

A partire dagli anni sessanta, con l'emergere di fenomeni sociali che vanno dalla controcultura agli *hippies*, fino alle contestazioni studentesche, *le e i* giovani dell'architettura italiana propongono alternative per manifestare i loro ideali con forme di progetto che rifiutano le consuetudini, sia nella sostanza delle opere, sia nella loro presentazione.

Tramite modalità non dissimili da quelle promosse dagli artisti impegnati nella creazione di happening, scenografie e installazioni, anche le mostre di architettura ripensano la loro natura. Le esposizioni accolgono contaminazioni disciplinari che nascono da sperimentazioni didattiche alternative o dalla prefigurazione di possibili futuri per contesti cittadini o agresti.

Attraverso l'occupazione di alcuni spazi, la riappropriazione di luoghi urbani o periferici in chiave ecologica e la richiesta di partecipazione delle comunità, vengono ridefinite le modalità di pensare al progetto. Le esperienze delineatesi alla fine degli anni sessanta persistono nel corso degli anni successivi nonostante il mutamento dell'orizzonte culturale.

Ciò che è accaduto a partire dagli anni ottanta, in celebri sedi istituzionali nazionali, con le installazioni a tema affidate a noti architetti italiani e stranieri, ha segnato un capitolo decisivo nella forma dell'enunciazione del progetto d'architettura in continuità con gli strumenti creativi e teorici che erano stati sperimentati nel corso degli anni sessanta.



pensiero radicale esibito
Happening Scenografie Installazioni

Vol. 1

pensiero
radicale
esibito

Happening
Scenografie
Installazioni

SKIRA

1

pensiero
radicale
esibito

Happening
Scenografie
Installazioni

pensiero
radicale
esibito

Happening
Scenografie
Installazioni

Pensiero Radicale Esibito
Mostre dell'Architettura

a cura di Anna Rosellini e Stefano Setti

SKIRA

1

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici e di genere.

I volumi, divisi per ambiti tematici o cronologici, propongono indagini sulle modalità con cui le mostre di architettura e design si sono offerte come luoghi di discussione o elaborazione di progetti sperimentali; come abbiano veicolato nuove idee di città, di habitat, di interno domestico e di collettività; come abbiano mostrato, ai vari tipi di pubblico, i principi culturali del progetto di architettura; come abbiano messo in discussione le tradizionali forme espositive attraverso esperienze immersive e multidisciplinari; come abbiano intercettato problematiche contingenti quali la sostenibilità sociale e ambientale, l'economia circolare, la difesa dei diritti.

Pensiero Radicale fa riferimento a un procedimento portato avanti da architetti, artisti, critici e curatori, che hanno voluto riflettere sulla disciplina dell'architettura con l'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e le finalità operative.

Direzione della collana

Anna Rosellini, Università di Bologna; ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel
Stefano Setti, Università di Bologna; Politecnico di Milano

Comitato scientifico

Paola Cordera (Politecnico di Milano)
Sandra Costa (Università di Bologna)
Marco De Michelis (Università Bocconi)
Roberto Dulio (Politecnico di Milano)
Roberto Gigliotti (Libera Università di Bolzano)
Laurent Koetz (ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel)
Éric Lapiere (EPF Lausanne)
Chiara Lecce (Politecnico di Milano)
Mary McLeod (Columbia GSAPP)
Joaquim Moreno (FAUP Porto)
Eeva Liisa Pelkonen (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Anna Rosellini (Università di Bologna)
Stefano Setti (Università di Bologna)
Martino Stierli (Museum of Modern Art, New York)
Léa-Catherine Szacka (University of Manchester)
Francesco Tedeschi (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Davide Turrini (Università di Firenze)
Annalisa Viati Navone (ENSA Versailles; Università della Svizzera Italiana)

Comitato redazionale

Bianca Felicori (UCLouvain)
Alessandro Paolo Lena (Università di Bologna)
Jannik Pra Levis (Università di Bologna)

I saggi pubblicati nei volumi della collana sono stati sottoposti a un processo di revisione a doppio cieco.

Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU attraverso il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano nell'ambito del PNRR - Missione 4 Componente 2 Investimento1.1. - Progetto PRIN 2022 "Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age", Codice Progetto 2022CHASRE_001, CUP J53D23013130006

Comitato di coordinamento inter-unità

Progetto PRIN 2022 - Radical Exhibited Thought Exhibitions of Architecture in Italy in the Contemporary Age
PI: Anna Rosellini (Università di Bologna)
Vice PI: Matteo Iannello (Università di Udine)



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

sommario

- 8** Dispositivi per la rifondazione di un progetto ambientale in Italia, tra anni sessanta e anni ottanta del XX secolo
Anna Rosellini, Stefano Setti
- 14** La mutazione della città in un “campo” di contaminazione: “Pollution” o del “metodo Frankenstein”
Silvia Groaz, Beatrice Lampariello
- 44** Per la coltivazione di un luogo ideale. Gianfranco Baruchello e l’esperienza di Agricola Cornelia S.p.A. 1973-1981. Pratiche e modelli tra arte e agricoltura
Maria Alicata
- 68** “Il territorio impossibile” della Biennale di Venezia, 1978: allestimenti radicali di “natura” e “antinatura”
Beatrice Lampariello
- 102** Mostre, università e luoghi dell’*in-between*: consonanze inattese nel ’68
Federico Maria Giorgi
- 130** La sperimentazione didattica “visualizzata”. Riflessioni sulla città in una serie di mostre alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano
Andrea Capriolo
- 160** “Una serie di esercizi ginnastici dell’Immaginazione alle parallele della Memoria...”. Le mostre e l’architettura a Roma nella stagione dell’effimero (1977-1985)
Antonio Labalestra
- 198** Quale Roma? Le riflessioni di “Roma Interrotta” e degli Incontri Internazionali d’Arte
Annalisa Trentin
- 218** Verso un ambiguo Neue Welt? Triangoli e strutture di transito fra Aldo Rossi e Ugo La Pietra
Carlo Caccamo
- 252** Esporre l’Oriente nel 1982. Paolo Portoghesi e La Biennale di Venezia dall’Architettura nel “Terzo Mondo” all’Architettura nei Paesi islamici
Raffaele Cinotti
- 292** Teoremi costruiti in legno. Allestimenti di Gehry, Krier, Rossi, Purini & Thermes e Gabetti & Isola alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano
Roberto Gargiani

Dispositivi per la rifondazione di un progetto ambientale in Italia, tra anni sessanta e anni ottanta del XX secolo

Anna Rosellini

Università di Bologna; ENSA Paris-Est,
Université Gustave Eiffel

Stefano Setti

Università di Bologna; Politecnico di Milano

La collana editoriale *Pensiero Radicale Esibito. Mostre dell'Architettura* accoglie alcune ricerche sulle esposizioni che hanno saputo proporre una revisione sia dei criteri del progetto di architettura e design, sia del concetto stesso di mostra in relazione ai cambiamenti culturali, sociali, politici, ambientali e di genere.

Il primo numero, *Happening, Scenografie, Installazioni*, intende offrire una selezionata casistica di mostre, realizzate in Italia dagli anni sessanta agli anni ottanta del XX secolo in forma di spazi di riflessione critica, mirati alla rifondazione di una strategia di progetto per condizioni ambientali in corso di radicali trasformazioni. In queste mostre, l'architettura diventa un dispositivo capace di suscitare questioni culturali e ideologiche, trascritte in modo tale da poter coinvolgere il pubblico attraverso effetti talvolta teatrali. A differenza di mostre precedenti, solitamente affidate alla presentazione di disegni, modelli o fotografie (fanno eccezione alcune straordinarie installazioni d'avanguardia dei primi decenni del XX secolo), nella maggior parte dei casi il meccanismo dell'esporre è stato studiato per far dialogare le diverse arti e per immergere il visitatore in una costruzione in grado di rivelare pensieri e strumenti per la comprensione critica della disciplina stessa.

A partire dagli anni sessanta, con l'emergere di fenomeni che vanno dalla controcultura agli *hippies*, alle contestazioni studentesche, vengono proposte delle alternative per manifestare il rifiuto delle consuetudini, sia nella sostanza delle opere, sia nella loro presentazione. Il concetto di esposizione e le sue stesse convenzioni vengono investiti da un progetto che mira a sottrarsi al sistema professionale per diventare strumento di sperimentazioni e trasformazioni politico-sociali che rimettono in discussione anche i luoghi ufficiali delle mostre, per scendere nelle piazze, occupare sedi istituzionali, disperdersi nei territori. Tramite modalità non dissimili da quelle promosse dagli artisti in happening e installazioni, anche gli autori delle mostre di architettura e design si sono impegnati

a riconsiderare i vari aspetti della meccanica percettiva e il ruolo sociale dei dispositivi, sospinti dall'urgenza di riconsiderare la natura stessa del progetto e della sua rappresentazione. Le esposizioni accolgono contaminazioni che nascono da sperimentazioni artistiche, dalla didattica alternativa o dalla prefigurazione di possibili futuri per luoghi urbani o agresti. Architetti, artisti, critici e curatori congegnano allestimenti non più limitati alla presentazione di singole opere al pubblico, ma in grado di generare esperienze per un coinvolgimento partecipativo che prende forme diverse, a seconda degli anni e delle intenzioni comunicative, politiche e sociali: macchine per il convincimento spettacolare dei singoli visitatori; sperimentazioni di veri e propri dispositivi comunicativi ideati per un determinato spazio; atti provocatori, mirati a suscitare un'attitudine critica in un pubblico che non è più quello delle gallerie; eventi intenzionati a sensibilizzare il maggior numero di persone alla comprensione dei mutamenti ambientali e dei rischi per le sorti del pianeta. Il progetto diventa di volta in volta atto di consapevolezza politica che accade nelle strade, nel paesaggio oppure nelle aule universitarie, e che si riflette sulla stessa disciplina dell'architettura e del design in modi diversi, ma sempre nella consapevolezza dell'urgenza di riconsiderarne i fondamenti creativi e critici e le finalità operative. Le esperienze del design radicale e del razionalismo esaltato, che alla fine degli anni sessanta avevano indicato la possibilità di una critica politica attraverso il progetto, contro le varie forme di produzione e consumo, dall'oggetto alla città fino al territorio, persistono nel corso degli anni successivi con sensibili trasformazioni, sullo sfondo del mutato orizzonte di intenzioni e riferimenti culturali del progetto. Le installazioni accolte a partire dagli anni ottanta da celebri sedi istituzionali italiane, in risposta alla crisi sempre più acuta della modernità, segnano un altro capitolo decisivo, intessuto di complesse forme di continuità, superamenti, svolte e rotture nei confronti di quanto sperimentato a partire dagli anni sessanta.

L'ambiente proposto sotto vari aspetti, dalle conseguenze dell'inquinamento alla ricerca di alternative di produzione agricola, alla prospettiva di un ritrovato equilibrio circoscritto a frammenti, costituisce il tema dei primi tre contributi di *Happening, Scenografie, Installazioni*. La riconciliazione tra natura e città si delinea come esperienza pionieristica nella mostra "Pollution", organizzata a Bologna nel 1972. La rassegna anticipa riflessioni contemporanee sull'urbanistica sostenibile e sulla riappropriazione degli spazi pubblici intesa come ideale di convivenza inclusiva attenta alle trasformazioni ambientali (Groaz, Lampariello). Nel ripensamento del ruolo etico e pubblico dell'artista al di fuori dai circuiti istituzionali, Baruchello con Agricola Cornelia trasforma i gesti quotidiani del coltivare e dell'allevare in atti artistici e politici, in dialogo con la Land Art e le teorie duchampiane. Nata in forma di laboratorio per una riconsiderazione critica della campagna, e poi diventata anche mostra, Agricola Cornelia anticipa alcune questioni di attualità nel progetto contemporaneo (Alicata). Alla Biennale di Venezia del 1978 viene proposto al tempo stesso un bilancio critico e una chiusura simbolica dell'esperienza del design e dell'architettura radicali, che sopravvivono come discorso teorico e artistico per l'invenzione di un paesaggio naturale capace di produrre nuove relazioni tra esseri viventi (Lampariello). Il fatto che le università fossero diventate dei centri per la ricerca di un progetto alternativo spiega il ruolo avuto dalla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nella promozione di manifestazioni artistiche sperimentali. La didattica alternativa milanese, tra anni sessanta e anni settanta, si è rivelata decisiva sia nella formazione culturale, sia nell'includere attività espositive come momenti di ricerca capaci di adottare pratiche performative e artistiche, con conseguenze significative sulla prospettiva di delineare un'università sperimentale (Giorgi). Le mostre accolte dalla Facoltà di Architettura nella prima metà degli anni

settanta (“Per quale Milano”, “Mostra crescente sulla città”, “La città ostile”) sono studiate per far emergere l’idea di un insegnamento alternativo, fondato sulla partecipazione, sull’interdisciplinarietà e sull’impegno sociale (Capriolo). L’obiettivo di favorire l’appropriazione collettiva di alcuni spazi urbani di centro e periferia, tramite eventi artistici e performativi, è argomento di saggi focalizzati sulle politiche culturali della città di Roma negli anni settanta. Gli eventi di questo periodo giocano un ruolo chiave nella definizione di una “città altra”, espressione delle tensioni sociali, ideologiche e teoriche dell’epoca. Grazie all’istituzione di veri e propri laboratori interdisciplinari di architettura, arte e politica, il progetto viene ridefinito nella sua qualità operativa di strumento critico per la trasformazione partecipativa dei luoghi della città (Labalestra). Il ruolo di promozione di eventi culturali e artistici avuto dall’associazione Incontri Internazionali d’Arte, nel delineare una possibile alternativa allo sviluppo urbano di Roma, è discusso criticamente alla luce dell’interrogativo sul potenziale di realismo per la definizione del futuro della metropoli, avuto dalla celebre consultazione internazionale dedicata a una “Roma Interrotta” (Trentin).

Al chiuso dei luoghi predisposti alle manifestazioni artistiche, e gestiti dalle istituzioni della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, nel corso degli anni settanta e ottanta accadono eventi tali da confermare l’avvento di un cambiamento sostanziale nel sistema di happening e installazioni, sempre più trasformati in scenografie. Il segno più evidente della radicale trasformazione in corso nelle modalità degli eventi artistici, rispetto ai sommovimenti politici accaduti tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, è l’invenzione di una strada sottratta alle lotte urbane e diventata scenografia di attitudini intellettuali dei vari autori, da contemplare in serenità al chiuso di un’artificiale *Strada Novissima*.

Alcune forme pensate per costruzioni effimere assumono valenze simboliche che trascendono le funzioni specifiche tramutandosi in dispositivi per l’osservazione e lo straniamento,

con lo scopo di scandagliare il ruolo della persistenza di alcuni archetipi nell’architettura contemporanea come accade attraverso lo studio sistematico della figura del triangolo nelle installazioni di Rossi e La Pietra (Caccamo). La mostra “Architettura nei Paesi islamici” è la prima iniziativa rivolta all’“Oriente”, organizzata nel 1980 dal Settore Architettura di Portoghesi alla Biennale di Venezia. Prevista dapprima come un’indagine sulle trasformazioni dell’ambiente costruito nel “Terzo Mondo” a seguito della decolonizzazione, la mostra diventa una rassegna sull’architettura dei Paesi islamici tra gli anni cinquanta e ottanta più interessata agli aspetti estetico-culturali, e in sintonia con la contemporanea “Presenza del Passato” (Cinotti). Gli allestimenti per le Biennali di Venezia e le Triennali di Milano dei primi anni ottanta, creati da Gehry, Krier, Rossi, Purini & Thermes e Gabetti & Isola, sono presentati alla stregua di macchine scenografiche a vocazione teorica, ognuna riflesso di una personale poetica, e quasi tutte proiettate alla ricerca di fondamenti certi nella trattatistica, sullo sfondo di una crisi della disciplina che viene colta in termini lapidari da Krier: “Non costruisco perché sono architetto” (Gargiani).

La mutazione della città in un “campo” di contaminazione: “Pollution” o del “metodo Frankenstein”

Silvia Groaz

ENSA Paris-Est, Université Gustave Eiffel; ULiège

Beatrice Lampariello

UCLouvain

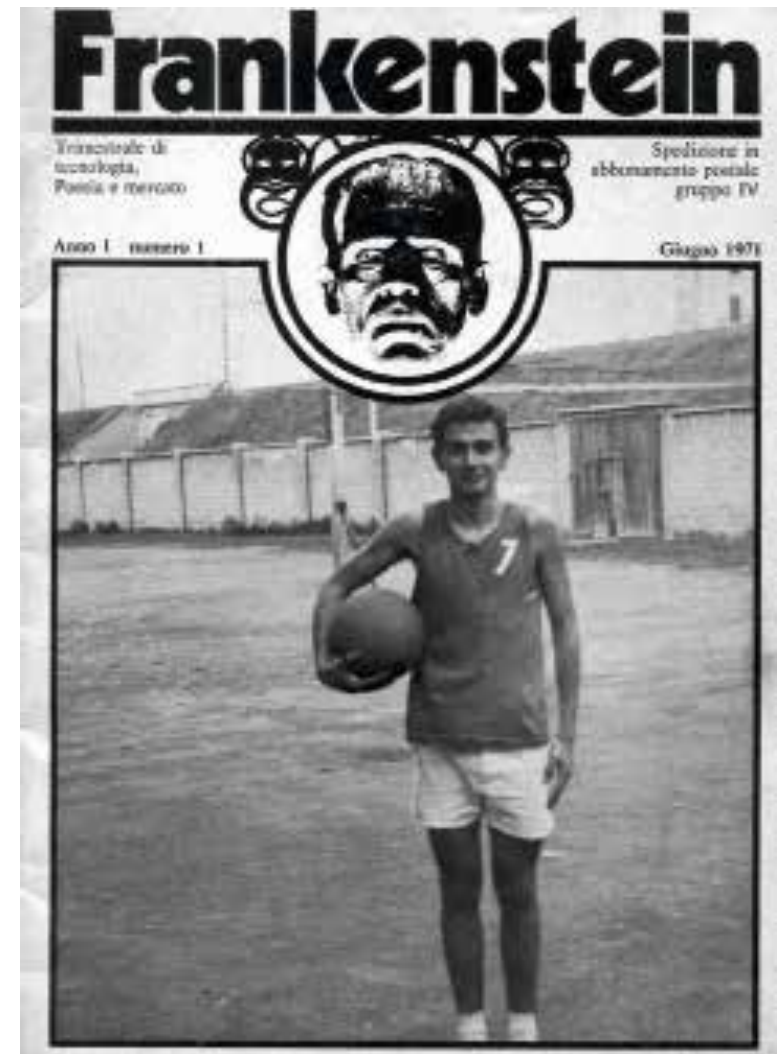
Introduzione

Tra il 3 e il 14 ottobre 1972 nella piazza storica di Santo Stefano a Bologna viene messo in scena un evento che scompagina le classificazioni consolidate di mostra, performance e marketing per combinarle in una nuova unità composita. Nato da un'idea del pubblicitario e discografico Gianni Sassi, sviluppato attraverso la curatela di due critici d'arte, Daniela Palazzoli e Luca Maria Venturi, e realizzato da un architetto, Carlo Burkhardt, “Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento” sfida confini disciplinari e scale di progetto, offrendo un'esplorazione concettuale sulla “contaminazione”¹. È evento culturale e allo stesso tempo pubblicitario, concepito per promuovere l'azienda Iris Ceramica di Sassuolo per la quale Sassi è art director. Attraverso il suo titolo e il suo manifesto, si fa veicolo di sperimentazione artistica e tensione sociale,

Ottobre 1972. Piazza Santo Stefano, Bologna. 10.000 piastrelle raffiguranti una zolla di terra strappano alle macchine la piazza per restituirla ai cittadini nella forma di un “campo artificiale”. “Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento” è il titolo della mostra, organizzata da Gianni Sassi, Daniela Palazzoli, Luca M. Venturi e Carlo Burkhardt, che trasforma la natura in un'entità “mutante”, l'architettura in un palcoscenico a cielo aperto, la città in un campo senza edifici e le opere di architetti, artisti e musicisti in installazioni e performance. “Pollution” concretizza un modo di vivere radicale per una civiltà rinnovata: letti, sedie, sassi, siepi e altari generano un *living environment* per un nuovo equilibrio tra natura, città ed esseri umani e non umani. “Si sono divertiti soprattutto i bambini”, recita un commento di Palazzoli nel catalogo della mostra, ormai elevata a esperienza di vita.

intrecciando riferimenti alla cultura nordamericana, dalle pratiche ibride del gruppo Fluxus al linguaggio poetico della Beat Generation, sino alle nuove teorie della comunicazione e alla guerra in Vietnam. Generato da una visione culturale che celebra l'assemblaggio e la mescolanza di riferimenti, linguaggi e discipline, “Pollution” adotta il collage² come medium progettuale e grafico di un pensiero interdisciplinare, divenuto ormai “inquinato”. Un riferimento letterario elevato a vero e proprio “metodo”³ esplicita le ambizioni dell'evento e

la simultanea trasversalità dei temi affrontati: “Frankenstein”. Impiegato da Sassi come pseudonimo per la sua attività di paroliere musicale e come titolo della rivista di “tecnologia, poesia e mercato” da lui fondata insieme a Sergio Albergoni nel 1971, il “metodo Frankenstein” consiste in una strategia critica per compiere “operazioni” e “attività” (fig. 1)⁴: un paradigma che smonta e riassume frammenti eterogenei di discipline, saperi e pratiche, interroga fenomeni contemporanei con l’ambizione di rivelare le strutture profonde e le contraddizioni ideologiche che governano il rapporto degli individui con la natura, la città e la società. L’intenzione di fondo non è dissimile da quella di Herbert Marshall McLuhan espressa in *The Mechanical Bride*, dove dichiarava la volontà di “use the new commercial education as a means to enlighten its intended pray”, indicando a Sassi e agli artisti attorno a lui una chiara direzione⁵: quella di un “Frankenstein” come “nuovo Prometeo” che, ribellandosi, illumina e salva l’umanità. Nel suo operare al crocevia tra marketing culturale, tecnologia e critica sociale, Sassi stesso potrebbe incarnare questa doppia figura, muovendosi costantemente tra logiche di mercato e disvelamento delle loro conseguenze⁶. Fondato sul “metodo Frankenstein”, “Pollution” è costruito attorno al concetto di inquinamento, da considerare oltre la consueta accezione di deterioramento ambientale per diventare invece metafora di mutazione ed emancipazione⁷, secondo una linea di pensiero annunciata già da Allen Ginsberg in occasione del primo *Earth Day* a Filadelfia: “Earth pollution identical with Mind pollution – consciousness Pollution identical with filthy sky”, aveva recitato⁸. L’indagine si estende così alla capacità della natura, della città e dei linguaggi artistici di configurarsi come entità ibride, i cui limiti sono spinti oltre loro stessi per indicare nuove modalità di esistenza – “mutante” è proprio la denominazione usata per illustrare l’essenza di quelle entità a cavallo tra “tecnologia, poesia e mercato”⁹. Sono invitati a parteciparvi venticinque tra artisti, architetti e gruppi musicali scelti non per costruire un insieme coerente, ma per contribuire alla produzione del “Frankenstein” a partire da relazioni di amicizia



¹ “Frankenstein. Trimestrale di tecnologia, poesia e mercato”, a. I, 1, giugno 1971, copertina

e collaborazione già consolidate¹⁰. Coinvolti in un gioco di “contaminazioni” che conducono sino al “paradosso” e talvolta alla contestazione dell’evento stesso¹¹, gli interventi definiscono i lineamenti di una “nuova estetica”, come evidenziato nel sottotitolo. La contaminazione emerge come chiave interpretativa centrale di una natura che, ormai spinta al limite della sua sussistenza, si converte, per sopravvivere, in artificio; degli spazi urbani che, ormai congestionati, si trasformano in campi di sperimentazione di nuove forme di spazio pubblico; infine, dell’arte che, ormai libera dai compartimenti disciplinari, si sovrappone alla vita coinvolgendo il gioco, la musica e, infine, l’abitare stesso. Nella polifonia di inquinamenti, “Pollution” ricombina frammenti di città, natura e artificio in un ambiente contaminato al punto da divenire irriconoscibile, tramutatosi ormai in un *living environment*.

Nell’articolazione del “Frankenstein”, l’installazione di “Pollution” viene declinata come una combinazione di interventi diversi dotati di una propria autonomia critica, generando una nuova forma di “collage”. Il medium d’avanguardia artistica viene esplicitamente elevato a linguaggio operativo dai curatori sia per la superficie bidimensionale del catalogo sia per quella tridimensionale dell’installazione, attuando una pratica spaziale che coinvolge non solo le opere ma anche i luoghi, i corpi e i comportamenti.

“Pollution” esce dai confini fisici e concettuali della galleria e del museo per creare contaminazioni nella città e diventare un “intervento sulla dimensione urbana”¹². Questa scelta colloca “Pollution” nel solco di una tradizione sperimentale già consolidata alla fine degli anni sessanta con le “mostre aperte”¹³ che avevano spinto l’arte fuori dalle gallerie, come “Arte Povera + Azioni Povere” (Amalfi, 1968) o “Campo Urbano” (Como, 1969). Tuttavia, mentre quelle iniziative erano diffuse in vari luoghi delle città con opere *site-specific* che entravano in dialogo con gli spazi urbani costruendo un percorso espositivo a cielo aperto, “Pollution” si condensa in un’unica piazza trasformandola in un emblematico “campo” di intervento. Definito attraverso l’aggiunta

di una pavimentazione, il “campo” determina una centralità dal carattere teatrale che gli artisti sono chiamati ad animare con i loro interventi (fig. 2). In questo senso, il “Frankenstein” di “Pollution” viene declinato da Palazzoli in una “operazione”¹⁴, nel significato più pieno del termine, se si pensa che nella sua radice etimologica, essa contiene l’*opus*, ovvero un’opera da intendere non come oggetto concluso ma come processo attivo e dinamico. “Pollution” incorpora questa accezione inserendosi nella direzione culturale delineata da Palazzoli sin dal 1967, quando aveva organizzato la mostra “Con temp l’azione” in forma di una serie di azioni nella città di Torino e aveva riletto le affissioni di “Parole sui muri”, a Fiumalbo, come una *manifestAZIONE*¹⁵.

2 “Pollution. Per una nuova estetica dell’inquinamento”, 3-14 ottobre 1972, Bologna (Archivio Daniela Palazzoli, fotografia di Gianni Ummarino)



Nel declinare contemplazione, manifestazione e operazione in parole composte dal termine “azione”, l’evento diventa un atto che coinvolge artisti e pubblico, in una diretta derivazione della partecipazione civile agli avvenimenti politici del ’68. E, come quegli avvenimenti, esso produce effetti immediati e temporanei sulla città e sulle persone, trasformando i visitatori da semplici fruitori a “operatori”. Non è quindi un caso che questa prospettiva fosse stata anticipata da architetti come il gruppo UFO e Ugo La Pietra presenti in “Pollution”, che avevano trasmutato gli spettatori in “operatori”, invitati a partecipare, modificare ed essere modificati dall’esperienza stessa¹⁶. In questo modo, il concetto di collage tridimensionale si allarga a includere i luoghi, gli “operatori” e i loro comportamenti, in virtù della visione della mostra come piattaforma di interazione, dove la piazza diventa al tempo stesso palcoscenico e dispositivo critico. È questa prospettiva progettuale, al di là del contesto politico e culturale di “Pollution”¹⁷ e dell’analisi degli interventi dei suoi singoli “operatori”, a essere al centro di questo saggio, al fine di indagare i ribaltamenti concettuali e l’assemblaggio di intenzioni che hanno trasformato l’evento in un laboratorio per una visione composita alla “Frankenstein” di nuove relazioni tra natura, città e società.

Per una “snatura” da abitare

L’essenza mutante della natura e il suo sconfinamento nell’artificio costituiscono il supporto teorico e pratico di “Pollution”, da inquadrare nel contesto più ampio dei dibattiti e delle sperimentazioni contemporanee, quando alcuni artisti si erano interrogati sulla dimensione “artificialista”¹⁸ della vita umana e critici d’arte avevano illustrato l’amplificazione della definizione di natura da intendere nella sua condizione “meccanizzata o elettronicamente integrata”, oltre a quella “allo stato selvaggio”¹⁹. L’artificio, lungi dall’essere negazione o antitesi della natura, è ormai visto come parte integrante della sua stessa definizione e addirittura *conditio sine qua non* della sua sopravvivenza. Nel suo titolo e nel suo tema, l’evento

entra nuovamente in risonanza con la visione di McLuhan, in particolar modo con la sua interpretazione della Terra trasformata in un “Pianeta Pollutio” interamente alterato da un inquinamento divenuto ormai condizione ineludibile della vita contemporanea: “Fino al momento del lancio dello Sputnik la gente aveva pensato che la natura era [sic] la vera responsabile del pianeta [...]. E per quello che riguarda il pianeta non ci siamo che noi sul ‘Pianeta Pollutio’, una nave spaziale”²⁰.

Dopo le denunce ambientaliste dell’inquinamento del fiume Lambro, dopo il primo *Earth Day* e dopo le apocalittiche conclusioni di *The Limits to Growth*, la natura-artificio presentata in “Pollution” diventa il fondamento di vita capace di generare e incarnare il cambiamento. Se si prende come punto di partenza la completa trasformazione della natura in artificio, come illustrato nelle distopiche vignette del fumettista editoriale Ron Cobb²¹, scelto da Sassi per illustrare il suo contributo nel catalogo di “Pollution”, risulta comprensibile l’interrogativo di fondo dell’evento di Bologna: quale forma di vita, naturale e artificiale, è ancora possibile nelle città riconosciute ormai come “inabitabili”²²?

Mentre in altri contesti nazionali e internazionali la mutazione della natura in artificio che invade territori, scorre nei fiumi e penetra nel cibo²³ è fenomeno da cui proteggersi con gonfiabili e cupole, polmoni artificiali e filtri abitabili²⁴, a Bologna viene invece elevata a principio fondativo dell’evento. Una pavimentazione di 10.000 piastrelle quadrate di 33 x 33 cm prodotte da Iris Ceramica è sovrapposta ai blocchi del selciato adibito a parcheggio della piazza Santo Stefano. L’intervento mira, tramite un’azione di temporanea occupazione urbana, a strappare alle macchine la piazza e restituirla alla cittadinanza, sulla scia delle iniziative e delle manifestazioni che, dalla fine degli anni sessanta, avevano promosso la pedonalizzazione di alcune aree del centro storico di Bologna²⁵. L’addizione di una pavimentazione è atto primordiale che sembra indicare l’origine di un’architettura alternativa. Nessuna capanna vi è infatti sovrapposta con l’aspirazione di diventare una permanenza da



3 “pollution”: per una nuova estetica dell'inquinamento, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 1, aprile 1973, p. 24

tempi lunghi. Tutta l'*opera-azione* è condensata nella superficie attentamente studiata per diventare l'allestimento di una nuova forma di *manifestAZIONE*.

Sulla superficie delle piastrelle è applicata la fotografia di una zolla di terra costruita artificialmente nello studio del fotografo Emilio Fabio Simion²⁶ a riprodurre una natura “sotto cellophane” (fig. 3)²⁷. Prodotto industriale per eccellenza, la piastrella rappresenta la natura e diventa la sua immagine artificiale. Non più oggetto funzionale, essa si fa supporto concettuale per una *con temp l'azione* che interroga la percezione stessa della natura e il suo grado di antropizzazione, secondo una linea di pensiero che Cobb aveva sintetizzato nella vignetta, scelta non a caso da Sassi per illustrare i suoi intenti, raffigurante una strada panoramica in un paesaggio di detriti e rifiuti in cui la natura è riprodotta su cartelloni pubblicitari (fig. 4). “La natura come ‘intoccato’ è solo un concetto filosofico [...]. Essa sussiste solo come una variabile dipendente del ‘sistema artificiale’ umano. [...] La natura è un prodotto”²⁸, sono le apodittiche affermazioni da slogan pubblicitario del catalogo di “Pollution” che suggeriscono la possibilità di costruire una natura “usabile”²⁹ dove poter “camminare, vivere e sopravvivere al futuro”³⁰, un'entità manipolata dagli esseri umani e talmente alterata da poter essere vista come una “snatura”³¹.

Dove il cemento è inzuppato di sangue, lì cresce una bella piccola foresta in miniatura di felci di plastica, un bel praticello, un bel “ciuffo” di piante, sane, pure, eterne, verdi d'inverno, d'estate e d'autunno, senza vespe, senza mosche e senza zanzare, senza ferite, senza crepe, senza croste, senza vita, senza morte, senza marcio e senza pus,

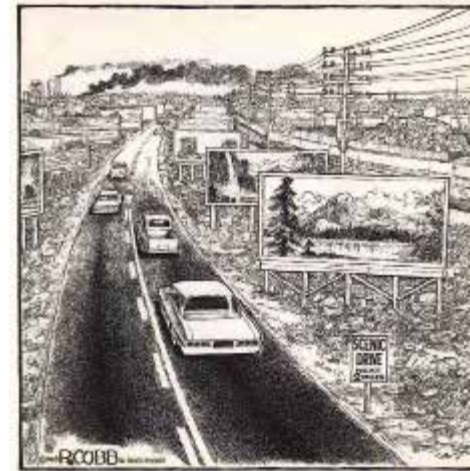
aveva scritto Ettore Sottsass jr. a proposito dei tappeti di uno degli “operatori” invitati in “Pollution”, Piero Gilardi³². Riproduzione della riproduzione di un artificiale allestimento, moltiplicata 10.000 volte, l'immagine della zolla di terra si perde in una stratificazione di riproduzioni che ne annullano ogni

pretesa di autenticità, per tramutarsi in artificio. Esse definiscono, come riconosciuto dai curatori, un emblematico “campo”³³ prodotto non da processi organici ma dalla logica industriale. Disposte ordinatamente in modo da formare ripetizioni di pattern geometrici, le piastrelle annullano ogni disordine tipico della natura “allo stato selvaggio”, al punto da rivelarsi quale “campo arato”³⁴ e “meccanizzato”: altro “Frankenstein”, paradossale simbolo di rigenerazione urbana e sociale. Su questa superficie, la natura che vi abita non può che essere un'altra “snatura”: le siepi in metacrilato di Gino Marotta, i soffici sassi di Piero Gilardi, gli animali geometrici termoformati di Claudio Parmiggiani, gli ecosistemi artificiali per formiche di Armando Marocco, i tronchi d'albero trasformati in “controambienti”³⁵ urbani di Antonio Paradiso, le registrazioni sonore di Laura Grisi e il “monumento ai Regni” di Andrea Raccagni (fig. 5).

Alle radici del campo

Nella sua accezione di “campo”, “Pollution” entra in dialogo con i territori dell'arte, dell'urbanistica e dell'architettura se si pensa, oltre a “Campo Urbano”, anche all'affermazione della nozione di “urban field” nel 1965³⁶ e al progetto degli Archizoom di un “campo neutro” del 1969³⁷. La declinazione fornita da Attilio Marcolli nel suo corso di *Educazione alla visione*, già usato a fondamento teorico di “Campo Urbano”³⁸, aiuta a fare luce sul significato più profondo del “campo” di Bologna quale spazio alternativo alla città che genera “relazione”, “tensione”, “movimento”, “continua trasformazione”³⁹. In “Pollution”, le linee di forza, i poli e gli addensamenti generati dal collage trasformano la città in un dispositivo attivo sino a farlo diventare “discorso sull'ambiente e sulle categorie con cui siamo soliti pensare l'ambiente”⁴⁰.

Nella sua accezione di pavimentazione aggiunta a una superficie, sia essa naturale o artificiale, il “campo” di “Pollution” è da inquadrare nelle sperimentazioni artistiche condotte, tra gli altri, da Carl Andre e Luciano Fabro che avevano permesso di commisurare lo spazio e mantenerlo. Eppure,



4 Ron Cobb, vignetta, 1968, pubblicata in Palazzoli 1972, p. 8

5 Armando Marocco, *Habitat per formiche*; Gino Marotta, *Siepe artificiale*, pubblicate in Palazzoli 1972, pp. 26-27



ARMANDO MAROCCO
Habitat per formiche

Il lavoro è la sostanza
della vita
■ Il compromesso degli usi e il loro linguaggio
■ L'interazione dell'organizzazione spaziale
■ Puntare con la superficie ogni tentativo delle
formiche e la data sociale dell'azione
■ Puntare per una nuova azione umana
organizzata — munita dal vecchio sviluppo delle
formiche — e stabilizzare la struttura in città



GINO MAROTTA
Siepe artificiale

accrescimento e lo agglomerato tecnologico perfetto.
Non è mai che ogni cosa si muova, si
organizza e si spande in società — ed il risultato
affiora da dentro e non mai dall'esterno — la
sua vita non è mai un'azione di vita passiva
ma una vita che si muove con la propria azione —
passiva almeno a rispetto il «cogliere» tutto il
spazio di noi e di noi stessi per poi aderire
all'uno nella società.



6 Styropor, locandina pubblicitaria, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 122, 1965, p.n.n.

7 Ron Cobb, vignetta, 1970, pubblicata in Palazzoli 1972, p. 9



applicare una pavimentazione alla scala della città e all'intera superficie di una piazza storica è operazione architettonica che apparenta "Pollution" a una linea di sperimentazione "radicale", secondo una denominazione che proprio in quegli anni entra nei dibattiti attraverso le parole di Germano Celant e la voce della rivista "Frankenstein"⁴¹. Se la radicalità cui fa riferimento Celant nel 1971 spinge la definizione di architettura al di là della sua consistenza da edificio verso territori concettuali e comportamentali⁴², quella presentata in "Frankenstein" punta, proprio nello stesso 1971, a spostare l'attenzione "alle radici, ai fondamenti dell'universo"⁴³, per "disegnare una nuova strategia [...] estetica, urbanistica, economica, civile"⁴⁴. Ribaltando le relazioni consolidate della natura "allo stato selvaggio" secondo un *détournement* di matrice fluxiana, è chiaro come quelle radici evocate in "Frankenstein" siano da riconoscere, sulla zolla artificiale di "Pollution", nella "tensione" e "relazione" tra persone e operazioni per infine concepire un nuovo genere di spazio a partire da esse. Le annotazioni in "Frankenstein" si combinano con quelle di Celant per tratteggiare i lineamenti di un'architettura radicale di superficie che trova la sua fondazione su basi comportamentali. Nel corso degli anni sessanta, locandine pubblicitarie di materiali plastici per l'isolamento di pavimenti, pubblicate in riviste di architettura, avevano già raffigurato pavimentazioni di lastre quadrangolari prive di edifici su cui aleggiava una fantascientifica città flottante⁴⁵; vignette politiche avevano fatto intravedere il destino della Terra ridotta a una superficie a maglie quadrate cui connettersi tramite prese elettriche per una vita solitaria e meccanizzata (figg. 6-7)⁴⁶; spesse piattaforme multifunzionali, le cosiddette "dalles", erano state costruite a Parigi per creare nuove forme di occupazione del territorio⁴⁷. Ma è tra il 1969 e il 1971 che vengono sviluppati due sistemi di pianificazione territoriale radicale in forma di superfici continue a maglie quadrate applicate sulla crosta terrestre al fine di far intravedere modalità di vita alternative, per un nomadismo senza più alcuna delimitazione fisica

dell'architettura⁴⁸. Se Archizoom immagina la configurazione ultima della città, ormai ridotta a un piano *No-Stop*, continuo e illimitato, dove le merci e le relazioni sociali possono scorrere senza ostacoli, come sul nastro trasportatore emblema della produzione industriale contemporanea⁴⁹, Superstudio preconizza una *Supersuperficie* per una società liberata dal lavoro e dal sistema capitalistico di produzione-consumo, e in cui la produzione sia soltanto quella degli alimenti necessari alla sopravvivenza di un'umanità felice. Un frammento della visione di Superstudio è messo in scena proprio qualche mese prima dell'inaugurazione di "Pollution", tra il 26 maggio e l'11 settembre 1972, a New York presso il MoMA, per rappresentare "an alternative model for life on the earth"⁵⁰. Il "campo arato" di "Pollution" entra in un dialogo a distanza con quei progetti radicali. Eppure, nessuna tecnologia, come quella invece immaginata da Archizoom e Superstudio, nutre il "campo". Il supporto imprescindibile per la concretizzazione della visione di Sassi non può che essere l'industria, criticata nella sua produzione contemporanea che ha persino intaccato l'ecologia, ma che appare comunque capace di far intravedere un "nuovo modello di sviluppo"⁵¹. È proprio questo il progetto culturale di Sassi per Iris Ceramica e la stessa politica aziendale perseguita in quegli anni con il riuso degli smalti - "Ecologia = Economia" è l'emblematico slogan coniato dal fondatore di Iris Ceramica, Romano Minozzi⁵². "La crisi del 'sistema mondiale' non è un fatto estetico, è un fatto politico da portare nelle piazze"⁵³, spiega Sassi trasformando il "campo arato" in una piattaforma politica e più in generale dimostrando la possibile forma che la questione politica può assumere nella città o, utilizzando le parole di uno degli "operatori" invitati in "Pollution", come si può "nascondere la lima della sprezzatura nella panna montata dello spettacolo"⁵⁴. Nella sua configurazione di "campo arato" la superficie di "Pollution" potrebbe quindi proprio alludere a una rinascenza che coinvolge l'industria, gli esseri viventi e i loro ambienti in attesa che un fiore di Iris, quello scelto come nome

e simbolo dalla società di ceramiche, vi sbocci come simbolo e messaggio di una nuova forma di natura-artificio⁵⁵. Nell'ideale genealogia del "campo arato", dopo le visioni di Archizoom e Superstudio, si incunea un ultimo riferimento di origini radicali. Nel suo concentrarsi alla scala della piazza, il "campo" può essere visto come una concretizzazione temporanea dell'"ambiente significante"⁵⁶ che nel 1972 Rem Koolhaas ed Elia Zenghelis avevano messo a punto nel loro "metaphoric planning"⁵⁷ per un *Exodus* volontario dalla città storica. Lasciato libero per cinque giorni, il "campo" di piastrelle a Bologna è una superficie in attesa su cui si proietta la potenzialità dell'*opera-azione* naturale-artificiale: una superficie vuota "consegnata come teatro di azione di interventi"⁵⁸.

Living environment

Soglia esperienziale delimitata nel tempo e nello spazio, abitato da dispositivi vitali, interattivi e mutevoli, il "campo" di "Pollution" accoglie esseri che vivono e inter-agiscono come attori consapevoli del proprio ruolo⁵⁹. Esso concretizza così la visione della città, diffusa a cavallo tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, come un "open space"⁶⁰ dove persone, animali e oggetti sono coinvolti in processi di co-generazione urbana senza che alcun muro ne frazioni e organizzi la vita.

A differenza dell'esistenza alternativa sottratta agli spazi alienanti della città proposta attraverso i vari igloo, grotte e deserti esposti nelle gallerie, il "campo" di "Pollution" si concretizza in un territorio reale e condiviso, un habitat di piastrelle da cui ripensare la città e le sue relazioni come un *living environment* per una nuova *estetica dell'abitare*. Sembra proprio questa la principale preoccupazione di Sassi in "Pollution" se si considera che appena un anno dopo l'evento, nel 1973, organizza due padiglioni espositivi per Iris Ceramica in forma di "habitat" sperimentali, pensati per "recuperare un legame autentico e tangibile con la natura", in cui la cellula abitativa, chiusa e privata, viene declinata come luogo pubblico

e aperto di scambio, incontro tra persone e materiali, assumendo l'emblematica denominazione di *Agorà*⁶¹. Anche il catalogo delle piastrelle prodotte da Iris Ceramica, con le fotografie scattate da Simion secondo il progetto di Sassi, diventa l'occasione per pubblicizzare, oltre il prodotto, l'habitat che esso permette, con bambini che giocano con i sassi di Gilardi in un nuovo spazio di natura-artificio. Piastrelle da interno applicate all'esterno e habitat come luogo pubblico e aperto sono i decisivi ingredienti della città alternativa fatta intravedere da "Pollution": un infinito spazio interno, se si volessero usare le parole di Archizoom per la loro *No-Stop City*⁶².

Nella piazza Santo Stefano, tornata a essere un artificiale paradiso naturale, opere, animali e persone si muovono in libertà – la collocazione delle opere fu "decisa all'ultimo momento"⁶³ –, si spostano e si dissolvono nell'azione, contaminando e rigenerando il senso dello spazio urbano e facendo sentire le forze – politiche, sociali, artistiche, urbane – che lo attraversano. Abitano qualsiasi punto del "campo", creando concentrazioni spontanee e temporanee di figure, animate e non, che sostituiscono l'ammasso di edifici della città. Il parcheggio di macchine è ormai *détourné* in un passaggio di oggetti ed esseri viventi capaci di concretizzare, anche se solo per qualche giorno, il nomadismo immaginato da Superstudio e Archizoom.

È la maniera di abitare la città a essere messa in discussione, e in particolare l'immobilità delle strutture sociali e urbane, quelle che ancora appaiono nella visione di Koolhaas e Zenghelis, fissate nelle due figure intente a pregare sulla superficie a maglie quadrate, in favore invece della concezione di uno spazio urbano come processo in continuo mutamento. In questo contesto, "Pollution" celebra l'*homo ludens* come figura emblematica di un'umanità capace di reinventarsi attraverso il denominatore comune della funzione ludica che già Pierre Restany aveva riconosciuto negli esperimenti artistici contemporanei di alcuni degli "operatori" presenti all'evento, accomunati dalla ricerca dell'"impulso vitale di una 'énergie existentielle à l'état brut'"⁶⁴. I ribaltamenti visivi di Ugo La Pietra, le architetture di Gianfranco

Pardi o i riflessi di Amalia Del Ponte esplorano nuove prospettive di senso, invitano al movimento, al disequilibrio, al contatto; esse spingono a pensare a una città che può essere reinventata, riscoprendo un'innocenza e una celebrazione collettive (fig. 8). Le operazioni di UFO sono happening dal valore di un gioco ricreativo e soprattutto disvelativo per una riappropriazione della città e del territorio: con i tappi della Coca-Cola, il gruppo replica il Giro d'Italia come "forma di urbanistica ancora possibile" al fine di liberare il territorio dal controllo del potere statale; con l'uomo sparato dal cannone il gruppo trasforma "una delle forme di architettura ancora possibile" in uno sforzo fisico eccezionale al fine di sorvolare la città storica e rifiutare quello che UFO riconosce come "il tanfo insopportabile dei tempi lunghi"⁶⁵. Catalizzatore di interesse, il pavimento spinge a essere abitato, creando una nuova forma di *Exodus* dove si osserva, si balla, si canta, si vive, si gioca. "Si sono divertiti soprattutto i bambini", recita un commento di Palazzoli (fig. 9)⁶⁶.

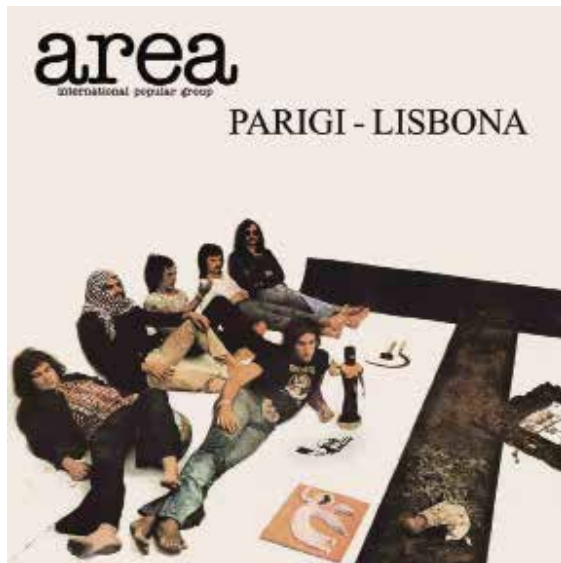
Filo conduttore tra le diverse dimensioni di "Pollution" – architettonica, sociale, politica e artistica – è la ricerca della "qualità della vita"⁶⁷. Al di là di progettare spazi fisici, si tratta di immaginare modi collettivi di abitare, capaci di rispondere alle consumate relazioni tra ambiente e città e alla consapevolezza del carattere finito delle risorse. Contro il "metro puramente quantitativo dello sviluppo capitalistico", la "qualità della vita" diviene il fulcro per aprire nuovi scenari di vita collettiva e "un nuovo modello di sviluppo", come si legge tra le pagine della rivista "Humus", fondata da Sassi, edita e distribuita dalla Fondazione Iris come "quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica"⁶⁸. Nella città diventata "open-space" domestico, ogni punto offre l'opportunità di riscrivere i riti del quotidiano e di identificare nuovi "gradi di libertà" reinventando i rapporti tra lo spazio e il tempo: la collettività di "Pollution" si riposa nei metafisici letti-scultura di Mario Ceroli per una nuova forma di *Piazza d'Italia*; definisce nuove simbologie intorno agli altari barocchi di Federico Chiecchi; stabilisce nuovi orientamenti con le bussole di Piero Gamboni; misura la realtà



8 Amalia Del Ponte, *Presenza-assenza*, in "Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento", 3-14 ottobre 1972, Bologna (Archivio Amalia Del Ponte, fotografia di Emilio Fabio Simion)

9 Ableo, *Cubo*, in "Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento", 3-14 ottobre 1972, Bologna (Archivio Daniela Palazzoli, fotografia di Gianni Ummarino)

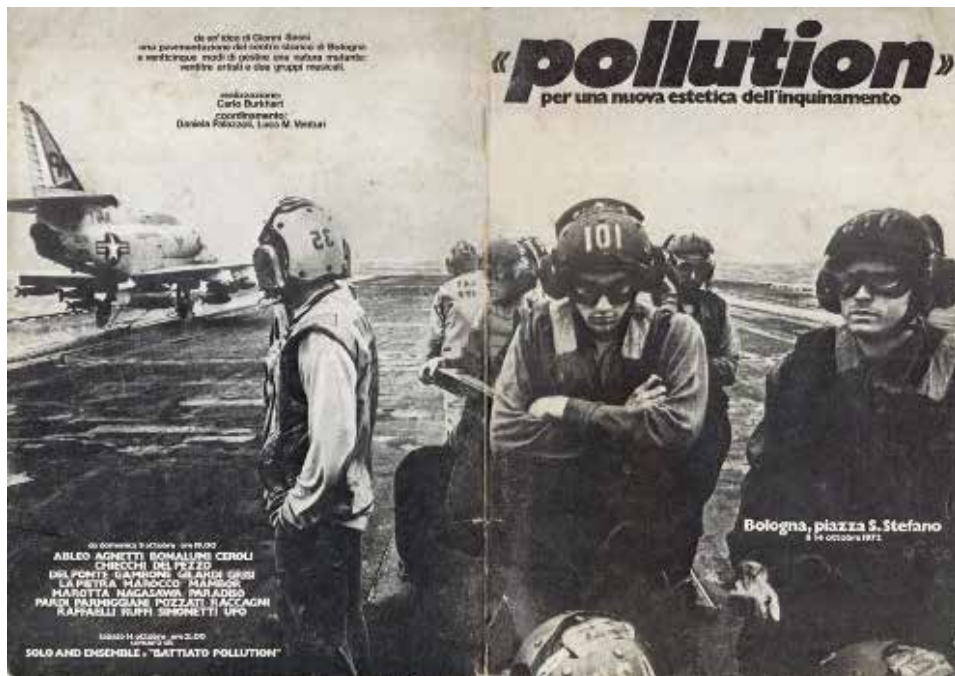
con l'*Evidenziatore* di Renato Mambor; si specchia negli spazi invisibili di Hidetoshi Nagasawa; cerca infine di fermare il tempo con le clessidre di Gianni Ruffi. Se la *Supersuperficie* puntava a sostituirsi alle strutture stesse di città, piazza, strada, il "campo" di "Pollution" offre, attraverso il principio della sovrapposizione e dell'inquinamento, una piattaforma per garantire spazi, oggetti e "situazioni" che favoriscano il "controllo degli individui sulle loro attività [...] e la capacità dell'uomo di determinare consapevolmente i propri fini sociali", come spiega Sassi⁶⁹. Non sfugge come il tema di fondo, in entrambi i casi, sia quello di lasciare intravedere ciò che si cela sotto le convenzioni urbane. Le visioni di Superstudio – si pensi alla bambina che scopre la terra sotto la griglia della *Supersuperficie* – o l'immaginario di Sassi che emerge dalle copertine ideate per il gruppo rock degli Area, dove i musicisti giacciono distesi su un terreno frammentato tra natura e artificio (fig. 10), sono manifestazioni diverse della medesima tensione politica e poetica: quella di riscoprire una dimensione primordiale e tangibile, dove il gesto di sollevare il "pavé" dà l'avvio a una nuova possibilità esistenziale.



¹⁰ Area, *Parigi-Lisbona*, [1976] 1996 (fotografia di Emilio Fabio Simion, 1973)

Uno stroboscopio della realtà

Consegnando una radiografia dell'attualità più attuale e amplificando l'urgenza di una riflessione collettiva sul presente per la costruzione di un futuro alternativo, "Pollution" opera al pari di uno "stroboscopio", come suggerito in apertura al catalogo dell'evento⁷⁰. Si fa eco delle più recenti riflessioni economiche e ambientali, come quelle di *The Limits to Growth*, pubblicato appena sei mesi prima e citato nel catalogo⁷¹, contribuendo a sensibilizzare il pubblico sui limiti dello sviluppo e sui rischi di una crisi energetica – quella che effettivamente esploderà nell'ottobre 1973. È anteprima di album musicali destinati a segnare la storia – quello di Franco Battiato, suonato sul "campo arato", sarà diffuso nel gennaio 1973 con l'emblematico titolo *Pollution*. È concretizzazione nella città di visioni territoriali radicali, sino ad allora rimaste sulla carta o confinate entro i limiti chiusi dei musei. È assemblaggio delle operazioni di artisti di fama internazionale e di figure emergenti a costituire un frammento di controcultura. Infine, è megafono di immagini belliche che stanno scuotendo proprio in quegli anni il mondo occidentale, accogliendo nella sua copertina e nel suo manifesto una fotografia di Philip Jones Griffith, pubblicata nel 1971⁷² e raffigurante militari statunitensi sul campo vuoto di una portaerei nel Mar Cinese meridionale, in attesa di decollare per il Vietnam (fig. 11). Simbolo del distacco emotivo e dell'automazione che caratterizzano il conflitto, ormai trasformato in un rituale asettico, tecnologico e industriale (i piloti non vedono i volti delle vittime e non si trovano fisicamente nel territorio vietnamita)⁷³, la fotografia diventa, nel contesto di "Pollution", una denuncia visiva delle logiche di controllo e alienazione che l'evento stesso intende sovvertire. Da inquadrare nel filone di critica al militarismo e alla violenza della guerra in Vietnam, inaugurata nel 1967 da Sassi insieme all'amico Gianni-Emilio Simonetti, attraverso manifesti e telegrammi, la fotografia rivela il significato ultimo di "Pollution" quale operazione di sabotaggio semiotico. Dopo aver fatto intravedere un modo diverso di abitare la città, il "campo" di "Pollution" diventa il contraltare visionario e



pacifico della portaerei. Spazio aperto che lascia ogni controllo all'esterno delle piastrelle, il *living environment* del “campo” è la piattaforma sperimentale di battaglie culturali. I concerti di Battiato e Solo and Ensemble, organizzati sul “campo” a chiudere “Pollution”, condensano la forza eversiva sprigionata dalla piazza Santo Stefano, diventando l'esempio italiano e urbano di quanto qualche anno prima era accaduto nella campagna di Woodstock e nell'isola di Wight: la vita in un campo di una folla ormai libera dalle convenzioni sociali e urbane.

¹¹ D. Palazzoli (a cura di), “Pollution”. Per una nuova estetica dell'inquinamento, Iris Ceramica, Bologna 1972

La redazione del testo è frutto di un lavoro congiunto delle due autrici: i paragrafi 1 e 4 sono stati redatti da Silvia Groaz, i paragrafi 2 e 3 da Beatrice Lampariello, mentre la conclusione è il risultato di una stesura condivisa. Silvia Groaz sviluppa i temi presentati in questo testo nel progetto di ricerca “Ephemeral City”, condotto all'interno del laboratorio Observatoire de la Condition Suburbaine (OCS) presso l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Est (ENSA Paris-Est).

- 1 Palazzoli 1972, p. 4.
- 2 “Collage: ogni intervento gode di autonomia critica. Va letto o guardato ritagliandolo fuori dal contesto in cui viene presentato”, si legge nel catalogo (ivi, p. 2).
- 3 *Alcuni problemi* 1971, p.n.n.
- 4 Ivi. La testa di Frankenstein è scelta da Sassi quale logo della rivista e della casa discografica Cramps Records, da lui diretta. La denominazione di Frankenstein è presente all'interno dello stesso catalogo di “Pollution” (Sassi 1972, p. 8).
- 5 McLuhan 1951, introduzione, p.n.n. L'artista Gianni-Emilio Simonetti, amico di Sassi, ricorda: “Nessuno si avvide di ciò che stava avvenendo: una radicale ri-ontologizzazione della conoscenza. Avevamo intravisto i primi sintomi o, meglio, presentato i primi cigolii, nella mechanical bride di Marshall McLuhan, cercammo di tradurli in piattaforme visuali” (Simonetti 2019, p. 9).
- 6 Sull'attività culturale di Sassi, si vedano Marino 2013; Pollini 2019; Boragina 2021.
- 7 *Della polluzione culturale* è proprio il titolo dell'intervento di uno degli artisti invitati (Bonalumi 1972).
- 8 Ginsberg [1970] 2006.
- 9 La denominazione appare nella controcopertina del catalogo (Palazzoli 1972).
- 10 Gli artisti, architetti e musicisti invitati sono Ableo, Vincenzo Agnetti, Agostino Bonalumi, Mario Ceroli, Federico Chiecchi, Lucio Del Pezzo, Amalia Del Ponte, Bruno Gambone, Piero Gilardi, Laura Grisi, Ugo La Pietra, Armando Marrocco, Renato Mambor, Gino Marotta, Hidetoshi Nagasawa, Antonio Paradiso, Gianfranco Pardi, Claudio Parmiggiani, Andrea Raccagni, Piero Raffaelli, Gianni Ruffi, Gianni-Emilio Simonetti, UFO, Concetto Pozzati, Franco Battiato e Solo and Ensemble.
- 11 Pozzati 1972, p. 32.
- 12 Fondazione Iris, Lettera di invito agli artisti, 3 ottobre 1972. Milano, Archivio Agostino Bonalumi.
- 13 Bignami, Pioselli 2011.
- 14 Palazzoli 1972, p. 2.
- 15 Palazzoli 1967; 1968.
- 16 Si veda la definizione di “operatori-fruitori” coniata da UFO nel 1968 (Binazzi, Cammeo, Foresi, Gioli, Maschietto 1968) e quella di “operatore estetico” di La Pietra (La Pietra 1970).
- 17 Kittler 2021.

18 Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali 1969.
19 Dorfles 1968, p. 27.
20 La definizione di “Pianeta Pollutio” risale al 1971-1972. La citazione è qui ripresa da una traduzione apparsa in una delle riviste fondate da Sassi, “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris (McLuhan 1973, p. 8).
21 Cobb è uno dei fumettisti più pubblicati nelle riviste statunitensi di ecologia e controcultura, ripreso anche dai giornali satirici del '68 francese. Si vedano, tra le altre, le riviste “L'Enragé” e “Action”.
22 Sassi 1972, p. 10.
23 Si vedano il primo manifesto dell'*Earth Day* del 1970 e l'evento *Fuoco e Fiamme*, organizzato da Bruno Munari nel 1970 a Sant'Angelo Lodigiano.
24 Si vedano, tra gli altri, la rappresentazione della “casa” di François Dallegret e Reyner Banham, i progetti di Haus-Rucker-Co e i *Salvataggi dei centri storici* di Superstudio.
25 A partire dal 1968, su iniziativa dell'allora assessore al traffico Pier Luigi Cervellati, aveva preso avvio una prima forma di pedonalizzazione delle zone più centrali della città, tra cui piazza Maggiore, piazza Nettuno e via D'Azeglio. Eventi quali la mostra “Bologna Centro Storico” organizzata presso il Palazzo d'Accursio nel 1970 avevano inoltre contribuito a sensibilizzare i cittadini sul problema del traffico nel centro urbano.
26 Simion 2018.
27 Sassi 1972, p. 10.
28 Ivi, pp. 10-11.
29 È questa la denominazione usata da Ettore Sottsass jr. a proposito dei tappeti di Gilardi (Sottsass jr. 1966, p. 51).
30 Ivi, p. 52.
31 Trini 1982.
32 Sottsass jr. 1966, p. 51.
33 Palazzoli 1972, p.n.n.
34 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p. 56.
35 *Antonio Paradiso* 1973, p. 56.
36 Friedmann, Miller 1965.
37 Archizoom 1970, p. 15. Si veda Gargiani 2007.
38 Golan 2018.
39 Marcolli 1971, p. 3.
40 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p.n.n.
41 Celant e Sassi collaboravano sin dalla metà degli anni sessanta all'interno della casa editrice Ed.912, fondata da Sassi, Albergoni e Simonetti.
42 Celant 1971. L'articolo di Celant è datato marzo 1970.
43 *Alcuni problemi* 1971.
44 Giampetruzzi 1973, p. 3.

45 Si veda, per esempio, la pubblicità di Styropor pubblicata in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, 122, 1965, p.n.n.
46 Si vedano quelle pubblicate in Palazzoli 1972, p. 9.
47 Si veda Picon Lefèbvre 2013.
48 Su questi temi, si veda Lampariello 2013.
49 Cfr. Gargiani 2007; Aureli 2008.
50 È questo il sottotitolo del film realizzato da Superstudio in occasione della mostra americana.
51 “Ciò che deve essere messo in causa è quindi lo sviluppo capitalistico: in un punto imprecisato, ma in ogni caso entro il prossimo secolo, questa macchina sociale sfuggita ai suoi costruttori, questo autentico Frankenstein, spingerà il sistema socioeconomico mondiale fino al collasso. [...] L'imbroglione ecologico consiste proprio in questo: si utilizza l'allarme ecologico per inscenare lo spettacolo dello ‘squilibrio’ fra l'Uomo e la Natura” (Sassi 1972, pp. 8-10).
52 Minozzi s.d.
53 Sassi 1972, p. 11.
54 Simonetti 2019, p. 7.
55 Per la scelta del nome Iris Ceramica, nella presentazione della pagina internet dell'archivio storico della Fondazione si legge: “Tra tante idee spuntò Iris. Evocava un fiore, il ‘giaggiolo’ tipico delle rive del torrente Tiepido, nel modenese. Non solo, il nome deriva dalla parola greca Iris, dea dell'arcobaleno e messaggera degli dei. [...] Scendeva sulla terra per portare i suoi messaggi camminando sull'arcobaleno, che segnava il suo percorso. L'Iride evoca perciò l'arcobaleno che unisce sette colori (rosso, aranciato, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto) che saranno poi fondamentali anche nello sviluppo della produzione ceramica. [...] L'Iride, inoltre, è parte dell'occhio che vede e sceglie”: <https://www.irisceramicagroup.com/group/storia/>, ultimo accesso 31 dicembre 2024.
56 Il concorso *La città come ambiente significativa* è indetto nel 1971 da “Casabella” e dall'Associazione per il Disegno Industriale di Milano. Nel 1974 il progetto di Koolhaas e Zenghelis è ricompreso nella prima monografia dedicata all'Architettura Radicale (Navone, Orlandoni 1974).
57 Koolhaas 1978, p. 104.
58 *Una fondazione di pochi mesi* 1973, p. 56.
59 La Pietra 1972.
60 Cit. in Gargiani 2007; Gargiani, Lampariello 2010.
61 I due padiglioni sono citati in Pollini 2019, p. 43. Nonostante siano menzionati anche nel sito di Iris Ceramica Group, la Fondazione non conserva alcuna informazione supplementare né documentazione.
62 Su questi temi, si veda Aureli 2019, p. 548.
63 Del Ponte 2024.
64 Restany 1966.
65 UFO 1972.

- 66 Palazzoli 1972, p.n.n.
- 67 Sul tema, si vedano le rubriche sulla “qualità della vita” pubblicate nella rivista “Humus”; anche in Kittler 2021.
- 68 Sigiani 1975.
- 69 Sassi 1972, p. 10.
- 70 Ivi, p. 7.
- 71 *Ibidem*.
- 72 Griffith 1971, p.n.n.
- 73 Così recita la didascalia della fotografia: “Yankee station, SOUTH VIETNAM US AIR FORCE VIETNAM. South China Sea. US Air Force. As part of the techno-war concept, the idea of an automated battlefield was widely touted. Aircraft carriers – floating airstrips, secure from the attack – would respond to requests for bombing. The pilots never saw the faces of those they killed and maimed. It was considered important to protect men from sights that could produce emotional reactions. 1971” (Griffith 1971, p.n.n.).

Bibliografia

- Alcuni problemi sulla classificazione delle scienze dette “prasseologiche”,* in “Frankenstein”, 1, giugno 1971, pp.n.n.
- Antonio Paradiso, in “Domus”, 522, maggio 1973, p. 56.
- Archizoom, *Archizoom. Due allestimenti didattici a Roma e a Firenze*, in “Domus”, maggio 1970, 486, pp. 13-15.
- P.V. Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press, Hudson 2008.
- P.V. Aureli, *Un designer nell’età del tardo capitalismo. Note per una storia di Andrea Branzi*, in E.C. Cattaneo (a cura di), *Andrea Branzi: E=mc2. Il progetto nell’epoca della relatività*, Actar Publishers, Barcelona-New York 2019, pp. 548-555.
- S. Bignami, A. Pioselli, *Fuori: Arte e spazio urbano 1968-1976*, Museo del Novecento, Milano 2011.
- L. Binazzi, P. Cammeo, R. Foresi, S. Gioli, T. Maschietto, *Effimero Urbanistico scala 1/1*, in “Marcatrè”, 37-40, maggio 1968, pp. 198-209.
- A. Bonalumi, *Della polluzione culturale*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell’inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 14-15.
- F. Boragina, *Editoria e controcultura: la storia dell’Ed.912*, Postmedia books, Milano 2021.
- G. Celant, *Senza titolo*, in “in. Argomenti e immagini di design”, 2-3, maggio-giugno 1971, pp. 76-81.
- Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali. 4 artistes plus que nature*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1969.
- A. Del Ponte, e-mail alle autrici, novembre 2024.
- G. Dorfles, *Artificio e natura*, Einaudi, Milano 1968.
- Fondazione Iris, Lettera di invito agli artisti, 3 ottobre 1972, Milano, Archivio Agostino Bonalumi.
- Una fondazione di pochi mesi*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 2-3, ottobre 1973, pp. 56-57.
- J. Friedmann, J. Miller, *The Urban Field*, in “Journal of the American Institute of Planners”, 31, 1965, pp. 312-319.
- R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall’onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- L. Giampetruzzi, *Editoriale*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 1, aprile 1973, pp. 2-4.
- A. Ginsberg, *Friday the Thirteenth* [1970], in *Collected Poems 1947-1997*. Allen Ginsberg, Harper Perennial, London 2006.
- R. Golan, *Campo Urbano. Como, 1969*, in E.L. Pelkonen (a cura di), *Exhibiting Architecture. A Paradox?*, Yale School of Architecture, New Haven 2018, pp. 47-56.

P.J. Griffith, *Vietnam Inc.*, Collier Books, New York 1971.

T. Kittler, *The Sceptical Ecologist: Gianni Sassi and Pollution, 1972*, in “900 Transnazionale”, 5, 2021, pp. 5-38.

R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978.

B. Lampariello, *Full Floor pour la vie métropolitaine du futur*, in R. Gargiani (a cura di), *L'architave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, PPUR, Lausanne 2013, pp. 850-860.

U. La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, in L. Caramel (a cura di), *Campo Urbano*, Editrice Cesare Nani, Como 1970, p.n.n.

U. La Pietra, *Il commutatore*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 23-24.

A. Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione visiva*, Sansoni, Firenze 1971.

M. Marino, *Gianni Sassi. Fuori di testa. L'uomo che inventò il marketing culturale*, Castelvecchi, Roma 2013.

M. McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Vanguard Press, New York 1951.

M. McLuhan, *Spacca il transistor se vuoi sopravvivere*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 6, 1974, pp. 4-10.

R. Minozzi, Intervento RAI, s.d., <https://www.youtube.com/watch?v=6Ofb8qPgyA&t=85s>, ultimo accesso 30 dicembre 2024.

P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura Radicale*, Documenti di “Casabella”, Milano 1974.

D. Palazzoli, *Per un'ipotesi di con temp l'azione*, Christian Stein – Il Punto – Sperone, Torino 1967.

D. Palazzoli, *MAN IF EST ACTION*, in C. Parmiggiani, A. Spatola (a cura di), *Parole sui muri*, Geiger, Torino 1968, pp. 44-45.

D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972.

V. Picon Lefèbvre, *La dalle de La Défense et de Maine-Montparnasse*, in R. Gargiani (a cura di), *L'architave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, PPUR, Lausanne 2013, pp. 845-849.

L. Pollini, *Gianni Sassi, il provocatore*, Tempesta Editore, Roma 2019.

C. Pozzati, *Una rinnovata speculazione (estetica)*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, p. 32.

P. Restany, *L'Homo Ludens contre l'Homo Faber*, in “Domus”, 441, agosto 1966, pp. 37-41.

G. Sassi, *Per una nuova estetica dell'inquinamento*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 7-11.

M. Sigiani, *La qualità della vita rivisitata*, in “Humus”, quadrimestrale di cultura, strategia e tecnica della ceramica, edito e distribuito dalla Fondazione Iris, 6, 1975, pp. 35-50.

E.F. Simion, intervista, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=WbWGzPv_OIY, ultimo accesso 14 dicembre 2024.

G.-E. Simonetti, *Les feuilles mortes, ovvero la pensée sauvage*, in *Ed. 912, Manifesti Azioni Edizioni*, Edizioni dell'Arengario, Gussago 2019, pp. 7-10.

E. Sottsass jr., *Memorie di panna montata*, in “Domus”, 445, dicembre 1966, pp. 49-52.

T. Trini, *Arte abitabile 1982*, in “Domus”, 625, febbraio 1982, p. 50.

UFO, *Coccolina*, in D. Palazzoli (a cura di), *Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Iris Ceramica, Bologna 1972, pp. 46-47.