



Ice house II, 1972

Entretien avec Gianni Pettena

Responsable du projet de recherche

Global Tools, aujourd'hui

Nathalie Bruyère,
designer et professeur à l'isdaT beaux-arts

Entretiens

Luisa Castiglioni

Réalisation

Dimitri Robert

Traduction

Mariucca Penacchio Bruyère

Production et édition

isdaT beaux-arts.

entretien avec Gianni Pettena



Ice house I, 1971

Luisa Castiglioni — Peux-tu nous parler de Global Tools et des conditions de sa création ?

Gianna Pettena — Global Tools c'est un processus qui nous a permis de revisiter et de revitaliser notre discipline qui était prisonnière de l'enseignement moderniste. Cette démarche nous intéressait beaucoup, et par la suite elle a accompagné le processus de recherche de certains d'entre nous. Andrea Branzi, qui faisait partie du groupe des Archizoom, a pris l'initiative de proposer la création de Global Tools au moment de leur transfert de Florence à Milan. Sans les Archizoom, ce nid de créativité effrénée qui provenait de l'école d'architecture de Florence aurait pu se perdre. Le fait que nous tous, les Archizoom, Ufo, les 999, les Zigurrat et moi-même, nous travaillions séparément sans communiquer les résultats de notre travail a été le point principal qui nous a permis d'adhérer à cette initiative et d'en assurer le succès... Auparavant, nous avions découvert dans les publications des revues *Casabella* ou *Domus*, l'existence de ces florentins un peu fous.

Tenter de faire quelque chose ensemble en étant plongés dans le même climat culturel au niveau local et international représentait un défi à relever, pour nous tous. Après avoir travaillé séparément, nous nous sommes réunis dans une école où les étudiants

étaient aussi des enseignants. Nous ne cherchions pas des étudiants à instruire, il y avait, parmi nous, plusieurs groupes radicaux, les florentins, mais aussi Riccardo Dalisi, les Strum à Naples, Alessandro Mendini, Franco Raggi, Paola Navone, Ugo La Pietra et la génération des milanais. Après l'expérience du groupe de Florence, cette initiative a permis de créer un lieu de dialogue, de rencontre et de proposition pour produire ensemble quelque chose.

Nous nous sommes réunis et puis nous avons identifié trois ou quatre orientations de recherche : le corps, la survie, la communication, la théorie qui ont été à la base de groupes de travail. Sont nées ainsi beaucoup de belles choses. Je me rappelle des oeuvres spectaculaires réalisées par Davide Mosconi et Alessandro Mendini ; elles n'ont pas vieilli, elles sont intemporelles. On peut les appeler des « evergreen ». Beaucoup d'« evergreen » ont vu le jour dans ces années-là à partir de cette expérience qui n'a pas duré longtemps. Nous avons une galerie qui servait de référence pour nos travaux, qui avaient par exemple pour sujet : « l'homme et l'art ». Quand le propriétaire de cette galerie a dû se retirer à cause de graves problèmes familiaux, l'expérience de Global Tools a pris fin. Elle a été très animée et amusante — les réunions périodiques étaient des moments de confrontations intenses sur le plan théorique et sur le plan du langage.

Nous avions tous une formation d'architecte (pour produire de l'architecture ou du design) et, à Global Tools, nous faisions de tout sauf des projets de construction de maisons ou de meubles. En fait, nous nous confrontions plutôt avec les moyens de communications les plus divers, en privilégiant ceux que nous pouvions nous approprier : le cinéma, les performances, le dessin. Tout type de communication constituait pour nous une alternative à la forme classique du projet : le dessin en échelle, le modèle. De cette façon, la pratique du design acquérait une valeur d'usage et devenait le lieu d'un récit, d'une communication de la pensée et pas seulement l'étude ergonomique et technique de produits.

Nous avions entre 20 et 30 ans et nous étions en pleine explosion hormonale, le projet devait être pour nous dans une médiation entre intuition, monde émotionnel et monde rationnel ; ainsi, la grille rationnelle qui nous avait été imposée par l'éducation reçue et qui contrôlait notre monde émotionnel n'était pas éliminée, mais soumise à discussion. Nous voulions communiquer notre pensée par le langage visuel. Celui qui nous avait été inculqué par l'école d'architecture et qui suggérait une façon de produire le projet, nous le considérons obsolète puisqu'il était issu d'une interprétation du monde qui datait de l'avant-guerre. Notre communication devait donc avoir une valeur supérieure.

Nous étions la première génération à n'avoir pas traversé la guerre, nous n'avions pas souffert directement et nous désirions tout, tout ce que le monde pouvait nous offrir pour étayer la communication de notre pensée et de notre vision du monde. Et donc, quand Global Tools s'est organisé, chacun de nous était en même temps enseignant et étudiant, à la recherche d'expérimentations nouvelles. Les personnes qui pouvaient collaborer et se joindre à nous étaient des amis de membres de Global Tools qui partageaient nos choix.

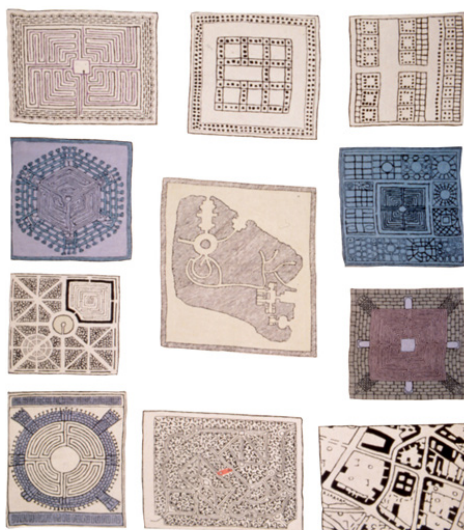
Global Tools a ainsi produit des projets intéressants et le design est devenu un fait fondamental puisqu'il proposait de communiquer une pensée et non de produire des fonctionnalités. Plus tard, Alchimia, qui poursuit la recherche de Global Tools et réunit plusieurs de ses membres, a repris le flambeau. Je n'ai pas participé à ce groupe puisque je n'étais pas très intéressé par le design. Désormais, j'allais me consacrer, non à la recherche d'une fonctionnalité pratique, mais à celle

entretien avec Gianni Pettena

qui implique la communication d'un processus mental. À ce propos, dans cette période, j'ai fait, à quelques pâtés de maisons du MOMA, une exposition personnelle dans une galerie majeure de New York — qui présentait aussi les travaux d'Allan Kaprow et ceux qui étaient à l'origine du land art — et exactement trois mois après, au MOMA, a eu lieu l'exposition *Italy, the new domestic landscape*. Emilio Ambasz, qui était chargé du secteur du design et de l'architecture au sein du MOMA, en a été le concepteur. Nous avons encore aujourd'hui des relations amicales. Dès le départ, il a compris et respecté ma position de retrait par rapport à la négociation entre l'idéal d'un projet d'architecture et le monde du capital qui investissait la production. Cette démarche ne m'intéressait pas, je l'ai refusée dès le début — encore aujourd'hui, je continue à travailler dans ce sens, mes travaux sont collectionnés par les musées et accueillis dans des galeries d'art ou dans celles qui se sont orientées dans une production du design liée intimement au monde du projet.

Dans *Global Tools*, j'ai participé au groupe de travail sur la communication avec Ugo La Pietra, Franco Vaccari et Guido Arra. Nous nous sommes réunis pour organiser un voyage à Samarcande. Notre intention était de garder notre habillement italien estival pendant tout le voyage et de fixer, par la photographie, l'émerveillement de ceux qui nous regardaient et les changements qui s'opéraient en eux au niveau de leur habillement et de leur présentation physique. Nous nous sommes réunis, fin août, dans la maison d'Ugo La Pietra, pour mettre en œuvre ce projet, et nous nous sommes aperçus qu'il fallait d'abord contacter l'office de tourisme d'URSS qui organisait les voyages sur son territoire et qui ne tolérerait ceux qui voulaient les organiser eux-mêmes que s'ils acceptaient de négocier leurs itinéraires et la présence d'un guide contrôleur. Mais pour prendre ces contacts, il nous aurait fallu des mois. Nous aurions pu poursuivre cette piste pour mener à bien notre projet, nous étions fin août et nous voulions partir à l'automne mais, à cause de ces démarches, il aurait fallu reporter ce voyage à l'année suivante.

Puisqu'il n'était pas possible de réaliser ce projet plus rapidement, nous nous sommes dits : pourquoi ne pas choisir un voyage qui ne correspond pas à nos choix de vacances, par exemple une croisière. Nous avons ainsi choisi une croisière ennuyeuse, qui suit le cours d'un fleuve à la mauvaise



Itinerari territori mappe recinti, 1987

saison. Au mois de novembre, nous avons remonté le cours du Rhin de Düsseldorf à Bâle. Nous avons organisé et mis en œuvre notre projet avec l'aide d'un sponsor qui a tout payé en échange d'une documentation qui rende compte du parcours, mais aussi des attentes et réactions des participants qui avaient choisi volontairement cette croisière. Dès que nous sommes arrivés sur le navire, nous avons cherché à comprendre qui étaient les participants. Il y avait beaucoup de personnes âgées de culture allemande. Parmi eux, un couple dont l'un guidait l'autre atteint d'une grave maladie et qui réalisait son dernier voyage à la recherche de souvenirs d'enfance au bord du Rhin. C'était triste et tendre à la fois, puisqu'il s'agissait d'un dernier acte d'amour de l'un vers l'autre. Il y avait aussi un couple sud américain en voyage de noces qui n'avait pas pensé à l'inversion des saisons entre leur pays et l'Europe — chez eux c'était le printemps, ici c'était l'automne. Je me rappelle aussi d'une femme, dactylographe de son métier, qui n'était pas partie en congé pendant quatre années pour constituer une épargne qui lui permettrait de venir en Europe, mais qui s'était trompée dans le choix du voyage.

Nous étions quatre, et nous avions plusieurs appareils photographiques et des magnétophones. Cet équipement attirait l'attention des autres voyageurs qui nous demandaient qui nous étions et ce que nous faisons. Nous leur avons dit que nous faisons un film publicitaire pour la société qui gère ces voyages. Plusieurs serveurs étaient italiens, et nous avons su par eux qu'il y avait toujours beaucoup

de personnes âgées, et que parfois des décès survenaient pendant le voyage. Au cours de la croisière précédente, un voyageur était décédé pendant la première nuit de son séjour. À chaque départ, nous chargions quatre cercueils. Si quelqu'un meurt, le cercueil descend du navire le soir quand tout le monde dort pour ne pas traumatiser les autres passagers.

La croisière était ennuyeuse pour nous et pour tous, même si pour nous il s'agissait d'un travail qui nous donnait l'occasion de nous réunir souvent pour échanger nos impressions et décider de la stratégie à mettre en œuvre pour mieux le documenter. Je me rappelle qu'un matin, Ugo La Pietra s'était arrêté dans le couloir qui se trouvait entre la salle à manger et le séjour panoramique situé sur la proue du navire pour lire les lignes de la main de l'un de nous trois. Je ne sais pas s'il s'agissait d'une plaisanterie ou d'une action délibérée, le fait est qu'instantanément une queue s'est formée près de lui, chacun attendant son tour... Sur le navire, on mangeait continuellement, on prenait le petit-déjeuner tard dans la matinée, le repas de midi était copieux — les serveurs nous ont dit que dans la nourriture on intégrait un léger laxatif pour nous permettre de mieux évacuer, de sorte que le soir quand nous pouvions sortir, nous recherchions, comme ce fût le cas à Strasbourg, des petits restaurants à une étoile pour nous « refaire la bouche ». Nous étions tous attendris par la jeune dactylographe et nous avons donc tiré au sort qui, parmi nous, l'inviterait à dîner le soir, à la sortie du bateau, pour la chouchouter un petit peu. Celui qui fût choisi par le sort reçut l'argent des trois autres pour pouvoir l'inviter dans un lieu correct et faire bonne figure.

Nous avons relaté tout ce qui s'est produit sur ce navire au cours de ce voyage. Franco Vaccari avait de très beaux appareils photographiques et des caméras, nous avons beaucoup de photos et de films qui furent présentés dans une exposition, il me semble qu'elle a eu lieu à Lugano en Suisse. Moi j'ai tenu un journal de bord, Franco Vaccari a réalisé ensuite une petite publication. Le travail effectué au cours de cette expérience a représenté notre contribution à *Global Tools*, il a servi à tester la communication dans un contexte choisi, feutré et sans stimulations extérieures. Cette situation a été aussi très frustrante pour nous, puisque le climat était terrible, il pleuvait, il faisait froid, et nous étions toujours enfermés à l'intérieur

entretien avec Gianni Pettena

du navire, sauf au cours de quelques soirées où nous pouvions descendre et visiter les villes qui avaient un port sur le fleuve. Il y avait une piscine de plein air sur le navire, mais nous n'avons pas pu l'utiliser à cause du mauvais temps, nous étions donc obligés de rester à l'intérieur en cherchant à documenter au mieux le sentiment d'intolérance à la situation qui s'emparait de nous tous. Malgré cela, 40 ans après, nous nous rappelons de cette expérience avec plaisir lors de nos contacts fréquents avec Ugo La Pietra et plus espacés avec Franco Vaccari. Par contre, Guido Arra, je n'ai plus eu l'occasion de le rencontrer.

L.C. — Selon toi, pourquoi le groupe s'est-il dissout ?

G.P. — Global Tools s'est dissout parce que les expériences que nous avons faites avaient suffi. Il n'y a pas de travers particuliers qui l'aient obligée à se dissoudre. Les séminaires et les travaux de groupe que nous avons réalisés avaient épuisé son potentiel. Par la suite Global Tools a produit Alchimia avec Mendini, Sottsass, Branzi et Lapo Binazzi. Ce groupe a ouvert la possibilité d'effectuer du design expérimental avec Michele De Lucchi, qui a réalisé la première lampe *Sinerpica* avec l'intention de la produire et la vendre pour de toutes petites séries. Ces objets d'ameublement mis en vente étaient porteurs d'une composante expérimentale et narrative que les objets produits industriellement ne pouvaient pas véhiculer.

L.C. — Si on regarde l'aspect pédagogique de cette expérience, est-ce que, selon toi, il y a eu des écoles qui en ont recueilli les fruits ?

G.P. — D'une façon ou d'une autre, certainement. Plusieurs membres de Global Tools ont transféré leur expérience dans le groupe Alchimia. Quant à moi, j'enseignais l'histoire de l'architecture contemporaine à la Faculté d'architecture de Florence et aussi à l'Architectural Association à Londres. J'ai enseigné aussi à Minneapolis aux États-Unis pendant trois ou quatre ans. Dans le groupe Alchimia il y a eu ensuite une scission. Mendini, Navone et Guerriero sont restés dans ce groupe, alors que De Lucchi, Sottsass et Branzi, avec des étudiants qui avaient suivi mes cours (Matteo Thun et Marco Zanini) ont fondé le groupe Memphis. Quelques années après, nous avons créé ensemble la Domus Academy. C'est ainsi que l'aspect pédagogique est apparu d'une façon claire.



Complementi d'architettura, 1978

Beaucoup d'entre nous avaient partagé l'expérience de Global Tools mais, en ce qui concerne le design de la mode, il y avait Gianfranco Ferré et des critiques comme Pierre Restany. Personnellement, j'ai trouvé là un espace pour présenter mon point de vue et mes travaux qui étaient orientés vers un projet produit avec les outils de l'art plutôt qu'avec les outils de l'architecture. Ces travaux je les réalisais aux États-Unis, et en rentrant je m'arrêtais à l'Architectural Association à Londres où je tenais un séminaire sur les projets auxquels participaient mes étudiants qui étaient à ce moment Nigel Coates et Peter Wilson.

J'avais loué un appartement à Londres à deux jeunes, Carroll et Brian qui, dans la pièce face à la mienne, avaient un atelier où ils utilisaient un synthétiseur. Leur activité m'intéressait puisque précédemment j'avais fait des concerts de musique électronique à Rome avec des musiciens américains qui habitaient la ville. C'est alors que je leur ai demandé de venir avec moi à la conférence publique prévue à l'Architectural Association avec leur synthétiseur pour enregistrer, filtrer, détruire ma voix comme ils voulaient, moyennant le partage des honoraires de la conférence. Encore aujourd'hui, je suis très lié à Brian Eno.

La période de Global Tools a été une période importante et très intéressante dans les parcours professionnels que j'ai évoqués. Les acquis de cette expérience se sont

prolongés dans les groupes comme Alchimia et Memphis, et ont permis d'insérer dans ce sillon les nouvelles générations représentées par Marco Zanini, Matteo Thun, Michele De Lucchi, Franco Raggi et Paola Navone. Global Tools avait comme objectif de développer le retour au savoir-faire avec ses propres mains en utilisant des techniques simples. Dans l'atelier de Zeno, Natalini et Torallo di Francia, ils essayaient de documenter les outils qu'un paysan de la Maremma s'était fabriqué ainsi que sa manière de créer sa propre existence.

L.C. — Est-ce que cette façon de concevoir une vie dans la simplicité vous attirait ?

G.P. — Personnellement je n'étais pas attiré par le savoir-faire manuel et les traditions des paysans. J'étais plutôt attiré par l'exposition *Architecture Without Architects* qui avait été présentée au MOMA quelques années auparavant. J'étais intéressé par son organisation qui proposait un agencement original des concepts qui la sous-tendaient. Les hippies et leurs communautés dans le sud-ouest des États-Unis : Utah, Californie, Colorado, Nouveau Mexique, m'intéressaient aussi, les traditions indiennes inspiraient leur rapport pacifié avec la nature. J'ai visité les réserves des indiens pour me documenter et j'ai entretenu des rapports amicaux avec leurs associations. Les hippies étaient intéressants parce qu'ils refusaient la violence, ils étaient le fruit du désaccord

entretien avec Gianni Pettena



The craft of the architect, 2002

des jeunes de ma génération qui avaient refusé d'aller combattre au Viêt-Nam. Ils s'étaient réfugiés au Canada ou en Suède, c'étaient les seuls pays qui acceptaient d'accueillir les jeunes insoumis américains. C'était la première génération qui a dit : « Chers pères, nous ne sommes pas d'accord avec vous, cette guerre c'est la vôtre, vous avez toujours réglé les problèmes avec ce qui est différent de vous par la violence, votre rapport à la nature est aussi violent, et nous, au contraire, nous voulons un rapport tolérant, pacifique et même amoureux avec la nature et avec ceux qui sont différents de nous. »

Cette forme de pacifisme a été diffusée et soutenue par la musique et les poètes de cette période : Bob Dylan, Joan Baez, mais aussi par les poètes de la beat génération : Corso, Ferlinghetti, Ginsbourg. Ce discours s'est concrétisé dans des projets concernant la création d'objets usuels ou d'habitations : adopter la coupole géodésique de Fuller en utilisant un matériau de récupération comme le « tepee » des indiens, ou une tente, ou une

grotte démontable était très intéressant. Les hippies migraient, comme les nomades et comme n'importe quel autre animal. Mon travail *About non-conscious architecture*, qui a été amplement décrit au cours de ces années, trouve sa source dans ce discours.

Mes travaux ont permis de donner une forme à mes théories sur le rapport avec le contexte naturel. En fréquentant les lieux que j'ai cités j'en suis venu à la conclusion que la nature est le lieu où la production architecturale est la plus élevée. Nous n'avons pas besoin de construire des écrans entre nous et la nature, nous sommes aussi la nature, comme tout autre animal qui migre au cours de saisons. Quand on passe de l'état de nomade à l'état de sédentaire, on commence à construire un écran physique qui est le signe de ce nouvel état de cultivateur-éleveur. On commence ainsi à dépendre de la nature, de ses caprices, elle peut être amie ou ennemie, on la regarde par la fenêtre pour constater le bon et le mauvais temps, pour la bénir ou la maudire. Mon travail s'est poursuivi dans cette ligne jusqu'à ce dernier dessin qui

a pour titre *Nature versus Architecture* dans lequel la nature qui a accueilli l'architecture est en train petit à petit de la broyer et de la faire redevenir nature. La nature est forte et terrible, elle tue mais, aussi, elle nous fait vivre. Dans la confrontation avec l'homme au cours d'un temps long, la nature est toujours gagnante, elle a besoin d'être connue tout en sachant que, dans un temps long, tout ego de gouvernant ou d'architecte sera effacé par sa puissance.

L.C. — À cette époque, avais-tu déjà conscience que la nature n'était pas bienveillante ?

G.P. — La nature est forte, ses lois doivent être respectées, il ne faut pas la violenter. Le grand théoricien de ce rapport à la nature a été Fuller, il comparait la planète Terre, à un astronef que nos pères ont pris pour une poubelle. La nature au contraire doit être respectée, on doit maintenir son équilibre. La conscience de ce fait est fondamentale pour vivre dans une planète amie. Le pacifisme envers la nature qui s'exprime dans la pensée de Richard Buckminster Fuller (que j'ai eu l'occasion d'interviewer trois fois, au début des années 70, six ou sept ans avant son décès) est à l'origine de l'écologie contemporaine.

L.C. — Comment expliques-tu l'intérêt actuel pour *Global Tools* ?

G.P. — Je me l'explique très bien, il y a plus d'une décennie qu'il est apparu. Par exemple, en ce qui me concerne, j'ai une attitude d'artiste, mais j'ai eu une formation d'architecte. Je parle toujours d'architecture, mais avec des instruments qui proviennent de l'art, ce qui suscite un intérêt dans des générations d'artistes et d'architectes. Il est vrai que ce sont le plus souvent les artistes qui demandent à travailler avec moi, ou alors qui souhaitent participer avec moi à l'organisation d'une exposition pour dialoguer avec mon travail.

Les écoles d'architecture et d'art ouvrent aussi aujourd'hui des espaces pour développer une plus grande rigueur conceptuelle dans la production d'objets et d'architecture fonctionnelle. La reproduction d'une posture professionnelle qui ne laisse aucun espace au récit et à la narration des désirs dont sont porteurs les nouvelles générations ne peut être que vaine et mortifère. Les années 80 et 90 ont été des années où on a mortifié les capacités expressives des jeunes générations puisqu'on les a éduquées

entretien avec Gianni Pettena

à obéir aux schémas produits par les générations précédentes. « Étudie et obtient ton diplôme, tu seras un bon élève et un bon architecte, et surtout ne te pose pas de questions et ne pose pas de questions autour de toi. » Les générations actuelles en ont marre de ce discours, et elles cherchent, en remontant dans le temps, des exemples et des références qui puissent constituer un support à une pensée qui se veut moins utilitariste et moins ancrée dans le progrès et l'augmentation de la production qui nous amène à la destruction de la planète.

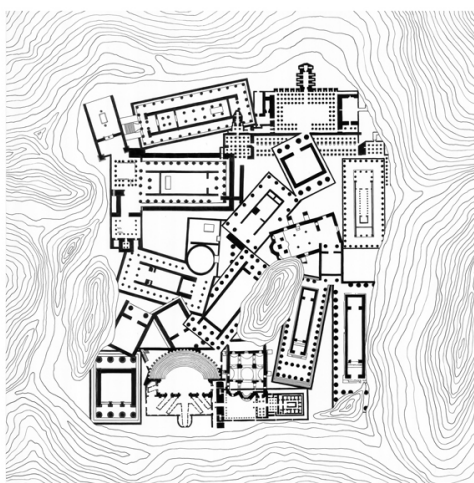
Cette destruction se produit non seulement par les guerres mais aussi, comme nous pouvons le constater, par le changement climatique en cours. J'ai une petite maison que j'ai construite moi-même sur l'île d'Elbe sur un promontoire à pic sur la mer dans la période où j'étais influencé par les hippies des années 60. Il y a 30 ans, il y avait une plage très peu fréquentée, j'y jouais avec les enfants. Dans la mer, on voyait des hippocampes, des petits poissons, des martres, des cormorans, des mouettes, des pagures, etc. Aujourd'hui, cette vie sur la plage et dans la mer a disparu. Restent les mouettes. Je fréquente encore cette maison sauf en juillet et août, parce que suis fatigué de voir l'usage fou de tous ces bateaux et de ces scooters de mer. Je me rends compte que je réagis comme les animaux, comme les sangliers, qui descendent autour de la maison, mais qui remontent vers les hauteurs dès qu'ils voient un citadin arriver dans les parages.

Alessandro Mendini, toujours très dynamique, travaille aujourd'hui de façon expérimentale. Mais, par exemple, Ugo La Pietra qui, au temps de *Global Tools* avait réalisé des travaux périphériques au mouvement radical, a développé par la suite un travail très méritoire, puisqu'il est venu au secours des artisans et de leurs « savoir-faire ». Il s'agit d'une activité louable et généreuse, mais ce n'est pas une activité à caractère expérimental. Moi, je m'identifie beaucoup au travail de Walter Pichler, ou à celui d'Abraham pour qui l'architecture est dessin, pensée, et où, seulement quelque fois, la construction peut être envisagée et réalisée.

Construire, ce n'est pas la seule réalité de l'architecture, même si les revues d'architecture sont devenues des playboy pour architectes, puisqu'elles montrent les divers détails des constructions, mais négligent l'ensemble construit et ce qu'il exprime. Dans ces revues, l'architecture

doit toujours être dessinée et pensée pour la construction, autrement les travaux des architectes ne sont pas publiés.

Les revues *Domus* et *Casabella*, dirigées par Alessandro Mendini et dans lesquelles intervenait Ettore Sottsass, ont su trouver un équilibre entre l'activité expérimentale et la production architecturale. Aujourd'hui, cet équilibre a disparu, le processus qui précède la construction est négligé, alors que c'est ce dont l'étudiant et le jeune architecte ont le plus besoin.

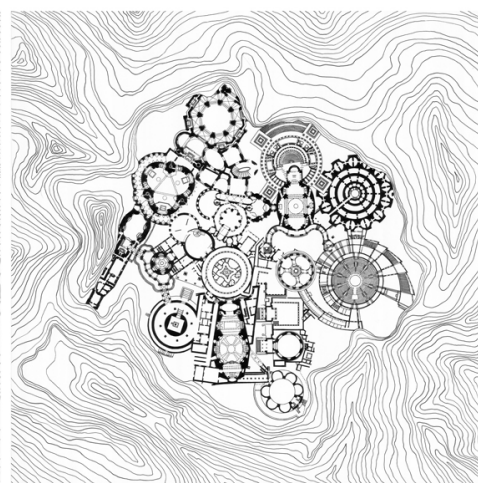


Nature vs Architecture, 2012

La pensée du processus de production architectural n'est pas communiquée correctement. Depuis 40 ans, les meilleures contributions à la pensée architecturale ont été celles apportées par les artistes. Elles font partie de leur patrimoine conceptuel et linguistique, et elles ont été une source d'inspiration pour les architectes qui souvent ne les citent pas comme telles. Ce sont ces apports dont il est intéressant de parler. Les artistes qui s'intéressent à l'espace, et qui ont travaillé sur le rapport à la ville, à la nature, ce sont eux les vrais architectes que cette période historique a pu produire.

L'histoire officielle de l'architecture comporte un nombre limité des typologies construites : église, maison familiale, immeuble pour bureaux, etc., environ 10 typologies qui emprisonnent et mortifient l'idée même d'architecture. Alors que depuis toujours l'architecture est dessin, pensée, elle peut être aussi prototype, installation, matérialisation de la pensée dans l'espace. Pouvoir construire c'est une bonne chose, mais ce qui est le plus important c'est tout ce qui précède la

construction. La construction comporte toujours de grands renoncements pour l'architecte qui a pensé le projet, surtout quand cet architecte se consacre à la recherche et à l'activité expérimentale. Tout ceci nous a été enseigné par Ettore Sottsass. Il a été designer mais aussi architecte. La qualité de son travail n'aurait pas été celle que nous lui reconnaissons s'il n'avait pas été alimenté en continu par une recherche et une activité expérimentale soutenue. Les idées contenues dans ses dessins, mais aussi dans ses écrits, épurées



de plusieurs éléments, deviennent des objets d'utilisation courante et de production industrielle. On y voit le parcours d'une idée à partir des premières esquisses, jusqu'au moment où une entreprise lui demande le projet d'une lampe, d'une table, d'un ordinateur. On voit comment ses pensées sont devenues des objets. Bien que, dans ce trajet, elles perdent en partie leur charge symbolique, elles en conservent quand même les éléments essentiels

Dans chaque génération d'artistes, ceux qui savent développer et éduquer leur sensibilité vis à vis de l'espace peuvent apporter leur contribution et s'identifier au travail qu'elle a réalisé : un film, un morceau de musique ou une installation. C'est seulement dans ces cas-là que la présence au monde de l'artiste acquiert un sens — sinon l'artiste n'est qu'un simple exécutant qui peut parvenir avec beaucoup de ruse à naviguer dans le monde de la production industrielle et à faire émerger sa propre originalité à travers des intuitions sur lesquelles il se repose pendant des décennies en les modifiant peu à peu.

entretien avec Gianni Pettena

J'ai quitté l'université parce que le système d'enseignement véhiculait la mortification. J'ai résisté longtemps à cause des étudiants, mais maintenant eux aussi ont changé, ils arrivent déjà résignés, dévitalisés, prêts à faire ce que le monde attend d'eux, sans pouvoir dire « je ne veux pas ». Nous avons dit : « je ne veux pas, je ne m'identifie pas à votre structure intellectuelle et linguistique, je cherche ma propre structure de référence et je veux l'affirmer », et chacun de nous avec ses propositions et ses erreurs a travaillé de façon très différente et a volontairement développé ses attitudes pour produire des recherches auxquelles s'identifier. Malheureusement, pour beaucoup d'entre nous, cette identification a marqué leur exercice professionnel. C'est vrai pour Franco Raggi, moins pour Alessandro Mendini qui est toujours « border line ». Aujourd'hui Superstudio a disparu ainsi qu'Archizoom et Ufo, il n'y a que Lapo et Ugo La Pietra, mais eux ne s'aventurent pas dans des directions à risques et ils n'évoluent pas dans un équilibre instable. Beaucoup des radicaux se sont adaptés à la réalité du monde actuel. Aujourd'hui, il reste très peu d'architectes radicaux, voilà ce qui est mortifère.

Moi, je trouve des interlocuteurs intéressants parmi les autrichiens — Hollein a été un grand constructeur, mais Pichler... Ils sont des compagnons de route comme l'a été Ettore Sottsass et comme l'est encore Alessandro Mendini, je n'en vois pas d'autres de ma génération. Dans la génération qui nous a suivie, je fais confiance à Michele De Lucchi, même si le grand succès qu'il a obtenu sur le plan professionnel l'a éloigné d'une pratique expérimentale et l'oblige à prendre du temps pour fréquenter les ministères et les sièges de banques. Pour se consoler, il produit ses meubles dans une collection privée. Il ne s'agit pas, ici, de jugements à caractère moral, Michele De Lucchi a de grands talents, mais la vie l'a amené, en partie, à les négliger. Le climat social a changé, aujourd'hui je retrouve avec plaisir mes contemporains autrichiens (nous sommes tous nés dans un rayon de 30 km).

J'ai vécu à Bolzano jusqu'à mon départ pour l'université de Florence. Je me suis inscrit dans cette université parce que trois grands professeurs y enseignaient : Leonardo Benevolo, qui venait de publier son histoire de l'architecture qui a rendu obsolète celle de Zevi ; Adalberto Libera , grand maître du rationalisme qui démarrait ses cours sur les projets ; et le grand urbaniste Ludovico

Quaroni. Par la suite, l'université de Venise a dépassé celle de Florence et a appelé aussi des professeurs qui ne faisaient pas partie du corps académique : Portoghesi, Aldo Rossi, Tafuri. Plusieurs de mes camarades sont partis pour Venise. Je suis resté à Florence parce que j'avais compris que l'architecture ainsi appliquée ne m'intéressait pas. J'ai obtenu mon diplôme d'architecte, mais je ne me suis jamais inscrit à l'ordre des architectes qui était pour moi une prérogative à éliminer. Je suis un architecte croyant qui pratique peu, tandis que j'ai un frère qui est croyant et pratiquant avec qui je m'entends très bien.