dei giovani designer, e sull'assenza di una possibile *globalità* delle nuove tecnologie informatiche, ha ragione di esistere; ma ad essa non esiste risposta. E l'assenza di risposta deriva proprio dalla caduta della domanda, a cui il progetto e la tecnica sono sottoposti. Il *design dopo Dio* è proprio questo: un progettare senza domande, e quindi senza risposte. Un design senza la metafisica e quindi senza la tragedia, quindi presente, attivo, ma senza *un* destino definibile.

In parole più semplici, un design adeguato ai tempi che stiamo vivendo; un progetto che produce informazioni e servizi, sviluppa nuovi link e filtra nuove relazioni; ma non descrive più uno scenario unitario, non fornisce isole di senso alla complessità del sistema.

Il futuro (e il presente) ci presentano proprio queste due opzioni estreme: da una parte l'integralismo laico e religioso, degli ambientalisti o dei nuovi credenti; dall'altra una sorta di recuperata innocenza, una nuova nascita incosciente dentro a una società priva del senso del peccato, ma sensibile alle relazioni umane e animali, come Coupland ci indica. Le varie Disneyland sono le loro metropoli teoriche, non diverse in niente da quelle reali, salvo il fatto che gli animali parlano. L'ateismo integrale di Pippo, Pluto e Paperino somiglia al loro, e identico è il loro senso della giustizia.

Le Disneyland non sono luoghi di evasione, ma parti omogenee della civiltà della comunicazione, dei consumi, esempi scientifici del nostro presente ancora incompleto. Così come *Pulp Fic-*

Andrea Branzi

tion, che ci presenta finalmente il *male* così come esso è, fuori dall'idea della tragedia morale e del commento musicale adeguato: come attività accidentale, prodotta da microsistemi criminali, dal caso, dall'imbecillità. In fondo *Pulp Fiction* libera l'uomo da questo apparato delittuoso da teatro delle maschere e ce lo restituisce pulito, anonimo, adeguato alle Disneyland del pianeta, distruttore di tutti i valori morali, ma non di quelli familiari, gastronomici e sensoriali.

Sembra infatti che una delle caratteristiche di questa *generazione dopo Dio* sia costituita proprio dal suo approccio sensoriale con la realtà: un approccio non più basato sulla conoscenza *strutturale* del mondo, della storia, della cultura, ma piuttosto dal *sapore, dall'odore, dal tatto, dal suono* di questa. Di fronte alla grande e confusa complessità che ci circonda, cresce la tendenza (che è anche dei bambini nei primi anni di vita) a sviluppare una conoscenza sensoriale del mondo: mettendo in bocca tutto, scuotendolo per ascoltarne il suono, battendolo per provarne la resistenza. Non si tratta che di un livello fisico (e non metafisico) di approccio con ciò che ci circonda: se guardiamo alcuni dei progetti di *design dopo Dio* vediamo che cresce in questi l'uso simil-dolciario delle plastiche, l'uso caramelloso degli elastomeri, l'idea gustativa degli spessori e della golosità di certe finiture. Si tratta di un codice che appartiene da sempre all'*antropologia del possesso*, come la selezione istintiva dei colori in base alla loro possibile digeribilità (in Germania da sempre i colori presenti nel mercato dei beni di consumo sono quelli della gastronomia tedesca: color birra, color senape, color crauti, color

Appendice: saggi e critica

wurstel, color oliva ecc.), alla godibile glassatura delle superfici, o a certa porosità golosa delle schiume poliuretatiche. Salvo che questa volta questo codice, che chiameremo dei *gommini* (in onore ai dolcetti figurativi, elastici e semitrasparenti diffusi negli auto-grill) è divenuto autoreferente, nel senso che le plastiche sembrano caramelle, ma le caramelle sembrano di plastica, per cui il livello commestibile della realtà si è enormemente sviluppato.

Il *design dopo Dio* in assenza della dimensione verticale delle cose, su cui la nostra generazione ha combattuto e perso l'ultima battaglia, rinuncia a fare scandalo (nel senso che rinuncia alla Rivoluzione); e questo a ben guardare è il *massimo degli scandali* che potevamo attenderci noi designer riformisti.

Allora alla domanda: «ma che senso ha tutto questo?» si può rispondere che «non ha senso», ma appartiene al senso.

Tutto questo a ben guardare è meno idiota di ciò che può sembrare: fare plastiche allo zucchero e resine alla frutta è il segno di un rapporto nuovo tra l'uomo e il mondo artificiale: coloro che rompevano le scatole chiedendo continuamente un non meglio identificato mondo a misura d'uomo (come se l'automobile non somigliasse all'uomo), hanno avuto l'attesa risposta in un mondo almeno in apparenza commestibile, quindi non velenoso.

Qualcosa di nuovo sotto il sole; le allergie isteriche che le plastiche sostituite dalla loro commestibilità visiva, e l'interiorizzazione dell'artificiale comincia dal momento della sua apparente digeribilità.

I gommini fanno parte di un riformismo debole, lento, realista, che sposta i nuclei del confronto, adottando gli strumenti del consumismo contro il consumismo stesso.

SCRITTI SUL LAVORO DI ANDREA BRANZI

PIERRE RESTANY

(Introduzione al volume *Animali Domestici*, di Andrea Branzi, Idea Books Edizioni 1987)

Bisogna riconoscere ad Andrea Branzi il merito di un'intensa riflessione su quella che – in mancanza di meglio – chiameremo la cultura «eroica» del progetto, in particolare nel corso degli ultimi dieci anni. Eroica perché la cultura di Branzi, ribelle a ogni idea di progetto totale, ripiega su valori «domestici» e «tribali», alla ricerca di una soglia ottimale della comunicazione e del consumo.

L'ideale dell'eroe è per Branzi quello della sopravvivenza intelligente, che egli spiega attraverso una metafora analogica. Siamo nella situazione dei superstiti di un aereo schiantatosi in piena Amazonia, costretti a sfruttare al tempo stesso i residui tecnologici di bordo e i materiali della foresta.

Il neo-primitivismo di Branzi tiene conto, dei fatti, della tecnologia di punta e del ritorno alla natura. E molto vicino al concetto di naturalismo integrale, proposto nel mio *Manifesto del Rio Negro* del 1978, e imperniato sui principi di ricarica affettiva e di

Appendice: saggi e critica

rilancio dell'immaginario. Perché la «natura integrale» agisce sulla condizione umana in quanto catalizzatore della qualità della vita.

Le ultime creazioni di Andrea e Nicoletta Branzi sono presentate sotto il titolo generico di *Animali Domestici*. Questi oggetti a funzionalità domestica, queste cose da utilizzare o da indossare, intendono intervenire direttamente sulla qualità dell'habitat individuale, un po' alla maniera dei segnali d'allarme della coscienza. Uniscono la perfetta precisione professionale del progetto alla presenza del materiale naturale grezzo, in questo caso il legno in ceppi, fusti o tondelli.

L'oggetto-sedile si presenta come un basso tavolo di design: sulla superficie sono disposti gli elementi di legno grezzo, che qui servono da schienale e da braccioli. La presenza, a volte, del tessuto, che sembra posato o gettato a ricoprire il tutto come una pelle d'animale, accentua questa prima impressione. Ma al di là dell'evidenza, tutto cambia. Lasciamoci invadere dal *dream time*, l'immaginario diffuso del dormiveglia, questo stato intermedio tra il sogno e la veglia che questi oggetti rischiano di innescare dentro di noi: per poco che ci si lasci andare, questi oggetti ci affasciano come dei gatti.

Generati da ceppi-zoccoli, gli steli delle lampade sembrano torciere annunciatrici di un rito notturno. I sedili-troni sembrano tabernacoli barbari, altari preparati nell'attesa della celebrazione di un culto misterioso. Questi oggetti emettono un senso d'attesa. Un'attesa tipica della condizione neo-primitiva, avida di nuovi rapporti esistenziali, stanca dei vecchi orpelli culturali e quindi pronta ad abbattere le barriere generiche della ragione «razionale», del giudizio categorico.

Andrea Branzi

In mancanza di meglio (com'è povero il vocabolario in questo nostro periodo di transizione verso la nuova modernità!), parleremo di una sorta di effetto magico.

La parola è detta: questi «animali domestici» sono feticci molto efficaci, d'uso rigorosamente personale, oggetti contemplativi, supporto di meditazione. Meditazione a doppio senso, l'in-sé e il per-sé; meditazione sulla natura umana e la natura delle cose. Visione di totale osmosi tra l'essere e l'universo... E se la vocazione di questi oggetti fosse la non-finitezza? Se non fossero terminati, nel senso spazio-temporale del termine? Se fossero concepiti in modo da suggerire il possibile intervento del fruitore: un atto materiale e tangibile, complementare o opposizionale?

Non-finitezza, non finitura: gli «animali domestici» hanno bisogno dei loro padroni quanto questi hanno bisogno di loro. I base-design di Branzi diverrebbero così delle scacchiere virtuali, pronte a ricevere le pedine di questa o quella mossa, il tavolo verde di un poker giocato con quattro assi di sassi rotolati o di bambole russe incastrate le une nelle altre... tanto per dire... ma non è proprio questa la prerogativa della magia, portare l'immaginazione al potere dentro di noi?

Gli «animali domestici» sono portatori di temibili interrogativi: i nostri, quelli del momento presente che viviamo da primitivi di un tribalismo a venire.

La linea di Branzi non pretende di essere la linea generale. Ma formula eroicamente una linea di separazione, dicendo a voce alta ciò che alcuni pensano di nascosto. Branzi ne prende atto, in un momento in cui è meglio non essere gli ultimi a farlo, e lo fa sen-

Appendice: saggi e critica

za esitazioni, con una forza poetica che impone il rispetto e di cui gli sono grato.

PIER VITTORIO AURELI

(tratto da *The Project of autonomy, politics and architecture within and against capitalism*, Princeton Architectural Press 2008)

Archizoom: l'autonomia della teoria contro l'ideologia della metropoli

Nel 1965, lo stesso militante operaista Claudio Greppi che due anni prima era stato tra gli autori della critica alla città-territorio in *Quaderni rossi*, presentò un provocatorio progetto di laurea presso la facoltà di architettura di Firenze. Consisteva in un progetto urbano per la Piana di Firenze, una vasta regione compresa tra Firenze e Prato, che all'epoca stava emergendo come il più importante distretto tessile d'Italia. Nel progetto di Greppi, la Piana di Firenze era vista come una gigantesca fabbrica. Egli la concepiva come un'applicazione urbana della teoria di Tronti sulla società intesa come una fabbrica, che allargava l'idea di produzione oltre la fabbrica, fino a includere le relazioni sociali.

Il processo di integrazione capitalistica aveva prodotto la scomparsa del proletariato come gruppo aggregato intorno ai centri produttivi e aveva avuto l'effetto di proletarizzare l'intera società. Questa trasformazione aveva interessato tutti gli aspetti della vita, incluso l'habitat umano e, secondo Greppi, aveva radicalmente

Andrea Branzi

modificato la geografia del lavoro all'interno della città. L'idea del centro urbano come luogo di accumulazione finanziaria e la periferia come area produttiva veniva progressivamente sostituita da un modello nel quale produzione e accumulazione coincidevano nell'ambito di un progetto sempre più espansivo e isotropico. Greppi immaginava che questo progetto isotropico si sganciasse infine dalle rappresentazioni borghesi della città nelle loro diverse e tradizionali forme spaziali e figurative. Al contrario, si preparava per lo scontro «definitivo» tra operai e capitalismo, coinvolgendo l'intera infrastruttura urbana, cioè la città stessa.

Nel suo progetto, Greppi immaginava la Piana di Firenze come un microcosmo del processo contemporaneo di trasformazione urbana. Di fronte a questo processo, Greppi riteneva che l'unico progetto concepibile fosse una *teoria della città* e, sua radicale conseguenza, un'appropriazione di questa teoria da parte degli operai. In tal senso, il progetto di Greppi non voleva essere tanto una denuncia dello sfruttamento capitalistico del territorio urbano quanto un piano che vedeva i lavoratori come soggetti che, potenzialmente, potevano prenderne il controllo. Per Greppi, la Piana di Firenze rappresentava un sistema diffuso e sofisticato di sfruttamento territoriale che, teorizzato in termini militanti, sarebbe potuto diventare un contro-progetto: la città dei lavoratori contemporanei, il luogo in cui essi avrebbero acquisito la consapevolezza del loro potere politico decisivo.

Il progetto di Greppi, che riflette chiaramente la sua critica del concetto di città-territorio, apparve un anno prima che si formasse il gruppo Archizoom Associati. A esso appartenevano Andrea

Appendice: saggi e critica

Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, che all'epoca si erano tutti laureati alla stessa facoltà di architettura; nel 1968 si sarebbero aggiunti gli industrial designer Dario e Lucia Bartolini. È mia opinione che il progetto universitario di Greppi abbia rappresentato una spinta fondamentale per lo schema No-Stop City di Archizoom. In quegli anni Greppi fece circolare tra gli studenti di Firenze il trattato di Friedrich Engels *La questione delle abitazioni*. La tesi del collaboratore di Marx era che non esiste una metropoli della classe operaia, bensì solo una critica della classe operaia alla metropoli esistente. Questa tesi fu fatta propria dagli studenti per combattere l'ingenua illusione che la città borghese potesse essere riformata o migliorata democraticamente. Contro questa illusione, esponenti della sinistra radicale come Greppi e i membri di Archizoom non scelsero di dare vita a un progetto di città alternativa e nemmeno a una critica di quella esistente, quanto piuttosto a una teoria: la teoria dello sviluppo della città all'interno della forma capitalistica in espansione dell'urbanità. Secondo questa analisi, l'unico modo per opporre questa teoria allo *status quo*, sotto forma di critica radicale, consisteva nell'evitare le tattiche di compromesso degli apologeti del capitalismo e dei riformatori liberali e abbracciare il punto di vista dei lavoratori. Essi ritenevano che la teoria della città dovesse mettere in luce la possibilità dell'appropriazione della città da parte dei lavoratori, rompendo con l'ideologia dell'«equilibrio degli opposti» avanzata dai riformatori capitalisti e che stava al centro del potere della borghesia sullo sviluppo capitalista. Presentando questa teoria per No-Stop City sulle pagine di «Casa-

Andrea Branzi

bella» con il titolo *Città, catena di montaggio del sociale: Ideologia e teoria della metropoli*, Archizoom spiegava così il proprio fine critico:

La città moderna «nasce nel Capitale» e si sviluppa all'interno della sua Logica: il Capitale impone ad essa una propria Ideologia Generale, che ne condiziona lo sviluppo ed il configurarsi.

Tale Ideologia Generale è costituita dalla Politica degli «Equilibri» tra i Contrari, perseguita sul piano delle rivendicazioni economiche e «realizzata di fatto» sul piano del funzionamento urbano.

Politica dell' Equilibrio tra i Contrari, ma anche Politica dell'Equilibrio delle Contraddizioni Interne al Capitale stesso: infatti come naturale estensione del Modello di Fabbrica nella Società, la Città del Capitale rivendica una propria autonoma libertà a configurarsi come brutale sistema funzionale secondo la Logica della Produzione; come Equilibrio Realizzato tra Interesse Individuale e Interesse Generale, la città è costretta ad equilibrare forzatamente Natura e Tecnica su di un unico piano di scorrimento delle Esperienze (il «Grande villaggio» di cui parla M. McLuhan).

Ciò che d'altra parte è indispensabile premettere è che: «non esiste la Metropoli Operaia». La nascita Capitalistica della Città Moderna, non le permette infatti una crescita politica autonoma (cosa possibile alla Classe Operaia), ma solo la possibilità di guadagnare i termini che, superata la Mistificazione Ideologica dell'argomento, permettano uno svolgimento scientifico del dibattito. Di una Teoria dunque si tratta, e non di una proposta «alternativa».

Come «non» esiste una Economia Politica di Classe, ma solo una

Appendice: saggi e critica

Critica di Classe all'Economia Politica, così non esiste una Teoria Urbanistica di Classe, ma solo una Critica di Classe alla Teoria Urbanistica. Per compiere tale operazione noi utilizziamo un linguaggio classico scritto, ed uno grafico, più strettamente disciplinare.

Costituito da architetti e designer la cui attività, negli anni Settanta e Ottanta, si sarebbe espressa in particolar modo nel campo dell'industrial design, il gruppo Archizoom ebbe inizio aspirando a essere una «parodia» critica e sarcastica dell'Archigram britannico. Ma se per Archigram la tecnologia rappresentava uno strumento creativo culturalmente progressivo e politicamente neutrale attraverso il quale progettare l'iconografia di un *brave new world*, per Archizoom l'applicazione al territorio di una tecnologia innovativa costituiva un interrogatorio teoretico della forma di città capitalista. Come rappresentato nel loro lavoro, il compito dell'architettura non era quello di fornire una raffigurazione iconica dello sviluppo industriale della città, quanto piuttosto la demistificazione di un'ideologia urbana per mezzo di una teoria autonoma che spiegasse lucidamente la dissoluzione della città come conseguenza dello sviluppo storico del capitalismo.

È in questo senso che si può affermare che Branzi abbia portato alle estreme conseguenze da un lato l'idea di Rossi della teoria come scopo del progetto architettonico, e dall'altro l'idea di Tronti di *sichtbar machen* – rendere le cose visibili. Rendere le cose visibili significava opporre all'ideologia (che per Tronti era sempre borghese) una teoria che rendesse in termini oggettivi la relazione spaziale stabilita dalla produzione capitalista. In tal sen-

Andrea Branzi

so, per Branzi e Archizoom, il progetto di autonomia non si riferiva a un'autonomia della forma architettonica, quanto piuttosto alla potenziale autonomia di una teoria dalle mistificazioni ereditate dallo sviluppo capitalista della città. Alle forme consolanti e compensative della città borghese come riflessa nelle manifestazioni storiche, Archizoom cercava di opporre un realismo deliberatamente cinico delle forze diaboliche del capitalismo, e di avanzare l'idea che, se rappresentate in modo obiettivo, esse sarebbero potute diventare una vera arma per far ottenere alla classe operaia beni e potere. Tale progetto avrebbe assunto la forma di nuove «realità selvagge», come da loro definite, introdotte nella fase più avanzata dello sviluppo capitalista.

Pertanto, No-Stop City era vista da Archizoom, se non altro nelle fasi iniziali, come un test teorico sulla possibilità [di affermazione] delle realtà selvagge emergenti all'interno di una città concepita come un interno unico e sconfinato nel quale tutte le funzioni abitative erano spinte alla capacità estrema del loro sviluppo tecnologico. Archizoom spiegava la coincidenza tra sviluppo tecnologico avanzato e la natura umana non addomesticata crescente al suo interno in un linguaggio che sembra essere uscito direttamente dalla teoria politica di Tronti della classe operaia intesa come catalizzatore negativo dello sviluppo:

Queste realtà «selvagge» rappresentano ogni volta un progresso e, nel contempo, il fine ignoto di un corpo estraneo all'interno di un meccanismo razionale. La più importante di queste realtà selvagge o, piuttosto, la loro somma, è in tal senso la classe operaia, che di-

Appendice: saggi e critica

venta, sotto il capitalismo, forza lavoro, ma che in realtà rappresenta la sua alternativa.

Per Archizoom, quindi, l'alternativa alla città capitalista era l'utilizzo potenziale e alternativo della città da parte dei suoi stessi creatori, vale a dire, la classe operaia. Fu per questo motivo che la città dovette essere teorizzata nei termini del suo stadio di sviluppo più avanzato – cioè, *ad absurdum*, alle sue estreme conseguenze, fino al punto in cui queste conseguenze sfuggirono persino al controllo del sistema stesso. «È solo in questo modo, creando un corto circuito nel sistema, che possiamo interrompere la continuità del processo [capitalistico] e tutti i suoi collegamenti.» In tal senso, lo schema teorico di Archizoom seguiva da vicino quello elaborato da Tronti, con riferimento alla lotta della classe operaia, il cui principio fondamentale era, come abbiamo visto, non la risoluzione della contraddizione tra operai e sistema produttivo, bensì il suo sfruttamento. A questo fine, gli operai avrebbero dovuto esasperare il sistema fino alla deflagrazione politica finale nella forma di una presa di potere da parte dei lavoratori.

Per questa ragione No-Stop City dovrebbe essere letta come un'architettura privata di ogni qualità e ridotta a una rappresentazione rigorosa del sistema predisposto per un nuovo utilizzo. Il progetto consisteva in una serie di disegni e testi presentati sotto forma di manuale di istruzioni. Se il testo permetteva ad Archizoom di offrire una serie di valide ipotesi sull'uso della città, i disegni enfatizzavano la natura autonoma e disciplinare della critica. I progetti, le sezioni, i diagrammi, le prospettive e i modelli il-

Andrea Branzi

lustravano un ambiente urbano minimalista reso omogeneo dal suo sistema infrastrutturale. Il disegno iniziale è una griglia di punti rappresentante il sistema organizzativo di base della struttura di supporto e del circuito elettrico. La rappresentazione semplifica il potere tecnocratico del capitalismo nello schema «non figurativo» più elementare possibile, respingendo polemicamente l'esuberanza iconica verso la quale l'architettura ha storicamente teso per incarnare la tecnologia.

Secondo Archizoom, la città *era ciò che faceva*: essa non era nient'altro che il suo stesso sistema (ri)produttivo ridotto al livello architettonico zero: uno spazio dotato di aria condizionata e «un bagno ogni 50 metri». Ciò significava che la città costituiva semplicemente la pre-condizione per la riproduzione della forza lavoro privata di qualsiasi mistificazione in grado di nascondere le sue premesse ideologiche. L'intento polemico del progetto era perfettamente chiaro: in contrasto con la grafica celebrativa di Archigram e il futurismo tecnocratico dei Metabolisti giapponesi, Archizoom proponeva una città *ohne Eigenschaften*, senza qualità, fredda, neo-classica, senza architettura perché essa stessa non era altro che un'architettura immensa e infinita. Il suo archetipo, per Archizoom, non era né la tradizionale forma di produzione (la fabbrica), né la tradizionale forma di consumo (l'abitazione), bensì il coincidere delle due in un'unica funzione urbana: parcheggiare, immagazzinare, fare acquisti – il supermarket. Nelle parole di Archizoom:

L'unico punto in cui il Modello di Fabbrica e il Modello dei Consumi si identificano, è costituito dal Supermarket. Esso è il vero

Appendice: saggi e critica

modello campione della Città Futura, e quindi dell'intera realtà: struttura utopica omogenea, intima funzionalità, sublimazione razionale dei Consumi. Massimo risultato con il minimo sforzo. Il Supermarket prefigura una struttura priva di immagine, ma sistema ottimale di informazione merceologica, all'interno della quale si realizza direttamente l'omogeneità del prodotto, come omogeneità di tutti i dati reali: non esistono più «zoning». Esso diviene il campo sperimentale dove si verifica di fatto il superamento di due culture diverse del «suolo», quella urbana e quella agricola. Come in agricoltura infatti, anche nel Market gli «alza-ti» sono costituiti dalla pura accumulazione funzionale della realtà: il «paesaggio» non esiste più come fenomeno esterno, poiché la «natura profonda» del Capitale diviene libertà formale ad esprimere liberamente tutta la propria potenzialità razionale.

Come lo stesso Branzi ha spesso ricordato, il linguaggio essenziale di No-Stop City era una radicalizzazione *ad absurdum* dell'eredità razionalista più rigorosa dell'architettura moderna, la medesima eredità che, a quel tempo, veniva recuperata da Rossi. Indubbiamente un riferimento cruciale per No-Stop City fu la ricerca urbana di Hilberseimer che, nello stesso periodo, veniva riscoperta da Giorgio Grassi, un architetto vicino a Rossi. Nel 1967, Grassi corresse e introdusse la traduzione italiana dell'ultimo libro di Hilberseimer *Entfaltung einer Planungsidee (Un'idea di piano)*. Paragonata alle pittoresche utopie urbane degli anni Sessanta, il suo testo *Groszstadtarchitektur (L'architettura di una grande città)* apparve come un progetto che accettava pienamente il controllo

Andrea Branzi

capitalista della realtà urbana, demistificando al contempo le sue pretese rappresentazioni mediante la semplicità radicalmente didattica, «inumana», della sua forma architettonica. Ciò che affascina di Hilberseimer sono l'uniformità e il rigore della sua scrittura, uno stile ben distante dai pronunciamenti simil-propagandistici dei più conosciuti architetti del Movimento Moderno come Le Corbusier. Al pari dei giovani architetti italiani degli anni Sessanta come Rossi, Grassi e Archizoom, Hilberseimer fu uno scrittore prolifico e un costruttore riluttante; c'è un impressionante contrasto tra la teoria estremamente sofisticata della città che compare nei suoi scritti e l'assoluta semplicità dei suoi progetti.

Ma se per Rossi e Grassi l'ostinata semplicità dell'architettura di Hilberseimer costituiva il riferimento per un'architettura pubblica e civile della città, per Branzi, al contrario, la medesima semplicità formale ispirava una forma di città che non aveva altra qualità se non quella di presentare il suo stesso valore-uso come sistema da espropriare da parte dell'emergente proletariato urbano. La *Groszstadt* di Hilberseimer, e in particolare i suoi studi e progetti per la città americana, furono recepiti da Branzi come rappresentazioni di una città senza architettura, se per architettura intendiamo la qualità figurativa della città, la sua immagine. È per questo motivo che le tecniche figurative di Branzi e Archizoom sembrano essere state chiaramente ereditate dalle prospettive in bianco e nero della *Groszstadt* e dai modelli ripetitivi dei progetti di Hilberseimer per le periferie americane. Sia le fredde rappresentazioni urbane di Archizoom, sia quelle di Hilberseimer producono paradossalmente il massimo sforzo per eliminare qualunque movimento architettoni-

Appendice: saggi e critica

camente espressivo tramite un'immagine fatta solo di segni architettonici come colonne, muri, ascensori e mobili. Per Branzi, tali segni costituivano la rappresentazione assoluta minima di una città liberata dalla sua immagine, e così da qualsiasi valore riconoscibile o iconografia civica. Come Branzi ha recentemente scritto in merito a No-Stop City:

L'idea di un'architettura catatonica, inespressiva, il risultato delle forme in espansione della logica del sistema e dei suoi antagonismi di classe erano l'unico modello di architettura moderna a interessarci: un'architettura liberatoria, corrispondente a una democrazia di massa, priva di demos e di cratos (di individui e di potere) e, allo stesso tempo, priva di centro e di immagine. Una società liberata dalle forme retoriche del socialismo umanitario e del progressivismo retorico: un'architettura che guardava senza paura alla logica dell'industrialismo grigio, antiestetico, sdrammatizzato... Le visioni colorate dell'architettura Pop furono sostituite dalle spietate immagini urbane di Ludwig Hilberseimer, immagini di una città senza qualità per individui senza qualità prestabilite – liberi, pertanto, di esprimere in modo autonomo le loro energie comportamentali, creative e politiche. La più grande libertà possibile si verificava dove l'integrazione era più forte... L'alienazione era una nuova condizione artistica.

In questo senso, il lavoro del gruppo Archizoom, e la sua interpretazione dell'autonomia come liberazione e radicalizzazione di un atteggiamento teoretico globale sulle forme di produzione del-

Andrea Branzi

la città contemporanea, differiscono fortemente da quella degli altri architetti e gruppi del momento come Superstudio, anche se i due furono successivamente riuniti sotto l'etichetta promozionale «Architettura Radicale». Archizoom e Superstudio presero vita all'interno di una prossimità generazionale e politica, assorbendo lo stesso contesto politico e culturale. Ma mentre Superstudio era interessato a una riscoperta, tra l'ironico e il serio, dei silenziosi archetipi architettonici ritualistici come modo per oltrepassare e attraversare le forme del consumo di massa, Archizoom si concentrò sullo sviluppo di una teoria coerente, talvolta lirica e talvolta cinica, della metropoli vista come la distruzione nichilista di tutti i valori, cioè di tutti i precedenti rituali e forme urbane. Se, con il progetto di un Monumento Continuo, Superstudio offriva l'immagine di un'architettura senza città, per contro Archizoom indagava le pre-condizioni per una città senza architettura.

Da questo punto di vista, la reinterpretazione di Archizoom dell'oggettivismo di Hilberseimer si avvicinava molto alla valutazione di Tafuri dello stesso apparsa nel suo contributo per «Contropiano», *Per una critica dell'ideologia architettonica*, pur se con una conclusione completamente diversa. L'ostilità di Tafuri nei confronti dell'avanguardia fiorentina e, in particolar modo, verso Archizoom, è risaputa. Tuttavia, questa ostilità appare un po' sorprendente allorché si contestualizzano sia i primi scritti di Archizoom su No-Stop City – pubblicati su «Casabella» nel 1970 e su «Domus» nel 1971 – sia la critica di Tafuri all'ideologia architettonica, apparsa su «Contropiano». Non solo i membri di Archizoom fanno riferimento al saggio di Tafuri nella loro presentazio-

Appendice: saggi e critica

ne su «Casabella», ma sia Branzi che Tafuri contrapponevano l'ideologia di un'architettura moderna alla dissoluzione formale dello spazio metropolitano, che a sua volta portò entrambi a una teoria disincantata della metropoli centrata sul sistema stesso piuttosto che sui suoi edifici. A commento dell'atteggiamento teoretico di Hilberseimer verso la città, Tafuri scrisse:

A fronte delle rinnovate tecniche produttive e dell'espansione e razionalizzazione del mercato, l'architetto – in quanto produttore di «oggetti» – diventò una figura incongrua. Non si trattava più di dare forma ai singoli elementi del tessuto urbano, neppure a semplici prototipi. Una volta che nella città è stata identificata la vera unità del ciclo produttivo, l'unico compito che può assumere l'architetto è quello di organizzare tale ciclo. Portando questa affermazione alle estreme conseguenze, Hilberseimer insiste sul ruolo di elaboratore di «modelli organizzativi» come l'unico in grado di riflettere pienamente il bisogno di una taylorizzazione della produzione edilizia, così come sul nuovo compito del tecnico, ormai totalmente integrato in questo processo.

Sulla base di questa posizione, Hilberseimer fu in grado di evitare un coinvolgimento nella «crisi dell'oggetto» così ansiosamente esposta da architetti come Loos e Taut. Per Hilberseimer l'oggetto non era in crisi poiché era già scomparso dal suo ventaglio di considerazioni. L'unico imperativo emergente era dettato dalle leggi dell'organizzazione, ed è lì che si trova quello che è stato correttamente interpretato come il maggiore contributo di Hilberseimer.

Andrea Branzi

In tal senso, ciò che per Tafuri era il più importante contributo di Hilberseimer, fu ciò che Archizoom svilupperà successivamente in *No-Stop City*: la città come un sistema continuo piuttosto che un insieme di oggetti. Presagendo le successive teorie sui mezzi di comunicazione e produzione immateriale, Branzi sottolineava come l'integrazione della città nel ciclo produttivo, faceva sì che la sua creazione si riduceva a una semplice questione di programmazione, e non di progetto delle sue strutture edilizie. Tuttavia, se il richiamo alla programmazione come strategia alternativa all'architettura finì – trent'anni dopo – per ridursi a un vago immaginario di diagrammi e statistiche, le idee di programmazione e organizzazione di Archizoom e Tafuri conversero nella formulazione di una critica essenziale e coerente della metropoli capitalista.

Sia per Tafuri per che Archizoom, programmare e organizzare lo spazio urbano fino alle sue estreme conseguenze, come nella *Groszstadt* di Hilberseimer, era l'unico modo per raggiungere un ruolo autonomo, non per gli architetti, bensì per una teoria urbana e architettonica. Tuttavia, le conclusioni che Tafuri e Archizoom trassero da questa posizione furono radicalmente diverse. Per Tafuri, il ciclo produttivo sarebbe stato compreso all'interno della realtà di un'industria su larga scala e, sebbene una sua rappresentazione andasse al di là del potere espressivo dell'architettura, era pur sempre controllabile attraverso gli strumenti di progettazione. Come abbiamo visto, Tafuri riduceva, più o meno, il «pensiero negativo» dell'Operaismo a un'idea di processo urbano che, pur dissolvendo l'oggetto architettonico, aveva ancora il potenziale di essere risolto nell'ambito di una dialettica di progetta-

Appendice: saggi e critica

zione. Per Branzi, d'altro canto, l'estrema obiettività del ciclo produttivo generava, in definitiva, degli effetti irrazionali all'interno della città. Questi effetti erano, nella loro globalità, totalmente incontrollabili; solo forse a livello di arredamento o di «oggetto» – una scala di progettazione che, in realtà, avrebbe costituito il fulcro dei membri di Archizoom dopo la conclusione di No-Stop City – avrebbero potuto essere modificati.

Per Tafuri, in altre parole, il paradigma produttivo restava quello del Fordismo, con le sue contraddizioni, ma anche con la sua intelligibilità in termini di «pianificazione», mentre per Archizoom era chiaro che la catena di montaggio fordista stava subendo un processo di trasformazione nel quale la razionalità del piano veniva sostituita da un sistema molto più pervasivo e decentralizzato di produzione e consumo. In questo nuovo scenario, nel quale la città era sempre disponibile e consumabile, e in cui la sua forma e organizzazione erano, di conseguenza, meno controllabili, sia l'architettura che il suo opposto, la pianificazione, erano viste da Archizoom come degli strumenti del tutto inadeguati all'azione. L'*interior design*, d'altra parte, offriva una via per «abbracciare» un'urbanizzazione a macchia d'olio come la nuova forma della città tardo-capitalista. Se questo approccio si dimostrò un'anticipazione di quello che poi accadde davvero negli anni Ottanta e Novanta, quando il ruolo dell'oggetto progettato superò quello dell'architettura nel dare la forma allo scenario urbano, è proprio per questo motivo che l'eredità «critica» del progetto di autonomia di Archizoom rimane ambigua. Con la sconfitta, negli anni Settanta, della classe operaia come soggetto politico, divenne

Andrea Branzi

sempre più incomprensibile fino a che punto lo scenario di integrazione totale preannunciato da Archizoom fosse, alla fine, un «effetto naturale» del destino edonista, creativo e apolitico dell'umanità – come è sembrato che Branzi recentemente suggerisse nel suo tentativo di «ammorbidire» il significato originale di progetto – oppure un prodotto «consapevole» di questa classe in quanto specifico soggetto politico. A dire il vero, l'ambiguità di No-Stop City riassume le numerose ambiguità che caratterizzarono il passaggio da Operaismo ad Autonomia, nel quale, come abbiamo visto, la seconda sembra essere stata maggiormente coinvolta nella riconciliazione delle proprie idee e strategie con le tendenze prevalenti di un post-modernismo (capitalista), piuttosto che nella definizione di una chiara alternativa a esso antagonista.

MOHSEN MOSTAFAVI

(Tratto da *Ecological Urbanism*, Harvard University Graduate School of Design, Lars Muller Publishers 2010)

Perché un ecological urbanism? Perché adesso?

Sono diversi anni che il visionario architetto e urbanista italiano Andrea Branzi ha abbracciato la causa e i vantaggi di un diverso approccio alla città, un approccio che non dipende da caratteristiche compositive o tipologiche. Piuttosto, per Branzi è la fluidità della città, la sua capacità di incarnare una natura diffusa ed enzimatica, a meritare riconoscimento. In una serie di progetti che,

Appendice: saggi e critica

deliberatamente, offuscano i confini tra le discipline (e per questo devono essere grati tanto alla pratica artistica quanto all'agricoltura e a una *network culture*), Branzi ha proposto un'urbanistica adattiva fondata su una loro relazione simbiotica. Una caratteristica chiave di questo tipo di urbanistica – come il territorio agricolo – è la sua capacità di essere reversibile, evolutiva e provvisoria. Queste qualità sono necessarie per rispondere ai bisogni mutevoli di una società in stato di costante riorganizzazione. In particolare, gli spazi aperti non più utilizzati in diverse città, come per esempio New Orleans, potrebbero diventare delle aree produttive in cui s'intrecciano zone residenziali, luoghi di lavoro e di svago. L'attenzione di Branzi per il territorio urbano rappresenta, in un certo senso, una forma di pratica artistica, in cui il parallelismo con l'agricoltura viene presentato in maniera del tutto cosciente, pienamente consapevole delle sue qualità estetiche e visive. Si tratta di una forma di natura che resiste al naturalismo e usa i suoi rimandi al territorio agricolo in modo operativo e temporale.

Più specificamente, l'offuscamento dei confini – reali e virtuali, così come urbani e rurali – implica una più vasta connessione e complementarità tra le diverse parti di un dato territorio. Concettualmente simile all'agopuntura, gli interventi e le trasformazioni di un'area hanno spesso un impatto significativo che va al di là dei limiti fisici percepiti. Pensare simultaneamente in scala piccola e grande richiede una consapevolezza attualmente immaginabile in numerosi modelli esistenti di attività legale, politica ed economica. Una delle principali sfide dell'ecological urbanism consiste pertanto nella definizione delle condizioni di *gover-*

Andrea Branzi

nance nell'ambito della quale essa potrebbe operare dando vita a un modello di pianificazione regionale più coeso.

CHARLES WALDHEIM

(Tratto da *Ecological Urbanism*, Harvard University Graduate School of Design, Lars Muller Publishers 2010)

«Weak Work»: la Metropoli debole di Andrea Branzi e il potenziale proiettivo dell'Ecological Urbanism

Nella sua introduzione alla conferenza sull'Ecological Urbanism, Mohsen Mostafavi lo descrive sia come critica che come continuazione, seppur in termini mutati, della ricerca sul Landscape Urbanism. L'Ecological Urbanism propone (come il Landscape Urbanism propose più di dieci anni fa), la moltiplicazione delle linee di pensiero sulla città contemporanea in grado di includere concetti relativi all'ecologia e all'ambiente, ampliando nel contempo le strutture professionali e la disciplina descrittiva tradizionale per le mutate condizioni urbane. Come critica al programma dal Landscape Urbanism, l'Ecological Urbanism si ripromette di aggiornare quel discorso, ormai datato, specificando maggiormente le condizioni ecologiche, economiche e sociali della città contemporanea.

L'introduzione di Mostafavi suggeriva un'implicazione dell'Ecological Urbanism nel potenziale proiettivo delle discipline progettuali, divenendo attivo nella loro capacità di generare futuri ed alternativi scenari. Sottolineava inoltre che tali alternativi

Appendice: saggi e critica

futuri avrebbero potuto definire «nuovi spazi di disaccordo» disciplinare. Spazi di disaccordo che coprono una gamma di confini professionali e disciplinari coinvolgenti lo studio della città.

Qualsiasi indagine contemporanea di questo inquadramento disciplinare riconoscerebbe che i cambiamenti delle città contemporanee raramente rispettano i tradizionali confini disciplinari. Questa constatazione richiama la formulazione di Roland Barthes sui variegati ruoli del linguaggio e dello stile nella produzione di una conoscenza interdisciplinare:

l'interdisciplinarietà non costituisce la componente pacifica di una sicurezza facile; essa inizia effettivamente allorché la solidarietà delle vecchie discipline collassa – persino in modo violento, attraverso traumatici cambiamenti di stile – e si orienta verso l'interesse di un nuovo oggetto e di un nuovo linguaggio.

Analizzando il nuovo linguaggio proposto dall'iniziativa dell'Ecological Urbanism, il sottotitolo della recente conferenza di Harvard con soggetto «Città sostenibili ed alternative del Futuro», è altrettanto indicativo in merito. Questo assunto indica la strada senza uscita imboccata da molta urbanistica contemporanea, costruita attorno alla falsa scelta tra un valore critico-culturale e la sopravvivenza ambientale. Il titolo della conferenza e il suo sottotitolo sottolineano anche la rottura, per la cultura urbana, di una netta linea di separazione tra un discorso consolidato sulla sostenibilità e una lunga tradizione che usa la progettualità urbana come descrizione delle condizioni contemporanee.

Andrea Branzi

Questa analisi suggerisce che l'Ecological Urbanism potrebbe rianimare la discussione sulla sostenibilità attraverso un potenziale politico, sociale, culturale e critico che è attualmente esaurito. Questo cambiamento potrebbe essere particolarmente auspicato dato che, attualmente, i vari settori del progetto attraversano una profonda disgiunzione di competenze, nelle quali la «salute» ambientale e la cultura del progetto sembrano opporsi. Questo contrasto storico ha prodotto una condizione contemporanea nella quale le funzioni ecologiche, la giustizia sociale e la letteratura scientifica sono considerate da molti reciprocamente escludenti. Tale disgiunzione di interessi ha condotto verso una situazione nella quale la cultura del progetto è stata depoliticizzata, prendendo le distanze dalla condizione empirica e obiettiva della vita urbana. Contemporaneamente, un accresciuto appello a favore della bonifica ambientale, alla «salute» ecologica, e alla biodiversità suggeriscono il potenziale per reimmaginare il futuro urbano. Uno dei risultati di questa scissione tra posizioni di «pratica» ed intellettuali è stato quello di venire collettivamente costretti a scegliere fra paradigmi urbani alternativi, ciascuno dei quali esponente di un esclusivo approccio alla salute ambientale, alla giustizia sociale, alla rilevanza culturale.

Homi Bhabha ha usato il suo discorso di apertura alla conferenza per dare una struttura al progetto di Ecological Urbanism argomentando che «è sempre troppo presto, o troppo tardi, per parlare di città del futuro». Così facendo, Bhabha colloca il progetto dell'Ecological Urbanism in una dialettica estremamente interconnessa tra le ecologie informali e l'inarrestabile avanzata della moder-

Appendice: saggi e critica

nizzazione, ritenendo che si continui ad avere a che fare con i problemi del passato, ormai diversi e distanti dalle nuove condizioni emergenti. In tal senso, il progetto dell'Ecological Urbanism – insiste – è piuttosto il «prodotto di un'immaginazione proiettiva».

È in questi termini, come prodotto di un'immaginazione proiettiva, che i progetti urbani di Andrea Branzi possono trovare rilevanza nel discorso emergente dell'Ecological Urbanism. Il lavoro di Branzi ridà forza ad una lunga tradizione di utilizzo dei progetti urbani come critica culturale e sociale. Questa forma di «proiezione» urbana implica un progetto non solo in termini di semplice illustrazione o «visione», ma anche come essenza e descrizione demistificante delle nostre attuali emergenze urbane. In questo senso, i progetti urbani di Branzi potrebbero essere letti meno come relativi ad un futuro utopistico di un mondo possibile, quanto piuttosto come una descrizione politicamente informata e criticamente impegnata sulle strutture, sulle forze e sui flussi di potere che danno forma alla condizione urbana contemporanea. Nel corso degli ultimi quarant'anni, il lavoro di Branzi ha articolato una impressionante e consistente critica alla povertà sociale, culturale ed intellettuale legata ad un *laissez-faire* di sviluppo urbano e ad una *realpolitik* di molta progettazione e pianificazione. Come alternativa, i progetti di Branzi propongono un'urbanistica in forma di critica ambientale, economica ed estetica degli errori della città contemporanea.

Nato e formatosi a Firenze, Branzi ha studiato architettura nel milieu culturale degli Operaisti e nella tradizione accademica di critica marxista, come evidenziato dalle sue proposte urbanistiche

Andrea Branzi

di stampo speculativo e come forma di critica culturale. Egli ottenne per la prima volta visibilità internazionale come membro degli Archizoom Associati (metà anni Sessanta), gruppo con base a Milano ma legato al movimento fiorentino Architettura Radicale. Il progetto e i saggi di Archizoom per «No-Stop City» (1968-71) illustrano un'urbanistica caratterizzata da una mobilità, fluidità e flusso continui. Mentre il progetto «No-Stop City» veniva percepito da un lato come satira rivolta alla tecnofilia britannica di Archigram, dall'altro come la rappresentazione di un'urbanistica priva di qualità, una rappresentazione del «grado zero» delle condizioni di urbanizzazione.

L'utilizzo da parte degli Archizoom delle battute di una macchina da scrivere su un foglio A4 per rappresentare uno studio di pianificazione non figurativo per la «No-Stop City», anticipò l'interesse contemporaneo per le rappresentazioni deittiche e parametriche della città. Il loro lavoro prefigurò l'attuale attenzione verso la descrizione di inesauribili condizioni di sviluppo orizzontale della metropoli moderna come superficie modellata dalle impetuose forze dei flussi economici ed ecologici. Allo stesso modo, i loro disegni e saggi puntavano in direzione delle indagini odierne sul rapporto infrastruttura ed ecologia come forze trascinanti non figurative della forma urbana.

Per questo, una generazione di urbanisti contemporanei ha tratto ispirazione dall'impegno intellettuale di Branzi. Questo variegato gruppo d'influenza va da dall'interesse di Stan Allen e James Corner per le «Field Conditions» all'attenzione di Alex Wall e Alejandro Zaera Polo per la logistica.

Appendice: saggi e critica

Più recentemente, il progetto «Stop-City» di Pier Vittorio Aureli e Martino Tartara fa direttamente riferimento all'utilizzo di una proiezione urbana non figurativa come forma di critica e politica sociale. I progetti urbani di Branzi sono anche in grado di generare interessi contemporanei, nell'ambito dell'urbanistica e della cultura architettonica, su una molteplicità di argomenti tanto diversi come, tra gli altri, gli animalia, l'indeterminazione, la genericità.

In quanto urbanistica deliberatamente «non figurativa», «No-Stop City» rinnovò e interruppe una tradizionale progettazione urbana non figurativa di vecchia data intesa come critica socialista.

Sotto questo punto di vista, la «No-Stop City» di Branzi prende ispirazione dalle teorie e dai progetti di pianificazione urbana di Ludwig Hilberseimer, in particolare da *New Regional Pattern* e dalla descrizione, inclusa in quel progetto, di un'urbanistica proto-ecologica.

Non è una coincidenza il fatto che sia Branzi che Hilberseimer scelsero di rappresentare la città come un sistema continuo di forze e flussi relazionali, e non come semplice insieme di oggetti.

In tal senso, il continuo ritorno a Hilberseimer e la rinnovata importanza di Branzi nelle discussioni sull'urbanistica contemporanea, rendono il loro lavoro particolarmente significativo all'interno dei dibattiti sull'Ecological Urbanism. Andrea Branzi occupa una posizione storica particolare come figura di riferimento tra le aspirazioni ambientali della pianificazione modernista dell'era post-bellica e la politica del 1968, nell'ambito della quale il suo lavoro emerse per la prima volta per il pubblico di formazione anglosassone.

Andrea Branzi

Per questi motivi, il suo lavoro risulta particolarmente adatto per illuminare l'emergente dibattito sull'Ecological Urbanism.

«Agronica», il progetto di Branzi del 1993-94, focalizza nuovamente il suo interesse nell'ambito dell'inesauribile diffusione orizzontale del capitale, attraverso il sottile tessuto del territorio e nella risultante «urbanizzazione debole» che il paradigma economico neoliberale offre.

Agronica rappresenta il potenziale parallelismo tra produzione agricola ed energetica, nuove modalità di economia industriale post-fordista, e le culture del consumo che esse creano. Più recentemente, nel 2000/2001, Branzi (insieme a Domus Academy, l'istituto di ricerca post-laurea fondato negli anni Ottanta), ha realizzato un progetto per la Philips a Eindhoven. Progetti quindi che tornano ai temi ricorrenti nell'opera di Branzi, caratterizzata da un costante acume e consistenza, nella descrizione di un «territorio per la nuova economia».

L'intervento di Andrea Branzi alla conferenza Ecological Urbanism è arrivato nel momento giusto, dopo la presentazione di Andrés Duany. Che il programma d'intenti dell'Ecological Urbanism possa dimostrarsi fondamentale per quella componente culturale e professionale del pensiero urbano che va da Andrea ad Andrés è già un ottimo risultato, considerando i limiti relativamente ridotti nell'ambito dei quali i dibattiti sull'urbanistica contemporanea vengono spesso circoscritti. Il principale contributo di Branzi ai lavori è stata una lezione magistrale caratterizzata da una surreale antologia di video delle sue più importanti realizzazioni di «urbanizzazione debole» accompagnata dalla mu-

Appendice: saggi e critica

sica di Patti Smith. Questo montaggio di quattro decenni di «proiezioni» urbane ha offerto, per così dire, un manifesto visivo, proclamando l'«urbanizzazione debole» nuovo mezzo di rilevanza ambientale e culturale. Branzi ha fatto precedere il suo mix multimediale predefinito da un breve testo introduttivo preparato per l'evento (letto in italiano con la traduzione simultanea di Nicoletta Morozzi), avanzando sette suggerimenti per un «post-ambientalismo».

Questi punti hanno riassunto, in poche parole, l'appello di lunga durata di Branzi per un concetto di urbanistica contemporanea intesa come ambito di potenzialità, modellato da forze deboli ed eruzioni programmatiche spontanee. I sette «consigli» di Branzi (ristampati in questo volume come una *Nuova Carta di Atene*), offrono un insieme surreale e non lineare di proposte che, al contempo, spiegano e celebrano gli errori della città contemporanea.

«L'opera debole» di Branzi conserva la sua importanza per generazioni di urbanisti. Il suo appello di lungo corso per lo sviluppo di forme urbane deboli e campi non figurativi ha già influenzato il pensiero di coloro che parlarono di urbanistica del paesaggio da più di dieci anni. Allo stesso modo, le proposte urbane polemiche e proiettive di Branzi promettono di fare luce sulla comprensione, in evoluzione, di un Ecological Urbanism e del suo potenziale di riconfigurazione per discipline e professioni che hanno la responsabilità di raccontare la città contemporanea.





I SAGGI

Margherita Hack (con Nicla Panciera), *In piena libertà e consapevolezza. Vivere e morire da laici*

Marcello Massimini, Giulio Tononi, *Nulla di più grande. Dalla veglia al sonno, dal coma al sogno. Il segreto della coscienza e la sua misura*

Don Andrea Gallo (con Maurizio Fantoni Minnella), *Io non mi arrendo*

Alberto Vacca, *Duce! Tu sei un Dio!*

Mario Avagliano, Marco Palmieri, *Di pura razza italiana. L'Italia «ariana» di fronte alle leggi razziali*

Stefano Lucchini, Raffaello Matarazzo, *La lezione di Obama. Come vincere le elezioni nell'era della politica 2.0*

Richard Jacob, Owen Thomas, *Come vivere con un pene enorme*
Andrea Branzi, *Una generazione esagerata*







Stampato nel febbraio 2014
per conto di Baldini&Castoldi s.r.l.
da L.E.G.O. S.p.A. - Lavis (TN)

