

Une sorte de Pompeï inversée.

Asger Jorn e la costruzione dell'utopia situazionista

Davide Servente

Professore associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova. Si occupa del rapporto tra arte pubblica e spazio urbano, ordinarietà in architettura e strategie di riuso del patrimonio costiero.

davide.servente@unige.it

Asger Jorn's artistic and theoretical contribution constitutes a critical response to modernism and functionalism, which profoundly shaped the cultural landscape of the twentieth century. Initially drawn to Le Corbusier's idea of a "synthesis of the arts," Jorn soon questioned the reduction of creativity to purely functional purposes, exposing the contradiction between the ideal of progress and the loss of individual inventiveness. From this reflection emerged the International Movement for an Imaginist Bauhaus and, later, the Situationist International, within which he developed a conception of utopia as a concrete and experimental practice capable of influencing everyday life and redefining the relationship between art and society. This perspective finds tangible expression in his house and garden in Albissola, where murals, ceramic fragments, and irregular structures shape an anti-utilitarian environment in which the critique of functionalism becomes a shared sensory experience. In Jorn's work, utopia becomes a form of life grounded in play, freedom, and collective participation—offering a poetic and political alternative to capitalist rationality and modernist orthodoxy.

137

Una divergenza ideologica

Nel 1954, povero e debilitato dalla tubercolosi, Asger Jorn si trasferì con la sua numerosa famiglia ad Albissola Marina. All'epoca il piccolo paese della Riviera Ligure di Ponente fu l'epicentro dell'arte ceramica, luogo ideale per collaborare con le manifatture locali e frequentato da artisti, galleristi e intellettuali provenienti da tutto il mondo. Dopo diverse sistemazioni di fortuna, tra cui un frutteto e lo studio di Lucio Fontana, grazie ai primi guadagni nel 1957 Jorn acquistò due ruderi e un terreno infestato dai rovi sulle alture affacciate sul mare e vi si trasferì con moglie e prole, dove visse fino alla sua morte nel 1973.

Artista poliedrico animato dall'intento di trasformare il mondo mediante l'immaginazione collettiva, Jorn si oppose all'omologazione imposta dalla modernizzazione neocapitalista, promuovendo una creatività libera, condivisa e accessibile a tutti con una visione critica e alternativa al Movimento Moderno.

Il rapporto tra arte e architettura fu centrale nella sua ricerca fin dal suo esordio artistico, avvenuto nel 1937 a Parigi, quando partecipò alla realizzazione dell'allestimento del *Pavillon des Temps Nouveaux* di Le Corbusier per l'Esposizione Internazionale *Arts et Techniques dans la Vie moderne*. [1] Inizialmente affascinato dalla visione lecorbuseriana, ne divenne presto un critico convinto (cfr. Baumeister 2011, 54-78).

[1] Messo in contatto con Le Corbusier da Fernand Léger, Jorn collaborò alla decorazione del padiglione, realizzando l'ingrandimento di due disegni infantili.

138

Concepiti come prodotti funzionali alle esigenze dell'economia, l'individuo inserito in un sistema sociale ordinato e la quotidianità standardizzata costituivano già dagli anni Venti i presupposti fondativi della visione architettonica di Le Corbusier. Mentre i costruttivisti russi e gli espressionisti tedeschi attribuivano all'architettura una missione rivoluzionaria, Le Corbusier concepiva l'ordine sociale come una questione essenzialmente edilizia, assegnando all'architettura un ruolo disciplinare volto a organizzare la vita quotidiana e a modellare l'individualità. Pur condividendo l'idea che l'arte non dovesse assumere un ruolo meramente monumentale o ornamentale rispetto all'architettura, Jorn rifiutò la sua subordinazione ai principi costruttivi modernisti e la limitata possibilità d'intervento riservata ai soli artisti qualificati. All'idea che la sintesi delle arti dovesse rimanere una prerogativa di una élite alla quale era affidato il compito di sviluppare una nuova cultura progressista, Jorn contrappose un approccio organicistico, fondato sull'immaginazione, la pura espressività e la coincidenza di forma e contenuto. Una sintesi ispirata agli scritti dell'architetto svedese Erik Lundberg (Kurczynski 2014; Lippolis 2014), secondo cui le arti dovevano diventare componenti strutturali di un'architettura essenzialmente espressiva (Jorn 1947/2011), capace di riflettere gli istinti e le attitudini dell'uomo, in cui scultura e pittura non fossero semplici elementi decorativi, ma fondanti della costruzione di un ambiente.

Rientrato in Danimarca, nel 1940 Jorn fondò il gruppo Høst, attraverso il quale iniziò a elaborare una critica strutturata al funzionalismo architettonico, rifiutandone l'approccio idealistico e meccanicistico. A partire da questa esperienza, egli avviò una prima sistematizzazione di una teoria architettonica autonoma, fondata sulla necessità di una profonda integrazione delle arti, che andasse oltre i vincoli tecnicistici e

funzionali. Questi principi vennero progressivamente sviluppati e diffusi attraverso articoli e saggi pubblicati su riviste. Nel testo intitolato *Ansigtil ansigt* datato 1944, Jorn affermò: «è quasi inconfutabile che ci sia bisogno oggi di una nuova architettura che sia sopra la tecnica [...] i migliori architetti hanno la più stringente necessità di una collaborazione con gli artisti» (citato in Lippolis 2007, 287).

L'anno prima di trasferirsi ad Albissola, durante un soggiorno a Villars-Chesièrè in Svizzera successivo al ricovero nel sanatorio di Silkeborg, Jorn era impegnato ad avviare nuovi progetti e collaborazioni dopo l'esperienza con il gruppo CoBrA. In questo periodo di convalescenza, apprese che Max Bill stava avviando a Ulm un'accademia di design fondata sui principi del Bauhaus. Affascinato dall'idea, si propose per collaborare, ma il successivo scambio epistolare (cfr. Valenti 2014) mise in luce una profonda divergenza ideologica: Jorn si rifaceva al Bauhaus di Weimar, concepito come una cattedrale del socialismo, mentre Bill seguiva l'approccio funzionalista di Dessau. Nata con un'impostazione tecnica e orientata all'industrial design, come previsto da Bill, la Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm si distanziò dalla visione rivoluzionaria del primo Bauhaus, fondata sulla fusione delle arti in un'architettura espressionista totalizzante. Ricevuto un rifiuto da Bill, Jorn rivendicò la necessità di un Bauhaus 'immaginario', fondato sulla ricerca artistica e sulla libertà espressiva. Da quel momento, la sua sperimentazione si orientò verso un'arte non utilitaristica contrapponendosi all'architettura funzionalista e al design industriale, per esplorare nuove forme di espressione immaginativa e rivoluzionaria.

In un contesto culturale particolarmente vivace, ad Albissola Jorn gettò le basi del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario (MIBI), raccogliendo le adesioni di artisti del Movimento Nucleare, come Baj e Dangelo, e di esponenti del gruppo CoBrA, tra cui Pierre Alechinsky, Karl Otto Götz, Andersen Österlin e Karel Appel. La prima manifestazione ufficiale del MIBI avvenne durante gli *Incontri Internazionali della Ceramica* del 1954, organizzati con Tullio d'Albisola, cui parteciparono anche Fontana, Scanavino, Matta e Corneille. Jorn coinvolse l'artigianato locale producendo opere ceramiche, opponendosi all'anonimato della produzione industriale e rivendicando la dimensione espressiva dell'opera unica. Questa posizione critica si estese al rifiuto dell'estetica funzionalista promossa dall'HfG, considerata riduttiva rispetto alla complessità dell'esperienza umana.

Un'idea di felicità

Lo scontro tra Bill e Jorn raggiunse il culmine alla X Triennale di Milano dove, grazie all'interessamento di Fontana che era membro della giuria, il MIBI espose le opere realizzate ad Albissola durante *l'Incontro internazionale*. In concomitanza dell'esposizione, il 30 ottobre 1954, si tenne il *I Congresso Internazionale dell'Industrial Design*, con Bill come principale relatore della sessione mattutina. Il suo intervento, incentrato sul neorazionalismo del dopoguerra, sosteneva che l'artista non dovesse esprimere sé stesso, ma contribuire alla produzione seriale, creando «oggetti armoniosi al servizio dell'uomo» in quanto «i prodotti in serie possono essere d'ordine culturale» (citato in Molinari 2001, 67). Tra lo stupore del pubblico che non lo conosceva, nella sessione pomeridiana Jorn prese la parola

riportando la discussione sui concetti di struttura, forma e presentazione. L'intervento venne poi pubblicato con il titolo *Contro il funzionalismo*. «Noi vediamo che il mondo è diventato sempre più razionalista e sempre più organizzato. [...] La coscienza estetica credo che se non è umana, non può essere considerata estetica. Ecco perché vedo le macchine incapaci di creare oggetti decorativi» (citato in Molinari 2001, 88). Jorn lesse nel dogmatismo modernista non la liberazione promessa dai pionieri, bensì un'ideologia che sacrificava la complessità in nome dell'efficienza e dell'ordine. Il suo atteggiamento critico verso il Movimento Moderno nacque proprio da questa contraddizione interna: un'architettura che pretendeva di migliorare il mondo, ma lo riduceva a una ideologia, negandone l'imprevedibilità e l'inventiva degli individui. Ma la tensione tra critica ideologica e slancio utopico, tra esigenza di ordine e forza creativa, porteranno poi Jorn a trasformare lo spazio quotidiano in un luogo di libertà condivisa, proprio contro l'ortodossia razionalista, per tendere alla costruzione di un'utopia concreta capace di dare forma alla sua stessa dimensione simbolica e partecipata.

Il duro confronto con Bill non ebbe risultati concreti ed entrambi rimasero saldamente ancorati alle proprie posizioni, ma la discussione contribuì a raccogliere consensi e nuove adesioni al MIBI, tra cui il giovane Ettore Sottsass jr.

Ad Albissola, nell'estate del 1955 Jorn incontrò Giuseppe Pinot Gallizio e Piero Simondo, che divennero figure centrali del gruppo e promotori di un laboratorio sperimentale di supporto al MIBI che si istituì nel settembre dello stesso anno ad Alba, in Piemonte. Il Movimento si distinse per la libertà nell'uso di materiali e linguaggi, ispirandosi all'espressionismo del gruppo CoBrA, all'Art Brut e alle visioni del Movimento Nucleare. Tra le prime attività del laboratorio vi furono l'organizzazione del primo congresso e la produzione della rivista *Eristica*, organo ufficiale del MIBI. Il numero inaugurale fu pubblicato nel luglio 1956, in risposta all'inaugurazione della HfG nell'ottobre 1955. Nel saggio *Forma e struttura*, contenuto al suo interno, Jorn chiarisce come alla base del MIBI non vi fossero soltanto i principi del primo Bauhaus, ma soprattutto le idee di John Ruskin e William Morris (Jorn 1957/2001), anticipatrici di una concezione etica e sociale dell'arte nata nella seconda metà dell'Ottocento.

Jorn concepiva l'arte come mezzo di valorizzazione dell'essere umano, opponendosi a una fruizione elitaria e promuovendo il lavoro manuale come pratica creativa e ludica, alternativa alla subordinazione imposta dalla macchina nella società industriale moderna. Questo approccio guidò l'azione del MIBI, che integrava la critica al razionalismo funzionalista con la ricerca della bellezza come strumento di resistenza alla brutalizzazione sociale e culturale prodotta dal capitalismo. Pur riferendosi formalmente al Bauhaus, Jorn reinterpretò l'eredità di Morris, tracciando una continuità ideale tra le origini del modernismo e il primo Bauhaus in cui le idee socialiste e le istanze estetiche venivano tradotte in pratiche artistiche e socialmente consapevoli, coerenti con le esigenze culturali della metà del Novecento. (Lippolis 2007).

Il 2 settembre 1956 ad Alba si aprì il *Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi*, evento che sancì la rottura con il Movimento Arte Nucleare, ma anche l'inizio di una collaborazione con l'Internazionale Lettrista di

Guy Debord, rappresentata dal delegato Gil Wolman. Il programma prevedeva fra gli altri la partecipazione di Constant Nieuwenhuys, artista che aveva condiviso con Jorn l'esperienza del gruppo CoBrA.

I diversi interventi contribuirono a delineare le nuove direttrici del MIBI, ponendo al centro l'architettura e la creazione di ambienti alternativi come fulcro dell'azione futura (cfr. Lippolis 2002, 64-70). Il contributo di Jorn, che seguì il discorso inaugurale di Gallizio, sottolineò la necessità di superare le separazioni tra vita quotidiana e cultura, tra arte e ambiente, promuovendo l'uso creativo e collettivo della tecnologia e dell'industria al servizio dell'immaginazione popolare. Le relazioni successive – tra cui quelle di Sottsass, Constant e Wolman – convergono sulla necessità di una nuova architettura intesa come strumento di rinnovamento dell'esistenza umana. Per Sottsass era l'uomo nella sua integrità il parametro a cui l'architettura doveva fare riferimento, in opposizione al funzionalismo che si poneva come ideologia totalitaria di uno stile di vita. Anch'egli critico del costruttivismo utilitarista, Constant pose il problema di come sfruttare le macchine per la liberazione e il rinnovamento continuo dell'immaginazione. Denunciando lo scacco della cultura borghese attraverso le arti isolate, Wolman affermò – leggendo una relazione scritta da Debord, impossibilitato a lasciare la Francia per motivi legali – che l'unica soluzione per una creazione rivoluzionaria fosse la costruzione integrale di un'atmosfera, ovvero di uno stile di vita. Da queste riflessioni emerse il concetto di urbanismo unitario, inteso come progetto di un ambiente capace di esprimere la spontaneità dell'agire umano e di favorire una felicità libera da condizionamenti sociali.

Ad Albissola, Jorn diede forma ai principi dell'urbanismo unitario con un'architettura 'immaginatista': il giardino e i due edifici che destinò ad abitazione e studio si fusero nel tempo in un organismo unico, modellato attraverso successive addizioni. Ancora oggi i murali informali e le composizioni in ceramica che decorano gli interni della casa e la veranda sono in continuità con i sinuosi terrazzamenti che scandiscono i sentieri e le ombreggiate sedute esterne.

Jorn concepì uno spazio labirintico, capace di guidare lo sguardo del visitatore nella scoperta continua di dettagli inattesi. I percorsi del giardino, rivestiti con scarti di produzione e frammenti di piastrelle delle fabbriche ceramiche locali, formano tappeti colorati che mutano riflessi e tonalità con il variare della luce e delle condizioni atmosferiche. Grandi isolatori elettrici di ceramica – reminiscenze dei vasi futuristi prodotti dalla vicina Fabbrica Mazzotti – fungono da piedistallo per le sculture. Ovunque, concrezioni di conchiglie, vetri rotti, oggetti trovati e sculture in pietra o ceramica venivano assemblati con piena libertà espressiva, al di là delle loro forme originarie, annullandone la funzione e sovvertendone il senso. Popolato da figure zoomorfe e maschere della tradizione popolare nordica, il giardino esprime, attraverso la sua struttura irregolare e immersiva, la volontà di Jorn di creare un ambiente vitale, più da vivere che da contemplare. Adiacente alla casa, una piccola costruzione indipendente ospita i servizi igienici: una grande e giocosa sala da bagno dalle pareti verdi e rivestita di piastrelle rosa, attrezzata per soddisfare le esigenze della numerosa prole. Una profonda vasca, un tempo destinata all'irrigazione dei terreni, separa i due edifici principali, creando un fortuito equilibrio tra il pieno costruito e il vuoto della cisterna.

L'intero complesso fu realizzato a quattro mani insieme all'amico manovale Umberto (Berto) Gambetta e in molte parti è difficile capire chi sia l'autore poiché Berto, godendo della piena fiducia di Jorn, operò in autonomia durante le sue assenze. A sancire ufficialmente l'autorialità di entrambi e la parità di contributo tra i due restano le firme apposte sul camino addossato alla parete esterna dello studio, realizzate con ciottoli di fiume bianchi e neri.

L'azione di Jorn si fondava su una concezione dell'arte come esperienza collettiva e universale, intesa quale espressione totale e totalizzante della creatività umana. Un simile principio era già stato sperimentato nel 1949 a Bregnerød, in Danimarca, in una casa progettata e realizzata dagli studenti dell'Accademia di Architettura. In quell'occasione, Jorn riunì dieci membri del gruppo CoBrA, coinvolgendoli, insieme alle rispettive famiglie, in un'attività decorativa collettiva. Per circa un mese, adulti e bambini contribuirono indistintamente alla pittura di ogni superficie disponibile, dando forma a un processo creativo improntato all'anti-specializzazione e all'intima fusione tra arte e vita quotidiana.

Sia l'esperienza di Bregnerød sia quella di Albissola non avevano l'obiettivo di creare un'opera d'arte compiuta, bensì di dare vita, in modo spontaneo e comunitario, a luoghi autentici da abitare.

Invece, gli edifici della HfG di Ulm progettati da Bill furono espressione formale del programma didattico della scuola, prototipi dei suoi fini educativi e modelli di istituto pensati per orientare i comportamenti e i rapporti delle persone che lo frequentavano, trasmettendo i suoi intenti pedagogici. Come Mies van der Rohe per il campus dell'Illinois Institute of Technology di Chicago, originariamente Bill voleva utilizzare acciaio e vetro, ma la difficoltà di reperire questi materiali nella Germania del secondo dopoguerra lo spinse a scegliere il cemento a vista e gli infissi in abete rosso. L'organizzazione in pianta e la partitura modulare dei prospetti evidenziavano l'avversione di Bill per l'assialità e il monumentalismo. Asimmetrica come quella del Bauhaus progettato da Gropius a Dessau, la pianta della HfG è scaturita dalla composizione delle diverse funzioni ospitate dall'istituto: didattica, ricreazione e residenza. Il rigore formale, l'uso limitato di materiali e la rinuncia a qualsiasi elemento decorativo miravano a esaltare l'efficienza della scuola.

La scuola di Bill e la casa di Jorn si collocano agli antipodi sia negli intenti che nella sostanza: tanto è rigorosa, composta e razionale la prima, quanto è visionaria, aperta e materica la seconda. Il loro contrasto, come lo scontro tra i loro autori, esemplifica le diverse interpretazioni dei principi del Bauhaus, in cui per Bill il funzionalismo e la produzione seriale rappresentavano la risposta alle esigenze della società capitalistica, mentre per Jorn la sintesi delle arti e l'architettura immaginista costituivano l'unica reazione possibile all'avvento della società delle macchine.

Una città mobile

Poco dopo l'acquisto dei casolari ad Albissola, il 27 luglio 1957, Asger Jorn fondò a Cosio d'Arroscia l'Internazionale Situazionista (IS), nata dalla fusione tra il MIBI e l'Internazionale Lettrista. L'obiettivo dell'IS, di cui Jorn fu inizialmente il principale animatore insieme a Guy Debord, consisteva nella progettazione di città che, opponendosi all'urbanistica funzionalista

fondata sulla pianificazione e su standard prestabiliti, promuovessero ambienti flessibili e adattabili ai desideri umani, orientati verso una qualità della vita più autentica. Le pratiche del movimento, che spaziavano dalla psicogeografia alla deriva, dal *détournement* alla progettazione urbana, [2] miravano a superare la rigida razionalità funzionale, promuovendo una visione integrata di arte, spazio e vita quotidiana. Al centro di questa prospettiva si collocava il gioco, assunto come principio generativo dell'urbanismo unitario, ossia di un approccio capace di trasformare creativamente lo spazio urbano. I situazionisti si ispirarono alle teorie dello storico olandese Johan Huizinga, che in *Homo ludens* (1939), descriveva il passaggio dall'*Homo sapiens* a una specie per la quale il gioco costituiva una forma primaria di conoscenza e creazione, capace di liberare la percezione soggettiva dai vincoli del determinismo.

In questo contesto, il gioco divenne per l'IS un modello di azione rivoluzionaria: non semplice svago, ma strumento critico e liberatorio, capace di generare 'situazioni costruite' [3] in grado di sottrarre l'esperienza quotidiana all'alienazione e alla logica spettacolare della società dei consumi.

Constant riconobbe presto che l'*Homo ludens* poteva configurarsi come un prototipo sociale in grado di ispirare la concezione di una società interamente fondata sul gioco. Superando l'idea di una semplice creazione ludica di situazioni, a partire dal 1959 Constant iniziò a progettare uno spazio destinato a questa nuova fase dell'evoluzione umana: *New Babylon*, una società in cui ogni individuo avrebbe potuto modellare liberamente la propria vita e il proprio ambiente, seguendo le proprie aspirazioni e la propria creatività, liberandosi dall'obbligo di destinare la maggior parte della propria esistenza alla mera lotta per la sopravvivenza (cfr. Careri 2001, 35-38). Constant disegnò differenti versioni di *New Babylon*: un insediamento urbano tentacolare dove l'*Homo ludens* potesse girovagare senza limiti e definire il proprio ambiente, in base alle proprie aspirazioni e bisogni. *New Babylon* si articolava in una struttura reticolare universale, composta da settori che si espandevano sul territorio creando un'infrastruttura teoricamente infinita. All'interno di questa griglia mobile, ogni individuo poteva ottenere il pieno controllo sulle condizioni materiali e climatiche del proprio ambiente, potendo ridefinirne gli interni e i confini a piacimento. Gli spostamenti delle persone guidavano la conformazione della città generando un paesaggio urbano sospeso, un secondo livello di insediamento, elevato di circa venti metri rispetto al terreno, autonomo e riconfigurabile tramite sistemi meccanizzati. *New Babylon* sovvertiva i presupposti del modernismo incarnati da Chandigarh (1953) di Le Corbusier, proponendo un'urbanistica fluida e in continuo divenire. La città indiana, infatti, rappresentava un funzionalismo rigoroso, basato sulla chiara separazione tra zone residenziali, lavorative e ricreative, e si traduceva in un organismo urbano stabile, costituito da edifici in cemento armato e ordinato da strade predefinite. *New Babylon*, al contrario, rifiutava qualsivoglia schema funzionale fisso e si immaginava come una struttura modulare, capace di smontarsi e ricomporsi in base ai desideri degli abitanti.

[2] La psicogeografia studia gli effetti dell'ambiente geografico, intenzionalmente organizzato o meno, sulle emozioni e sul comportamento degli individui. La pratica della deriva costituisce uno strumento di esplorazione spaziale basato sul vagabondare senza meta, per cogliere le dinamiche psicologiche dei luoghi urbani. Il *détournement*, infine, è una tecnica di creazione artistica che consiste nel riutilizzare elementi culturali preesistenti, alterandone il contesto e il significato per sovvertire le logiche dominanti.

[3] Esperienze collettivamente costruite con l'intento di sovvertire l'alienazione quotidiana prodotta dal sistema capitalistico, favorendo una riappropriazione del tempo e dell'esistenza come spazi di creatività, partecipazione e critica.

L'approccio situazionista di esplorazione e decostruzione del reale pose le fondamenta per un'idea di città in continuo mutamento, contrapponendosi al rigido paradigma funzionalista e trovando nel progetto di Constant il suo più compiuto esito. Constant immaginava una città errante, in progressiva migrazione verso occidente e modellata dai suoi abitanti, mentre le aree orientali sarebbero state restituite alla vegetazione, generando zone di transizione tra spazio costruito e natura selvaggia. In questo scenario, la megastruttura urbana, inglobata dalla foresta e affiancata da un'area di deriva incontrollabile, diventava la rappresentazione simbolica del trascorrere del tempo in uno spazio sociale continuamente rinnovato attraverso l'azione creativa.

L'utopia può essere intesa come l'espressione del desiderio umano di immaginare e costruire alternative al presente. Secondo Friedman, nasce come risposta collettiva a un'insoddisfazione condivisa e diventa attuabile quando ottiene un consenso comune: risultato di un'invenzione collettiva, vive e si trasforma grazie agli apporti dei singoli. La società è quindi un'utopia realizzata, perché è un complesso progetto di organizzazione accettato da più individui, che la preservano e la rendono funzionante. Ma la società è l'insieme di persone e cose che la compongono e quindi la città, quale forma di organizzazione di un gruppo su di un territorio, è di per sé «un'utopia realizzata» (2016). Su questa idea di costruzione condivisa dello spazio si fonda il pensiero dei situazionisti, che concepirono la città come strumento di liberazione: uno spazio di gioco e creatività privo di logiche economiche o funzionaliste.

144

La loro urgenza di costruire una città si basava sul superamento della città capitalista e funzionale, e sulla creazione di ambienti in cui l'esperienza soggettiva guidava la forma dello spazio. Tra i progetti più ambiziosi di Jorn vi fu *Utopolis*, una città sperimentale concepita come spazio ludico e terapeutico, in cui l'architettura orientata al gioco avrebbe favorito il benessere e la libertà creativa dell'uomo. Avviato nel 1960 grazie ai contatti con Paolo Marinotti – fondatore del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Venezia – e sostenuto da potenziali investitori privati, il progetto mirava a integrare nei suoi spazi i principi della creatività e della partecipazione. Tuttavia, difficoltà economiche e tecniche unite al mancato accordo con i promotori italiani ne determinarono l'abbandono nel 1961 (Lippolis 2014, 97-98).

Il fallimento di *Utopolis* segnò il limite della dimensione utopica situazionista, trovando una parziale concretizzazione nella casa di Albissola: non un'architettura o un'opera d'arte fine a sé stessa, ma un luogo vissuto, testimonianza di un diverso modo di abitare e concepire lo spazio.

Lo scetticismo di Jorn verso l'utopia del moderno orientò il suo sguardo verso un ambiente alternativo, consapevole che percorrere senza compromessi la strada verso un mondo ideale ne avrebbe potuto consentire la costruzione. Attraverso espressività e creatività collettiva, cercò di costruire spazi liberi da imposizioni, dove l'uomo potesse vivere una vita più intensa e ricca. Realizzata senza seguire schemi razionali, la casa di Albissola si sviluppò progressivamente come un collage continuo, in cui ogni elemento – frutto dell'intervento congiunto di Jorn e di Berto – contribuisce all'unità dell'insieme, configurando uno spazio in costante trasformazione e profondamente radicato nella quotidianità. Per Jorn, la casa non era una semplice 'macchina per abitare', ma uno spazio capace di

sorprendere ed emozionare, espressione autentica della creatività umana e universale (Jorn, 1953).

Un'architettura irrazionale

Come sfondo all'opera di Jorn c'era l'Italia del boom economico, un'Italia ancora provinciale, legata alla cultura locale e alla produzione artigianale: non è un caso, quindi, che la contestazione alla società neoborghese e capitalistica trovasse le sue radici proprio nella provincia, possibile alternativa a un modo di vivere omologato e asettico, dove l'architettura si faceva spontanea nel suo fazzoletto di terra del ponente ligure. Jorn perseguiva un'«architettura irrazionale» antiutilitarista, prodotta con l'attitudine sperimentale dell'*amateur professionnel*. Proprio nella casa di Albissola si possono trovare analogie con altre due architetture prodotte da appassionati *bricoleur*: il *Palais Idéal* (1879-1912) che il postino Ferdinand Cheval realizzò in trent'anni a Hauterives e le *Watts Tower* (1921-1954) che Simon Rodia eresse a Los Angeles negli stessi anni. [4] Nella casa di Jorn, come nelle opere di Cheval e Rodia, l'artificio dialoga con la natura e i valori ancestrali, che rispecchiano l'immaginario inconscio dell'uomo e si materializzano in un ambiente imprevedibile e fantastico.

L'aspetto collettivo e spontaneo nel plasmare l'ambiente in cui vivere si manifesta emblematicamente sul prospetto ovest della casa: una grande macchia nera di catrame, lasciata cadere erroneamente da un operaio durante i lavori di rifacimento del tetto di uno dei due casolari, che Jorn scelse di conservare, nonostante l'intenzione dell'impresa di ripristinare il danno, definendola una «magnifica figura» (citato in Jorn T., 2014, 300). Nell'accettazione di quell'errore, Jorn riconobbe la possibilità per ciascuno di contribuire alla costruzione del proprio ambiente, trasformando ogni gesto e ogni imprevisto in parte integrante di un processo creativo libero e condiviso.

Il complesso di Albissola rispecchia quell'idea di sintesi che Jorn ha sempre perseguito: arte, architettura e paesaggio si fondono in un unico organismo cresciuto in modo informale e per successive addizioni in cui coincidono naturale e artificiale, spontaneo e fantastico. Mentre Constant ha tradotto il sogno ludico in progetto urbano per l'*Homo ludens*, Jorn ha trasferito il paradigma del gioco nell'architettura prodotta dall'*Homo faber*, dando forma a una irrazionalità antiutilitarista che rifiuta la rigida funzionalità. *New Babylon*, il *Palais Idéal* e le *Watts Towers* non rappresentano semplici paralleli: sono tappe di un unico percorso che, partendo dall'*Homo faber*, conduce all'*Homo ludens*, capace di reinventare lo spazio come un campo di gioco condiviso. In questo orizzonte l'utopia non resta desiderio remoto, ma diventa esperienza concreta, a dimostrazione che l'architettura irrazionale – nutrita di memoria e di caos creativo – può realizzare una forma di comunità autentica, proiettata verso un possibile paradiso terrestre.

Nel saggio *De l'architecture sauvage*, pubblicato nel 1974 dopo lo scioglimento dell'IS, Debord affianca la Casa di Albissola al *Palais Idéal* – già definito come l'opera «*certainement plus important que le Parthénon et Notre-Dame réunis*» (citato in Rançon 2006, 109) – ma la

[4] Il *Palais Idéal*, esempio di architettura naïf influenzata dall'Art Brut, intreccia motivi decorativi cristiani e induisti in una struttura labirintica di pietra, articolata in corridoi e terrazze che si sviluppano attorno a un bacino artificiale. Le *Watts Towers*, alte circa trenta metri, si presentano invece come slanciate strutture coniche in acciaio, rivestite con materiali di recupero.

145

indica come «*une sorte de Pompei inversée*» (1974, s.p.), rovina delle città mai compiute del progetto architettonico situazionista, simbolo di quell'utopia concreta. Se Pompei rappresenta il passato cristallizzato nel tempo e nello spazio, la casa di Albissola simboleggia invece una rovina 'viva' continuamente rigenerata dall'interazione tra natura e gesto umano, dove la stratificazione non è memoria archeologica ma accumulo di esperienze e segni, esito di un fare collettivo che rifiuta la monumentalità per affermare l'impermanenza come valore estetico e politico. Metafora dell'utopia concreta situazionista nella quale il tempo non si conserva ma si reinventa e lo spazio si configura come palinsesto di un presente vissuto, nella Pompei 'inversa' di Albissola si manifesta la tensione situazionista verso un'architettura anti-monumentale e fenomenologica, che privilegia la dimensione del vissuto e dell'interazione.

Mentre *New Babylon* era un progetto utopico proiettato verso un futuro ideale, il giardino di Albissola prendeva forma nell'immediatezza, frutto dell'appropriazione dello spazio e del tempo vissuti dal suo autore. Ricco di stratificazioni barocche e cresciuto per successive aggiunte, questa aderenza al presente trasformava il complesso in una reale espressione dell'architettura situazionista, dove l'idea di un'architettura concepita come interazione paritaria tra percezioni sensoriali e stimoli intellettuali conferisce corpo alla fenomenologia architettonica e situazionista. Nel giardino di Albissola l'esperienza umana viene sottratta a ogni gerarchia utilitaristica, come quella imposta dal funzionalismo pragmatico, per essere invece valutata secondo il principio della gioia e della bellezza, unico vero metro per rifondare un'esistenza autentica. Il concetto stesso di situazione si radica nell'esaltazione di uno spazio e di un tempo riconquistati come strumenti vivi e ludici del desiderio e dell'amore totale, sottratti a ogni organizzazione e gestione astratta da parte di poteri esterni (cfr. Lippolis 2007).

Debord scrisse di Jorn che «è stato tra i primi a intraprendere una critica moderna all'ultima forma di architettura repressiva, quella che oggi si espande a macchia d'olio sulle "acque gelide del caos egoistico"» (1974, s.p.). Jorn sosteneva che se «l'architettura è "arte per formare il nostro ambiente", pittura e scultura sono "arti che creano immagini", ma gli architetti dovrebbero rendersi conto che tutte le forme create dall'uomo sono necessariamente e anzitutto immaginate» (Jorn 1954, 3). Dove l'arte per formare il nostro ambiente deve essere capace di restituire la complessità della natura e i bisogni primordiali dell'uomo, minacciati dai processi di razionalizzazione e omologazione imposti dalla modernizzazione neocapitalista del secondo dopoguerra. Come osservato da Alberico Sala, l'obiettivo che Jorn si propose ad Albissola era quello di «rammendare, presso la sua casa, un brandello di Eden, di comporre un luogo totalmente vero e interamente fantastico, dentro il quale la natura e l'uomo coabitano felicemente» (1974, s.p.), ovvero di dar vita a uno spazio al tempo stesso autentico e fantastico, in cui natura e presenza umana potessero convivere armoniosamente. Si trattava di concretizzare un ambiente caratterizzato da spontaneità e casualità, in cui forma e contenuto risultassero perfettamente integrati e l'immaginazione occupasse un ruolo centrale nell'esperienza percettiva. Il giardino di Albissola si configura, quindi, come un'evoluzione delle sperimentazioni di decorazione ambientale avviate a Breghnerød e anticipa i principi dell'architettura situazionista. «Un poema

da guardare e da toccare, dentro il quale aggirarsi come in un labirinto senza terrori, gremito di stupori. [...] Dai sassi-conchiglie, il tempo sillaba il sereno incontro fra il principio e la fine» (Sala 1974, s.p.). Nel giardino anarchico di Jorn, l'utopia non è un ideale astratto ma un organismo in divenire, in cui ogni opera diventa un atto politico. Così Jorn raccoglie e supera tanto le ambizioni totalizzanti del Modernismo quanto le utopie irrealizzabili, dimostrando che un'architettura fondata sulla fiducia nella creatività collettiva può diventare una vera utopia costruita.



148



Casa Jorn, anni Sessanta. Foto Ottica Bartoli, Genova.





Une sorte de Pompei inversée. Asger Jorn e la costruzione dell'utopia situazionista
Davide Servente



L'uso delle immagini di Tito Topasio (Foto Ottica Bartoli) è concesso da Ivana Topasio al MuDA Museo Diffuso Albisola, che si ringrazia per la collaborazione.

149



Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea
#23, II/2025, 137 — 150

Bibliografia

- AA.VV. (1994). *Internazionale Situazionista 1958-69*. Torino: Nautilus.
- Bandini, M. (1999). *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*. Ancona-Milano: Costa & Nolan.
- Baumeister, R. (ed.) (2015). *What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture*. Zürich: Scheidegger.
- Baumeister, R. (2014). *L'architecture Sauvage: Asger Jorn's Critique and Concept of Architecture*. Rotterdam: O10 Publisher.
- Baumeister, R. (ed.) (2011). *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958*. Rotterdam: O10 Publishers.
- Bochicchio, L. (2021). «Les jeux sont interdits dans le labyrinthe»: Asger Jorn e il giardino della diversità. In Sensini, F.I. (ed.), *Côté jardin: Histoire(s) et représentations des jardins de la Méditerranée*. Chambéry: Presses universitaires Savoie Mont Blanc.
- Careri, F. (2001). *Constant. New Babylon, una città nomade*. Roma: Testo & Immagine.
- Debord, G. (1974). De l'architecture sauvage. In Jorn, A. (1974). *Le Jardin d'Albisola*. Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo.
- Famfert, D. & Poli, F. (eds.) (2015). *CoBrA. Una grande avanguardia europea 1948-1951*. Milano: Skira.
- Friedman, Y. [1974] (2016). *Utopie realizzabili*. Trad. it. S. Sperro. Macerata: Quodlibet.
- Huizinga, J. [1939] (2009). *Homo Ludens*. Trad. it. C. von Schendel. Torino: Einaudi.
- Jorn, A. [1957] (2001). *Pour La Forme. Ébauche d'Une Méthodologie Des Arts. Contributions À L'histoire de l'Internationale Situationniste et Son Temps*. Paris: Allia.
- Jorn, A. (1954). Immagine e Forma. In *Bollettino d'Informazioni del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, 1. Milano: Editoriale Periodici Italiani.
- Jorn, A. (1953). Lettera a Enrico Baj. In Fréuchuret, M. (ed.), (1989). *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*. Saint'Etienne: Musée d'Art Moderne.
- Jorn, A. (1947). Apollon eller Dionysos. In *Byggmästaren. Tidskrift för arkitektur och byggnadsteknik*, 26(17). Tradotto in inglese come *Apollo or Dionysus* in Baumeister, R. (ed.) (2011). *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's writings on art and architecture, 1938-1958* (pp. 153-165). Rotterdam: O10 Publishers.
- Jorn, T. (2014). Casa Jorn: buon vento! In Bochicchio, L. & Valenti, P. (eds). *Asger Jorn. Oltre la forma* (299-300). Genova: Genova University Press, De Ferrari Editore.
- Kurczynski, K. (2014). *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. London: Routledge.
- Lippolis, L. (2014). Asger Jorn e l'architettura. Superare il funzionalismo attraverso "nuove giungle caotiche" (pp. 93-99). In Bochicchio, L. & Valenti, P. (a cura di). *Asger Jorn. Oltre la forma*. Genova: Genova University Press, De Ferrari Editore.
- Lippolis, L. (2007). *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una nuova civiltà situazionista*. Milano: Costa & Nolan.
- Lippolis, L. (2002). *Urbanismo unitario. Antologia situazionista*. Torino: Testo & Immagine.
- Molinari, L. (ed.) (2001). *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale dell'Industrial Design. Triennale di Milano, 1954*. Milano: Skira.
- Panucci, D. (2021). *Casa Museo Jorn. La guida / Jorn House Museum. The Guide*. Albissola Marina: Vanillaedizioni.
- Rançon, J.-L. (ed.) (2006). *Guy Debord. Œuvres*. Paris: Gallimard.
- Ricaldone, S. (2018). *L'avant-garde se rend pas: lettrismo, Bauhaus immaginista, internazionale situazionista, Fluxus*. Genova: Il canneto.
- Sala, A. (1974). Il Giardino di Albisola. In Jorn, A. (1974). *Le Jardin d'Albisola*. Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo.
- Valenti, P. (2014). Lo sguardo "libero" di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana. In Bochicchio, L. & Valenti, P. (eds.) (2014), *Asger Jorn. Oltre la forma* (45-68). Genova: Genova University Press, De Ferrari Editore.