

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 175-177.

Anni Cinquanta / Settanta, alcuni ricordi

Pietro Derossi

1.

Negli anni Cinquanta, studente, viaggiavo per l'Europa e per l'America a visitare con sacrale atteggiamento le opere dei grandi maestri del Movimento Moderno. Le storie dell'architettura di Zevi, di Benevolo, di Gidion fornivano giudizi critici e indirizzi. Pur nella loro diversità (razionalisti, neoplastici, organici, ecc.) insieme i "Maestri" rappresentavano una verità rassicurante, un campo di riferimento forte e chiaro.

I "testi sacri" indicavano l'origine del Movimento Moderno alla fine dell'Ottocento; ci parlavano dello sviluppo industriale, della crisi dell'artigianato, degli utopisti, dei prorazionalisti, del Liberty e dell'Art Nouveau. Questi movimenti erano considerati un prologo all'affermarsi del periodo d'oro del Moderno, un periodo che si affermava definitivamente con il Bauhaus.

Tra i predecessori forse solo ad Adolf Loos si attribuiva una particolare preveggenza e pertanto il diritto di essere protagonista del movimento.

In Italia i maestri indiscussi erano Gardella con la sua sottile e ironica eleganza, Albini rigoroso, complesso, attento ai suggerimenti contraddittori delle tecniche, Ridolfi sensibile al dialogo con il contesto e con la storia. A Torino c'era Carlo Mollino, un maestro difficile con cui ho avuto una lunga frequentazione (sono stato suo assistente ai corsi di Composizione per oltre dieci anni!). Una grande qualità di Mollino consisteva nel suo vitalismo. Diceva con il suo esempio in modo chiaro, quasi provocatorio, che l'architettura e la vita sono ugual cosa. Grande fotografo, maestro di sci, corridore in auto, appassionato di volo acrobatico (il sottoscritto ha dovuto per ben due volte volteggiare nel cielo con il piccolo aeroplanino del Maestro: luping, doppio luping, ecc.), sensibile alla bellezza femminile: in questo suo mondo complesso, al limite del rischio, quasi depravato c'era anche posto per l'architettura.

Il mondo di Mollino emerge con più evidenza nell'architettura degli interni: nei suoi arredi si scorgono personaggi inquieti alla ricerca di emozioni, di dialogo, di sessualità, il tutto avvolto da un'atmosfera surreale. In questo carattere vitalistico e trasgressivo si può trovare la ragione dello scarso consenso che Mollino ha avuto nella sua città. I tardivi riconoscimenti ufficiali non riescono a mascherare la durezza dell'opposizione subita. Ciò che a Mollino, surrettiziamente si rimproverava è la mancanza di "serietà", di "coerenza", di "moralità", di dedizione al "mestiere".

Nei miei ricordi l'atteggiamento aperto e sperimentale, la poliedricità degli interessi, la verifica continua con le vicende della vita sono gli elementi positivi, l'insegnamento problematico ma efficace di Carlo Mollino. Le radicalizzazioni delle proteste nell'università e nella società del '68 non potevano essere comprese da Mollino. Le sue trasgressioni trovano il loro senso in contrapposizione a un solido e persistente conformismo. Si può dire che il conformismo (amato e odiato) era lo scenario, quasi la struttura delle sue ribellioni. L'accelerazione della ribellione e l'allargamento delle tensioni alla sfera politica stroncavano i paradigmi costituiti dei suoi comportamenti.

In quegli anni i miei rapporti con Mollino si sono rallentati, il dialogo si è spento.

2.

Negli anni Cinquanta viene pubblicato in Italia un libro di Nikolaus Pevsner *I pionieri dell'architettura moderna* (pubblicato tardivamente se si pensa che la prima edizione inglese è del 1936).

Pevsner con il suo testo intendeva rendere evidente un processo lineare di formazione del Movimento Moderno. Lo sforzo era imponente perché cercava radici e motivazioni in molti settori della cultura del tempo, in particolare nelle arti figurative e nella grafica, ma con riferimento alle condizioni sociali. Nello sviluppare il suo discorso ci presentava architetti come Webb, Show, Richardson, Sullivan, sino a Vovrey, Mackintosh e poi la Secessione Viennese per dimostrare come questa complessa e travagliata ricerca avesse come giustificazione ed esito il trionfo di Gropius e la nascita dello Stile Moderno (escludendo, come è noto, l'artista Le Corbusier).

Questo libro, strano a dirsi, ha avuto su di me l'effetto opposto a quello che l'autore si prefissava. I "pionieri", così ben presentati e collocati nelle loro sfere culturali, assumevano una nuova luce e si evidenziavano le loro grandi qualità di architetti. Qualità che non avevano alcun bisogno di essere giustificate quali generatrici dei valori della modernità. Anzi la conoscenza di queste opere dava forza a un fronte critico che incominciava a sospettare che le scelte formali e la diffusione indifferenziata dello Stile Moderno, fosse il frutto di una semplificazione eccessiva, anzi di una banalizzazione rispetto al ricco scenario presentato dalle invenzioni dei "pionieri".

Così le riflessioni di Pevsner, paradossalmente, hanno potuto provocare la rottura di una concezione lineare e progressiva della storia, concezione che supponeva un percorso illuminato dall'oscurantismo dell'eclettismo ottocentesco al trionfo della modernità. Soffermandosi nelle tappe di questo processo si poteva leggere con nuovi occhi la ricchissima sperimentazione linguistica e concettuale dei primi anni del Novecento: una sperimentazione che non poteva essere ridotta a premessa delle acquisizioni definitorie del Movimento Moderno: in particolare di quel filone di Movimento Moderno che si proponeva di imporre, a livello internazionale, i suoi principi.

La storia dell'architettura non più intesa come premessa di una verità conquistata, si proponeva con il pluralismo dei suoi valori.

Alcuni architetti torinesi e milanesi (con qualche sostenitore romano e napoletano) all'inizio degli anni Sessanta danno il via a una specie di "critica militante" agli schematismi del Moderno (militante nel senso che si esplicava essenzialmente con proposte progettuali reali). L' accettazione della storia liberata dai suoi doveri di linearità, l'apertura a uno sperimentalismo, il pluralismo dei risultati possono oggi far leggere le proposte di quel tempo come un'anticipazione di quelle riflessioni "ermeneutiche" che si svilupperanno negli anni Ottanta, a cui è stato imposto il nomignolo di "postmoderno".

A Torino in particolare, pure nella diversità, si svilupparono le ricerche di Gabetti e Isola, Giorgio Raineri, Jaretti e Luzzi e del sottoscritto, più giovane partecipe di questa seduzione. In quegli anni cambiano le mete dei miei viaggi: Barcellona di Gaudi, Vienna della Secessione, la Germania espressionista, la scuola di Amsterdam, Glasgow di Mackintosh, Bruxelles di Horta, ecc. ecc.

Queste rivisitate esperienze dell'ini-zio secolo hanno avuto su di me una forte influenza: ma mi preme dire che ritengo importante di quel periodo non solo l'aver disvelato le qualità dei pionieri del Movimento Moderno, quanto nell'aver suggerito un nuovo modo di leggere la storia: la storia che diventa nutrimento di una continua sperimentazione di linguaggi e di vita (e qui riappare l'insegnamento di Mollino).

3.

Nella metà degli anni Sessanta scoppia a Berkeley la rivolta studentesca: è un segnale che richiama

la nostra attenzione verso il mondo americano, un'attenzione diversa non più condizionata dalla facciata istituzionale. Sento ancora oggi il richiamo seducente della cultura underground americana. Il termine "underground" che si diffuse nei primi anni Sessanta nel mondo del cinema sperimentale fu usato successivamente in riferimento alla cultura in generale. Essere underground (sotterraneo, irregolare, sottobanco con un vago senso di cospirazione) vuol dire reagire alla condizione sociale diffusa e vincente cercando di allestire degli spazi di esistenza alternativa.

Dall'America all'Inghilterra attraverso la musica, il ballo, il nuovo teatro, il cinema, si espande un sogno radicale. E un mondo complesso, fortemente critico ma surrettiziamente propositivo, colmo di speranze. La Pop Art è certo la formalizzazione più complessa e più rappresentativa di questo nuovo sentire.

La predisposizione sperimentale trova in quegli anni un nuovo pretesto: vita alternativa e architettura alternativa aprono nuovi campi di ricerca. L'architettura alternativa (verrà coniata in quegli anni la denominazione "architettura radicale") ama l'ironia, il gioco, la comunicazione.

Per dare vita a queste occasioni si ripensano due grandi fenomeni della società contemporanea: la tecnologia e l'informazione.

Gli atteggiamenti radicali verso questi fenomeni sono duplici. Nel mondo americano underground degli anni Sessanta c'è un rifiuto del progresso e una proposta quasi ruskiniana di ritorno a tecnologie semplici, artigianali, quelle che gli utenti possono gestire direttamente.

Diverso è stato l'atteggiamento verso gli strumenti di informazione. Pur guardati con sospetto, questi esercitano un forte fascino per la loro dimensione immateriale e per la loro capacità di suggerire forme sociali alternative. Esempio significativo è l'invenzione del "Global Village" che si propone di coniugare la condizione umana localistica del villaggio con la partecipazione, attraverso l'informazione, all'avventura generale del genere umano. La combinazione tra la tensione verso una vita alternativa, con l'uso spregiudicato dell'informazione portata alla sua forma più spettacolare esprime in questi anni una rivalutazione dell'esperienza della festa.

La festa è comunanza ed è la rappresentazione di questa comunanza nella sua forma più completa. Aderire a una comunanza che si propone con l'invenzione di comportamenti radicali di dare vita a situazioni alternative vuol dire fare festa, festeggiare (Gadamer).

La festa si oppone a ogni isolamento di una forma espressiva dall'altra, perché tutto trova la sua ragione nella concordanza degli intenti; perciò nelle feste linguaggi e strumenti di comunicazione diversi si intrecciano e si confrontano.

Una festa può svolgersi in qualunque luogo, ma nel tempo del sogno radicale si voleva progettare luoghi specifici di celebrazione.

Il nome consueto per questi luoghi era ed è "discoteca", certo per mettere in luce la centralità, tra le altre, dell'attività musicale. Questo nome era forse poco adatto per dare conto della loro complessità e della loro sacralità. Nella "discoteca" del periodo radicale si svolgono le più svariate attività: musica, ballo, spettacolo, meditazione, happening, dibattiti, riunioni politiche, ginnastica yoga, ecc. Tante attività, insieme rivolte a dare spazio a comportamenti alternativi dell'immaginario.

In quegli anni l'esperienza più ambita dagli architetti radicali era di progettare una "discoteca". Sono state costruite discoteche povere come, per esempio, il Middle Earth di Londra, arredato con materiale abbandonato e raccattato nelle strade, e discoteche ricche come lo Studio 54 di New York e L'Altro Mondo Club di Rimini dove l'allestimento utilizzò le tecnologie più sofisticate per essere disponibile a ogni forma di spettacolarizzazione. Elemento sempre presente è l'attenzione per l'informazione: tutto viene registrato, filmato, riproposto. Si vive una stimolante contraddizione tra il desiderio della cospirazione e la voglia di essere riconosciuti e ammirati. Torino con il Piper-Pluri Club ha vissuto una delle prime esperienze di "discoteca radicale". Per due anni al Piper si sono susseguiti spettacoli di ogni tipo, mostre, concerti, happening, dibattiti, ecc... Accolto al tempo della sua apertura con

grande durezza dalla stampa ufficiale si è conquistato gradualmente uno spazio e un consenso. Oggi a distanza di più di vent'anni è ricordato con quasi eccessiva benevolenza, quasi un piccolo mito.

4.

A Torino in particolare, ma possiamo dire in Italia in generale, le esperienze radicali si incontrano in modo diretto con il movimento politico del '68. È un incontro duro e difficile: si tratta di integrare arte e politica superando reciproche tradizioni e diffidenze, e per ottenere questo risultato è necessario accettare una mediazione; ma il concetto di mediazione poco si addice alle adesioni impregnate di ideologia. Questo incontro-scontro ha come campo privilegiato l'università e caratterizza le fasi più interessanti della ricerca con gli studenti.

L'università spesso accusata di essere stata, nel '68, responsabile della degenerazione degli studi, di fatto è stata in quel tempo anche luogo di grande fermento intellettuale. La credibilità dell'autoritarismo tradizionale, basato sul diritto all'imposizione di verità e di comportamenti, ha dovuto gradualmente essere sostituito da uno scenario fatto di critica, dialogo e conquistato consenso. È stata una strada lunga e difficile con burrascose cadute, ma credo fosse una strada che non poteva essere evitata: molti obiettivi raggiunti allora ancora nutrono i processi formativi dell'università di oggi. Nella facoltà di architettura si discute di progetti ma l'approccio al progetto è considerato spesso troppo arduo, troppo impregnato di problemi "a monte". La difficoltà è di trovare un punto di mediazione che riporti la radicalità al buon senso, al vissuto senza cadere in false restaurazioni.

Nella mostra "Social Leisure Environment, Italian Landscape" al MoMA di New York il Gruppo Strum (formato da Ceretti, Giammarco, Rosso, Vogliazzo e dal sottoscritto) presentava un libretto dal titolo *La città intermedia* con cui si teorizzava l'importanza di dare forma comunicativa alle proposte politiche e si proponeva di coniugare grandi propositi di trasformazione con la sperimentazione diretta di nuove forme d'uso della città. Bisogna riconoscere che questa strada ha avuto pochi consensi.

La reciproca diffidenza tra i protagonisti dei due campi d'azione ha bloccato il dialogo. La politica, in particolare quella dei gruppi più innovativi (ed eversivi) disillusa dalle difficoltà di ottenere consensi più estesi si dissolveva o nella rinuncia o nel terrorismo. La politica ritornava tutta in alvei più sicuri e più istituzionali e anche l'architettura era spinta dentro i suoi recinti tradizionali a ridiscutere le sue strutture disciplinari.

5.

Mentre il mondo radicale si esercita esplorando occasioni di trasformazione dei comportamenti e dello spazio urbano a partire da situazioni esistenziali più o meno connesse alle lotte politiche, alla fine degli anni Sessanta si formano altre tendenze che, pur volendo modificare lo stato delle cose dell'arte e della politica, partono da ipotesi diverse, proponendo forme diverse di resistenza alla gestione speculativa del territorio.

La resistenza proposta si esprime con il rifiuto di coinvolgimenti diretti con le vicissitudini mondane e con la costruzione di spazi di ricerca autonomi fondati su riflessioni generali, immuni dai richiami della contingenza. La tesi di fondo di questa tendenza è che il rigore della ricerca formale interna alla tradizione linguistica specifica dell'architettura, l'attenzione scrupolosa alla pratica del mestiere possono innalzare una barriera contro gli attacchi della volgarità capitalista e possono formare un ordine urbano composto da un'architettura risplendente della sua stessa essenza.

Questa ipotesi di lavoro si sviluppa in particolare nella cultura milanese e veneziana (Rossi, Gregotti, Polesella sono i primi riferimenti che vengono alla mente) ma ha pochi discepoli nell'area torinese.

Si tratta però di un dissidio che supera di molto la dimensione locale o italiana e si estende dentro il dibattito internazionale: un dissidio che ha percorso il dibattito architettonico degli ultimi anni, anche

se si può affermare che le posizioni che propongono la separatezza e l'autonomia siano quelle assunte e sostenute dalla critica ufficiale e perciò vincenti, almeno sul piano del successo e del consenso allargato.

Negli anni successivi intervengono nuove riflessioni che comportano una revisione e una complessificazione dei termini del discorso: la crisi delle ideologie forti si trasforma in crisi delle utopie di pianificazione. Urbanistica e architettura mettono in discussione la loro separatezza e l'interesse si sposta dall'oggetto architettonico all'ambiente urbano. Questo salto concettuale, prodotto dalla crisi reale della pianificazione, tradizionalmente intesa come diritto e dovere di definire a monte obiettivi e metodi dello sviluppo urbano, si manifesta con un rimescolamento delle fasi di piano e di progetto. È una trasformazione profonda, una revisione in atto che segnerà il nostro tempo della postmodernità.