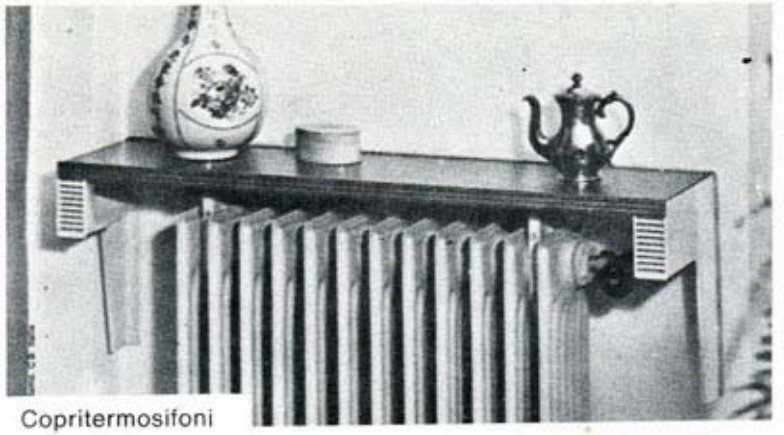
ELOGIO DEL BANALE
a cura di Barbara Radice
STUDIO FORMA
ALCHYMIA

è stato realizzato in occasione della mostra « L'oggetto banale » alla Biennale
980 nella I Mostra Internazionale di architettura.
eata da Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, è
a per la Biennale dallo Studio Alchymia con il contributo delle Industrie: Abet
A., Fontana Arte S.p.A., e Osram S.p.A.

Indice

Introduzione, di Barbara Radice . . . . . pag. 6
Questa mostra... di Alessandro Mendini . . . . . pag. 14
Architettura Banale, di Alessandro Mendini . . . . . pag. 17
Elogio del Banale, di Franco Raggi . . . . . pag. 22
Progetto amorale, di Alessandro Mendini . . . . . pag. 32
Dialogo: « Le forme del Banale » . . . . . pag. 36
Fiori artificiali, di Alessandro Mendini . . . . . pag. 55
Postavanguardia, di Alessandro Mendini . . . . . pag. 67



Copritermosifoni

INTRODUZIONE

La storia di questo libro, nato per accompagnare la mostra « L'oggetto banale » alla Biennale di Venezia '80, ruota, come la mostra, intorno alla storia di un personaggio. Il personaggio, Alessandro Mendini, è un uomo di cultura tempestivamente « contemporaneo » di questi anni un po' speciali che segnano la fine di un millennio e, almeno nelle aspettative, l'inizio di una nuova era. Il personaggio è un uomo ambiguo e generoso, un po' moralista-cattolico, un po' spregiudicato-giapponese, un catalizzatore di situazioni e distributore di dubbi e energie, un intellettuale sofisticato e ininterrottamente « diviso » tra la professionalità che indossa come una pelle con disinvoltura e il ruolo di fantasista che ha scelto di giocare, sadico, ma anche ottimista e lucido fino in fondo.

L'idea del « banale », come presa di coscienza del quotidiano e come possibilità progettuale interpretativa di una stilematica da « geometra » di gusto piccolo borghese, nasce nella testa di Mendini come risultato di una serie di mosse teoriche, in pieni anni '70, tempi di crisi delle istanze radicali di cui è stato un esponente, e di postradicalismo, e nasce come possibilità costruttiva anche se acida nei riguardi del Progetto. Dice Mendini: « Le istanze radicali prevedevano per esempio la manualità che si è rivelata inagibile; prevedevano l'esistenza di un proletariato che si è dimostrato non esistente, esiste invece la piccola borghesia; prevedevano una specie di congiunzione tra la progettazione coltissima e il sottoproletariato ed esiste invece la progettazione di massa perché l'intellettuale si va a perdere; la progettazione diretta da parte della massa si è rivelata una illusione in più, esistono invece una progettaziona indiretta e un progettista piccolo borghese... Poi c'è l'altro discorso sulle avanguardie che dal 1900 ad oggi da fenomeni numericamente piccoli sono diventate fenomeni numericamente grandi, nel passaggio dall'essere avanguardie artistiche a diventare avanguardie politiche. L'avanguardia come fenomeno generalizzato (per esempio l'avanguardia nella moda o dei cinquantamila presenti ai concerti rock) è un fenomeno che chiamo 'banale' perché la quantità è in un certo senso 'banalità' ».

In tutti i processi progettuali e produttivi esiste oggi un allargamento del potere dei tecnici intermedi, che corrisponde a una sempre maggiore necessità di specializzazione, a uno standard più elevato di know-how tecnologico e alla massificazione della cultura. Così in architettura e design esiste un allargamento del potere dei professionisti in-

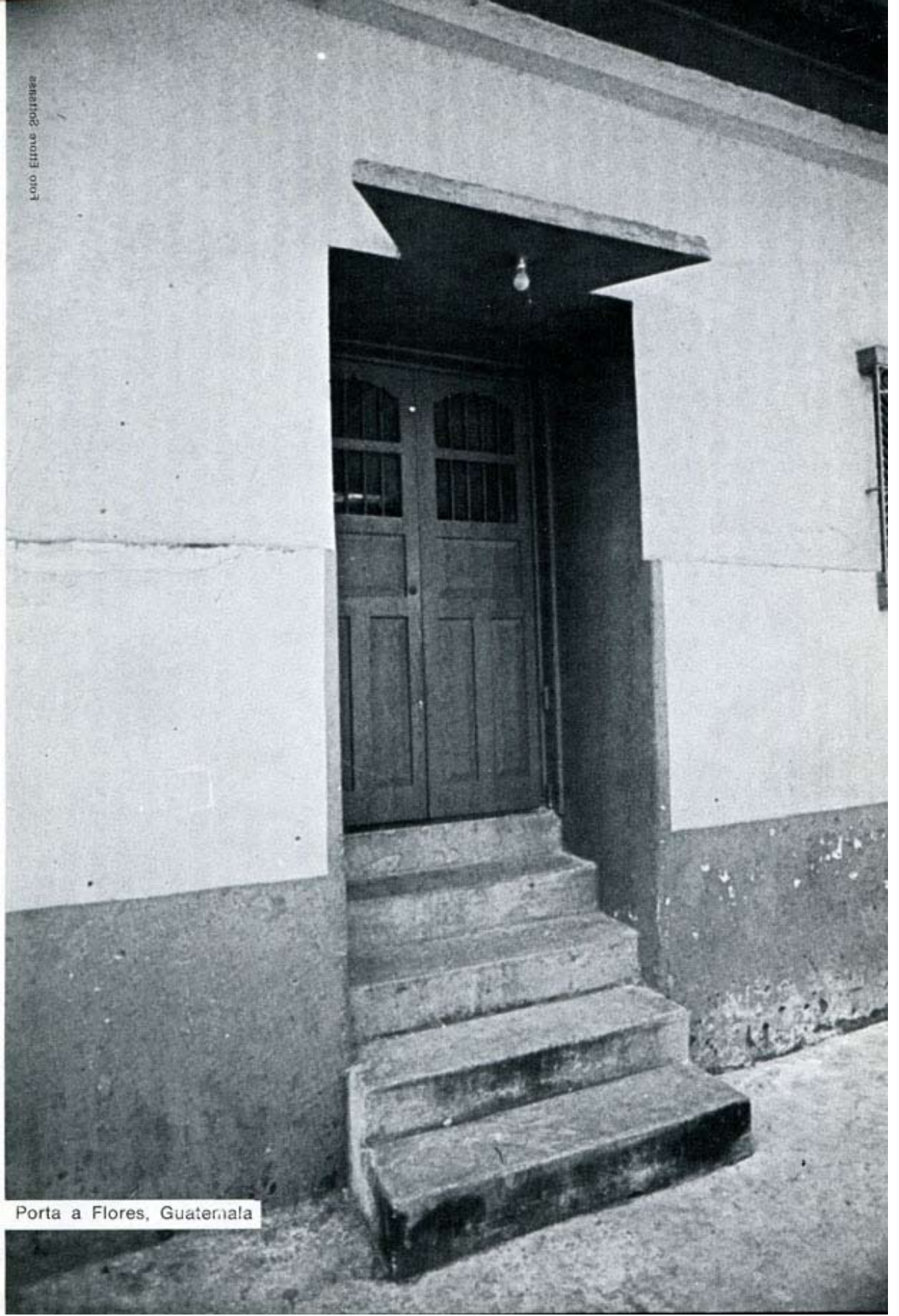
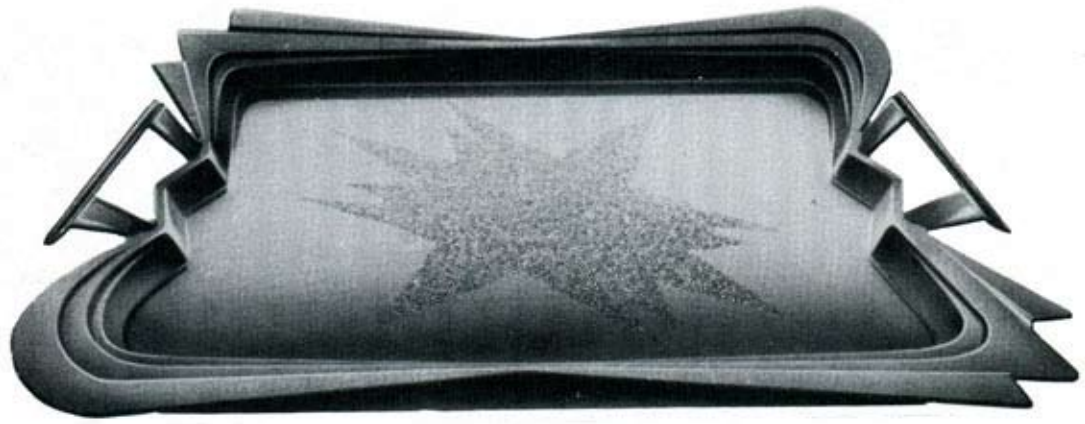


foto Ettore Sottsass

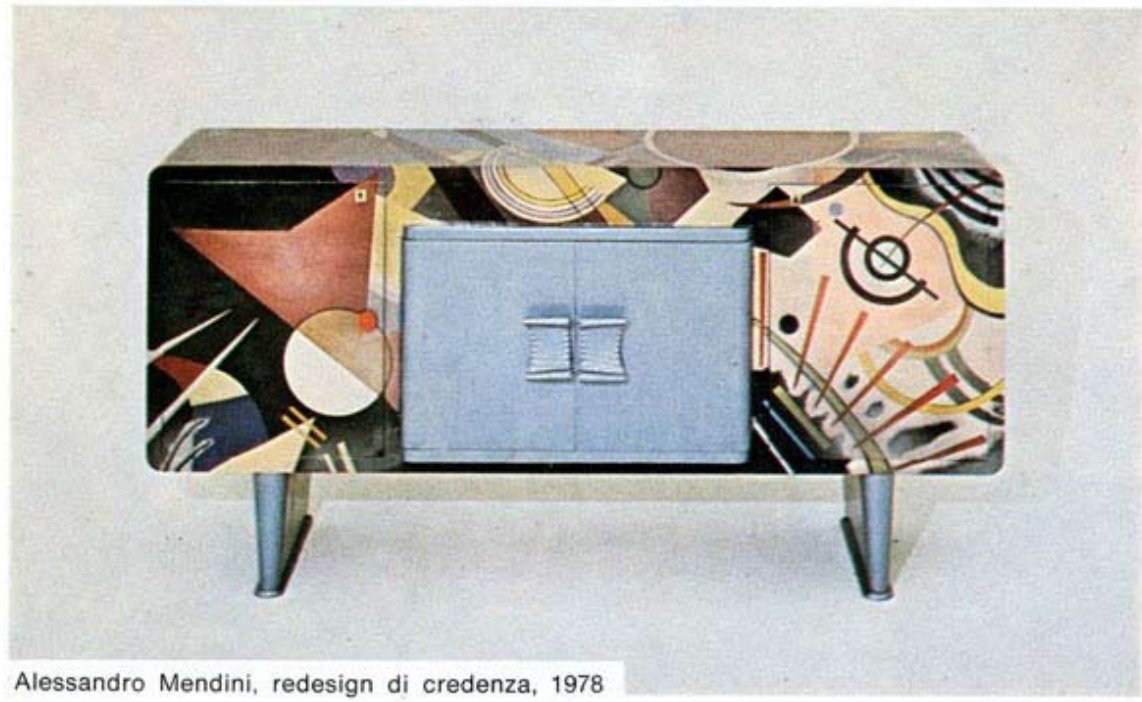
Porta a Flores, Guatemala

termedi, geometri, arredatori e stilisti impiegati nell'industria. Con la sua ipotesi di progettazione « banale » Mendini propone l'assunzione di una stilematica di tipo intermedio-piccolo borghese e la neutralizzazione estetica dell'oggetto d'uso. Il panorama di questa « intermedietà » è immenso, coincide con il paesaggio suburbano industrializzato, caotico, consumistico, esuberante, brutale, con il mondo anonimo e asettico degli scaffali, etichette e musichette ipnotiche dell'ipermercato, con quello opaco, zuccheroso, impotente ma felice della televisione, un paesaggio da fotocopia a colori eternamente mediato che corrisponde alla realtà politico-economi-



Alessandro Mendini, vassoio per il programma 3 di Alessi, 1978

ca della società industrializzata. In questa società industrializzata il progettista borghese « per suo senso di colpa continua a perseguire una stilematica di carattere proletario » mentre il futuro possibile progettista proletario « per suo atavico miraggio verso la nostra condizione, tende a una stilematica di tipo borghese ». Scrive Mendini: « Si tratta di due opposti o se si vuole di due linee parallele che non si vede come e quando possano congiungersi se non all'interno di una ipotesi di un mondo piccolo borghese, cioè all'interno di una concezione 'banale' della stilematica, all'insegna di un buon gusto del cattivo gusto, di una neutralizzazione estetica dell'oggetto d'uso ».
Si tratta naturalmente di una neutralizzazione non assoluta ma relativa all'idea estetica, aristocratica della progettazione tradizionale. Per esempio Mendini propone di prevedere o supporre nel progetto la presenza di una serie di riferimenti, forme, regole e materiali tratti e elaborati dal mondo dell'uomo di massa: finti marmi, piante grasse, possibilmente di plastica, vicino alla televisione, finestre in miniatura, mattoni dipinti, caminetti elettrici e gran parte dell'iconografia anni '50 (i primi anni della grande massificazione del design)... la presenza cioè di standards edilizi come si trovano in qualsiasi manuale o catalogo di prodotti.
L'idea pare folle ma è in certo senso rivoluzionaria in quanto tende a sradicare definitivamente la retorica del Progetto come atto demiurgico ed elitario nei confronti di una massa da elevare paternalisticamente a una condizione ideale, non solo, ma è un'idea costruttiva perché non pretende una immediata, totale, reale neutralizzazione del progetto ma prepara, come un vocabolario enciclopedico, le basi di una possibile riedificazione futura che in senso positivo o negativo non potrà prescindere dal panorama consumistico della merce o dell'estetica di massa. In questo Mendini è — come dicevo — tempestivamente contemporaneo. La sua rivisitazione dell'idea di progettazione non è una teoria assoluta, metafisica, ma una visione storica accurata che corrisponde in pieno a un'era non sistematica, contraddittoria e caotica come la nostra, un'era non di rifondazione ma di passaggio, un'era di pieno medioevo tencologico che raccoglie solo nelle aspettative di molti e negli sforzi di pochi le tensioni di un possibile, futuro Rinascimento.
Così quando Mendini si dichiara fantasista è cinico ma non emotivamente distaccato, conosce e vive il suo ruolo di intellettuale emarginato con una disperazione e uno slancio che gli fanno fare salti in avanti, quasi suo malgrado, a forza di contorsioni e colpi di coda. Fantasista è chi vive nel mondo e inventa ma non segue mai un progetto fino in fondo: trasmette sollecitazioni, catalizza, imposta e dissemina germi di operazioni, abbandonandole in pasto ad altri che le fanno proprie, le reinterpretano e le trasformano fino a reinventarle quasi completamente. Con la sua visione Mendini intende sottrarre la mano alla matita, sottrarre alla fine anche il progetto e farlo diventare un programma aggiornato, un possibile software che ribalti gli esiti di un meccanismo inceppato e metta in moto energie e processi autonomi.
Gran parte dell'attività di Mendini non è solitaria. Questa idea del « banale » per esempio, forse è nata per prima solo nella sua testa ma è stata discussa, masticata e rimaneggiata con amici e collaboratori poi coinvolti direttamente nel lavoro, con massima libertà di intervento. Dell'esito di questi progetti « volanti » Mendini si preoccupa solo in parte. Importante per lui è verificare se andranno a crescere o a morire. Il rischio personale è grosso ma la strategia richiede di tagliarsi i ponti alle spalle e costringersi a trovare sempre altre vie di uscita, passaggi da esplorare, soluzioni da tentare. La disponibilità alla collaborazione e la fiducia incosciente negli interventi altrui, siano giovani e sconosciuti o più vecchi e famosi, sono un'ulteriore carta libera nel gioco che, se ha esito positivo, sfocia in nuove possibilità e occasioni.
Tornando al « banale » resta da dire qualcosa della carica semantica di questa parola. « Banale » — dice Mendini — è una parola che attira moltissimo perché irrita tutti ». Ma c'è un trucco che fa parte dell'ambiguità del gioco e dell'autore. Se è vero che il linguaggio si accresce per metafore e che queste a volte nascono per rifunzionalizzazione di un significato, così è avvenuto con Mendini per la parola banale. La rifunzionalizzazione consiste nell'attribuire ad alcuni significati carattere positivo invece che negativo, di inserirli in un contesto generale di positività perché siano letti in modo costruttivo invece che denigratorio.
Dice Mendini: « Ci sono parole come 'caos', 'banale', 'falso', 'artificio', 'ambiguo' che io



Alessandro Mendini, redesign di credenza, 1978

considero positivamente. Per me caos è dinamica contro la stasi dell'ordine per cui lo considero positivo; banale è un tipo di estetica che si preoccupa del quotidiano invece che del metafisico e pertanto è positivo; l'artificio è la coscienza che non esistono fatti attendibili e allora il progetto è fondamentalmente un falso... tutte queste parole, caos, banale, falso, ambiguo, artificio, sono per me i dati positivi di un possibile progetto contemporaneo ».

In questo libro, oltre ai progetti personali di Alessandro Mendini, se ne presentano altri « in collaborazione », dove la collaborazione non è solo un intervento esecutivo ma un apporto creativo progettuale di collaboratori che operano autonomamente nella stessa direzione. Così i progetti per il teatro del « Carrozzone » pensati con Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi; così la mostra a Linz curata con lo studio Alchymia e quella alla Biennale curata ancora con Navone, Puppa, Raggi e altri collaboratori occasionali; così i progetti realizzati insieme allo Studio Alchymia, quelli realizzati autonomamente dallo Studio Alchymia o gli studi sulla decorazione di Paola Navone.

Nel libro, la cui impostazione grafica e d'immagine è stata curata insieme a Michele De Lucchi, sono state inserite una serie di immagini di appoggio di oggetti, case, particolari costruttivi, arredamenti, situazioni, che rappresentano i luoghi reali dell'iconografia banale. Queste immagini sono state volutamente mischiate alle fotografie di progetti in modo da costruire un riscontro continuo tra la neutralità banale e il possibile scatto progettuale interpretativo della banalità.

Gli scatti progettuali interpretativi avvengono in genere in due direzioni che corrispondono a due tipi di redesign. Il redesign su progetti famosi come gli interventi di Mendini sulle sedie di Rietveld, Breuer, Ponti, Colombo, Thonet e Mackintosh e quelli perpetrati su oggetti trovati di tutti i giorni come per la poltrona Proust o gli oggetti per la mostra « Forum Design » di Linz o per la mostra alla Biennale di Venezia. In entrambi i casi il redesign è un modo di sottolineare la banalità dell'intervento o dell'oggetto su cui si interviene di fronte a situazioni diverse di tipo aulico. La situazione vive di uno slittamento continuo per cui se su una credenza acquistata dai robivecchi si dipinge un Kandinsky, la credenza diventa ancora più banale e il Kandinsky ancora più Kandinsky; lo stesso vale per gli interventi su Rietveld, Breuer, ecc., e in altro modo per gli interventi su oggetti neutri d'uso comune come tostapani, posaceneri e lampadine con palline, bandierine e colorini che ne celebrano la quotidianità.

Il redesign nasce come tentativo di dimostrare che oggi « per un futuro di almeno dieci anni di design, non si può che ridisegnare ». Gli oggetti e progetti di Mendini sono specie di paradossi tridimensionali pieni di protesi, vignette volumetriche che indicano la ridondanza del progetto, delle forme e del disegno e l'impossibilità di progettare « veramente » di nuovo. Così la poltrona Proust è un tentativo di valorizzare esplicitamente il falso « generalmente considerato pattumiera ma che, trattato con un'altra pellicola, può assumere un aspetto eccitante ». Le credenze sono il tentativo di rendere inattribuibile l'oggetto, modificando formalmente mobili di epoca fascista, sovrapponendogli un Kandinsky e trasformandoli in una cosa « priva di tempo, priva di stato e priva di stile ». In realtà lo stile nasce da questa sovrapposizione; non a torto Mendini afferma che i suoi progetti assomigliano moltissimo a tanti pesci. « I pesci sono forme semplici, con una loro caratteristica, alla quale sono poi sovrapposti decori di vario tipo come le squame, che si ripetono o cambiano colore o diventano fosforescenti, e poi l'occhio, e le pinne e la coda... tutte le cosettine che attacchiamo sugli oggetti sono come le squame e le pinne di un pesce ».

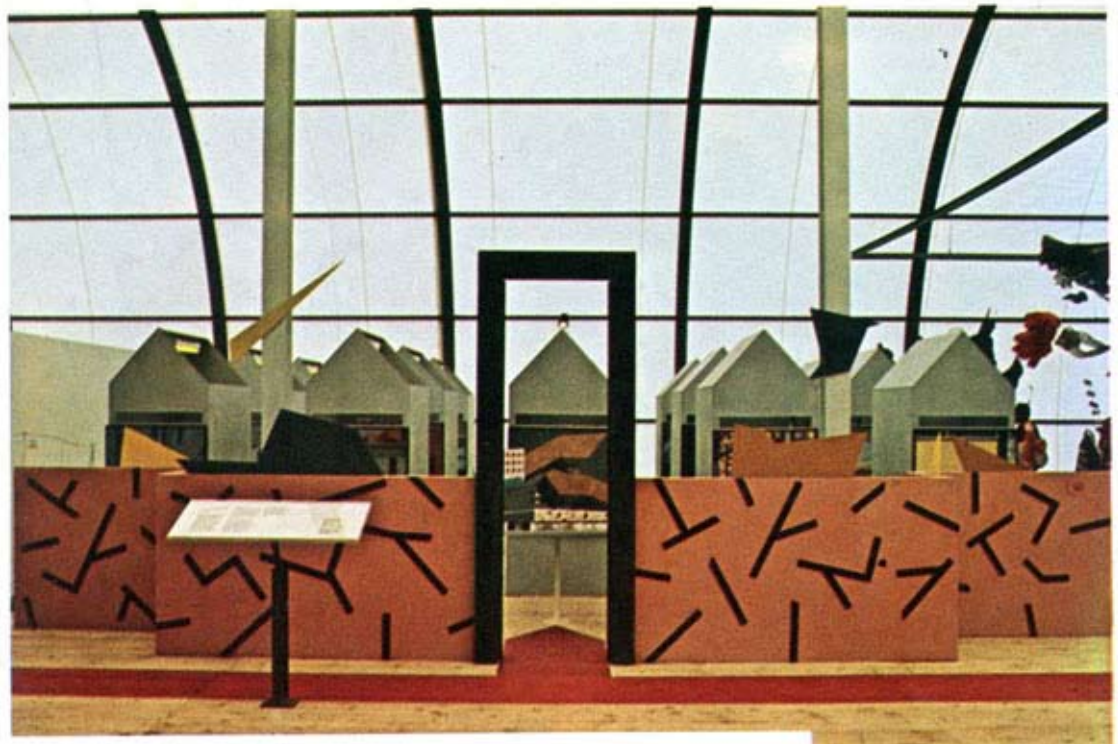
Bisogna dire, per concludere, che di « banale » in tutta questa storia c'è ben poco, certo non l'intervento culturalizzato, né il processo. Il processo è un processo di risemantizzazione duplice, parallelo e omologo a quello che la progettazione non specialistica ci riversa addosso a valanghe tutti i giorni. Banale è forse il tipo di estetica di riferimento, presa come esemplare di un gusto di massa che si suggerisce di prendere e deglutire come vitamina ricostituente nei riguardi della disciplina e dei sistemi di progettazione tradizionali.

Barbara Radice

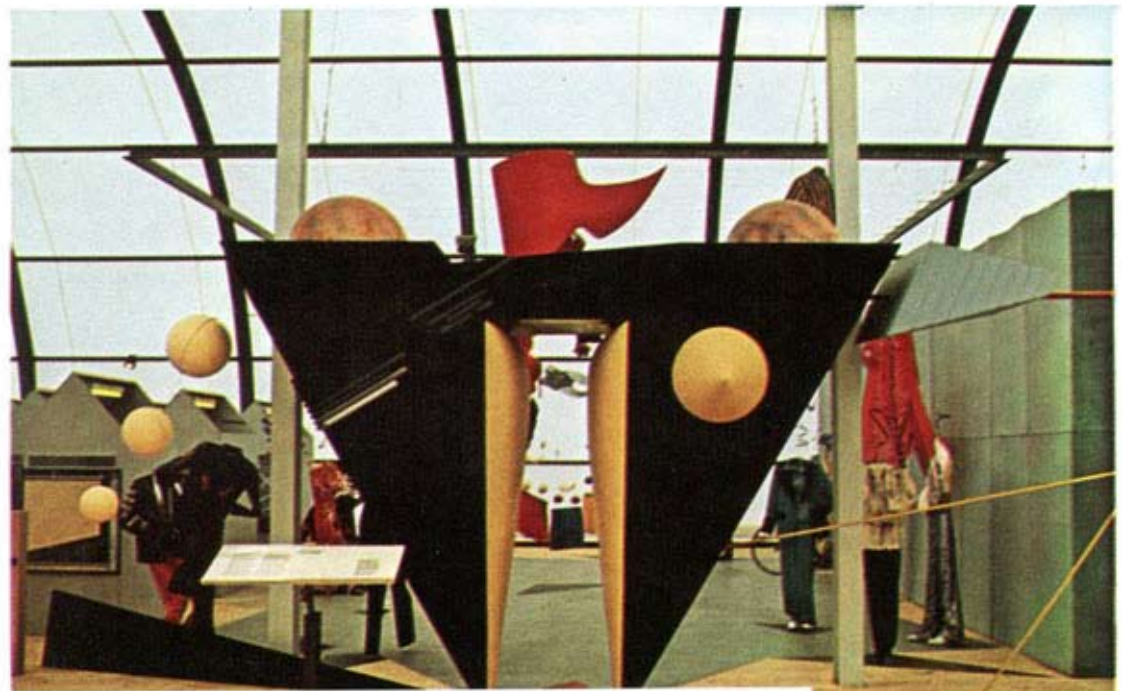
Sedia in tubo e plastica a Bali

Foto Franco Reggi

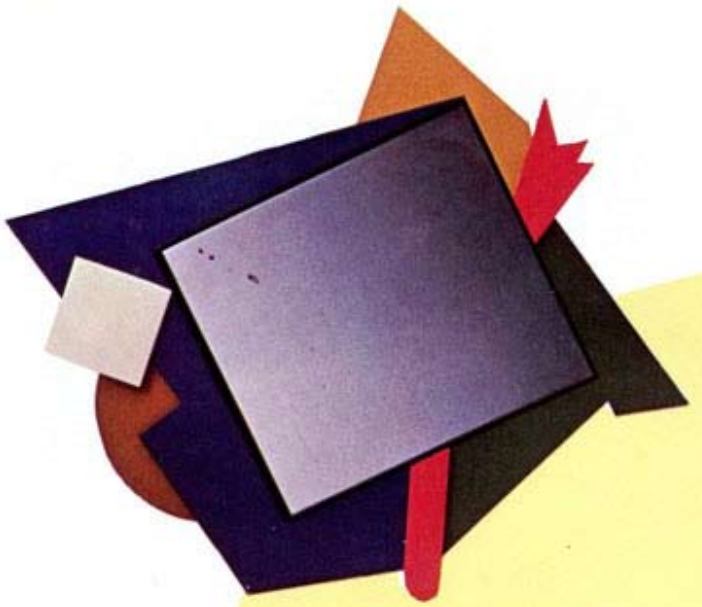
Borsa cinese in plastica a Pechino



Studio Alchymia (Bruno Gregori, Alessandro Guerriero), porta per la mostra Forum Design, Linz, sezione Banaldesign, 1980



Studio Alchymia (Bruno Gregori, Alessandro Guerriero), porta per la mostra Forum Design, Linz, sezione Fashiondesign, 1980



Alessandro Mendini, specchio Kandissa, 1978

QUESTA MOSTRA ...

La mostra su « L'oggetto banale » realizzata in Biennale a Venezia si basa sulle seguenti considerazioni. Il gran numero e la serie contengono e implicano il concetto di banale. La moltiplicazione del capolavoro è un'utopia intellettuale.
Può esistere una teoria dell'« autenticamente falso ». Si può ipotizzare una metodologia di progettazione banale, un design e una architettura neo-banale culturalmente nota a se stessa. Una possibile sconvolgente carta da giocare nel momento in cui tutti i metodi di progettazione « post-moderni » segnano il passo. L'esplosione del banale è a catena: perché non sfruttare il rapporto naturale, intimo e mitico che si instaura fra l'uomo e l'oggetto cosiddetto « brutto » in qualsiasi società di massa? Ad uomo banale, oggetti e case banali: esaltazione paradossale delle convenzioni, trionfo dell'autentico mancato, ribaltamento del buon gusto, disponibilità a una finzione estetica corrispondente alla finzione della vita quotidiana: non impegnativa, non drammatica, accattivante, rilassante. « Banale » significa la presa di coscienza del quotidiano, è il rapporto esistenziale dell'uomo con l'estetica spicciola, è una sorta di immagine speculare dell'arte. Il banale è un fatto politico direttamente legato alla forza della classe media, è il cavallo di Troia delle masse popolari per riappropriarsi delle arti. Il banale piace all'uomo di massa perché fatto da lui stesso, perché è un fenomeno di quantità per definizione. Proprio perché capace di instaurare le relazioni « vere », ora per ora, degli uomini con gli oggetti che lo circondano, il banale rivela di essere quella certa estetica, quella reale capacità creativa, quel modello formale che si stabilisce davvero nel maggior numero di individui. Il banale è arte applicata e adattata alla vita di tutti i giorni. Lo stile raggiunto nel progettare la casa banale, la casa come souvenir di se stessa, è cinicamente caotico, esuberante, iconico, psicologico, impotente e pessimista; ma è anche lo stile non violento della « coscienza infelice », tipica di quell'uomo di massa che sa di non potere più perseguire il miraggio proletario. A questo modo la progettazione banale e la amoralità stilistica possono essere intese come pensiero rivoluzionario. Risulta allora possibile concepire la progettazione come un infinito fenomeno di redesign, di styling e di fantasia che parte da oggetti già esistenti in commercio, per arrivare agli stessi oggetti, purché trasformati nella loro immagine e perciò da « scarichi » divenuti « carichi ». Un atteggiamento critico e manierista giustificato dalla scarsa chiarezza delle istanze progettuali di oggi, che può condurre verso spazi inesplorati. Urge una provocazione sconcertante, disorientante, dissacrante, spinta a concentrare l'attenzione sugli oggetti senza qualità, a riflettere sull'odierno disagio progettuale. I progetti dell'uomo di massa sono basati su dati insufficienti, così come le sue frasi sono luoghi comuni da spiaggia o da astronauta, dette in assenza di gravità, così come la sua vita è tutta un maniacale impercettibile aggiustamento, una continua sequenza di « tic ».

Luglio 1980

Alessandro Mendini

Alessandro Mendini e Lidia Prandi, arazzo Kandissone, 1978

Foto Franco Summa

127

Porta in un condominio a Pescara

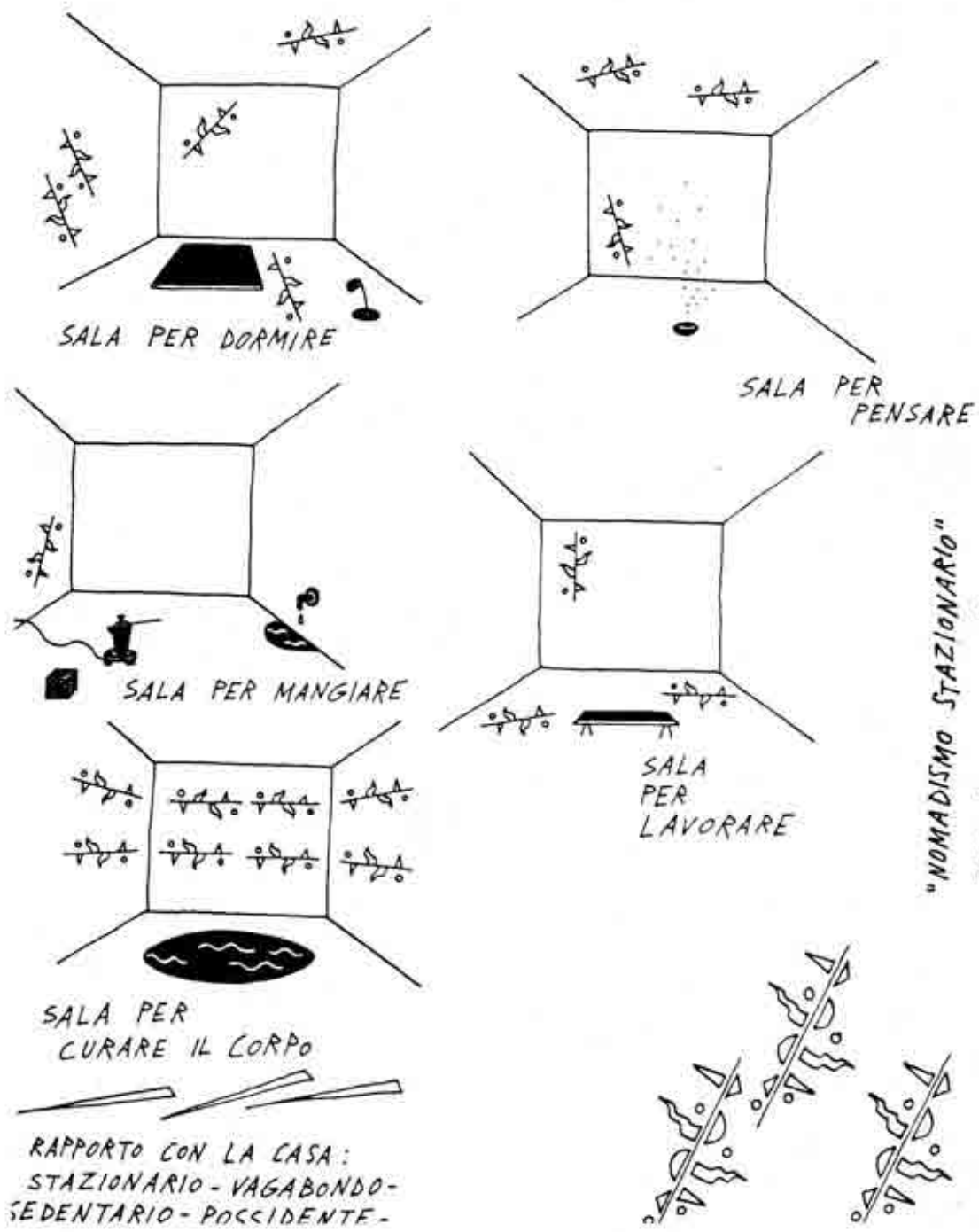
ARCHITETTURA BANALE

Analizziamo la parola « progettare », lasciando da parte i progetti d'altra natura, per esempio quelli amministrativi, legislativi, burocratici, economici, eccetera. Per quanto riguarda architetti e designers ritengo che progettare significhi ancora svolgere a qualsiasi livello processi di formalizzazione, occuparsi di problemi di espressione, comunicare tramite le forme funzionali. Quello che occorre vada perduto in modo definitivo è il senso sintetico, monolitico, determinista, carismatico del progetto, con il progressivo difficile avvio dell'idea di « democrazia progettuale », per quanto complessa e problematica essa sia. Parlare ontologicamente di Progetto al singolare e con la Pi maiuscola dovrebbe sembrare oggi un atto metafisico; i progetti non sono uno ma tanti, sono un intreccio volutamente contraddittorio e infinito. Quanto al progettista bisogna ricordare che la sua è una attività sempre meno concepita come oggettiva, distaccata e asettica, vale sempre di meno il concetto metodologico e programmatorio di un progettista « freddo » dopo i dimostrati fallimenti del modo ottuso e schematico di credere nei metodi e programmi. Il progettista sarà invece sempre più un animale « a sangue caldo », con influssi, riflussi e alchimie. La sinistra non potrà più essere considerata da lui una unica e sicura grande griglia di riferimento strategico. I progettisti, gli intellettuali di sinistra che hanno vinto le lotte degli ani '60, soffrono ora il disagio di essere diventati una maggioranza: ormai il problema dell'intellettuale è diventato un problema tutto compreso all'interno della sinistra, dentro la quale i socialisti, i radicali, gli extraparlamentari, le brigate rosse fanno guerra spietata al comunismo. Il nemico che negli anni '60 era noto, individuato e ben visibile, oggi è un nemico invisibile. Sul piano pratico, al progettista corrisponde un dramma anche di carattere tecnico, oltre che di genere politico. Cioè esiste un pendolo: da una parte il progettista borghese, dall'altra parte il progettista proletario in fieri. Noi progettisti borghesi tendiamo per il nostro atavico senso di colpa a perseguire una stilematica di carattere proletario, mentre quelli proletari per il loro atavico miraggio verso la nostra condizione tendono a una stilematica di tipo borghese. Si tratta di due opposti, o se si vuole di due linee parallele che non si vede come e quando possano congiungersi, se non all'interno dell'ipotesi di un mondo « piccolo borghese ». Cioè all'interno di una concezione « banale » della stilematica, all'insegna di un buon gusto del cattivo gusto, di una neutralizzazione estetica dell'oggetto d'uso. Se invece avverrà ad un certo punto che un « proletariato », per altro astratto, rifonderà il suo progetto, ciò è imprevedibile e avverrà assolutamente senza di noi borghesi. Noi borghesi possiamo invece e solo progettare con coscienza la morte progressiva del progetto borghese. In questa situazione di frantumazione e di impossibilità di sintesi ha molto valore l'applicazione degli obiettivi indiretti, come nel gioco del biliardo, dove se si vuole raggiungere un punto si deve prima colpire più volte la sponda. Occorre una visione frammentaria e particolare del progetto, e bisogna credere che le azioni e gli oggetti molto elementari possono servire alla rivoluzione progettuale e a scardinare la roccaforte reazionaria delle discipline. Non è più il tempo del passaggio di nozioni da piccoli gruppi che sanno verso grandi gruppi che non sanno: lo dimostrano il vitalismo delle minoran-

Alessandro Mendini, studio per divano, 1978

ze e del contropotere, la debolezza culturale dell'accademia e del professionalismo. Occorre occupare non zone disciplinari ma zone infradisciplinari. Bisogna sostituire la parola « progetto » con la parola « vita », nel senso che mentre il vivere coinvolge tutti, il progettare coinvolge solo gli specializzati. È importante tendere verso la despecializzazione del progetto, verso l'acquisizione di atteggiamenti esistenziali, discontinui, incoerenti, liberatori e corporali, opponendo il progetto vivo di se stessi a chi si ostina a compiere il pedante progetto delle cose. Bisogna che il progetto perda quel senso missionario, cattolico e retorico tipico del movimento moderno che ha inteso elargire dall'alto la razionalità; il progetto è oggi invece la catalogazione, la rappresentazione, la testimonianza critica, l'espressione allegra o disperata di quanto si va vivendo; e qui vale la lezione che sta facendo il femminismo. Il progetto è anche espressione cinica e critica di situazioni di crisi: può segnalare una ideologia politica, un problema energetico, la condanna al consumo, al funzionalismo, allo sfruttamento del lavoro, allo specialismo separato. È anche importante considerare che il progetto fa parte del meccanismo che in definitiva produce quell'insieme infinito, quella galassia fantasiosa che si chiama « merce ». Allora quello del vendere, comperare, scambiare, scegliere, usare, eliminare oggetti progettati è un complesso di atti estremamente importante sul piano delle comunicazioni umane. Un complesso di atti fra i quali quello del progettare non è privilegiato, ma paritetico agli altri. Credo perciò nel « commercio » come fenomeno qualitativo omologo con quello del progetto, e ho la sensazione che una eventuale rifondazione del progetto possa partire dopo di quella del commercio, nell'idea di un commercio alternativo. È anche utile parlare di progetto nel suo aspetto opposto, cioè nella sua possibile accezione di « deprogetto ».
Nel senso che è importante pensare ad uno sviluppo per negativo del progetto, dove l'ipotesi sia quella di togliere anziché accumulare, quella di essere effimero invece che incrostare, di non contribuire alla saturazione costruttiva e alla distruzione per eccesso.
Mentre il progettare ha sempre significato aggiungere nuovo al nuovo, deprogettare significherebbe porsi nell'ottica di una radicale inversione di tendenza dell'architettura e dell'ambiente formalizzato. La nostra era non è sistematica, è contraddittoria e caotica, non è di rifondazione ma di passaggio. Così i suoi progetti sono di confine, e il realismo ci indica che per essi vale un senso di peritetici tà e di eclettismo: è tempo di « stabilizzazione indifferente » della ricerca stilematica forse per molti anni. Quanto al problema più cruciale di tutti, quello della socializzazione e della creatività di massa, che da parte dell'intellettuale borghese è vissuto fra élite e populismo, come questua e petizione del consenso, si può formulare l'ipotesi dell'utopia di una « architettura banale », della diffusione critica e positiva del gusto piccolo-borghese.
Da tempo l'uomo di massa riversa a valanghe addosso a noi intellettuali gli stilemi che noi gli abbiamo imposto. Ce li riversa in grande quantità dopo averli rielaborati e resi culturalmente omologhi e adatti a se stesso. Questa operazione di risemantizzazione semi-popolare viene di solito compiuta da semispecialisti, quali geometri, piccole industrie, eccetera, che possono essere considerati i veri rappresentanti progettuali della creatività di massa, che producono edilizia ed oggetti nei quali si è perduto il terrorismo tipico del progettista intellettuale. Con questa edilizia, con questi oggetti e ambienti banali, che sono acquisiti intimamente dal pubblico normale nel suo quotidiano, l'uomo di massa si sente a suo agio, svolge la sua azione di creatività indiretta, applica la rilassante estetica della sua normale giornata, il diritto di usare dei progetti « autenticamente falsi ».

Alessandro Mendini



Alessandro Mendini, Nomadismo Stazionario, 1979

Soggiorno nella casa di un operaio a Padova

Cucina nella casa di un manovale a Padova

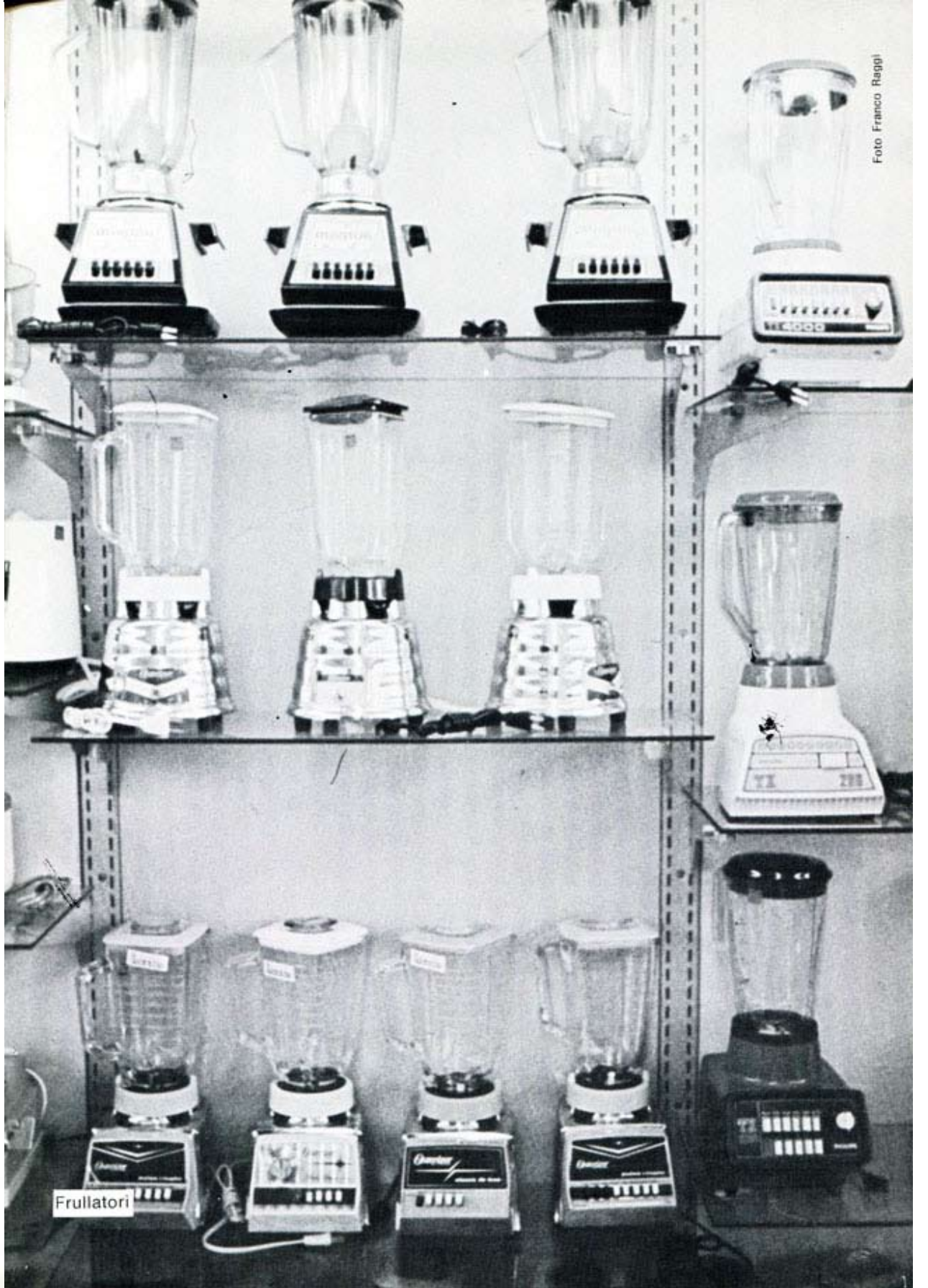
Foto Antonio Concolato

Camera da letto nella casa di un artigiano a Padova

Soggiorno nella casa di un impiegato a Padova

ELOGIO DEL BANALE

Si è spesso parlato di architettura moderna, quasi mai di architettura contemporanea. Posto che modernità e contemporaneità non coincidono, qual è l'immagine dell'architettura contemporanea?
Essa non corrisponde all'immagine di « una » città o di « una » architettura. Alla compatta consuetudine dei centri storici, la realtà del costruito contrappone aree di espansione urbana quasi sempre caotiche e prive di ordine progettuale. Eterogenee e frammentarie. Questa fascia non è città e non è campagna, non possiede l'ordine spaziale riconoscibile della prima, né la naturalità ordinata della seconda. Quantitativamente è il fenomeno architettonico che definisce la nostra epoca; è la periferia. In essa è visibile la caduta quasi verticale di ogni tensione di progetto spaziale e il contemporaneo prevalere di un progetto indiretto, urbanistico burocratico, incapace di ordinare i rapporti spaziali tra le diverse parti.
Nelle civiltà industriali e in quelle dei paesi in via di sviluppo l'architettura dimostra la sua incapacità a porsi come progetto unitario, anche se questa è sempre stata la vocazione dell'Architettura Moderna. Quest'ultima nelle sue enunciazioni teoriche voleva essere la scienza capace di dare una soluzione all'intero problema dell'abitare. Nella realtà a questo problema viene « trovata » un'altra soluzione. Essa è la risultante composita e stratificata di varie soluzioni, variabili indipendenti di tipo collettivo ed individuale, tecnico, burocratico, amministrativo e anche linguistico che nel loro insieme costituiscono un comportamento progettuale anarchico. La sommatoria di questo insieme di soluzioni costruisce l'immagine della architettura contemporanea.
Alla condizione utopica di una centralità della cultura del progetto queste aree del pianeta contrappongono il caos organizzato: la frammentazione invece dell'unità, il particolare invece del generale, il dettaglio invece dell'insieme, l'individuale invece del collettivo. All'utopia di una architettura che dà forma alla società si sostituisce nella realtà un'architettura che si adatta alle forme organizzate della società stessa. Il concetto quantitativo di edilizia prevale nei fatti su quello qualitativo di architettura.
La Riviera Romagnola, la Valassina, la periferia di Città del Messico, Los Angeles, Las Vegas, sono solo alcuni esempi di soluzioni edilizie « trovate » a questo tipo di espansione; ad ognuna di esse corrispondono forme più o meno controllate e mature di progetto. Nessuna di esse realizza, nemmeno in parte, la profezia dell'architettura espressa dal Movimento Moderno agli inizi del secolo, eppure non si può dire che quelle forme di uso del territorio non siano « a misura d'uomo », anzi in esse per certi versi si realizzano forme di vita di relazione, di abitazione e di espansione molto più vivibili di quelle espresse dalla cultura del Movimento Moderno. Chi si sente di preferire, a parità di dignità costruttiva, il quartiere suburbano ad alta densità al microvillaggio di edilizia unifamiliare? In un suo testo anticonformista Adolf Loos teorizzava una espansione urbana fatta di piccoli lotti di edilizia individuale preferendola alla macroarchitettura collettiva.
Caduti o verificatisi impraticabili gli assunti teorici e sociali della Architettura Moderna, assistiamo invece ad una volgarizzazione e contaminazione dei suoi stilemi linguistici che, entrati nel circolo del consumo insieme ad altri codici, subiscono un « trattamento » che è la matrice formale dell'ambiente contemporaneo.
Il termine « post-modernismo » in architettura tenta di mettere ordine critico a questi fenomeni, ma si riferisce ancora una volta alla pratica del progetto colto e si configura



come una classificazione a posteriori. Non rimuove invece i malintesi sulla natura ideologica del progetto. L'architetto o il designer continuano ad elaborare nuove stilematiche ignorando i processi paralleli di creatività di massa che incidono sull'ambiente vissuto.
Quest'ultimo si costruisce non attraverso la pratica dell'eccezionale ma attraverso quella della mediocrità. La mediocrità dell'ambiente ne decreta quasi sempre l'insignificanza; eppure la mediocrità e la banalità sono la soluzione praticabile dall'uomo medio contemporaneo nella costruzione e nel consumo del suo ambiente. Saltata ogni barriera tra codici culturali di piccole comunità urbane o rurali legate ad altri procedimenti del « fare » e del « comunicare », la cultura di massa si aggrega su questo livello medio privo di storia, di luogo, e di erosmi, ma non privo di vitalità. Parlare di universo banale e di design della mediocrità non significa esprimere un giudizio negativo.
Alberto Savinio nella sua Nuova Enciclopedia riporta un giudizio di Giacomo Leopardi sulla lingua francese come lingua della « mediocrità » e aggiunge: « ... Questa considerazione non va presa come biasimo ma come lode. Lingua della mediocrità significa lingua della vita che nella sua vastità è mediocre. Io aspetto che anche la lingua nostra diventi la lingua della 'mediocrità'... Perché fine della lingua non è di esprimere in maniera aulica o estetistica poche idee, limitate, obbligate, ambigue quando non addirittura false, ma di farsi strumento preciso, duttile, inappariscente... ». Savinio parla naturalmente di una lingua come strumento espressivo di una cultura in divenire, ma anche l'ambiente, l'interno, la casa, l'architettura sono strumenti, veicoli di comportamenti culturali e di comunicazione di massa in continua trasformazione.
In senso linguistico il banale ammette la citazione, l'incongruenza, l'inautenticità e l'incompletezza; il suo apparire non è l'esito di di una norma stilistica, ma il risultato di un atteggiamento tollerante ed antieroico rispetto alle norme. Corrisponde ai miti di una classe-non-classe che è la piccola borghesia, una classe non appariscente. Un repertorio analitico di questo tipo di manufatti fu pubblicato nel 1975 dal gruppo spagnolo dello Studio PER: si intitolava « Arquitectura y làgrimas — documenti di architettura popolare Catalana 1975, per un museo di storia della Città ». A dispetto del titolo il libretto, quasi tutto di immagini raccolte nei sobborghi di Barcellona e secondo un taglio antropologico, restituiva l'immagine di una cultura popolare assolutamente priva di vernacolarità ma pure ricca di invenzioni. Osservando le variazioni nei balconi di un edificio multipiano di edilizia economica, gli autori, senza aristocrazia o populismo, ammettevano che: « ... Queste costruzioni, rappresentative di un Ultrarealismo Spagnolo, ci fanno pensare ad una architettura nella quale la libertà individuale e l'ordine generale dell'edificio divengono compatibili... (e dove)... una architettura di grande volgarità si adatta a tutto un insieme di coraggiosi nonsense ».
Queste soluzioni riguardano certamente un universo vasto fatto di episodi limitati ma significativi; probabilmente non superano, verso l'esterno, la soglia della casa, del bar o del grande magazzino e qualche protesi di arredo automobilistico; manifestano invece tutta la loro varietà nell'interno o nell'esterno della propria abitazione, compreso il terreno che la circonda e i recinti che la dividono da quelle altrui.
A causa della limitatezza di spazio la cultura popolare dell'abitare contemporaneo (il Banale) è sovraccarica di segni e superficiale; riguarda più la pelle e la superficie che le strutture generali.
Date queste caratteristiche l'ambiente banale può essere classificato come « non appariscente ». E questo è sufficiente ad escludere ogni equivoco tra banalità e Kitsch. Quest'ultimo anzi ha la vocazione contraria, e cioè quella di apparire e di voler apparire al di là delle proprie forze, forzando i codici culturali. La banalità ha invece una vocazione antiartistica. Non tende alla rivelazione dell'eccezionale, né all'exploit della intelligenza, luogo topico dell'opera d'arte. Rispetto all'arte e alle sue manifestazioni, la banalità è neutrale e distratta; non soffre dei complessi di inferiorità che fanno esplodere il Kitsch, ma semmai tende all'appiattimento dei valori, allo spianamento degli eccessi. Si può considerare il suo compito primo la consumazione senza drammi di ogni forma di cultura contemporanea. In questo senso è inclusiva e superficiale, domestica e riposante.
La banalità come forma culturale del consumo tende alla riproduzione di modelli desunti da altre culture, ma ne scarica i valori. A nessuno interessa avere in casa la Gioconda

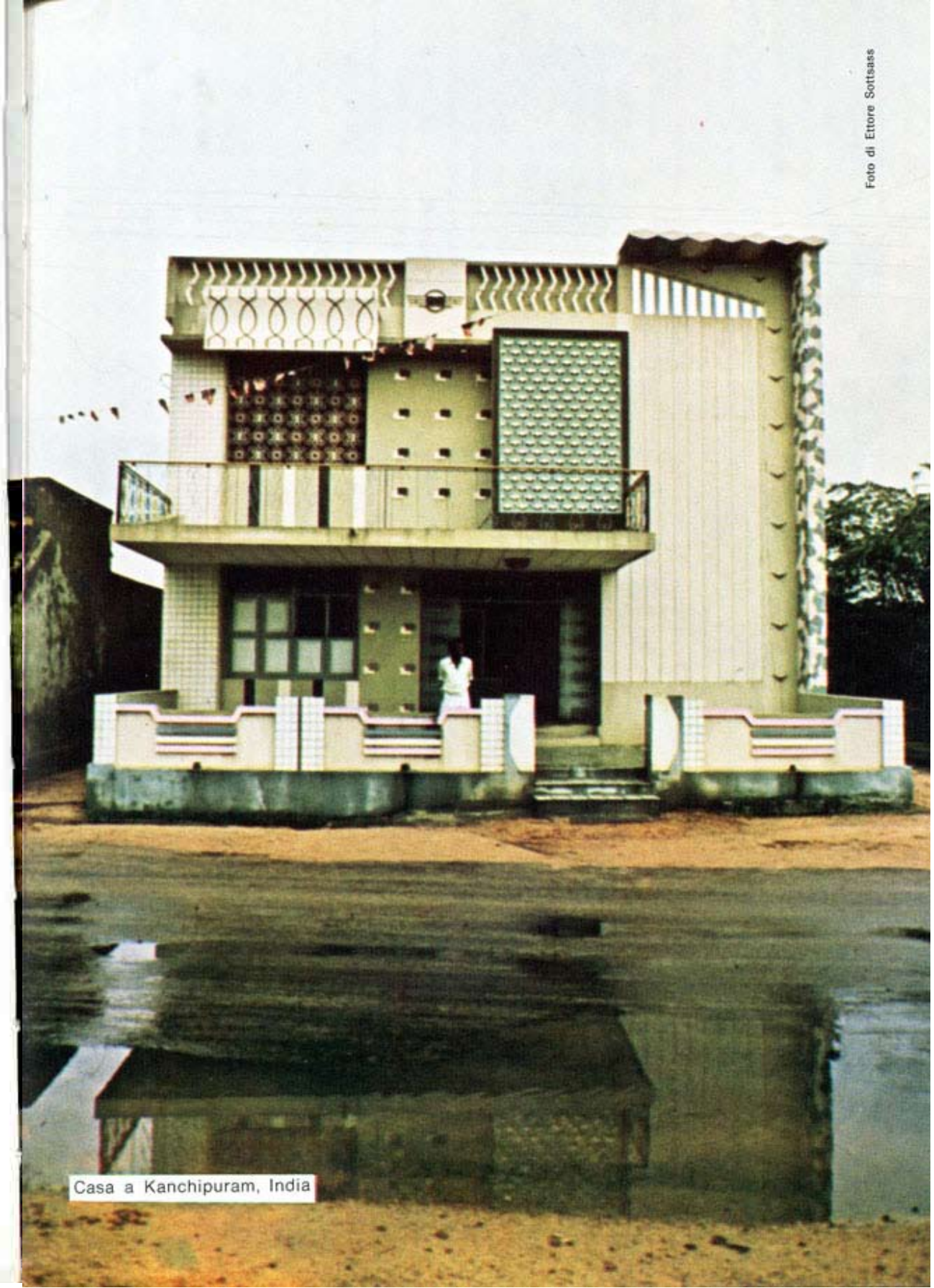


Foto di Ettore Sottsass

Casa a Kanchipuram, India

né il tappeto cinese. Interessa semmai poter dire di essere stati al Louvre per vedere la « vera » Gioconda (l'altra Gioconda) simile a quella riprodotta sul proprio cuscino. Nella Banalità non c'è rimpianto per una cultura non accessibile, né tensione verso una cultura propria autonoma e diversa; c'è invece l'uso selvaggio ma non provocatorio di un vocabolario eclettico, polimorfo ed indecente. La vita di Orietta Berti e la Divina Commedia stanno insieme senza problemi sullo scaffale di laminato plastico finto legno.

Nell'universo Banale una cultura ed una informazione fatta di digesti, di notizie indirette e di qualità simulate, non verificabili direttamente, hanno fatto perdere qualsiasi criterio di attribuzione di qualità basato sulla « originalità ». Leggendo « Espresso » e « Panorama » potete parlare di sociologia esprimendo giudizi senza aver mai letto un testo di sociologia.

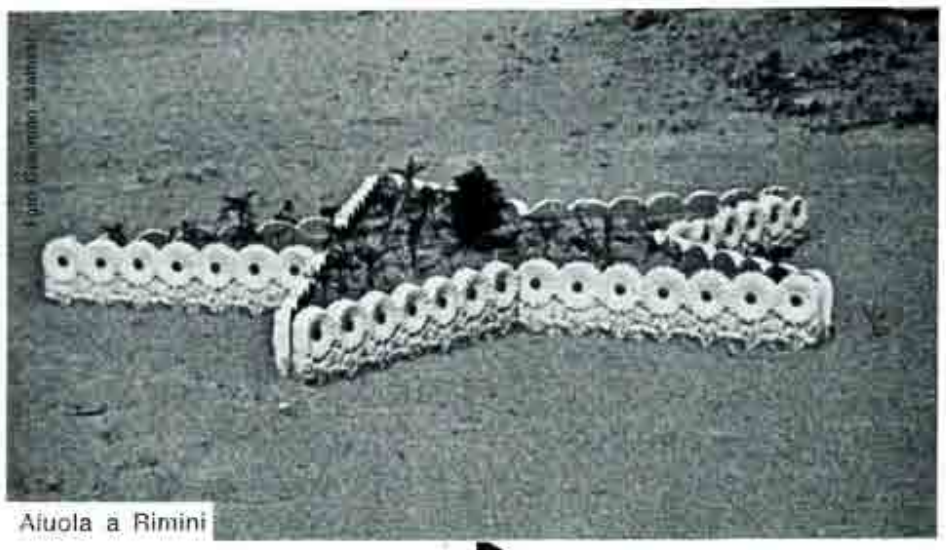
La banalità è una condizione permanente anche nel consumo di cultura. Quest'ultima, a rigore, dovrebbe essere solo soggetta alla produzione e non al consumo, o comunque non al solo consumo. L'aspirazione idealistica all'assoluto qualitativo è l'opposto dell'aspirazione piccolo-borghese alla banalità.

La banalizzazione è la condizione inevitabile di consumo di una cultura da parte di una massa che non l'ha prodotta ma che ne è comunque la destinataria. Questa condizione di squilibrio tra produzione di valori-messaggi-oggetti e il loro consumo mette in crisi il principio stesso di realtà. Jean Baudrillard afferma che nella civiltà dei consumi, che tende ad essere qualitativamente uniforme sul pianeta, le forme culturali del consumo prevalgono sulla realtà singola degli oggetti consumati moltiplicandone il principio di realtà e creando una condizione di ambiguità e di iperrealtà. L'iperrealtà delle merci. L'universo banale possiede questa tensione verso l'iperrealtà delle merci; in esso ambiente, architettura, oggetti, sono innanzitutto merce, l'esperienza stessa viene livellata da questa condizione di inautenticità. Ma questa condizione è reale.

Affermare la necessità, come progettisti, di analizzare l'universo banale è forse un paradosso. Nasce come atto provocatorio rispetto ad una cultura dell'architettura e del design stagnante, moralistica, presuntuosa, isolata, populista ed aristocratica, che non sa superare la caduta dei suoi miti razionali. Rispetto al cammino ormai cieco delle avanguardie e alla retorica del non-progetto, la proposta di un Design Banale è un atto polemico per riconnettere la progettazione di beni strumentali alle loro condizioni d'uso reale.

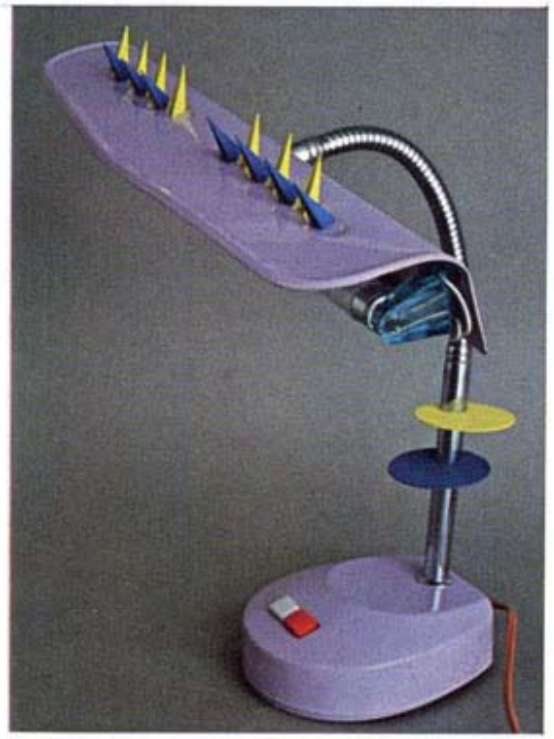
Tra il linguaggio consapevole di un'élite e le innocue devianze del Kitsch c'è una fascia intermedia, vasta ed articolata, nella quale si manifesta l'estetica del banale, l'architettura come « puro fatto », il non vissuto quotidiano. Una progettazione consapevole non può permettersi di ignorarle. In questa attenzione non c'è resa di fronte alla cultura di massa piccolo-borghese ma la speranza di assumere la quantità del reale come qualità universalmente comprensibile.

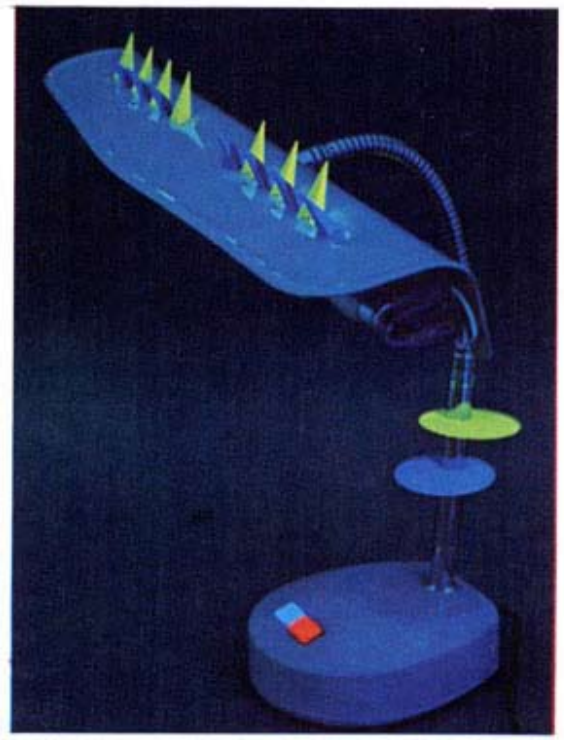
Franco Raggi



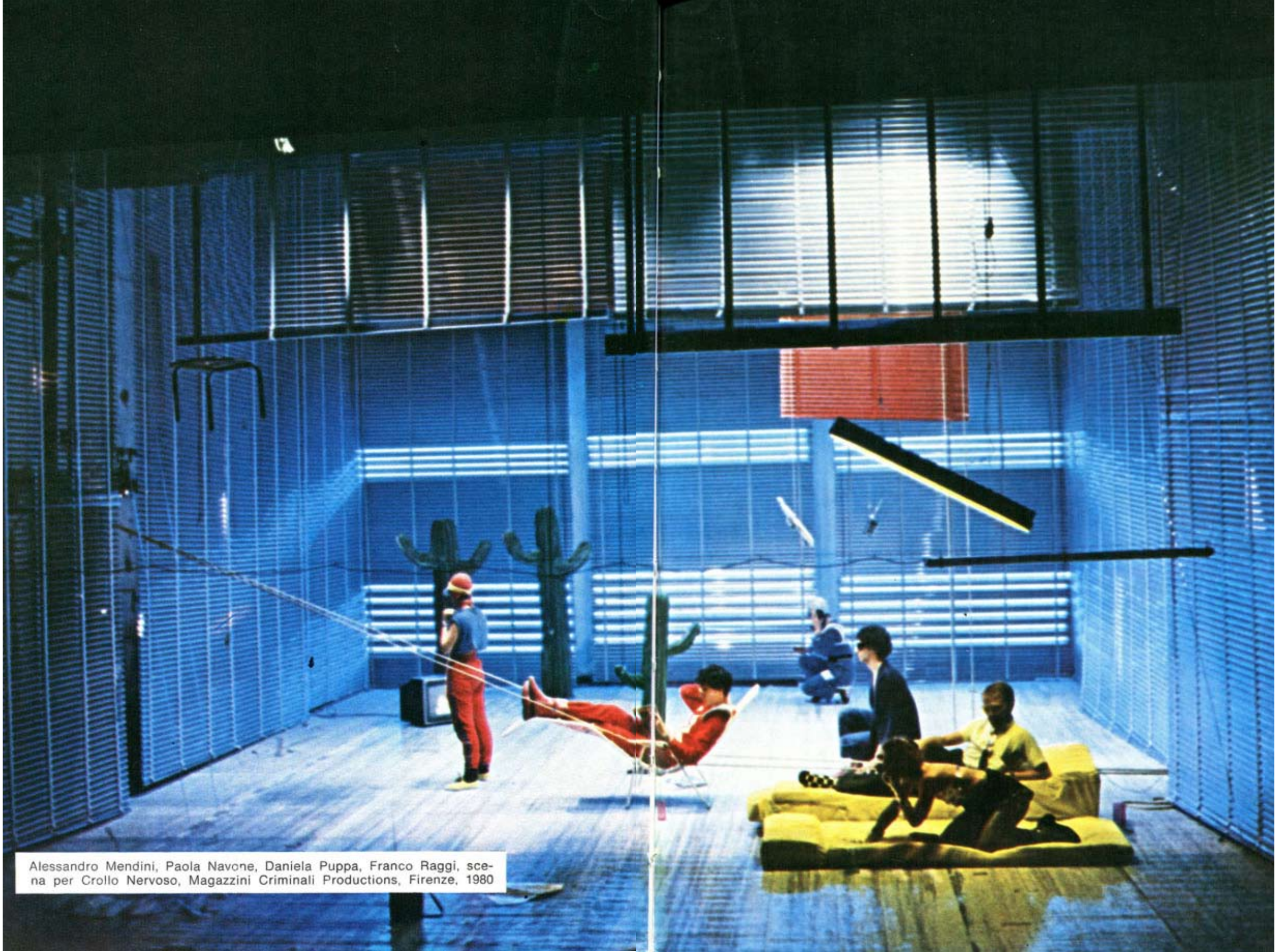
Aiuola a Rimini

Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, redesign di spremiagrumi, mostra L'oggetto Banale, Biennale di Venezia-architettura, 1980

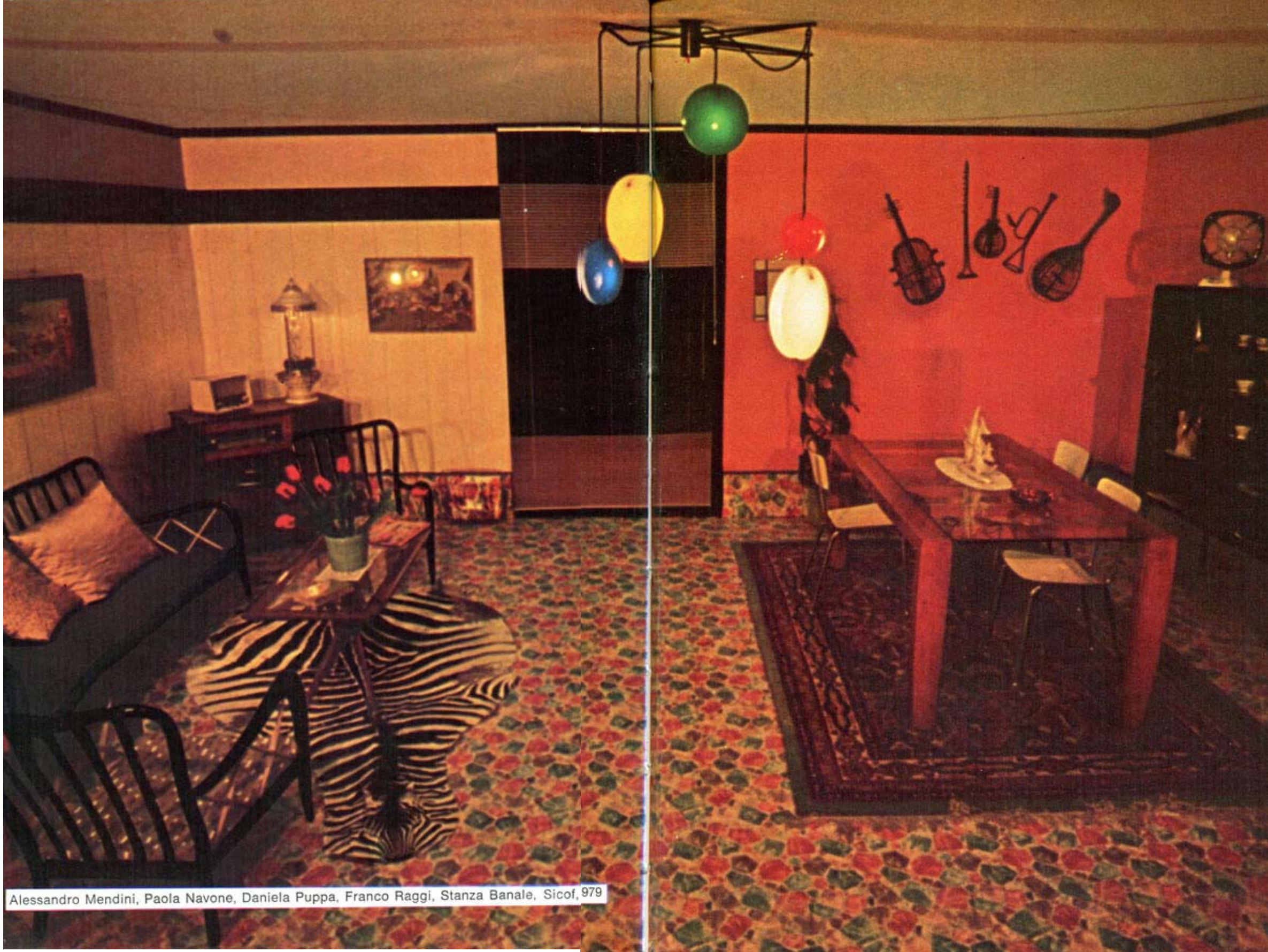




Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, redesign di lampada da tavolo cinese, mostra L'oggetto Banale, Biennale di Venezia-architettura, 1980



Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, scena per Crollo Nervoso, Magazzini Criminali Productions, Firenze, 1980



Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, Stanza Banale, Sicof, 979

PROGETTO AMORALE

Proponiamoci un obiettivo che sembra assurdo: quello, cioè, di ottenere in un progetto il « massimo possibile del cattivo gusto », come dire il minimo possibile di qualità estetica. Cerchiamo di raggiungere questo obiettivo antieroico applicando tecniche e metodi rigorosi, critici e raffinati, una sorta di amorale, impossibile qualità alla rovescia. Pensiamo, per esempio, di progettare una casa. Possiamo allora introdurre nel nostro progetto una serie di regole, stilemi, forme e materiali tratti e elaborati razionalmente dall'infinito mondo della « fantasia banale » tipica dell'uomo di massa. A modo suo, l'obiettivo è rivoluzionario: infatti la tradizione retorica e sostanza del progetto, l'ideologia del Movimento Moderno cui nessun progettista borghese (e anche rivoluzionario) viene meno, è quella che lo vuole elitario e demiurgico nei confronti di un fruitore da elevare all'uso di una casa supponente e paternalistica, da educare alla comprensione di una casa che non gli appartiene intellettualmente. Con il proposito che ci siamo dati, invece, l'operazione è opposta.

Qui il progettista tenta di rilevare e assemblare delle regole a dei criteri tratti dalla realtà di quel « quotidiano oggettuale » che già appartiene di fatto al mondo piccolo borghese, quella realtà infinita degli oggetti di serie e dei bisogni così come li ha selezionati, organizzati, e indirettamente elaborati e voluti l'uomo di massa. L'uomo di massa, cui va attribuita una sensibilità creativa che rifiuta la prima delle due case — quella del progettista borghese — e invece fa sua la seconda — quella di un eventuale ipotetico progettista piccolo borghese —. Proseguendo nel nostro assurdo obiettivo, applichiamo allora certe norme tratte dall'analisi del kitsch: come l'uso spregiudicato dei materiali finiti (tipico il marmo), l'uso romantico dei materiali naturali (la fioriera in corteccia d'albero), l'aberrazione dimensionale (finestre in miniatura), l'accostamento stridente di colori, materiali e forme (rosa accanto al marrone, ferro accanto al tessuto, forme geometriche visibilmente errate), la retorica della tradizione e del dinamismo (base della casa in sasso, camino aerodinamico), l'estraniamento dei significati (soggiorni che sembrano taverne), la ridondanza delle quantità (eccesso di balconi), eccetera. Applichiamo anche con cura le norme edilizie correnti, gli standards usuali dei manuali dell'architetto e del geometra, e pure il mediocre mercato degli elementi edilizi industrializzati presenti nei cataloghi edili. Componiamo accortamente un concentrato iperrealista con tali complicati ingredienti e la nostra casa risulterà come una specie di crostaceo, i cui pezzi e il cui insieme saranno polemicamente incoerenti. Avremo così raggiunto quel massimo di cattivo gusto che ci eravamo prefissati, avendo gettato a mare tutta la prassi e i valori tramandati dell'accademia e dal nostro classico background culturale di architetti.

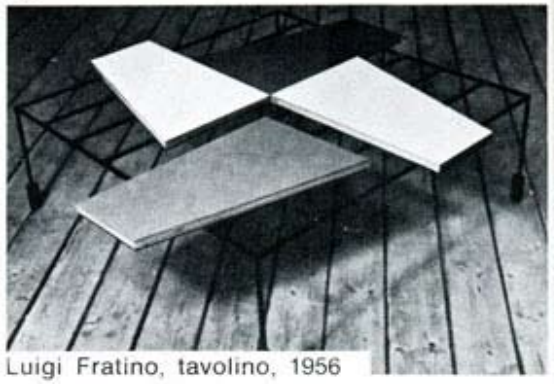
Lo stile raggiunto nel progettare la « casa banale », la casa come souvenir di se stessa, sarà cinicamente caotico, esuberante, iconico, psicologico, impotente e pessimista: ma sarà anche lo stile non violento della « coscienza infelice », tipica di quell'uomo di massa che sa di non potere più perseguire il miraggio proletario. Sarà accettato dalla sua fantasia perché in pratica prodotto da essa stessa (e solo interpretato dal progettista), e potrà essere recuperato all'estetica elitaria proprio perché ne postula la negazione. La coscienza della impossibilità di una ipotesi estetica estesa alla massa conduce alla formulazione dell'ipotesi opposta, quella antiestetica. A questo modo la progettazione banale e la amoralità stilistica possono essere intese come pensiero rivoluzionario. Esse danno luogo, infatti, a una radicale inversione di tendenza nel concepire il progetto, perché rappresentano l'accettazione non consenziente, coraggiosa e contraddittoria, delle condizioni concrete e limitate della realtà, dove ogni cosa, atto o progetto contiene un vincolo finito e determinato, è la risonanza banale di un trascendente non operabile e inaccessibile.

Alessandro Mendini

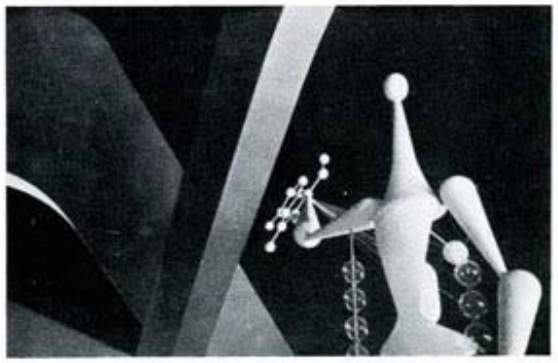
Foto Ettore Sottsass

Interno di chiesa vicino a Trapani

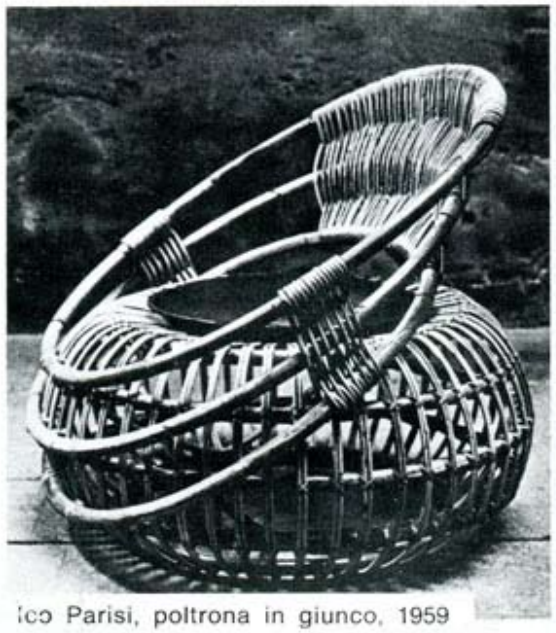
Centrotavola, Fontana Arte, 1958



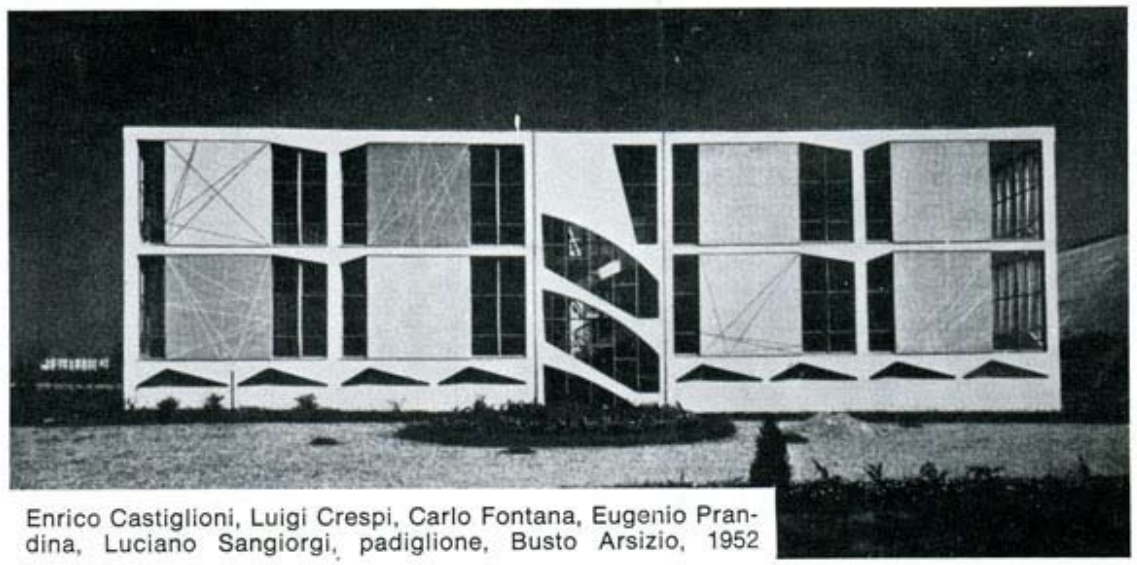
Luigi Fratino, tavolino, 1956



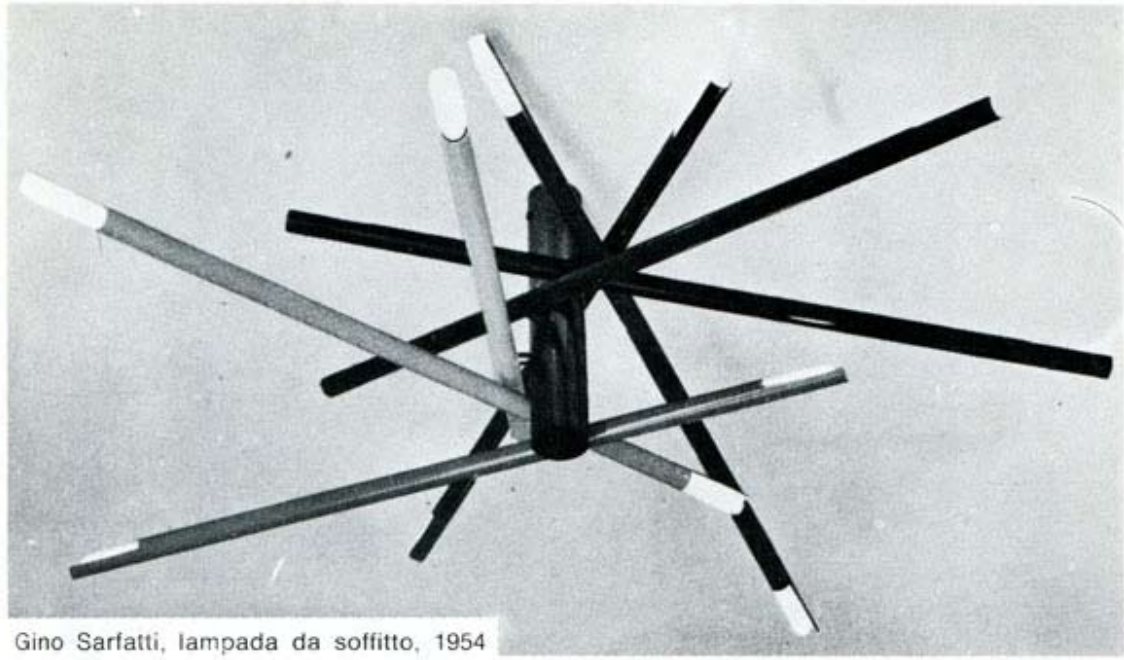
Erberto Carboni, composizioni nucleari,1952



Ico Parisi, poltrona in giunco, 1959



Enrico Castiglioni, Luigi Crespi, Carlo Fontana, Eugenio Prandina, Luciano Sangiorgi, padiglione, Busto Arsizio, 1952

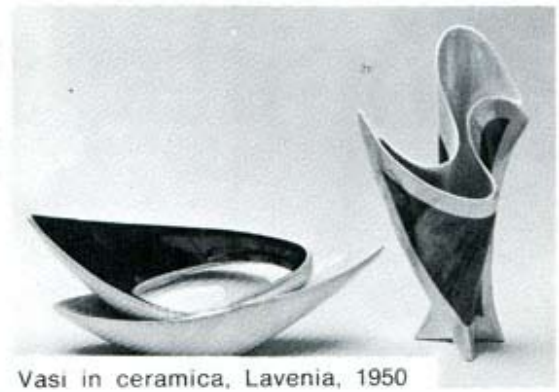


Gino Sarfatti, lampada da soffitto, 1954

Gino Sarfatti, lampada, 1951

Ico Parisi, caminetto, 1958

Leonardo Ricci, villa, 1957



Vasi in ceramica, Lavenia, 1950

Foto Ettore Sottsass

Sedie a Flagstaff, U.S.A.

LE FORME DEL BANALE

Franco Raggi: Dovremmo chiarire come nasce il concetto di « banale » come chiave di lettura e che senso ha come ipotesi di progetto.

Alessandro Mendini: Io ritengo di potermi occupare del banale considerandolo una ricerca positiva anziché come fatto storicamente negativo Per esempio applicando all'architettura il concetto di banale si può fare una serie di utili osservazioni. L'architettura colta, intellettualistica e di carattere accademico è oggi in una crisi di identità compositiva e disciplinare. È incapace di svilupparsi concettualmente, e di moltiplicarsi, cioè di quantificarsi, quando le necessità da ideologico-dimostrative si trasformano in necessità di quantità edilizia. Allora, data questa impasse disciplinare, un metodo è quello di uscire dalla disciplina e andare in campi altrui a cercare di vedere che cosa succede se si innesta la disciplina architettonica in altri terreni. Ecco, il tentativo di un eventuale proposta compositiva per una « Architettura Banale » è questo: ribaltare in toto una situazione e andare alla ricerca di novità per la disciplina architettonica nell'edilizia di quantità, tipica della realtà costruttiva diffusa. L'edilizia intellettuale, cioè l'architettura, è quella piccolissima quantità che storicamente ha avuto capacità di riflesso tali da determinare la massa edilizia generalizzata. Ora questo riflesso, questa direzione dall'alto verso il basso, è in crisi, non esiste più. Allora si può cercare di partire all'opposto, dal basso, dalla quantità e vedere se attraverso di essa si risolve il problema compositivo nell'architettura oggi.

Raggi: A differenza del kitsch, si può dire che il banale non è un dato linguistico, o comunque non è una interpretazione della realtà attraverso un codice di valori linguistici, verificandone lo stravolgimento. Il kitsch è una chiave di lettura ancora estetico sociologica, perché cerca di valutare un oggetto in funzione del corretto o scorretto uso di elementi formali stilistici, visibili nell'oggetto. Per esempio un candelabro che invece di essere soltanto un candelabro ha dentro un sacco di fronzoli messi male, o le lampadine a forma di fiamma o che so io, è un concetto di « gusto ». Invece la ricerca nei confronti dell'universo banale diventa una specie di

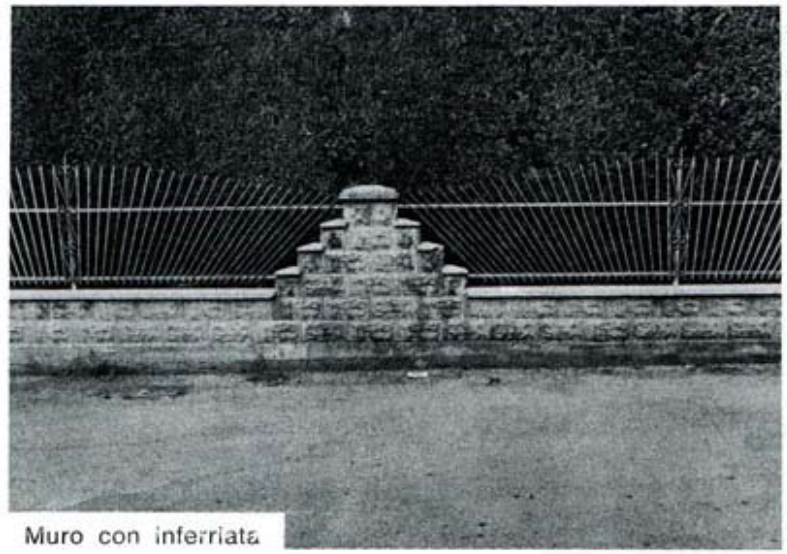


Foto Attilio Mina

Muro con inferriata

rilevamento, un comportamento di indagine, rispetto all'uso che si fa dell'ambiente quotidiano, delle cose, dei linguaggi, degli stili.
Mendini: Il banale è un concetto cinico, ma sano e realistico, che mette in relazione diretta e positiva l'uomo medio, di massa, con la produzione di massa, quella che lui determina e vuole, al di là di coercizioni di carattere intellettualistico, al di là di quel terrorismo culturale che fra l'altro ha congegnato la parola kitsch come fatto deteriore. Perché non è dimostrato che il prodotto di massa sia un prodotto deteriore, questo è una specie di assunto della cultura d'èlite che ha sempre avuto riserve contro l'applicazione generalizzata e semplificata di una stilematica banale.
Raggi: E contro la volgarizzazione che è implicita nel consumo. In realtà poi questo consumo diventa l'unico rapporto possibile tra cultura reale e cultura ufficiale. La cultura ufficiale elabora schemi di valore, gerarchie, progetti, che la cultura reale banalizza, cioè trasforma in una popolazione di oggetti o di fatti che non hanno più il significato originale, ne hanno un'altro che non è né meglio né peggio.

Mendini: Sono scarichi ideologicamente.

Tommaso Trini: Il banale è una caduta di straordinarietà, di eccezionalità, di intelligenza. L'arte moderna, per esempio, è costituita da una serie di momenti epici dell'intelligenza, che però hanno saputo attirare anche il banale e la stupidità stessa. Ciò che può apparire stupido, a differenza dell'arte classica, il moderno lo ha assimilato come momento di ricerca: sicuramente il collage all'inizio del secolo, quando si attaccavano dei pezzettini di carta colorata con la colla su di un quadro, è un desiderio di stupidità. E il dadaismo è stato la glorificazione di ciò che era stupido, anche se per provocazione, naturalmente. Artisti neo-dada come Ben Vautier sono molto attenti, con angoscia talora, all'artista stupido, ai momenti stupidi del loro lavoro. Perché? Perché si è di fronte ad un grande tracollo di ideali, di concetti, di categorie, e allora ci si ripara nel rovescio dell'intelligenza fallita, in quella saggezza soccombente che è la cosiddetta cultura popolare. Tu dicevi in un tuo scritto che il banale è un'equivalenza dello status piccolo-borghese. Però il piccolo-borghese non è soltanto più una classe, ma è una condizione generalizzata e generalizzabile; vale in quanto è un piccolo granello di un grosso sistema. Così tu dici la casa del geometra: ma la casa del geometra è un'architettura banale in quanto infrastrutturale, in quanto partecipe della democratizzazione, della scolarizzazione della speculazione edilizia, del cattivo gusto, della deca-

denza di una classe; mentre la singola casa fatta da Wright ha valore in quanto è singolarità, archetipo, eccezionalità e intelligenza. A me interesserebbe capire meglio perché si continua a pensare che l'intelligenza sono le avanguardie e la stupidità la massa, e perché è vero invece il contrario, e quando e perché queste equivalenze si invertono di segno.

Mendini: Ma vedi, tu parli di piccolo borghese come condizione che ormai è superata dal fatto che praticamente tutti oggi sono « Piccolo Borghesi », e l'astrazione del « Proletariato » è superata. Però se ci riferiamo alla cultura dell'architettura e del progetto si propone ancora l'ipotesi di quel proletariato che non esiste più. In questo momento c'è un uomo di massa che è molto più complesso di quel proletario inteso come concezione ideale. Allora parlare di piccolo borghese e di architettura piccolo borghese all'interno della nostra cultura di architetti è un atto decisamente polemico. Fra l'altro mette in posizione dubbia tutta una serie di assiomi che fino ad ora sono stati dei tabù che non si potevano toccare. Uno di essi è la speculazione edilizia: se adesso volessi fare un progetto dimostrativo, tenderai a fare una casa di speculazione e non una casa del popolo, o un municipio, o un ospedale.

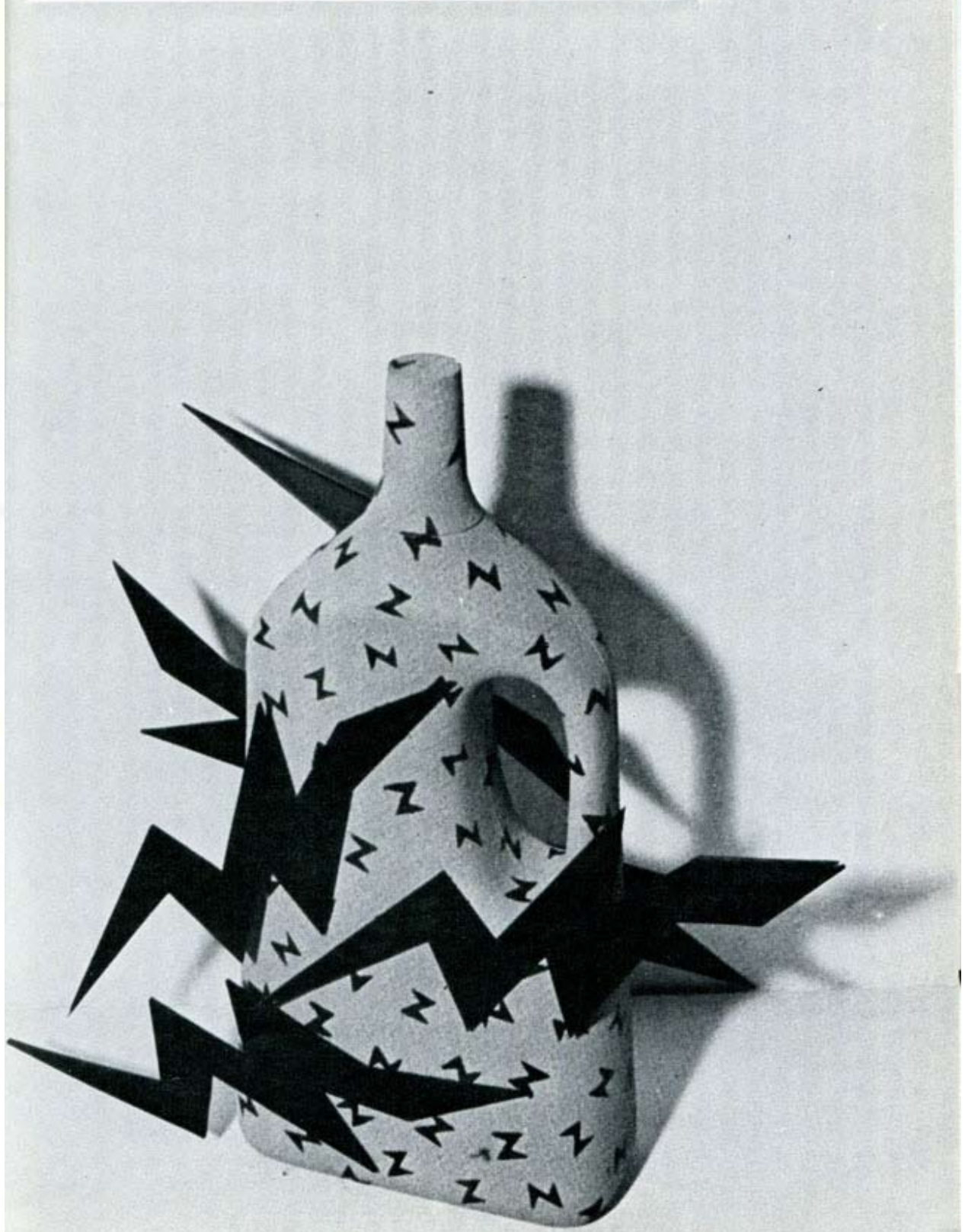
Raggi: Ecco, si può anche dire che questa idea di analizzare il banale parte da una considerazione, la mancanza di un destinatario certo del messaggio della cultura architettonica, o di quella artistica o anche della cultura dell'immagine in generale. Alla fine del secolo scorso il destinatario dell'architettura colta era una borghesia ben riconoscibile, sana, che deteneva un potere, lo sapeva manovrare, credeva in valori rispetto ai quali agiva facendo anche degli errori, ma comunque agiva. Oggi questo destinatario è assolutamente più vago, più composito, con radici culturali anche sconosciute. La cultura oggi è molto più frammentaria e così pure i suoi artefici e i suoi consumatori. Oggi proporre una casa popolare è proporre una soluzione formale e d'uso che non è accettata affatto, nei termini del « come vorrebbe vivere la gente » o degli oggetti che usa, dal destinatario ipotetico che se non è il mitico proletario è « i lavoratori ». La reazione si verifica quando, dividendo e suddividendo la committenza (il villino unifamiliare è una committenza suddivisa) si legittima il consumo di una cultura che non è ufficiale, la cultura diciamo « banale », che prende stimoli da tutte le parti, mitizza determinati fatti che sono i materiali nobili o un decorativismo astratto degli anni 40/50, li mette insieme senza una sintassi, e fa un'operazione « sua » in cui si riesce finalmente ad identificare. Tutto questo è esattamente all'opposto delle operazioni di azzeramento linguistico e spaziale che propone l'architettura colta.

Mendini: In effetti è vero. Nella contrapposizione fra stupidità e intelligenza (la grossa manipolazione che la massa fa sulla stilematica colta, ad esempio i geometri che rifanno e moltiplicano Albini o Gardella) anche sul piano estetico ci può essere un errore. Nel senso che la massa può con la qualità di cose che rielabora esprimere il suo vero autonomo tipo di creatività. È quella famosa delega di creatività, non delegata, anche se formulata in modo indiretto, che finora si è teso attribuire alla massa con dei mezzi che si sono dimostrati inefficaci, come quello mistificante della partecipazione. La realtà, addirittura anche quella merceologica, dimostra che la massa ha una potenza creativa: basta cominciare a considerare gli oggetti banali come oggetti che possono essere studiati anche esteticamente.

Trini: Ho detto prima che nell'arte d'avanguardia di questo secolo si è avuto il massimo di intelligenza e insieme il massimo di stupidità: vedi Duchamp. Perché? Probabilmente, la stupidità o la banalizzazione funzionano come metro di verifica e di critica. Secondo me, la stesso avviene nella cultura della piccola borghesia. L'architettura banale, che è diffusione e insieme crisi delle proposte del Movimento Moderno, può essere considerata come verifica e giudizio da parte di una classe verso le sue avanguardie?

Raggi: Credo che sia un comportamento legato anche alla prevalenza dell'universo delle merci e di tutti i suoi comportamenti: un universo dove tutto viene scambiato, acquistato in funzione di un apparire oltre che di un usare. Né la casa né il libro o il parlare sfuggono a questo. Questo universo e la sua cultura si sviluppano in un rapporto di causa-effetto esponenziale. I periodi storici precedenti hanno richiesto secoli per arrivare al loro sviluppo, mentre noi viviamo in un periodo in cui in 50 anni vi sono stati muta-

Alessandro Mendini, redesign di contenitore per detersivo esposto nella sezione Banaldesign della mostra Forum Design, Linz, 1980



menti di mode culturali, di modi di vita, di modi di produzione della cultura materiale, incredibilmente più veloci.

Mendini: È tutto molto legato al problema della quantità. L'architettura che è stata costruita dagli inizi fino all'800 non è tanta quanto è quella che è stata costruita negli ultimi 100 anni.

Trini: Negli ultimi 100 anni i profeti dell'architettura hanno operato nella coscienza di questa moltiplicazione della quantità nel tempo? Oppure si può dire che, bene o male che sia, l'architettura dei geometri non è altro che il giusto destino meritato dai grandi architetti?

Raggi: Hanno operato nell'utopia che fosse controllabile questa crescita quantitativa, attraverso delle scelte molto rigorose di piano, di linguaggio.

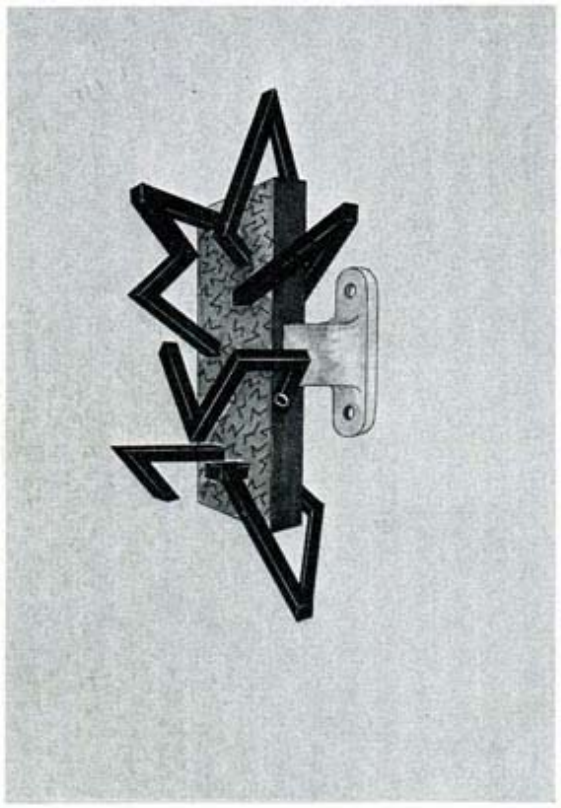
Mendini: Per esempio l'assunto ideologico, di Gropius, che è uno dei fondamenti di questa situazione, era evidentemente positivo. Gli è successo quello che è successo a Leonardo quando gli hanno trasformato la Gioconda in stampe da collocare in ogni soggiorno o in ogni corridoio o sugli asciugamani. Si è scaricato ideologicamente e si è ritorto su se stesso come un boomerang. Non c'è parallelismo fra la moltiplicazione dei quadri di Cezanne, e la moltiplicazione speculatrice delle case di Gropius in ogni periferia del mondo?

Trini: No. Perché chiunque abbia un minimo di desiderio, il Leonardo o il Cezanne se lo va a vedere al museo, dove ne ritrova la fondamentale oscurità e ricchezza.

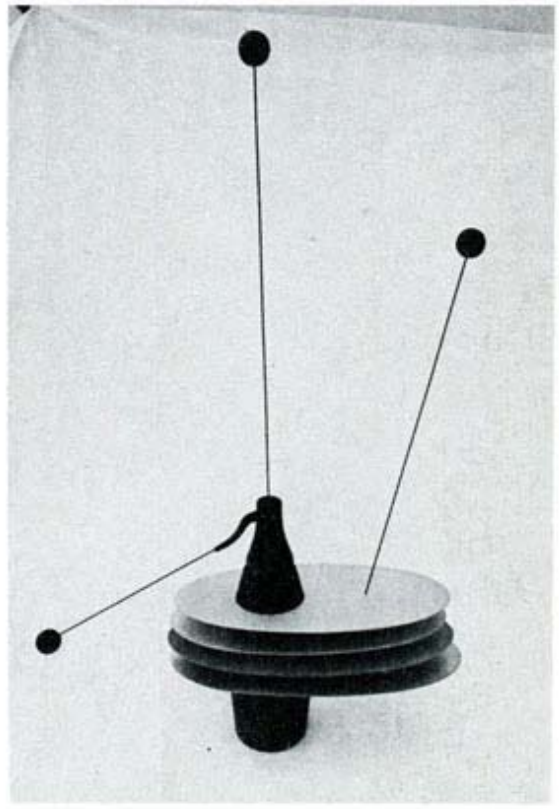
Mendini: Ma anche il quartiere originale di Gropius vai in Germania a vederlo.

Trini: Può darsi. Ma il quartiere di Gropius aveva già come intenzione quello di essere moltiplicato bene, non era nato come un unicum. E oggi che cos'è quel quartiere? Ancora un modello?

Raggi: A me questa idea del banale è nata



Bruno Gregori, redesign di maniglia, Forum Design, Linz, 1980

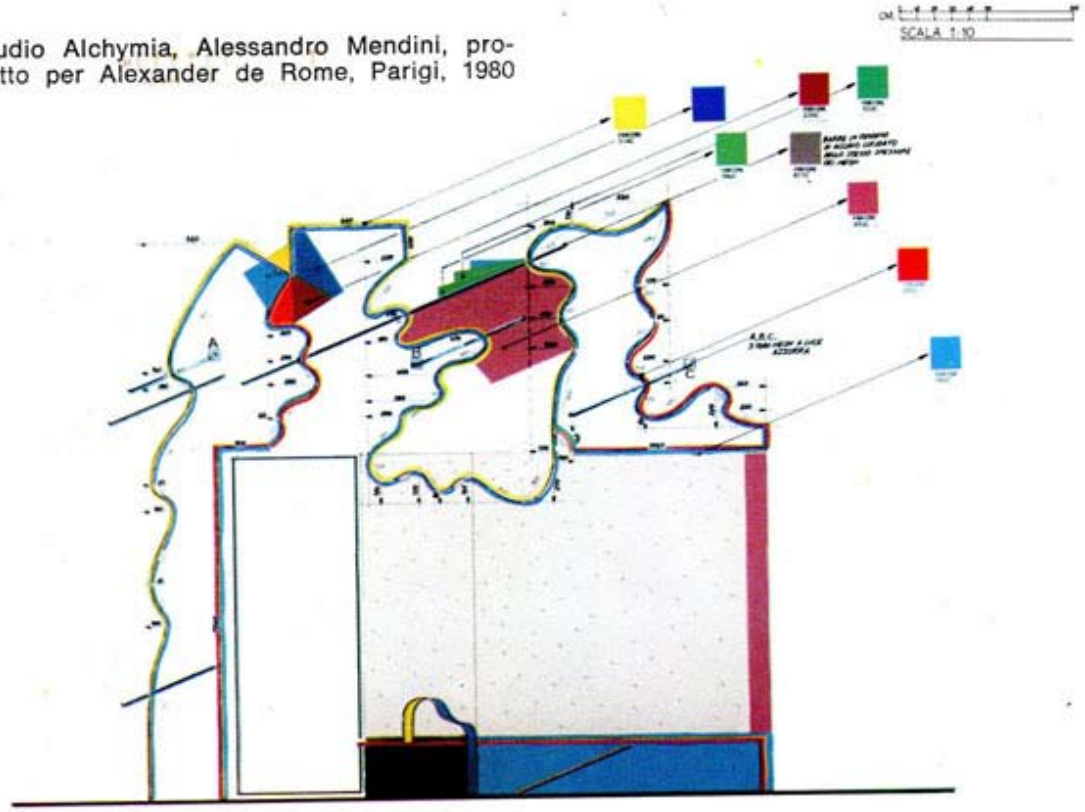


Alessandro Mendini, redesign di sifone per selz, Forum Design, Linz, 1980

Studio Alchymia con Alessandro Mendini, Catalogo Decor Use per Fiorucci, 1980

Studio Alchymia, vetrina per Fiorucci, Milano, 1980

Studio Alchymia, Alessandro Mendini, progetto per Alexander de Rome, Parigi, 1980



vedendo una serie di immagini di appartamenti di classi sociali molto diverse dove, a parte il caso massimo e il caso minimo, si verifica una sostanziale omogeneità, un livellamento, uno scaricamento di senso. Allora è nata l'idea di lavorare sulla elaborazione di questi linguaggi, sulla loro presenza reale, sulla loro distanza dai modelli, sulla loro creatività.

Trini: Questo è interessante. Perché non considerare il sostanziale azzeramento, il livellamento, la riduzione dell'architettura, che provengono da tutte le classi sociali, come un prodotto molto sofisticato di un'epoca tecnologica, in cui, probabilmente, noi continuiamo a guardare le cose con filtri che non funzionano più?

Raggi: Però gli strumenti delegati a parlarne, ad esempio le riviste d'arredamento o di architettura, non raccolgono questi dati e non si pongono la verifica del reale come campo di lavoro. Si continua a lavorare su delle ipotesi astratte, elitarie e stupide.

Mendini: La disciplina architettonica è una delle più tradizionali, delle più retrograde, delle più viscide, forse anche per motivi di carattere pratico, perché la costruzione è sempre un fatto molto lento, complesso e burocratico. Ci sono delle attività intellettuali più agili, che mi pare portino verifiche nella direzioni in cui ora noi ci si muove per l'architettura banale. Una è quella della fotografia: la macchina fotografica messa nelle mani di chiunque, trasforma questa massa di persone in osservatori acuti di situazioni che loro registrano. Anche sul piano poetico, secondo me. Oppure la Fernanda Pivano che adesso in una rubrica di un giornale ad alta tiratura, raccoglie e seleziona poesie di chiunque, che le arrivano da dovunque e che sono la dimostrazione di una sensibilità visiva e poetica che arriva dal basso.

Raggi: Può corrispondere al lavoro fatto da Balestrini, usando in poesia quello che trova scritto e detto nei giornali?

Mendini: No, non direi, il caso di Balestrini è invece molto intellettuale. Può essere che lo faccia simile noi quando da architetti decidiamo di progettare in modo banale. Allora facciamo dell'iperrealismo sul banale, cioè lo rendiamo cosciente.

Sarebbe comunque molto ineressante che in ogni caso la banalità diventasse cosciente di se stessa, a tutti i livelli: così la banalità diventerebbe un grosso valore anche di carattere etico e polemico.

Trini: Io ritengo che la banalità in quantità sia cosciente di se stessa come tale.

Raggi: Io, trovandomi di fronte al paesaggio reale, posso reagire in due modi: o lo ignoro e mi rifugio in una produzione consolatoria di progetti, di idee, di cose che ipotizzano una qualità, secondo un codice autonomo; o ne accetto l'esistenza come fatto, e allora non posso più proporre dei valori e dei modelli sapendo che non sono poi quelli che questo paesaggio reale riuscirà a consumare. Io ci sento proprio qualcosa di agghiacciante, e come progettista vorrei calarmi lì dentro e tentare di mettermi in sintonia con questi meccanismi non razionalizzandoli ma ragionandoci sopra.

Mendini: In tutta questa cosa c'è il solito vizio: noi si fa un colloquio all'interno di persone di cultura, quella borghese a cui noi apparteniamo. Però c'è un fatto fondamentale per coloro che si occupano d'ambiente e di progettazione dell'ambiente: è crollato il mito della utopia di una creatività « diretta » del proletariato. Questa creatività, di milioni di persone eterogence come classe, cioè di piccolo borghesi, non può essere se non una creatività « indiretta ». Il metodo della « Partecipazione » si è dimostrato un meccanismo demagogico inceppato; nel modo canonico di condurre la cultura e la progettazione, c'è sempre un vettore che da un vertice è sceso a ventaglio verso coloro destinati ad assorbire. Ora tutte quelle frecce che arrivano dal basso, non da un proletario ipotetico, ma da una realtà umana eclettica, sono la novità più interessante.

Raggi: Invece di pensare per strati alti e bassi, io penso ad una sfera di vettori che si muovono in tutte le direzioni. Sostanzialmente allora non c'è progresso, c'è evoluzione.

Trini: Abbiamo individuato una area che è ricca di possibilità d'indagine. Il problema è ora di riuscire ad esaminarla con una metodologia non limitata da esperienze di tipo tradizionale e modernista.

Mendini: Mentre i tentativi storici di proletarizzare la cultura architettonica, quelli appartenenti al Movimento Moderno, hanno carattere neorealista (vedi i villaggi di Quaroni o di De Carlo) quello che propongo invece è un atto che sgancia dal moralismo del Movimento Moderno. È una dichiarazione dello stato di cinismo della società contemporanea fondata sulla merce, e poi anche una dichiarazione, una presa di coscienza altrettanto cinica della sostanziale « falsità » del progetto di oggi. Ogni progetto, in qualsiasi modo tu lo tratti, è contraddittorio con la sua verità ed è sostanzialmente falso.

Raggi: Va chiarito forse che è falso come « valore culturale », è solo un mezzo.

Mendini: Come vuoi. Comunque falso rispetto al fatto di credergli profondamente sul piano morale.

Raggi: Falso rispetto alla delega che un progettista si prende rispetto ad una società.

Mendini: Formulo un paradosso: Gropius ha creduto in un progetto che non era quello in cui credeva lui. Perché ha ipotizzato un tipo di casa, e se n'è realizzata un'altra ad essa opposta, con i mezzi che lui ha provocato.

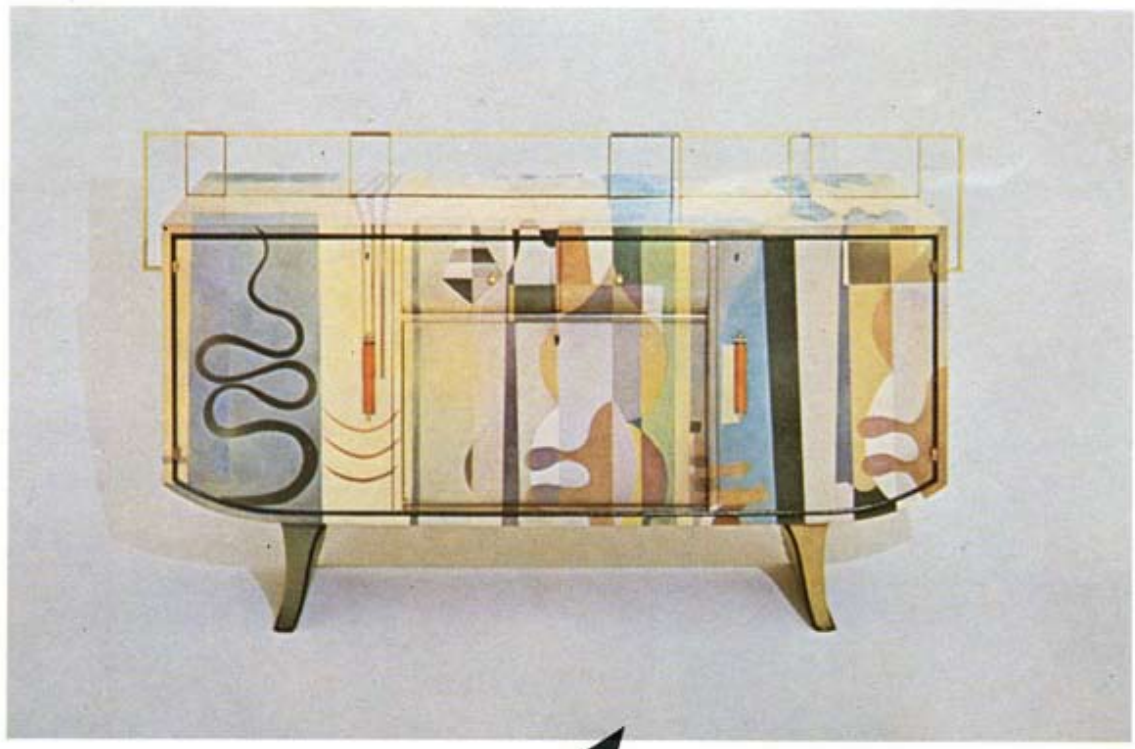
Raggi: È un po' la scelta se voler far parte della storia della cultura o della storia tout court: nel secondo caso è molto meno definito, ti immergi in una situazione dove la tua identità la devi perdere abbastanza. Se invece lavori sulla storia della cultura, allora puoi ragionare per ismi, per movimenti e sei sempre molto sicuro di quello che fai.

Trini: Non c'è vero cinismo nel tentativo che fate di verificare sul banale che cosa ha determinato un crollo. Non è cinismo quello di avvicinarsi alla banalizzazione dei grandi progetti.

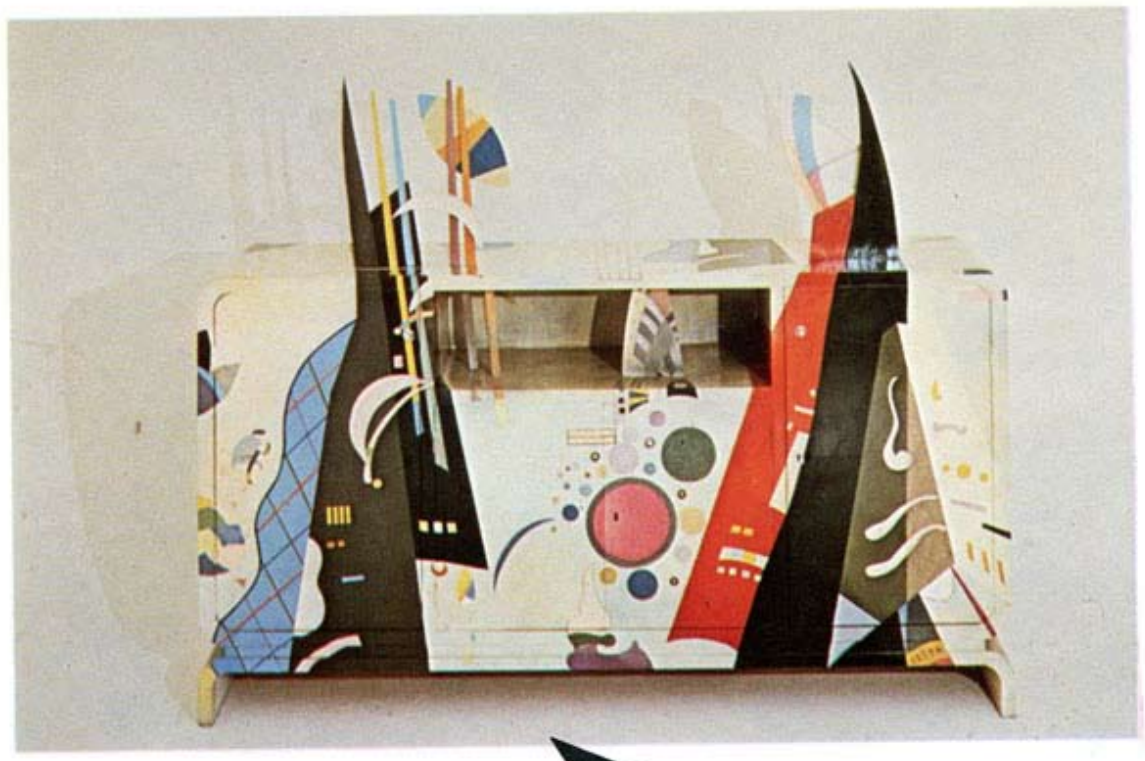
Raggi: Sì, non è cinico nel momento in cui si riconosce che esiste una cultura popolare con dei connotati che sono quelli del folclore industriale moderno tanto per dargli un nome.

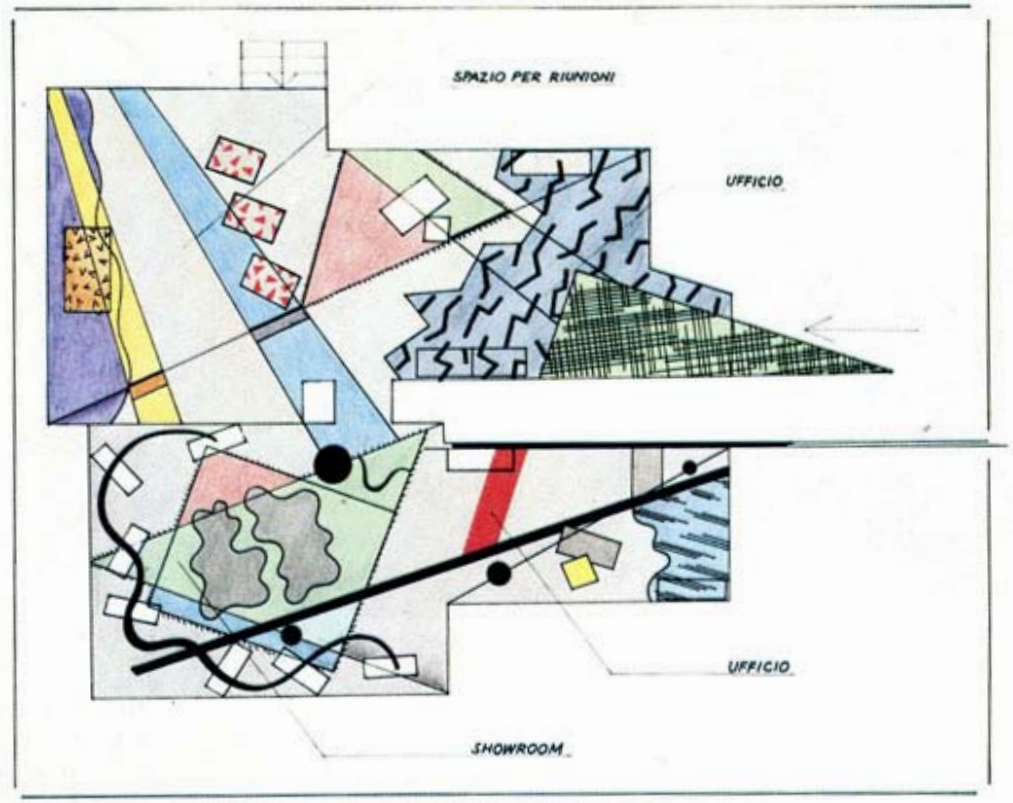
Mendini: Per la verità nel parlare di architettura banale, nel tirare fuori i problemi di una stilematica rilevata dallo stato di fatto della massa edilizia e degli oggetti, noi ci muoviamo all'interno di un mondo culturale che è quello dell'architettura, e dialoghiamo solo con certi personaggi. È un teatro di burattini che hanno una loro logica, per cui se parlo di « cinismo » magari dico una parola sbagliata, però trovo degli interlocutori che mi capiscono, so di essere in una posizione rispetto ad altre posizioni. Se parlo di architettura banale o addirittura di rilevamento di piante di edifici da copiare in pieno dai geometri, evidentemente compio un atto di polemica interna ad una disciplina stagnante.

Alessandro Mendini
Franco Raggi
Tommaso Trini

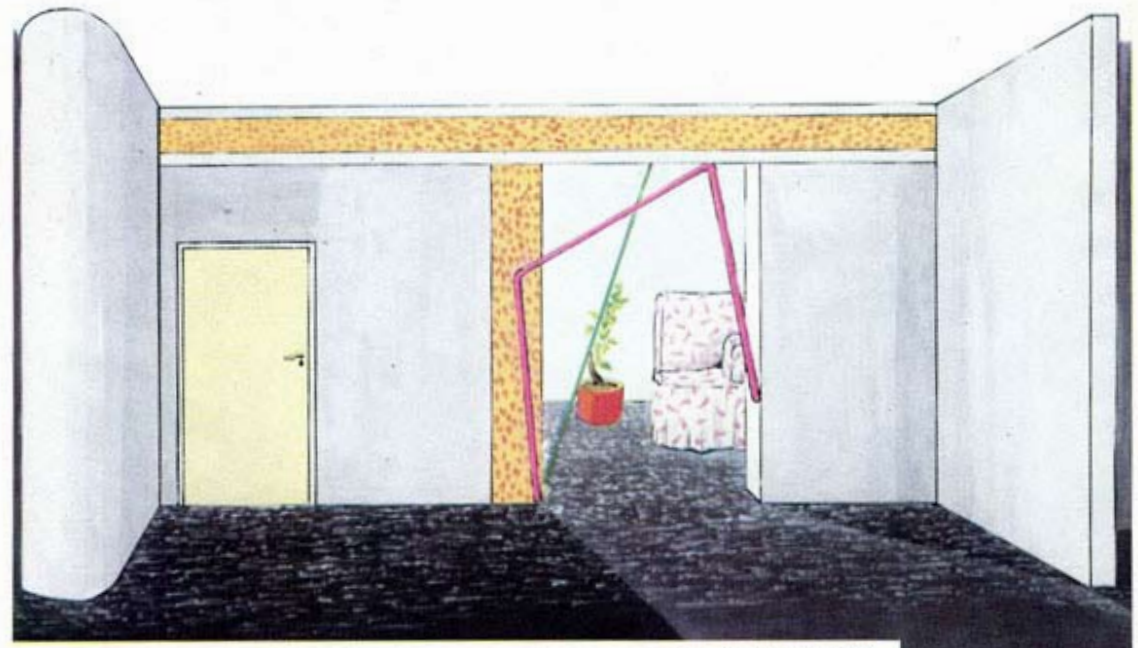


Alessandro Mendini, redesign di credenze, 1978

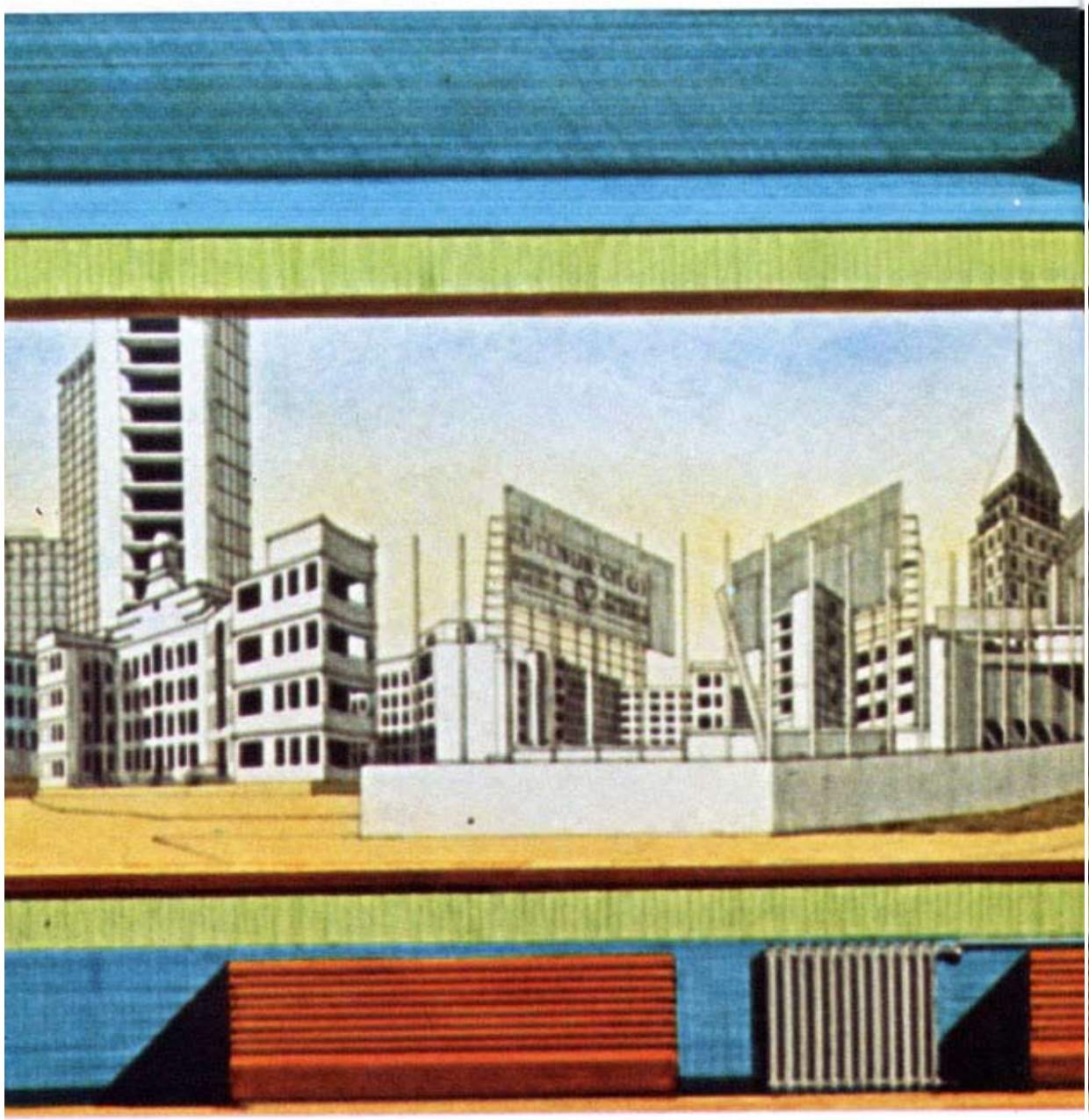


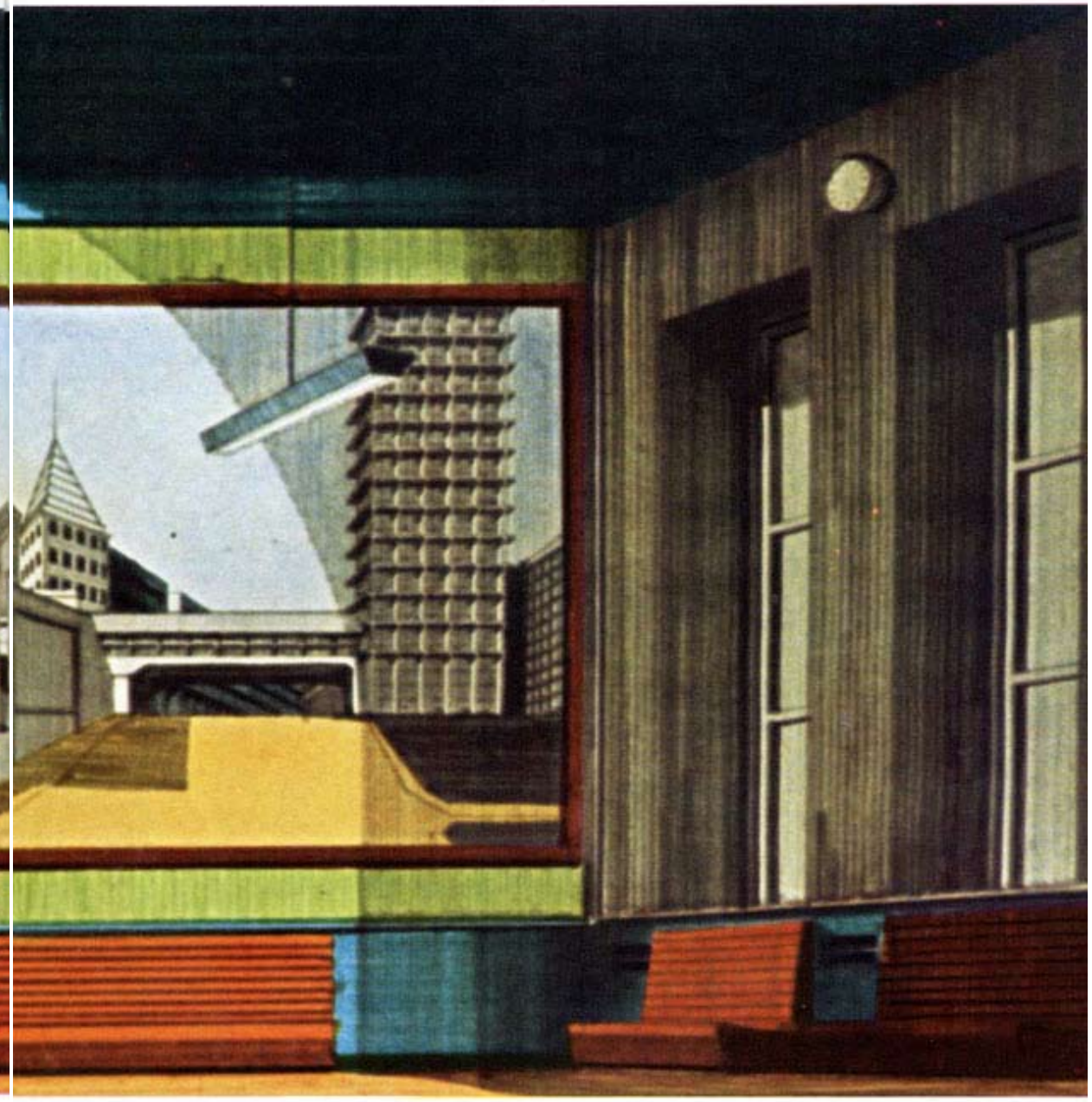


Studio Alchymia, pianta per l'arredamento degli uffici Audience, Milano, 1979



Studio Alchymia, ingresso dell'istituto di bellezza Razzo, Verona, 1979



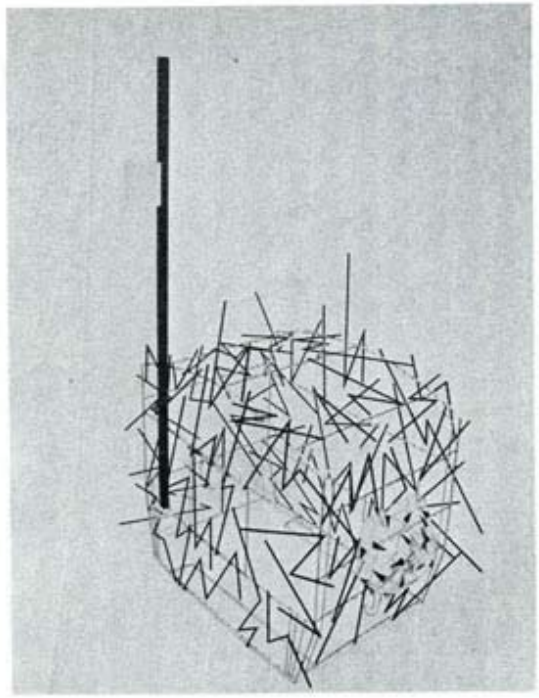


Arduino Cantàfora, studio per il quadro a olio La Città Banale esposto alla mostra L'Oggetto Banale, Biennale di Venezia, 1980

Foto Attilio Mina

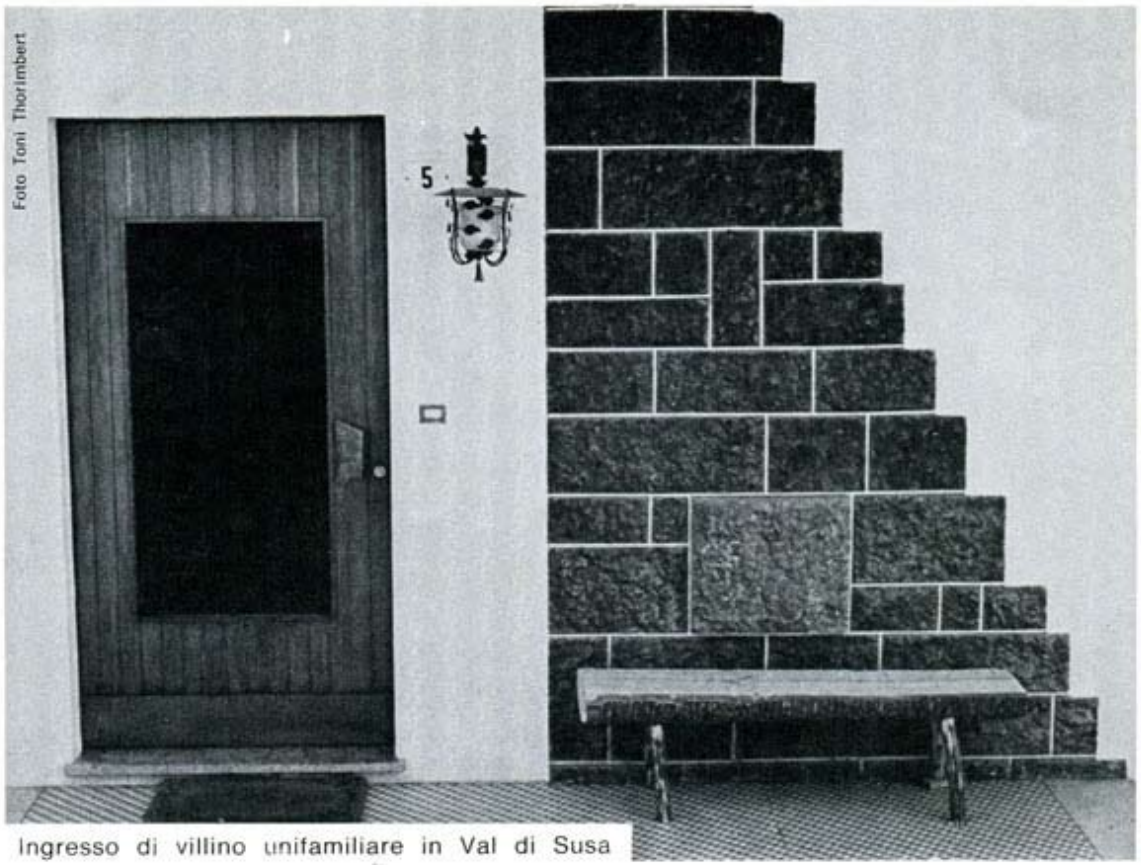
Muro di recinzione, periferia di Milano

Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, scena per Ebdomero, Magazzini Criminali Productions, Firenze, 1979



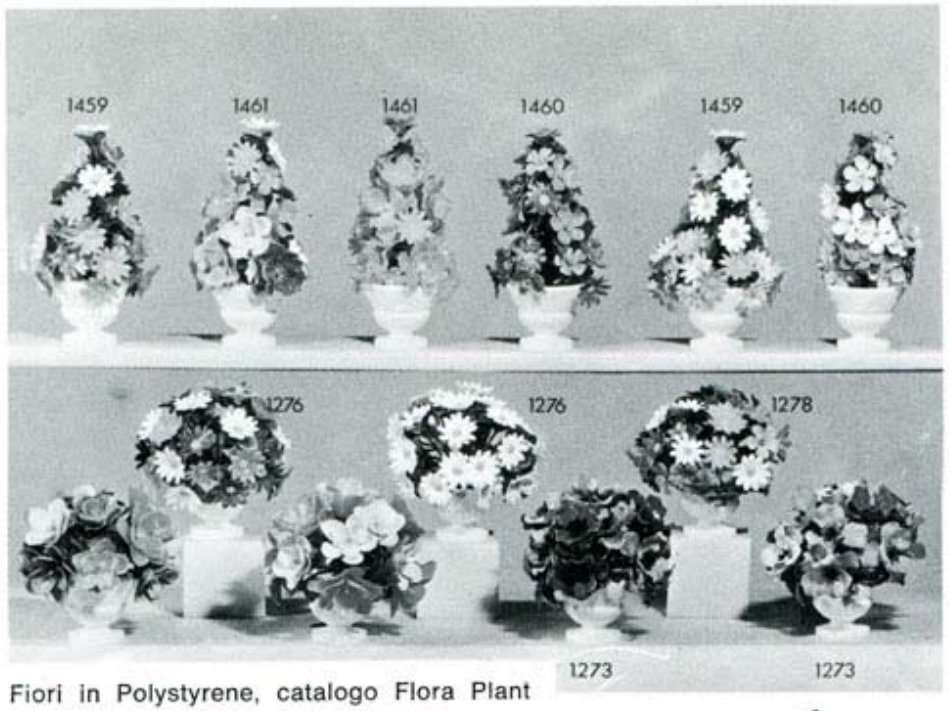
Bruno Gregori, gabbia per canarino, Forum Design, Linz, 1980

Alessandro Mendini, redesign di pianta grassa, Forum Design, Linz, 1980



Ingresso di villino unifamiliare in Val di Susa

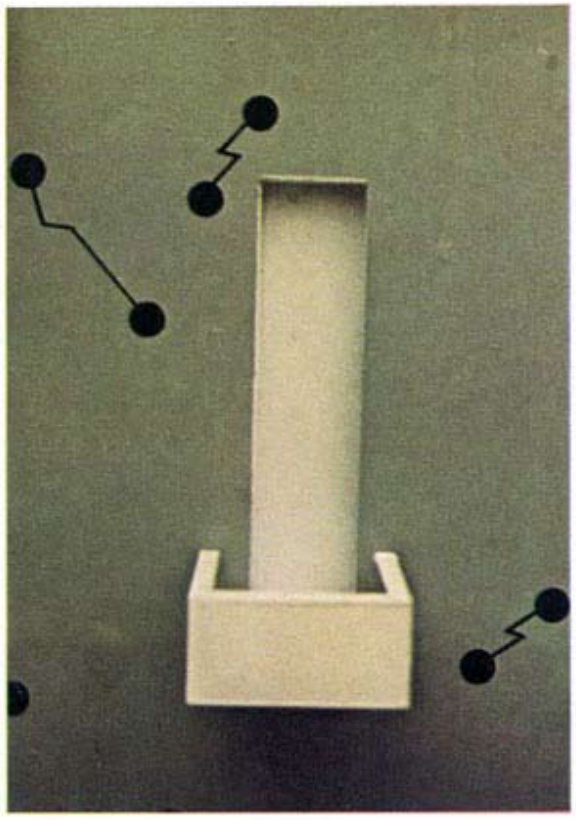
Condominio a Pescara

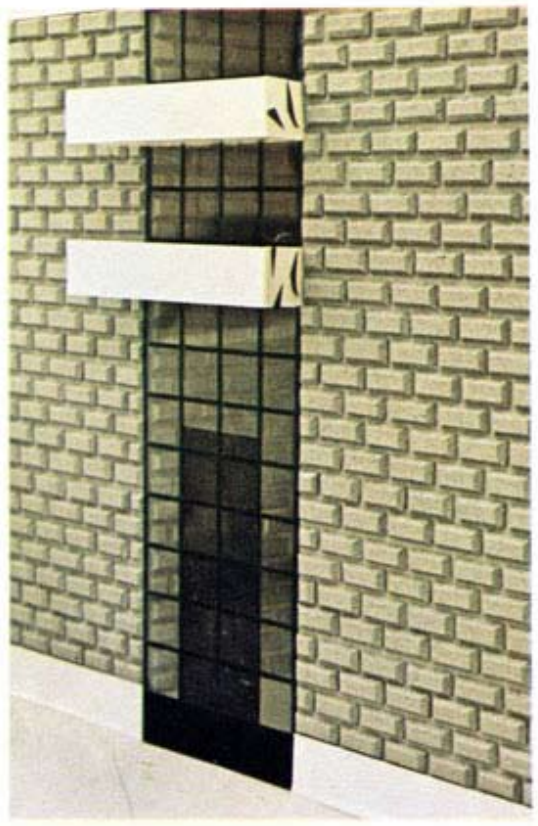


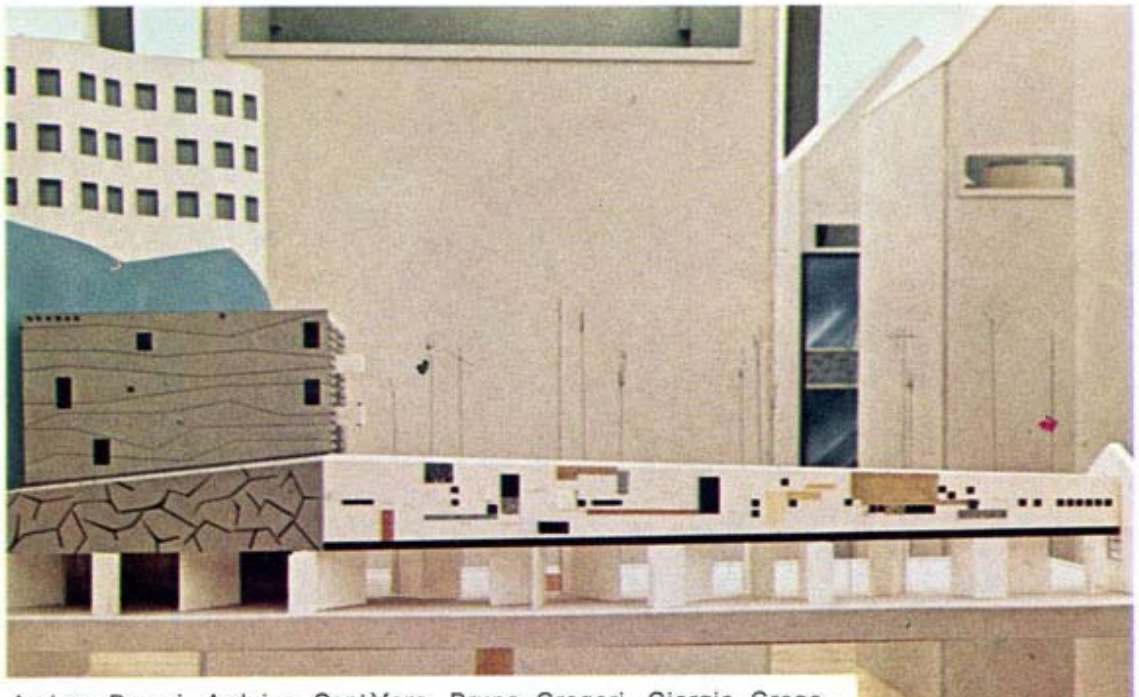
Fiori in Polystyrene, catalogo Flora Plant

FIORI ARTIFICIALI

Le piante e i fiori artificiali realizzati in plastica si possono paragonare alle statue di cera del museo di madame Tussauds: sono la rappresentazione iperrealista, l'imitazione cinica e perfetta di esseri viventi, in questo caso di una catalogazione così aperta di piante ornamentali, sempre-verdi, fiori e frutta, da permettere al produttore di progettare essenze e forme addirittura al di là del vero, quasi fosse un dio. Eseguite con perizia da falsario o da alchimista, è impossibile distinguerle da quelle originali, essendo il loro aspetto indiscutibilmente preciso a quello delle piante reali. Il loro carattere è quello di essere la copia identica, il « tale e quale » del vero, così come la statua di cera non deve essere né la caricatura né l'interpretazione artistica del soggetto, ma è destinata a toglierci la morbosa curiosità di vedere da vicino e perfino di toccare la regina Elisabetta, Albert Einstein o Liza Minnelli.
La tradizione del fiore finto come elemento di decorazione è antica, in passato furono usati i materiali più vari, basta ricordare le applicazioni nella modisteria, nei festoni del rinascimento, i fiori in vetro soffiato o in ferro battuto, fino alle pagine speciali per la fabbricazione dei fiori in stoffa nell'enciclopedia di Diderot e d'Alembert. Sfogliare oggi un catalogo di piante artificiali è come scorrere quello di una serra di lusso: la selezione è di tipo botanico, sofisticata, con la nomenclatura esatta delle essenze, va dalle più fini piante da appartamento a rari alberelli da frutto, ai salici piangenti in versione primaverile o autunnale, a palme nane o di notevole grandezza, a papiri aranci e cedri, fino al virtuosismo degli innesti surrealisti

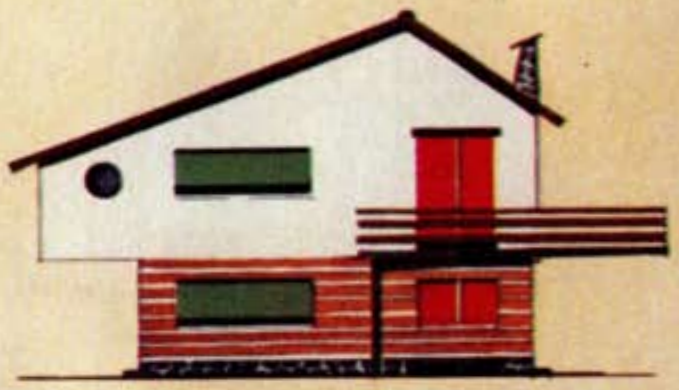




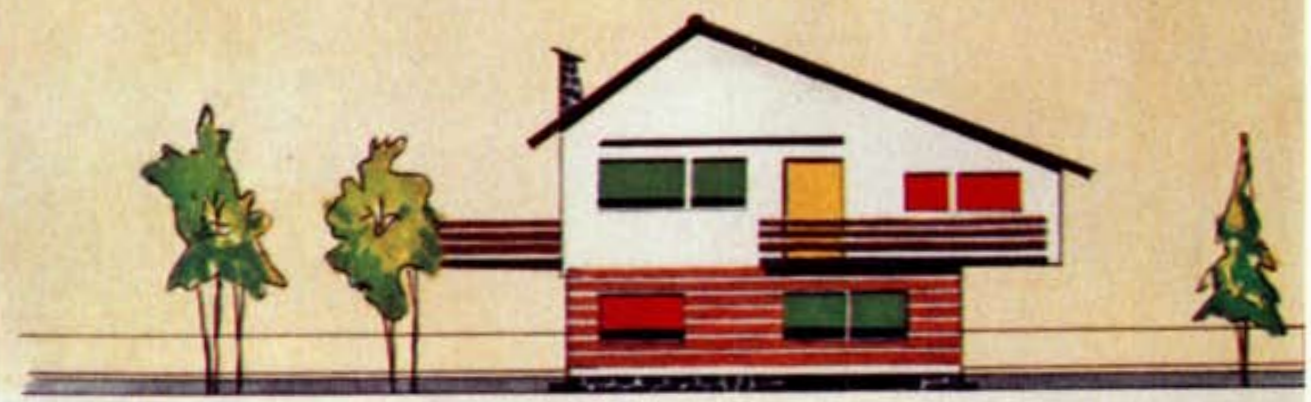


Andrea Branzi, Arduino Cantàfora, Bruno Gregori, Giorgio Gregori, Alessandro Guerriero, plastico di architettura banale esposto nella sezione Banaldesign della mostra Forum Design, Linz, 1980

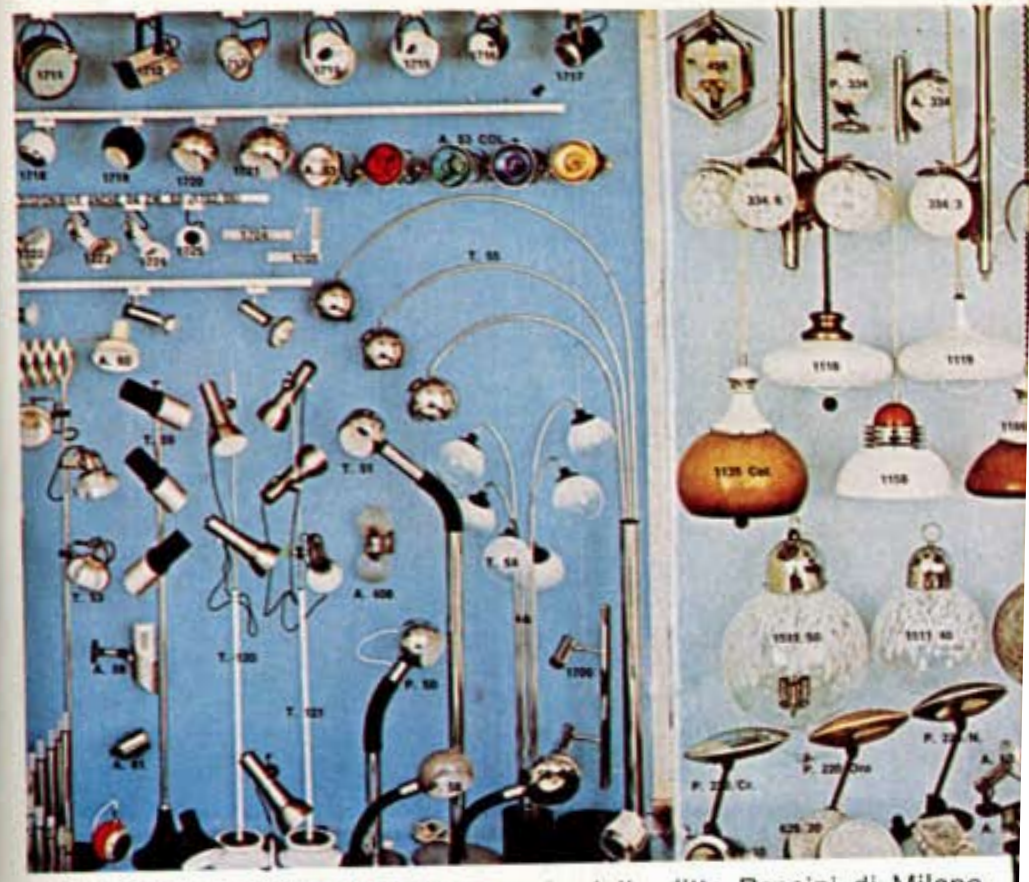
Fianco



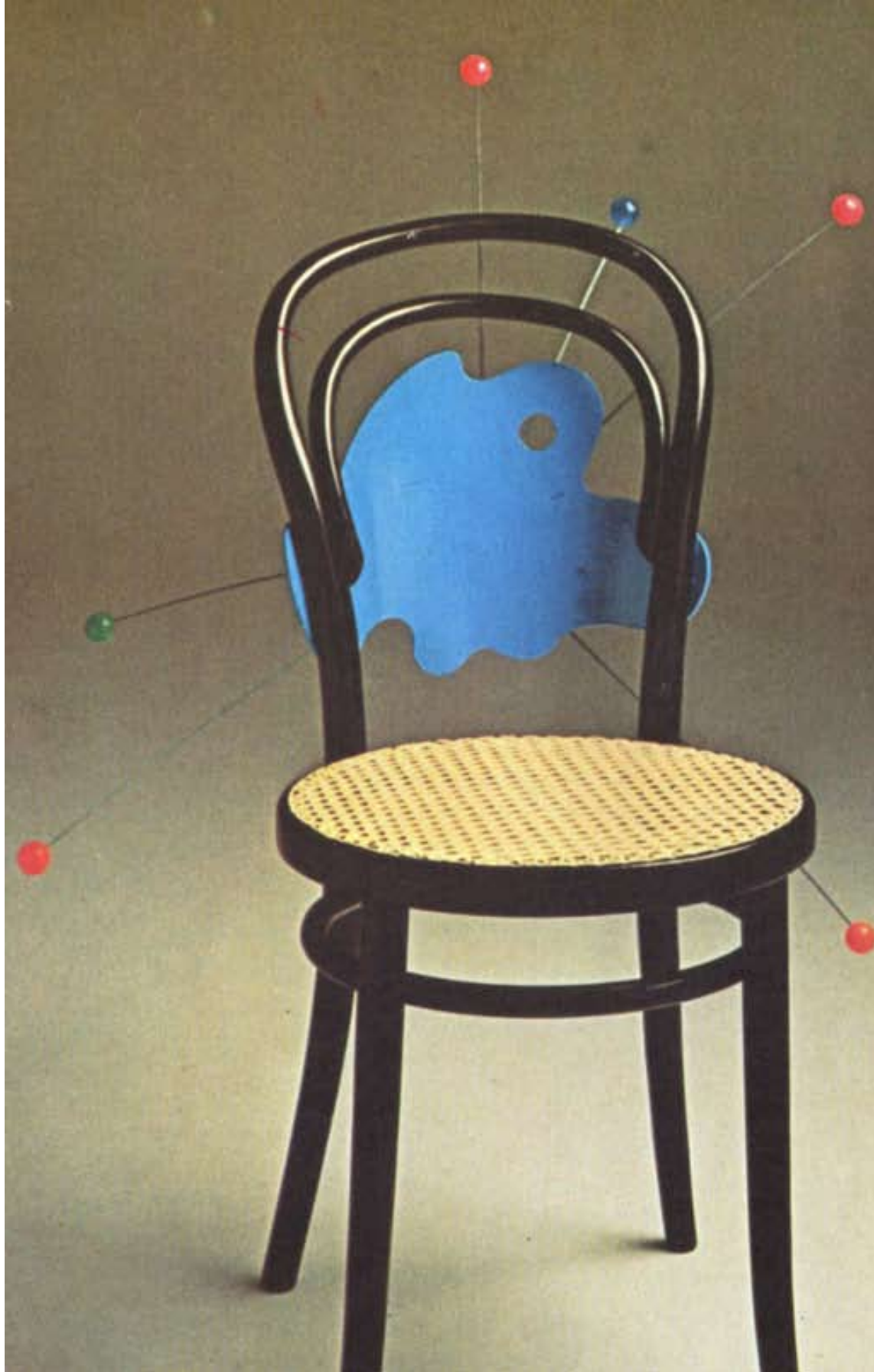
Fronte anteriore

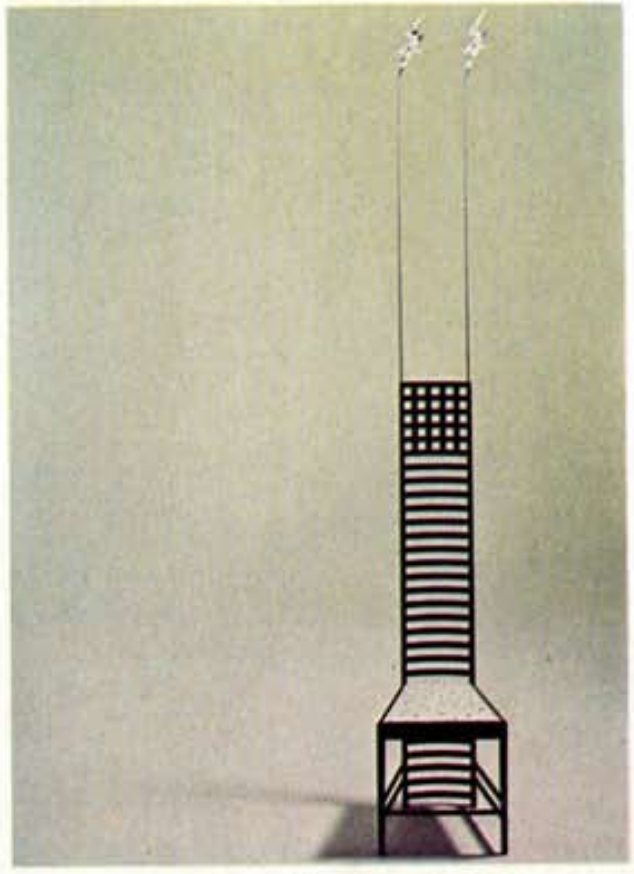


Fronte posteriore

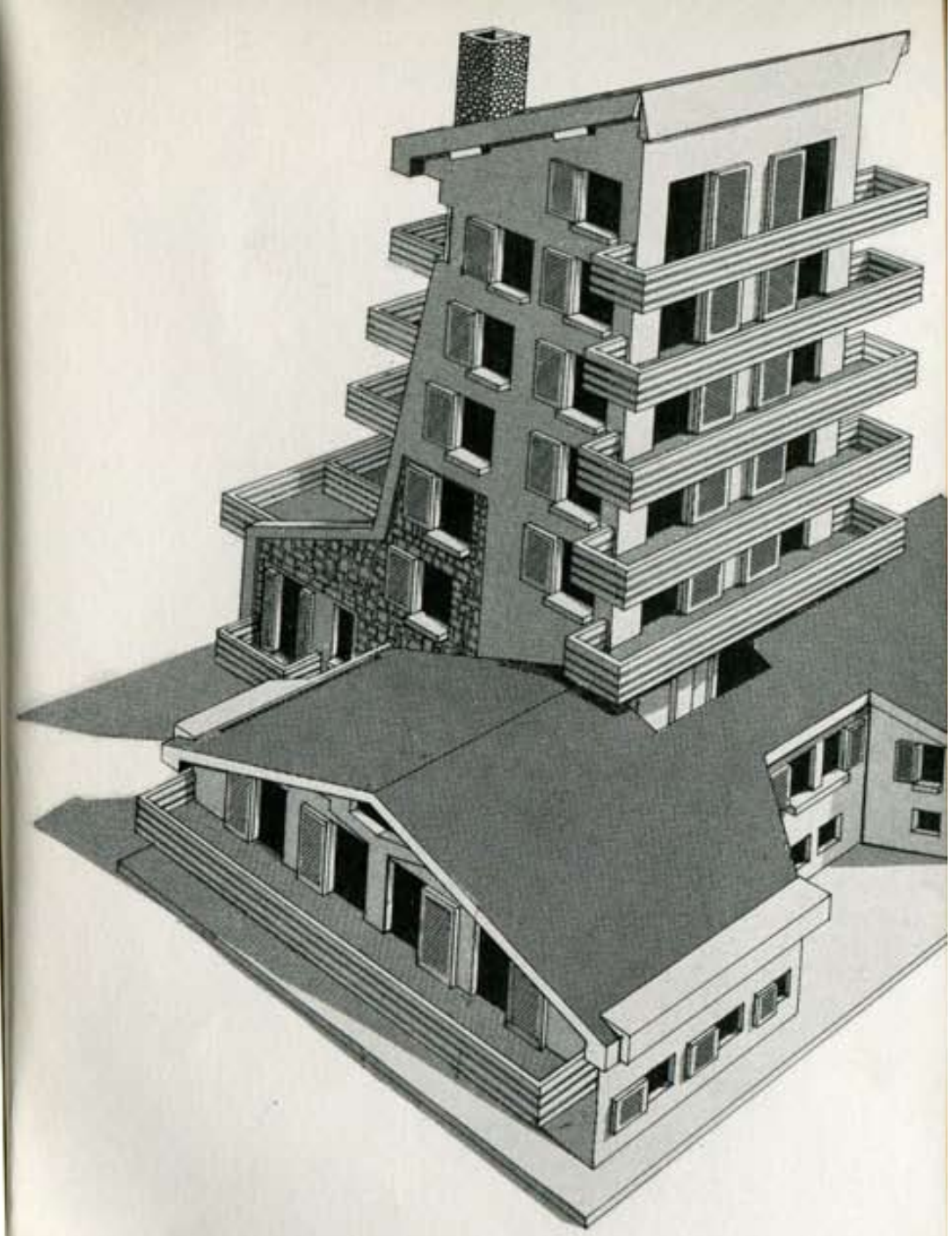


Dal Catalogo Universale di lampade della ditta Rossini di Milano





Alessandro Mendini, redesign su sedie Colombo, Ponti, Rietveld, Mackintosh, 1978



Condominio in montagna, dal manuale Disegno Edile di Arturo Roversi

Foto Ettore Sottsass

Casa a Creta

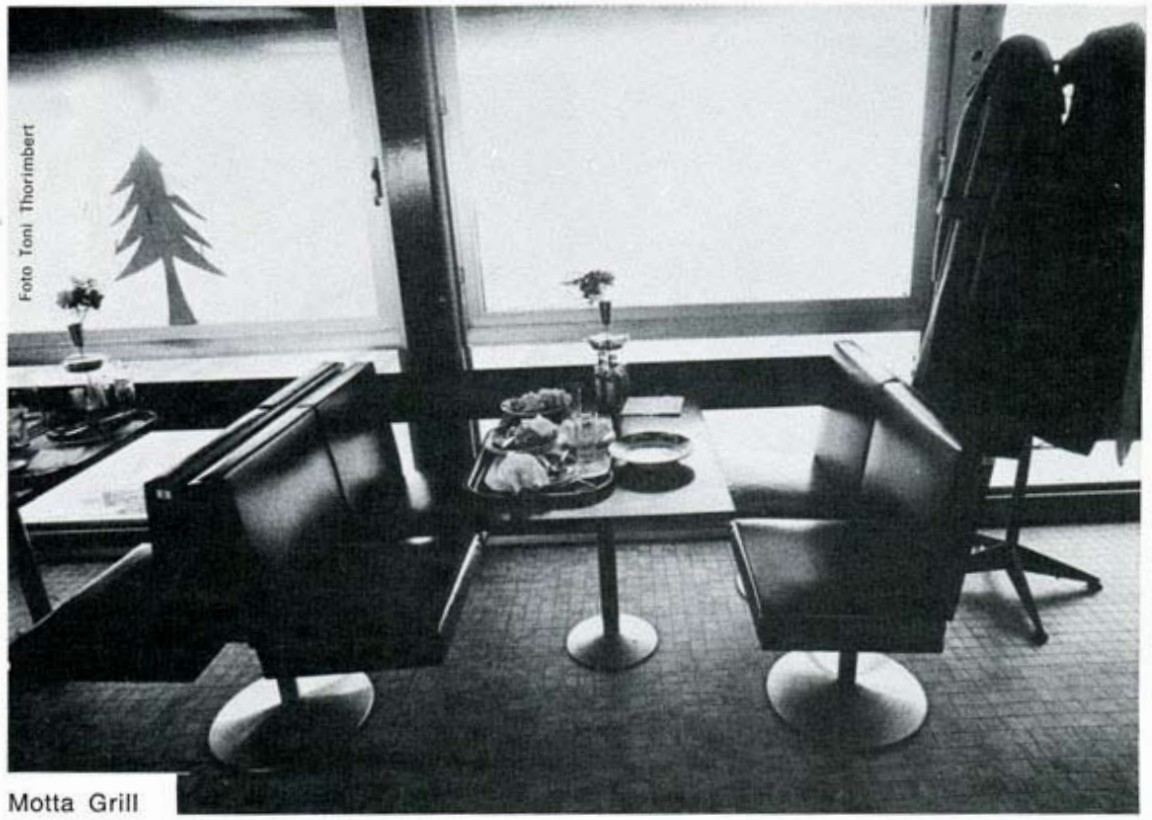


Foto Toni Thorimbert

Motta Grill

POSTAVANGUARDIA

Addio progetto retorico: la vita scorre in modo antieroico e amorale. Addio progetto di gusto: la qualità si ottiene solo alla rovescia. Addio progetto intellettuale: la rivoluzione consiste nella banalità della fantasia. Addio progetto d'élite: il quotidiano appartiene al piccolo borghese. Addio progetto coerente: per metodo bisogna essere incoerenti. Addio progetto della casa: essa è solo un souvenir di se stessa. Addio progetto trascendente: ogni oggetto è la risonanza banale di ipotesi lontane e inaccessibili.

Addio progetto autentico: qualsiasi realtà è autenticamente finta. Addio progetto costruito: costruire vuole dire distruggere. Addio progetto ideologico: all'uomo cinico vanno fatte architetture non impegnative.

Addio progetto stilematico: tutto è eclettico, stabilizzato, indifferente, consunto per sempre. Addio progetto drammatico: lo stile di domani è rilassato e accattivante. Addio progetto specialistico: la massa conosce da sola quello che le piace. Addio progetto capolavoro: la merce è tutta quantità. Addio progetto vero: il processo di falsità è inarrestabile. Addio progetto vivo: il clima del futuro è freddo e obitoriale.

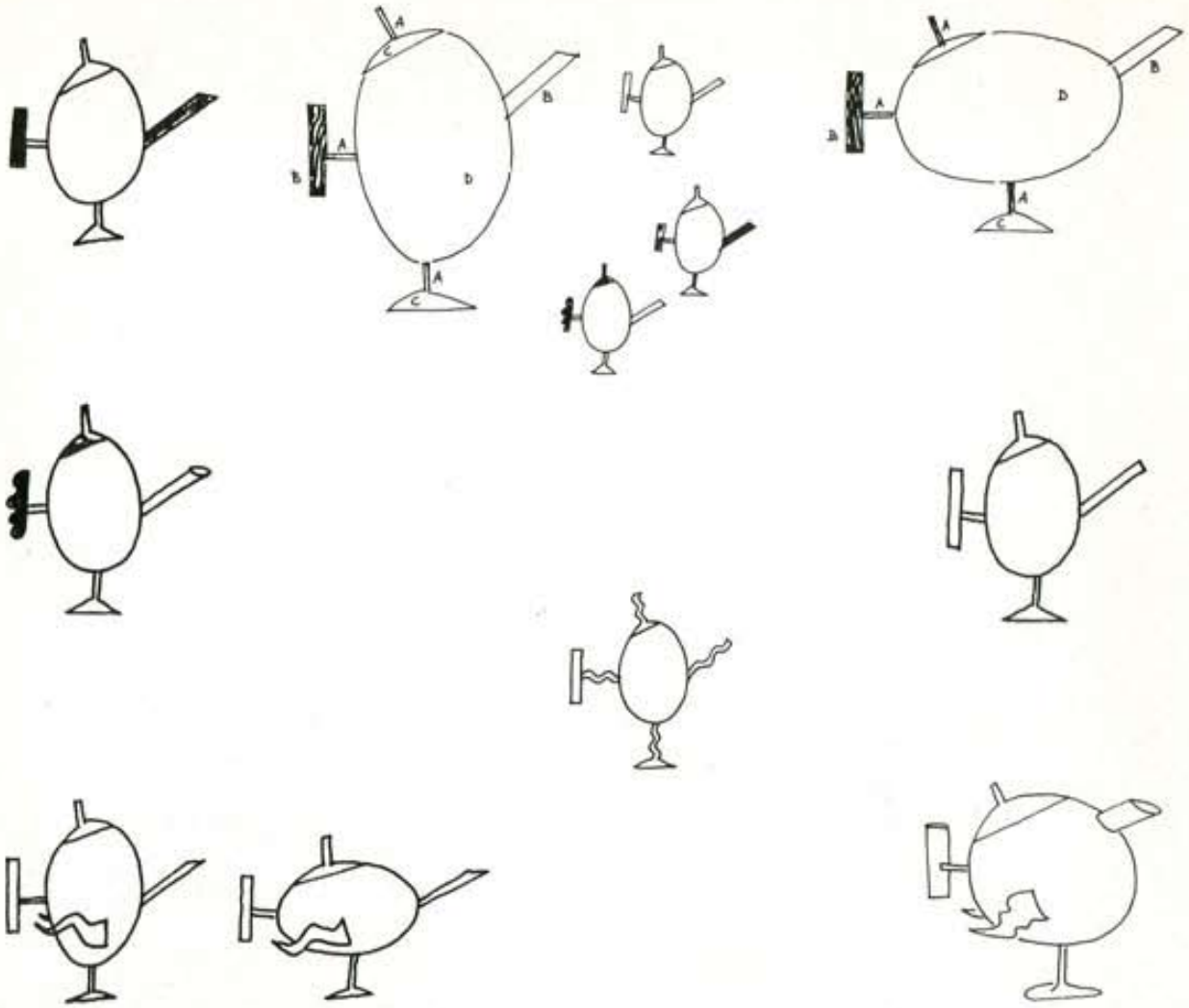
Addio progetto programma: il bene del territorio sta nel suo caos estenuante. Addio progetto fondato sul criterio spaziale: la psiche è in agguato e chiede colori e decori. Addio progetto di ricerca: ogni dato è incerto e inattendibile, quando la vita è fintamente vissuta. Addio progetto proletario: il solo progetto concepibile è la morte del progetto borghese. Addio progetto istituzionale: esso è stasi, ordine e geometria, invece che movimento, frammento e particolarità.

Addio progetto industriale: esso divide le persone in chi fabbrica e in chi usa gli oggetti. Addio progetto universale: i progetti sono tanti quanti sono gli uomini. Addio progetto universitario: perché la forza del progetto è in mano all'uomo di massa. Addio progetto come novità: il nuovo non esiste ma tutto è styling e redesign. Addio progetto significante: perché l'epoca è di passaggio, la coscienza è infelice e noi siamo progettisti di frontiera. Addio progetto con colori violenti: il rosa è il colore più bello. Addio progetto sentimentale: perché ogni architettura contiene un terrorista. Addio progetto di avanguardia: l'epoca è finita perché l'avanguardia è generalizzata e diffusa. Addio progetto come arte: l'architettura è un'arte minore. Addio progetto utopistico: il benessere crea manierismo e nuova normalità. Addio progetto a tesi: ogni messaggio è giustamente aleatorio. Addio progetto politico: la forma non modifica il mondo. Addio progetto ecologico: perché prevale l'illogico e arrivano la paura, la guerra e l'apocalissi. Addio progetto di partecipazione: perché viviamo alienati e immobili nelle nostre stanze. Addio progetto di concentrazione: perché l'energia dell'immagine esplode in modo volgare. Addio progetto di te stesso: consapevole che ti è negato il futuro ti distruggerai nell'ambiguità. Addio progetto geometrico: bisogna decorare informalmente invece che progettare. Addio progetto morale: nulla è dovuto a nessuno perché non occorre raggiungere nulla. Addio progetto di sopravvivenza: il problema del lavoro è ineliminabile e contraddice la vita. Addio progetto maschile: l'architetto del futuro è ermafrodita. Addio progetto didattico: una scuola che si rispetti non è fatta di muri. Addio progetto artigianale: la mano dell'uomo è uno strumento artofizzato. Addio progetto rituale: un tempo pieno di robots trasmette altre novità.

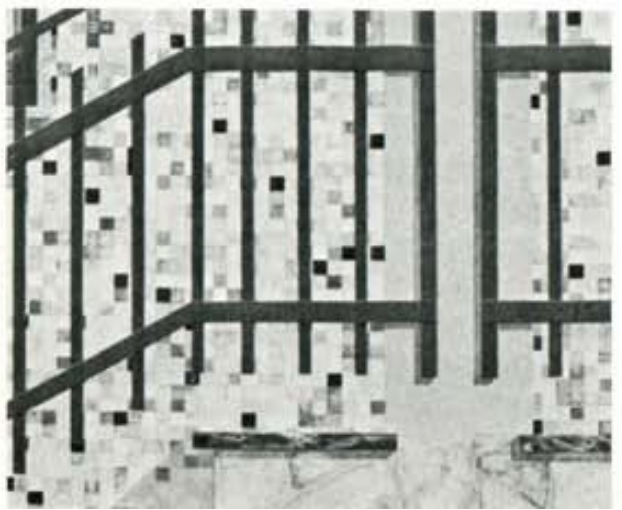
Addio progetto infantile: il bambino è un adulto di piccole dimensioni. Addio progetto antropologico: lo zaino del vagabondo è vuoto e la natura è fatta a quadretti. Addio progetto urbanistico: accumuleresti sul territorio solo immondizia e ricchezza.

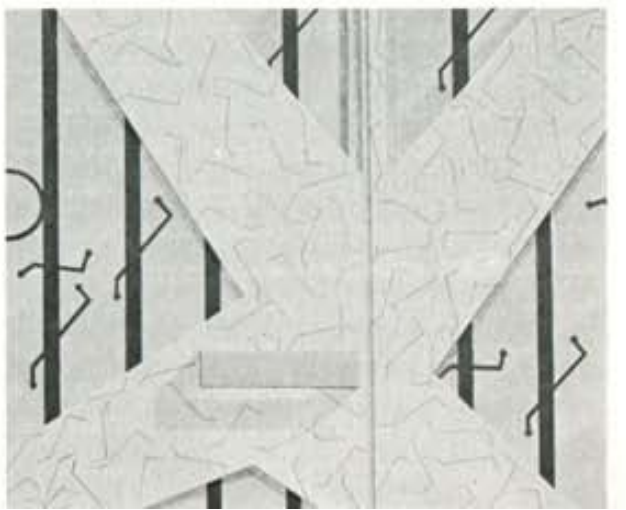
Addio al progetto « in generale »: sopra al progetto vince la vita.

Alessandro Mendini

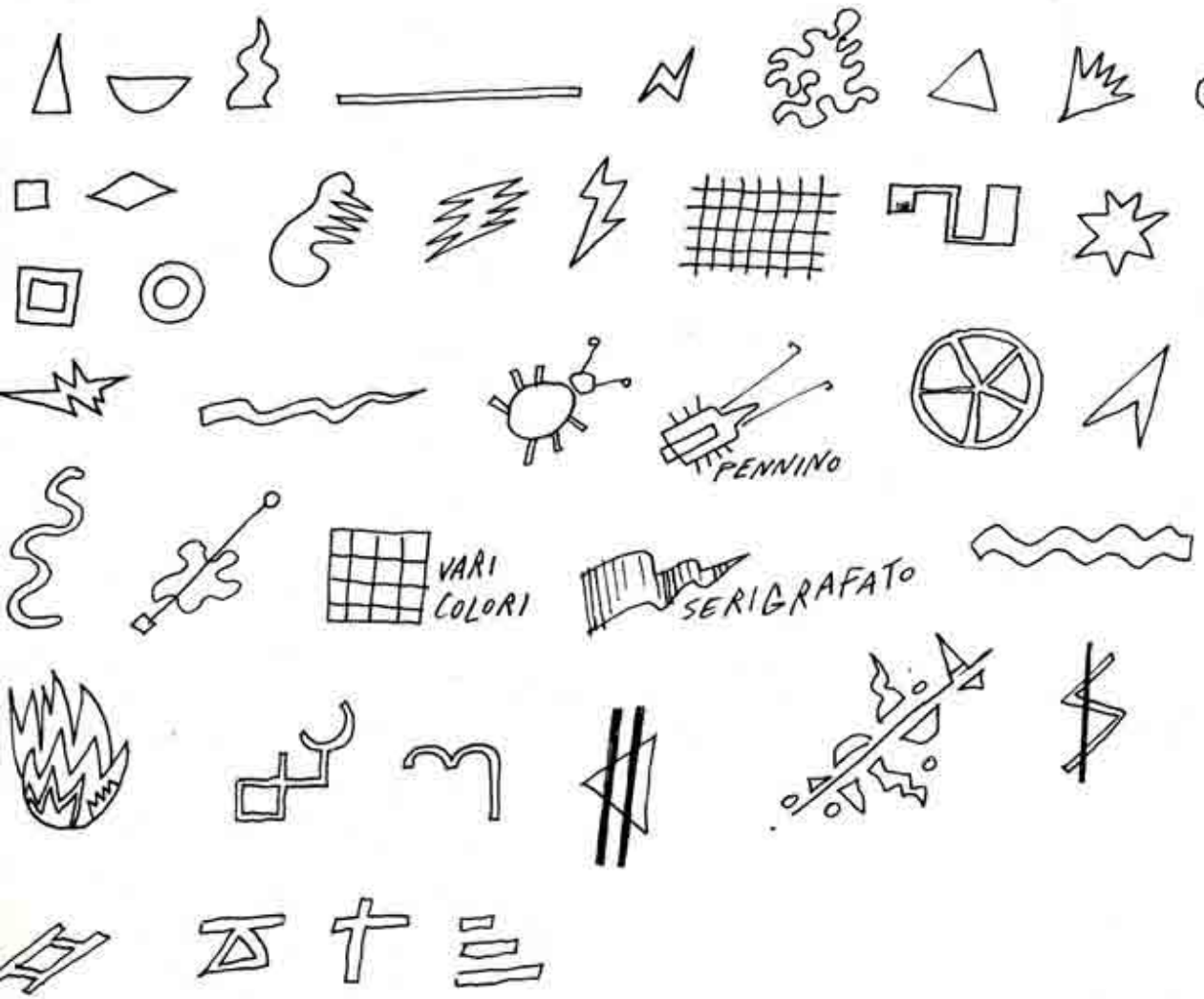


Alessandro Mendini, disegni per caffettiere e teiere, 1980





VARIE DIMENSIONI



DECORI
- GEOMETRICI
- ARCHITETTONICI
- DESCRITTIVI
- SURREALISTI

Alessandro Mendini, decori, 1980

LASTRE PIÙ GRANDI

Qual è l'immagine dell'ambiente contemporaneo?
Sicuramente una immagine « nonmoderna », dove predomina l'ovvio, l'inautentico, il falso, il banale. La progettazione colta e il Design la ignorano; eppure questa immagine è l'espressione di una cultura di massa composita ed intermedia. Una cultura fatta e consumata con piacere dall'uomo medio.
Attraverso un processo di banalizzazione la cultura piccolo borghese si riappropria delle arti e si arreda un universo a « sua » misura.
Il progettista oggi non può non tenerne conto. Questo libro, realizzato in occasione della mostra « L'oggetto banale » alla Biennale di Venezia, Architettura, 1980, prevede la banalità come dato del progetto, documenta alcune situazioni reali di ambiente banale ed ipotizza provocatoriamente la riduzione del design a redesign, a cosmesi creativa.