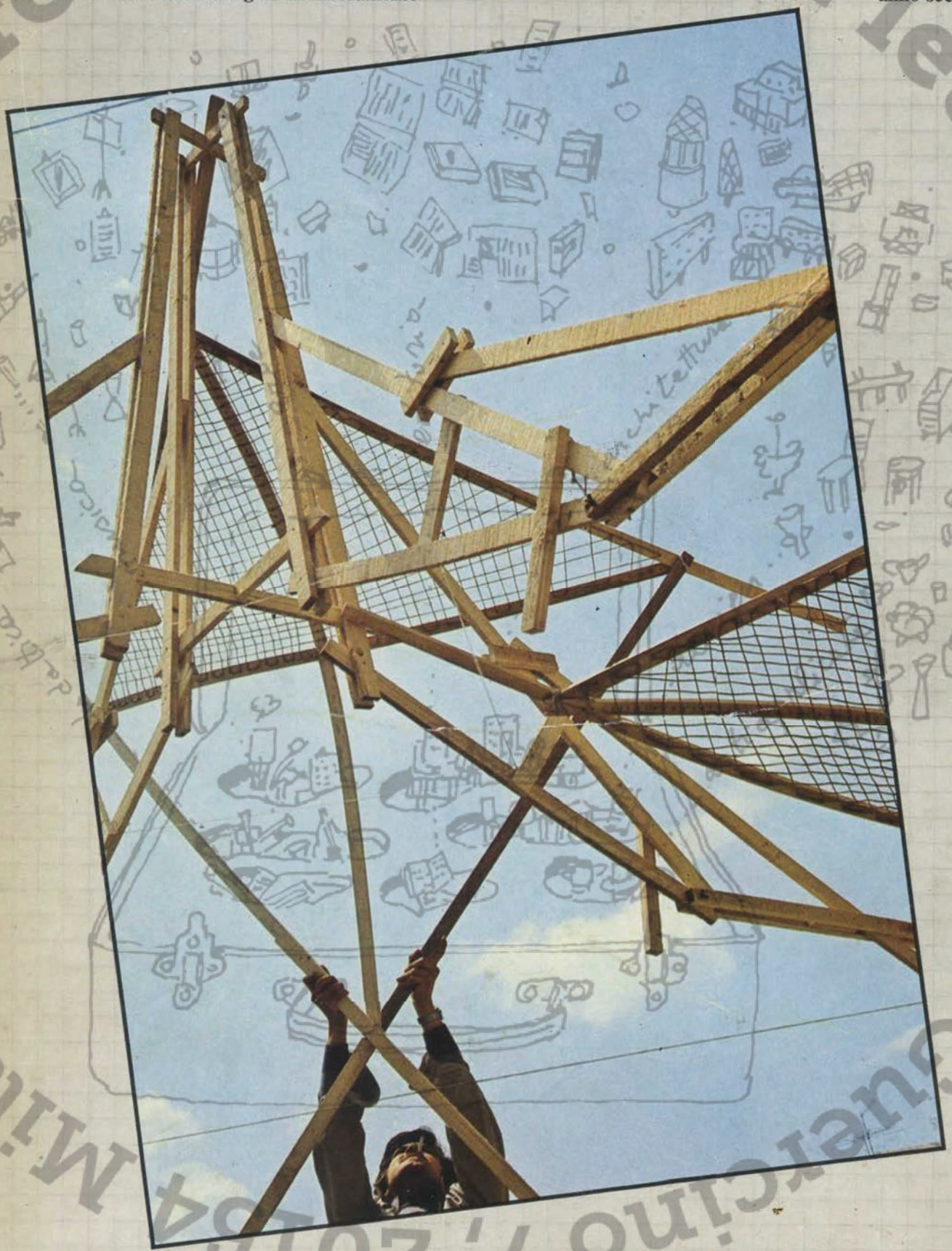
fascicolo n.4

quadrimestrale di cultura e strategia dell'arredamento

anno secondo



pubblicato dalla Plana

fascicolo n. 4

pubblicato dalla Plana

Anno II, numero 4
Settembre 1977

Quadrimestrale di cultura e strategia dell'arredamento
pubblicato dalla Plana

Direttore Responsabile:
Sergio Costa

Segretaria di redazione:
Daniela Invernizzi

Art Director:
Ugo La Pietra

Collaborazione Grafica:
Giovanna Barbieri

Organizzazione:
Plana: Corso Sempione 21
Milano Italia
Tel. 02/3185874 - 3494328

Stampa: Grafiche Mazzucchelli

Fotolito: Insubria

Fotografie: Fabio Simion, Riccardo Dalisi, Walter Pri[illegible]
Ugo La Pietra, Giuseppe Iammarone

Registrazione Tribunale di Milano n. 172

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV

SOMMARIO

Editoriale *di Sergio Costa* . . . . . *pag. 1*

RICERCHE

Animare partecipare *di Riccardo Dalisi* . . . . *pag. 2*
Cooperativa artigiana e pronto intervento di Pomigliano D'Arco *di Eduardo Alamaro* . . . *pag. 8*
Teatro Contadino *di Vincenzo De Simone* . . . . *pag. 12*
Ombre cinesi *di Bruno Resina* . . . . . *pag. 14*

ANALISI

Civiltà dei rifiuti *di Vincenzo Ferrari* . . . . *pag. 15*
Abitare è facile? *di Ugo La Pietra* . . . . . *pag. 16*
L'abilità in incubatrice *di Paolo Ghilardi* . . . *pag. 18*
Sputami in faccia *di Michele di Cugno* . . . . *pag. 19*
Homo trahens *di Michele de Lucchi del gruppo Cavart* . . . . . *pag. 20*
L'idea di Città *di Ugo La Pietra* . . . . . *pag. 21*
Creatività: una parola senza definizione *di Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari* . . . . *pag. 22*
Architettura e stampa *di Ugo La Pietra* . . . . *pag. 23*
Le smanie per la villeggiatura *di Alberto Prina* . . *pag. 24*
Un esame del rapporto tra industria e mercato *di Metrocubo* . . . . . *pag. 25*

PROGETTI

Uno spazio semplice per un progetto abitativo . . *pag. 26*

PRODOTTI

Idee e progetti dello studio Baroni e Pastori . . . *pag. 34*
Una madia *a cura di Gianfranco Poli* . . . . *pag. 36*
L'amore, il diavolo, la ghiotta *di Annalisa Merli* . . *pag. 38*
Nouvelle tapisserie *di Cristina Cristini* . . . . *pag. 39*
Vestire gli imbottiti *di Mario Tinco* . . . . . *pag. 40*
Progettare e costruire un sistema *di Lucio Martini* . *pag. 41*
A Milano un'esposizione Plana . . . . . *pag. 42*

NOTIZIE

Attività del CCI - Arti visive a Milano
Arte e società - La Grande Occasione
Un nuovo « modo » di fare una rivista di design . . *pag. 56*

TRADUZIONI

pag. 58

Archivio Ugo La Pietra
Quercino 7, 20154 Milano

EDITORIALE

di Sergio Costa

Il design è quel processo attraverso il quale l'umanità dovrebbe realizzare strumenti in grado di creare un ambiente aderente dal punto di vista simbolico e funzionale, al senso della nostra vita.

In realtà il design continua ad essere il risultato di più « interessi », nel senso più basso ed elementare della parola. Da questi l'utente è naturalmente escluso! La sua possibilità di selezione è sempre all'interno di un programma che gli impedisce di vivere con un certo grado di scelta e di autonomia il proprio spazio abitativo, il quale rimane oggi una cattiva casa in una cattiva città.

Da qualche anno, in questo processo di negazione dei problemi del fruitore, si sono inserite alcune forze (designers) che hanno indicato alcune linee nuove di sviluppo del design; ma a queste proposte raramente è stata data una risposta da parte delle forze produttive.

Ora la situazione richiede, da parte della popolazione, una maggiore acquisizione di consapevolezza rispetto ai problemi che investono questo settore.

Dovrebbe emergere, infatti, una dimensione diversa in relazione a come « fare il mestiere »: uno spazio in cui i mezzi (il progetto) e i fini (l'opera compiuta) si avvicinino fino alla coincidenza dei valori.

E' ancora raro intravedere all'orizzonte tentativi di produzione che tengano presente la « contemporaneità » dei diversi elementi componenti il prodotto, i quali vanno dalle scelte progettuali alla logica della produzione, in relazione alle materie, alle tecnologie, ai problemi sociali legati all'uso dello spazio privato e pubblico.

Verso la fine degli anni sessanta alcune ditte produttrici avevano introdotto il concetto di « centro di ricerche » all'interno della propria struttura. Purtroppo il « concetto » era ed è rimasto solo uno « slogan » pubblicitario per qualificare agli occhi di un pubblico ignaro il prodotto, il quale era ben lontano dalla coincidenza con una effettiva ricerca realizzata attraverso l'apporto di più forze progettuali e produttive. Oggi la caratteristica che condiziona ancora il nostro design è il rapporto interpersonale tra progettista e produttore, nella totale assenza di una politica progettuale capace di rompere questo binomio.

L'eliminazione dei falsi problemi che caratterizzano l'arredo domestico, il superamento della figura dell'architetto dal nome prestigioso (quale garanzia della qualità del prodotto), il ridimensionamento del ruolo industriale e tecnologico sono momenti di una evoluzione importante.

Tali cambiamenti, uniti ai programmi di fondo che la nostra società deve affrontare, come: la distribuzione delle risorse, la pianificazione dello spazio ecologico, la disponibilità pubblica del suolo, l'industria non speculativa per la casa, lo sviluppo dei grandi servizi sociali e il contenimento della produzione di oggetti superficiali, rappresentano i numerosi parametri a cui occorre fare riferimento per scavalcare i processi ormai storicamente superati del design italiano.

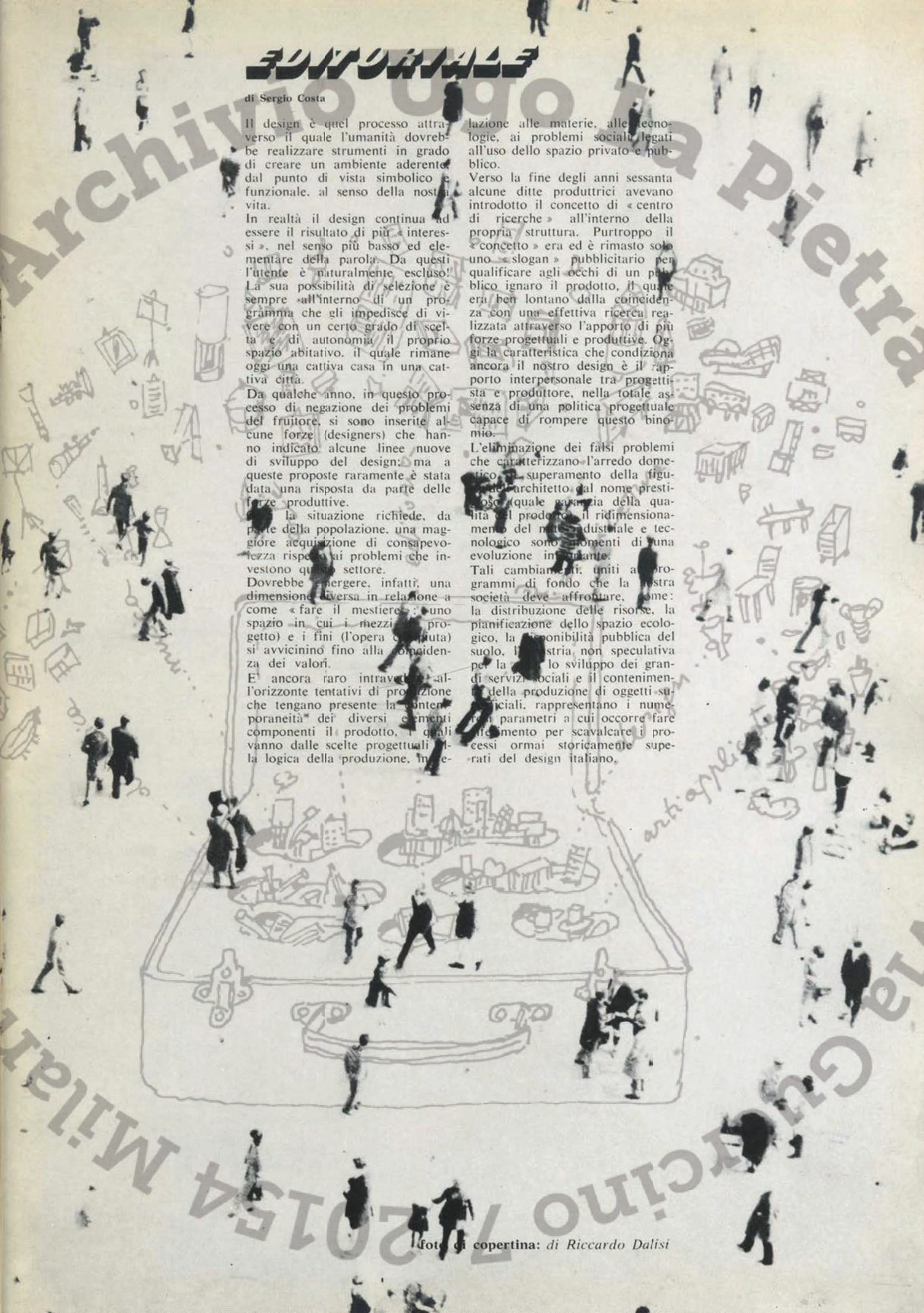


foto di copertina: *di Riccardo Dalisi*

Archivio Ugo La Pietra
Via Cesare Cantù 7 20154 Milano

animare partecipare

di Riccardo Dalisi

Animazione è un termine astuto uscito dall'alveo cinematografico e teatrale per dilagare, così come sta dilagando, nella didattica, nelle operazioni estetiche, nel lavoro di quartiere e nell'architettura. Ma può anche sfociare nei metodi scientifici sostituendo alle schede rigorose ma passive dei sociologi una via di penetrazione nel reale, più estrosa ma non meno attendibile. È un modo attivo di rapporto col reale, quindi non pedante non scontato, anti-autoritario ed anti-accademico. Perciò l'animazione costruisce e distrugge le proprie tecniche, perché non diventino routine oppressiva, usa la contaminazione prendendo da altri campi spunti e mezzi di vario tipo.
Spesso parte dall'incertezza dei primi tentativi e dall'errore; della logica che può nascondere la stranezza è un indice. Il carattere curioso, prettamente locale, è utile e necessario, l'elemento insolito ed imprevisto può essere importante, risolutivo.

L'animazione è uno spettacolo alla rovescia ed una didattica stravolta, è la scuola più pittoresca ed imprevedibile che si conosca.
Non c'è nessun Vangelo delle tecniche e dei modi di fare animazione. Chi, per poco, ha toccato il punto centrale, il senso più interno « dell'animare » non può nutrire preconcetti, schemi di nessun genere e può sostenere: « si fa così » (e guarda caso è quello che coincide con le proprie esperienze) ed è scorretta ogni altra maniera.
Non c'è nessun Vangelo delle tecniche e dei modi di fare animazione, si può fare con una, due, cento, diecimila persone: dentro e fuori la scuola, dentro e fuori dai quartieri e dalle fabbriche, dentro e fuori la cultura borghese; con testi complicati e con mezzi poveri, con strumenti di suggestione e con assenza assoluta di medium prima concertati, in modo continuativo oppure saltuario ed improvviso.
Chiunque, dalla propria posizione e nella propria condizione, può cogliere il senso dell'animazione e sperimentare questa cosa così antica e così nuova e così oggi dibattuta.
Non vi è, grazie a Dio, nessun Vangelo delle tecniche e dei modi di fare animazione. Anche una vecchia buona maestra piena di acciacchi può, partendo da uno sparuto parlume, fare una esperienza importante.

Archivio Ugo La Pietra

utile, valida come contributo all'attuale sforzo di capire criticamente cosa è oggi moda e cosa è invece valido tecnicamente, culturalmente e politicamente nel dilagare delle esperienze animatorie.

Animazione è rottura delle gelosie del proprio mestiere, del proprio specifico ruolo, del proprio ambito, delle proprie tecniche. È questo, pur partendo dal proprio sacrosanto mestiere, dal necessario ambito nel quale si è sempre lavorato, dalle tecniche che si posseggono. Animazione è rottura dei propri schematismi ideologici. E questo non significa estrema vaghezza; significa che importante è il « rapporto » che si stabilisce tra le persone ed è la consapevolezza che se ne ricava. Il punto di riferimento è il livello di coscienza del « rapporto liberato », e nel relativo processo di sviluppo. Uno degli aspetti più affascinanti dell'animazione è questa molteplicità senza fine di modi che coincidono con la molteplicità delle condizioni di ogni persona, di ogni gruppo, di ogni ambito urbano ed istituzionale. È un modo di essere concreti e coscienti dei propri « limiti reali, storici ». Ecco il punto di partenza dell'animazione. Penso che essa sia anche nata (e continua a generare gruppi, iniziative e situazioni) dalla coscienza dei limiti disciplinari. È una rottura delle specificità e dei temi fissi, è la morte degli ambiti chiusi.

Un animatore sopporta la stranezza, il disordine, l'imprevedibilità, i risultati scadenti e quelli oscuri. Il grosso problema è passare su basi più sicure per costruire parametri critici, più attendibili e chiari, e programmare calamitando forze istituzionali. L'animazione può giungere dove la scuola non arriva, nelle zone più emarginate. Può arrivare nei luoghi più chiusi ed assolvere ad una sua funzione sociale molto importante. Essa è eminentemente decentrante.

È mia impressione che non vi è partecipazione senza un incessante sforzo di produrre idee, di inventare mezzi e strategie opportune. Le situazioni di emarginazione, pur essendo determinate da fattori comuni di fondo, sono molteplici ed ognuna presenta aspetti e problemi specifici. Tra i più delicati ed importanti sono i tratti culturali del luogo, l'insieme dei comportamenti, dei linguaggi, dei residui popolari, delle tradizioni di lavoro artigiano, dei caratteri organizzativi di vita sociale.

Decentrare in tal senso è un termine ambiguo: chi decentra si deve decentrare, deve fare cose diverse da quelle che generalmente fa, ne deve cambiare i modi ed il significato.

In definitiva, per iniziare una ricerca ogni luogo può essere buono, anche la strada, ma questo significa che ha ancora scarso peso il tempo, le attrezzature, il metodo, la frequenza, il controllo, la verifica, cioè l'organizzazione e la struttura. Tutte queste cose possono inizialmente essere intese, possono essere effettivamente esteriori, premature, addirittura intralcianti; era la mia sensazione, continua e precisa, quando ho cominciato direttamente a sperimentare la partecipazione al Traiano. Passando dalla partecipazione creativa a quella sistematica, critica ed analitica il discorso cambia. La prima fase è definita « animatoria » ed i risultati possono essere i più disparati, le valutazioni attendibili, ma necessariamente disorganiche.

Per quanto oggi si parli molto di animazione e si cominci a praticarla in maniera diffusa non la si può più considerare un metodo a sé stante, una tecnica, un modo di espressione collettiva perfettamente individuabile.

Va ridimensionata perché, nel suscitare partecipazione, lo stimolo risulta in buona parte apparente. Cioè la partecipazione è emotiva ed assai ridotta nel tempo. È uno spettacolo povero o una festa improvvisa e fuori calendario.

Può acquistare un suo senso se lascia una traccia tangibile, se prepara e dà inizio ad un suo prolungamento in altri campi, nelle attività politiche oltre che nelle feste, nel teatro, nell'artigianato.

Non ha senso se non lascia una traccia duratura, un segno controcorrente, se non valica il confine dell'intervento esteriore ed esterno.

Così come è oggi essa può rivendicare la sua qualità di contagiare, di propagarsi, di sconcertare i luoghi urbani, di agganciarsi alle occasionalità più disparate: ogni momento, ogni luogo, ogni persona può essere investita dall'animazione.

Così come è oggi essa interviene e scompare senza altri appuntamenti, come una guerriglia benevola, con incursioni fuori programma e sempre diverse.

D'altro canto, l'animazione sistematica è forse una falsa animazione quasi istituzionalizzata o con una sua volontà di istituzionalizzarsi, è già un'altra cosa; rientra nei programmi dei metodi che si conoscono da tempo.



Prodotti d'animazione al Traiano

Diciamo disordine creativo quando la complessità non ci aiuta a decifrare subito la struttura compositiva.

STRUTTURA SPAZIALE elaborata da un gruppo di studenti.

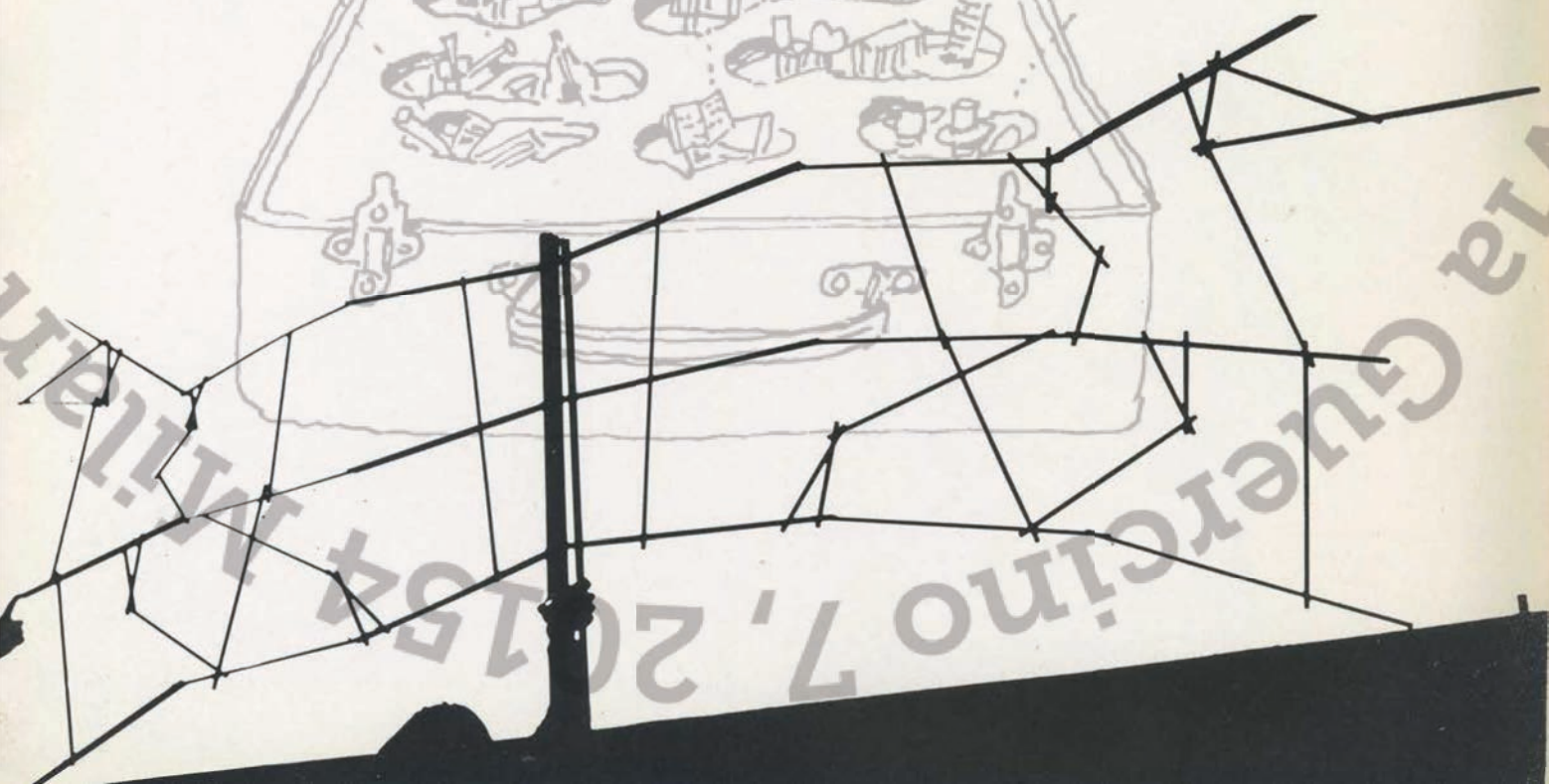


L'ANIMAZIONE DEVE AVERE UNA CONSEGUENZA PRATICA



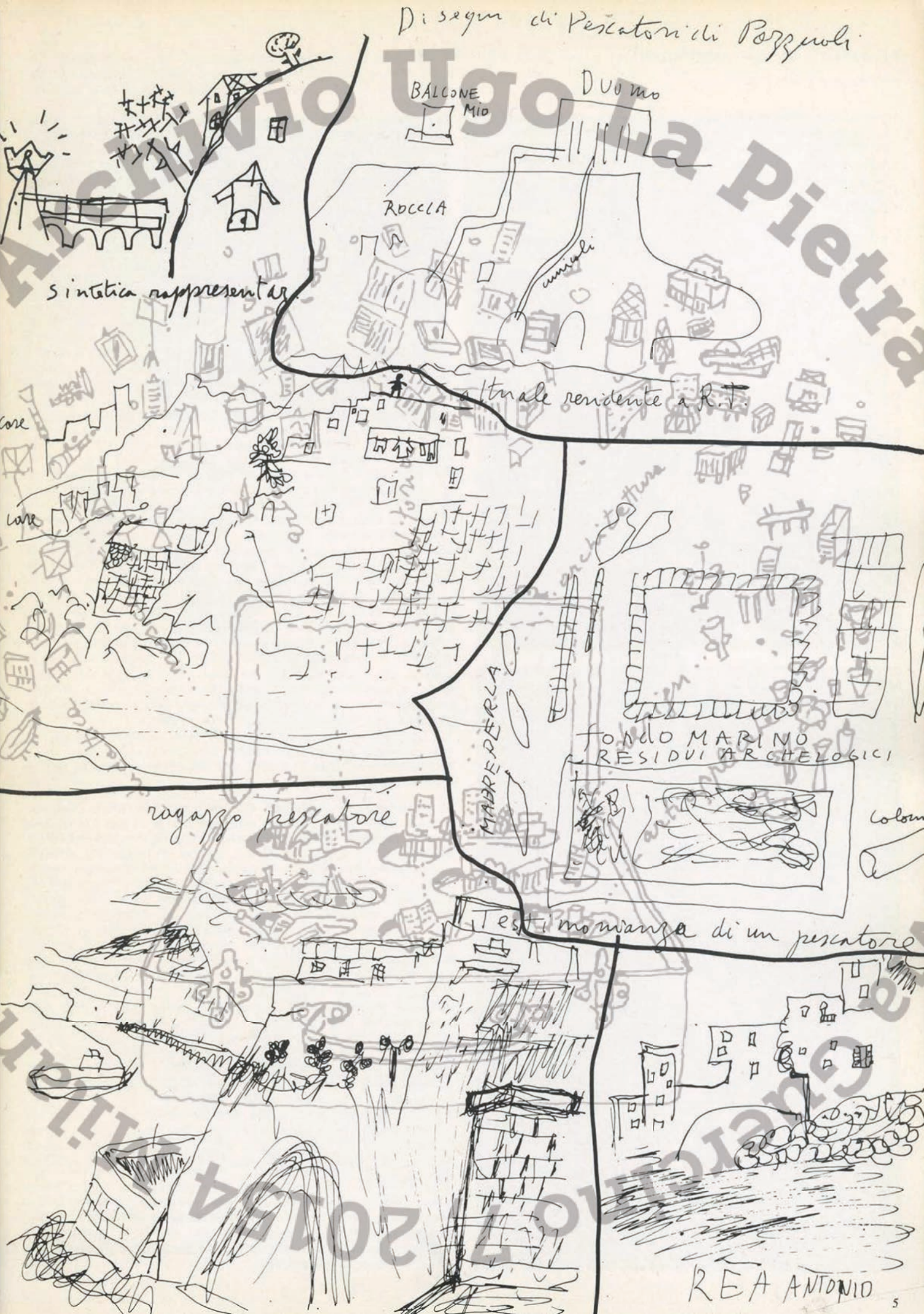
ANIMAZIONE SULLA DOMANDA: « Cosa dareste per il decentramento? » Da Piazza Fuga in giù si è coinvolto il tessuto dei negozi con i passanti sul problema dei centri poveri, dei quartieri emarginati.

Il risultato è stato interessante in modo complesso.
Reazioni molto diverse hanno accompagnato l'animazione-inchiesta che è terminata in un modo singolare: un giovane si è dichiarato ladro, ha mostrato il corpo pieno di tatuaggi ed ha attirato l'attenzione di tutti con un suo appassionato parlare sugli scottanti argomenti che riguardano gli ex carcerati. L'animazione l'ha continuata lui. L'animazione ha questa funzione: provocare e far diventare protagonisti i diretti interessati. Questo giovane (28 anni - 14 di carcere) mostrava delle qualità indubitabili di intelligenza, calore umano e di tensione per un risvolto della propria vita. Perorava con forza la causa di tutti gli ex e di quelli che sono dentro.
Ma un'azione animatoria non può arrestarsi qui; suggerisce un impegno ed un'idea: perché non istituire un corso di uno o due mesi per 10 o 15 giovani ex carcerati analfabeti in uno spazio della galleria che ha organizzato la manifestazione? (L'incontro del Vomero).
Ciò non per spirito di beneficenza ma per impegno, affinché ogni operazione culturale acquisti uno spessore diverso e possa andare più a fondo nel senso stesso della ricerca.
Osservare i movimenti di formazione, di fluttuazione e di trasformazione dei gruppi che in qualche modo operano sul territorio costituisce una indagine sulla città di oggi. I gruppi nascono nei punti nevralgici, ove si manifesta maggiormente il bisogno di vitalità, di aprire canali nuovi di lavoro nel sociale, di approntare metodi di rapporto con i quartieri. I movimenti di ricerca « linguistica » che abbiano voglia di compromettersi coi bisogni profondi della base sono pochissimi. Attorno vi è un polverone di iniziative, di deboli programmi, di secchi contenuti politici, di sperimentazioni a tentoni.
Comunque anche gli episodi sporadici ed i movimenti apocrifi fanno parte di un fenomeno profondamente radicato nell'attualità e che può fornire una chiave di lettura dell'attualità.
Già nel '71 al Traiano, nei cantinati, tentammo un laboratorio (mestieri Minimi) gestito da don Vincenzo e durato un mese.
Dopo l'animazione per le strade ed i cantinati tentai varie volte di impiantare laboratori produttivi — nelle case — al Traiano: il ricamo, le borse, il legno. La maggior durata è stata di un solo anno.
La dinamica dei gruppi registra alti e bassi, un avvicendamento continuo. I gruppi durano limitatamente, in rari casi superano un anno di vita, dopodiché o si trasformano, o muoiono, o generano altre cose.
Questo fenomeno, a Napoli, legato al puro bisogno di impegno ed alla domanda sociale, è sempre svolto pagando di persona. L'interesse di questa analisi è proprio nel valore di registrazione di un bisogno profondo. L'animazione a Napoli è pura sintomatologia della condizione dell'ambiente sociale.
Alle situazioni direttamente legate alla mia esperienza, bisognerà aggiungere almeno altrettanti gruppi d'animazione legati al teatro di avanguardia od alla scuola, con fasi alterne e modi e ritmi che si distaccano da quelli descritti poc'anzi. Bisogna anche rilevare uno spostamento continuo di piani « disciplinari » e non: politica, teatro, architettura, pedagogia, psicologia, psichiatria, estetica...
Vorrei mostrare questa situazione napoletana sia pure parzialmente, nei limiti in cui oggettivamente mi muovo.



Archivio Ugo La Pietra

Disegni di Pescatorelli Pozzuoli



Archivio Ugo La Pietra

LE STRUTTURE DEL DISORDINE

« animazione e disordine »

Le tecniche dell'immediatezza hanno valore durante la prassi che si riesce a determinare. La tecnica dell'immediatezza (scavalcamento dell'analisi, utilizzazione del gesto, rivalutazione del lavoro collettivo libero), per l'uso di mezzi estremamente elementari ed immediati, fa parte della cosiddetta tecnica-povera. Le ricerche operative (oggetti e didattica) nelle tecniche povere si identificano con l'interesse nelle forme « disordinate » ed « imprevedibili », per tutto ciò che è creato al di fuori delle « predeterminazioni » appesantite, mentalistiche, analitiche, scolastiche, in uso nelle progettazioni correnti ed in quelle pseudo-scientifiche e « rigorose ».

Partecipazione ed animazione (obiettivo della tecnica-povera), stimolano al « disordine creativo », alle tecniche eterogenee, alla uilizzazione, al ricupero di ogni tipo di apporto di ogni momento, di ogni prodotto che i « metodi del rigore » rigettano selettivamente.





Il « metodo del rigore » opera attraverso la « caccia all'errore », attraverso la supremazia di ciò che è « più aggiornato » e corretto; tutto il resto è schiacciato e buttato via. Opera attraverso la paura di sbagliare.

Le tecniche povere della partecipazione (si deve rivendicare la partecipazione anche nell'università), i « metodi dell'animazione » operano, inversamente, attraverso la lotta alla paura e per mezzo della fortissima e straordinaria « dinamica dell'errore » attraverso l'utilizzazione del vago, del poco chiaro, dell'inverosimile, dell'improvvisato, del convenzionale, ecc. ecc.

Un capitolo della tecnica povera è la « metodologia della frantumazione », la ricerca del segno elementare.

Gli esercizi non sono altro che l'invito ad operare per segni elementari (segmenti, linee, ritmi). La logica della frantumazione (cioè uso di segni elementari: segmenti, gesti, sequenze immediate, soluzioni estremamente parziali, concezione del frammento) non esclude, ovviamente, la logica « razionale »; ma si basa sul fatto che anche l'immaginazione, ad esempio, ha la sua logica. Il « disordine » (un corso di massa e una partecipazione nel sociale non possono non tener conto di forti aliquote di « disordine ») ha una sua logica e sue regole che si possono studiare. Le conseguenze che un simile metodo, una simile poetica possono avere nei riguardi della progettazione e della pianificazione, dell'intervento nelle città e nel territorio sono notevoli. Nei centri antichi, ad esempio, un atteggiamento razionalista (anche se da ideologia avanzata), una poetica del rigore e della chiarezza è sempre tentata ad una selezione (come è successo in più esempi) di parti « non convenienti »; prima o poi proporrà sventramenti passando sulla testa dei residenti (guarda caso sempre sottoproletari). Scavalca i piccoli episodi, la « storia semplice » di millenni, i legami socio-psicologici e tutta la ripercussione sull'economia del vicolo che ancora serpeggia, vitale e significativa, nei meandri dei tessuti più popolari. La politica del disordine e dell'animazione richiede, come essenziale ed importante, l'apporto di tutte queste aliquote tentando, sempre, un'azione d'innesti, di risignificazione e di rivitalizzazione. Il « ricupero dell'immondizia », per dirla con alcuni operatori estetici, acquista un profondo significato metodologico e politico. Al di fuori della « logica del disordine » non rimane che lo sventramento e l'emarginazione di centinaia di migliaia di cittadini poveri.

Logica, ma anche « poetica del disordine ». Cioè senza il « gusto », la sensibilità profonda dell'eterogeneo, del misero, del contraddittorio, un semplice convincimento razionale non ha occhi e metodi per intervenire con accorta coerenza.

Un analogo ragionamento si estende al rapporto con la natura, col paesaggio agrario, coi residui di cultura sorpassata, con le formazioni spontanee e misere che sembrano cancellate dall'attenzione degli studiosi.

La valorizzazione dell'utilità del residuo, della scoria, del modesto è contro la logica del consumo che si svolge linearmente e non ammette svolgimenti ciclici, ricuperi, « riutilizzazioni », adattamenti. È quindi orientata contro la logica dell'abbaglio consumistico che sembra toccare anche la classe operaia, sprovvista com'è di metodi e concezioni alternative riguardo alla « ideologia » poetica della forma, strumento diretto del consumo. Il bisogno del perfetto, del nuovo, dell'aggiornato, le promesse del « confronto », dell'efficiente, dell'automatico, del comodo entrano nella ideologia lineare del consumo.

Il ricupero dell'immondizia erode questi parametri, ne combatte i miraggi e forza l'attenzione sui tempi presenti; nelle contraddizioni, nelle conseguenze deleterie del mito efficientista utilizzato nella dinamica economica presente. Far entrare nella prospettiva di una creatività di massa la possibilità produttiva, baluginante in ogni direzione: produrre per il proprio spazio, per i propri oggetti, per la propria economia (cioè partecipazione) attraverso sistemi di animazione molteplici (da noi studiati in piccola parte), poggia su una responsabilizzazione diffusa ampiamente, ed a largo raggio penetra nelle masse.

Partecipazione in questo senso non ha niente a che vedere con i molti sistemi di cogestione utilizzati dal sistema. Il « ricupero dell'immondizia », esercita nella difficile disciplina della valorizzazione del « poco appariscente », del modesto e fa scoprire cose nascoste.

Abitua, senza alcuna illusione, alla tollerante forza del senso comunitario, per il quale tutti, anche il meno efficiente e il disadattato, sono utili e necessari.

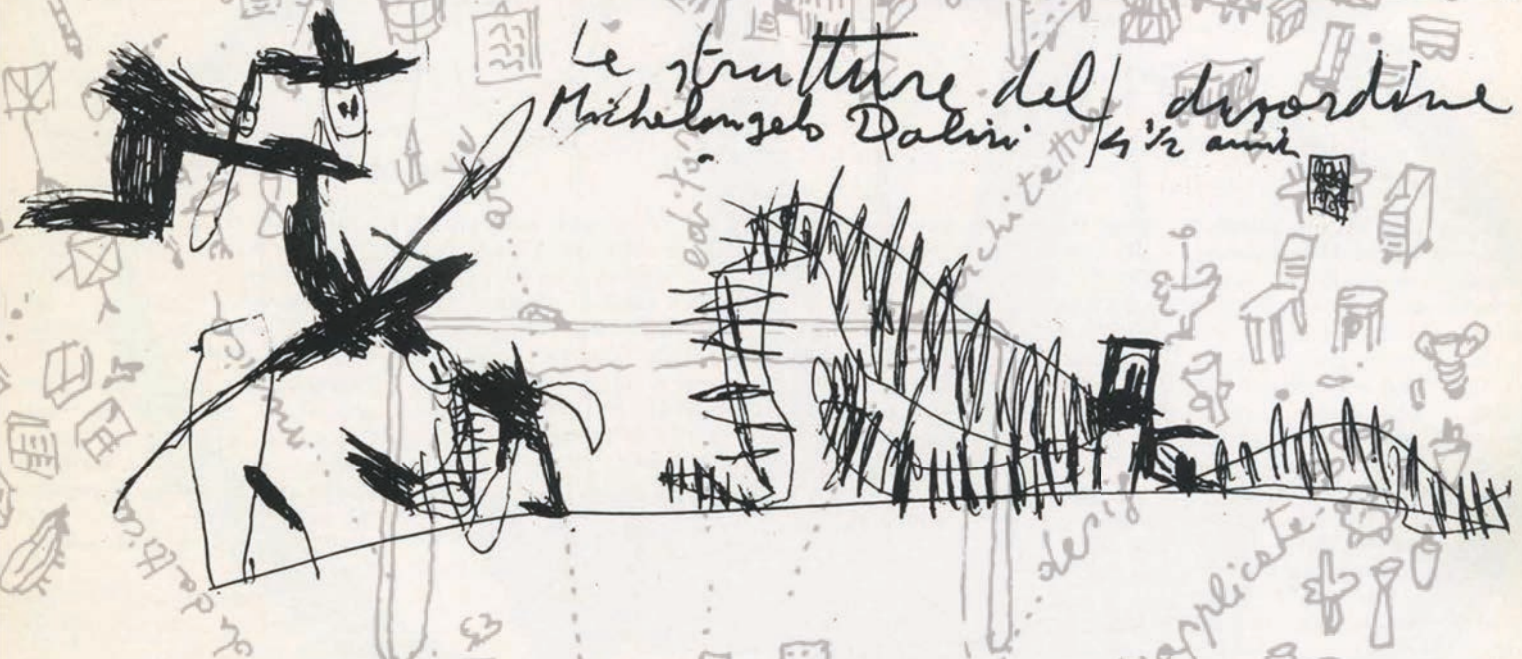
Senso comunitario così difficile a ritrovare nello stesso spezzettato movimento degli studenti.

ARTI MINIME

Impegno e creatività nel sociale







Concentrare le energie mentali, emotive, creative, sperimentali è un bisogno collettivo che ha radici profonde nella situazione attuale della nostra società; società caratterizzata da enormi dispersioni di forze, orientate su necessità apparenti, condannata all'approssimazione e alla fuga verso dilatazioni superficiali. In siffatto clima viene a mancare ogni parametro di valutazione effettiva, sfumando le possibilità di raccogliere adeguati risultati: ed il « linguaggio dei rapporti », su tutti i livelli, si slabbra in ogni direzione, perde ogni attendibilità, si esaurisce in una sfiducia di fondo costantemente diffusa.

Le Arti Minime puntano sulla efficacia di una ricostruzione capillare e semplice di rapporti minuti con le cose (anti-opus) e con la materia, operando dal « basso », dall'origine, promuovendo una interazione tra le aspirazioni e possibilità effettive attuali. Le Arti Minime vogliono richiamare la necessità di fare oggetti — utili o semiutili — senza avere come obiettivo necessariamente l'artigianato, che è un modo produttivo già troppo carico di complicazioni.

Senza giungere all'« arte », termine da tempo decaduto, e che può essere ripreso nel suo senso più originario in una sorta di impasto semantico; col latino ars, artis = artus (arto), col germanico art = modo, maniera; col greco nel suo senso etimologico di « mettere insieme acconciamente, connettere, collegare ».

Minime nel senso di condensate ed elementarizzate nelle tecniche, nell'uso degli attrezzi, negli spazi, negli oggetti, nelle collaborazioni congruenti con le disponibilità: istruzione, età, tempo, numero, luoghi, finanziamenti.

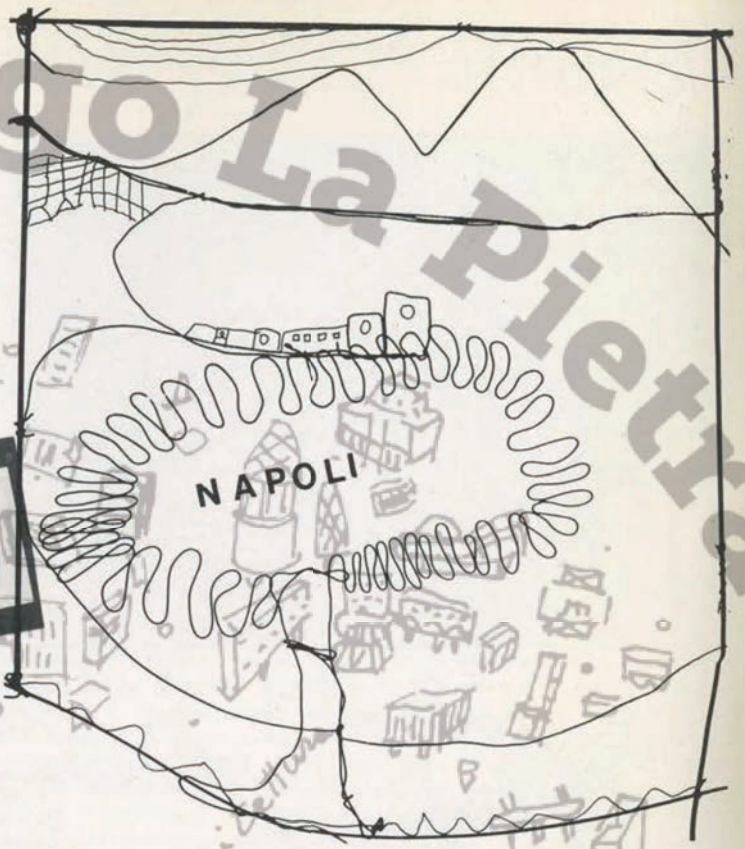
Il programma apparentemente richiama tentativi che si propagarono nella seconda metà del secolo scorso in tutta Europa con Ruskin, Morris, Crane, Ashbee, e poi con le « Guildes » di Arts and Crafts » fino al fenomeno Art Nouveau, al Werkbund e al Bauhaus, e tiene conto dell'uso costante sempre rinnovato della manualità utilizzata negli studi, nelle scuole, nei laboratori di vario tipo, finalizzata alle ricerche tecnologiche, alle terapie di gruppo e collettive o rievoca tentativi che apparvero nella controcultura delle avanguardie e perfino nelle varie forme di evasione e di « hobbies ».

Le Arti Minime non perseguono alcuna strada illusoria alternativa né rispolverano valori sorpassati. Nell'assoluta assenza di finalità conclusive e fiscalizzabili, è necessario concentrare gli interessi e i vari contributi. Si darà più senso all'ascoltare che al dire, più al fare che al proclamare, più al capire che al ratificare, più all'annotare che al criticare, più al riflettere ed al ricercare che alla mera produzione, più alla coesione che alla selezione, in una prassi partecipativa di categorie e presenze diverse in nessun modo specialistiche. Principio importante è che si lavori in gruppo, senza delegare ad esso ogni responsabilità ed impegno del singolo. Il lavoro e la ricerca acquistano il vero valore sociale nel coinvolgimento degli « altri » solitamente esclusi da ogni qualificazione creativa e tecnica (sottoproletari, emarginati, ecc.), evitando ogni segno di discriminazione.

Gli oggetti prodotti, eseguiti con la manipolazione e con l'uso delle materie: legno, ceramica, tessuti, metallo, ecc. vogliono essere « luoghi » di riflessione e testimonianze per manifestazioni. Essi aspirano, nell'offrirsi come scambio di contributi, a diventare anche supporto economico dell'operazione.

cooperativa artigiana e pronto intervento di pomigliano d'arco

di Edoardo Alamaro





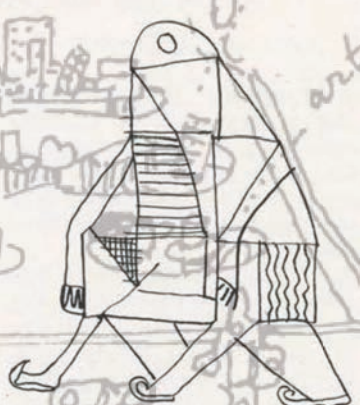
Il mio lavoro ha un obiettivo fondamentale: la distruzione/riformulazione di ciò che oggi è « l'architetto » e di ciò che sottintende emblematicamente questa parola; significa andare alla radice del « mestiere », coglierne i collegamenti con le altre discipline attraverso un contatto col sociale con il minor numero di mediazioni filtri possibili. In questo senso si tratta di negarsi come tecnico depositario di valori già codificati e già consumati e di immergersi nel sociale in una struttura di gruppo, ove la partecipazione del tecnico non sia una variante aggiornata ed abile della vecchia figura dell'architetto, ma dove realmente si ridefinisca una sua funzione propulsiva. In altri termini sia per il lavoro con i ragazzi sottoproletari napoletani di un quartiere di nuova edilizia sovvenzionata, che per quello che sto attualmente contribuendo a organizzare con operai ed artigiani di Pomigliano d'Arco (ottimo osservatorio per cogliere dal vivo il passaggio tra una condizione legata alla vecchia cultura contadina e i nuovi processi legati più specificamente alla condizione proletaria), per me si tratta di destare pareri attraverso disegni, modelli e l'architettura stessa, sul significato della scuola per i ragazzi di Napoli e del lavoro per quelli di Pomigliano.

Diciamo che il passaggio della mia condizione soggettiva è stato quello di andare progressivamente specificando quanto contenuto nel lavoro svolto a Traiano, individuando la struttura di lavoro come il banco di prova ove velleità, programmi, metodologie, si vanno a scontrare. Il mio contributo consiste nel criticare i margini di cui dispone l'intellettuale, per giungere a una definizione precisa del suo ruolo e del senso che esso può assumere nella società.

I RAGAZZI INVENTANO

La struttura di animazione apre al momento fantastico, stimola l'inconsueto e per questa strada si percorrono sentieri ricchi di fascino. Il nostro tentativo è consistito nel legare l'immaginazione a oggetti concreti e realizzabili successivamente. Secondo me infatti, l'uso disordinato della fantasia può rivelarsi — a lungo andare — un boomerang, se non intervengono altre componenti.

Voglio ancora dire che lasciare spazio inventivo ai ragazzi — anche se può sembrare banale — significa ribadire il diritto alla creatività, al gioco, al



divertimento, a socializzare l'esperienza su un piano collettivo. Questo mi sembra un aspetto di grossa importanza politica.

Il mezzo che ho più usato per l'animazione è stato il disegno. È il mezzo che possedevo ed è stato il primo ad essere intaccato dal nuovo operare.

Disegni liberi « animati », disegni a tema, disegni a terra con i gessetti, disegni sul muro; ovunque ho — ed ho fatto — disegnare: nei quartieri popolari, nelle gallerie d'arte, nello studio trasformato in scuola/laboratorio.

Era un continuo provare come può essere un segno in una dinamica collettiva.

Ci sono due aspetti da considerare: il riflesso dell'operazione di animazione « sull'animato », e quella sull'operatore.

L'operazione di animazione si riflette sull'operare stesso di chi « provoca » l'animazione. Ne arricchisce e « sfigura » il patrimonio formale, gli fa intravedere altri orizzonti. Ma si tratta di insistere, di lavorare decisamente affinché questi confini non sfuggano.

L'oggetto è da me valutato per ciò che riesce a suscitare, in relazione alla sua utilizzazione nel e per il sociale.



Archivio Ugo La Pietra

MODELLO DI SGABELLO ELABORATO DA UN RAGAZZO DI TRAIANO AURELIO RUGGIERO DI 12 ANNI, DURANTE L'ESPERIMENTO DI SCUOLA/LABORATORIO



I materiali semplici e le tecniche elementari, come si vede, possono definire spazi estremamente raffinati. Quello che mi interessa particolarmente è la concisione della composizione e la capacità di controllo spaziale. I vecchi discorsi su forma e funzione devono essere riproposti in modo diverso. Vorrei aggiungere che l'animazione ha fatto scaturire da questi ragazzi capacità che probabilmente non sarebbero mai state rivelate e ha fornito loro alcuni strumenti di lavoro.
L'animazione apre al lavoro effettivamente se è affiancata da una fase specifica di laboratorio, cioè di acquisizione su un altro piano degli elementi dei primi assemblaggi. È da notare che le capacità di questo ragazzo si sono sviluppate nel lavoro collettivo e la sua presenza è stata stimolo agli altri per elaborazioni più complesse.

Archivio Ugo La Pietra Guercino 2015



GIRAFFE ELABORATE DA CARLO NAPOLETANO E ARMANDO CERRONE — RAGAZZI DI TRAIANO DI 12 ANNI — DURANTE L'ESPERIMENTO DI SCUOLA/LABORATORIO.

Questo modello — come del resto molti altri — è nato come dicevano i ragazzi « tanto pe' fa' qualcosa ». E' un assemblaggio di triangoli che sono stati poi trasformati in giraffa. E' questo il processo dell'animazione che ribalta i termini del discorso: si parte cioè non dal riferimento figurativo ma dal segno che si compone liberamente nello spazio.

... mi porrei in conclusione due domande: 1) è una vera partecipazione quella che si crea, o tali esperimenti al di fuori dell'istituzionale sono appendice di un movimento culturale ormai sconfitto politicamente? e 2) che significato ha questo tipo di lavoro per lo specifico disciplinare?

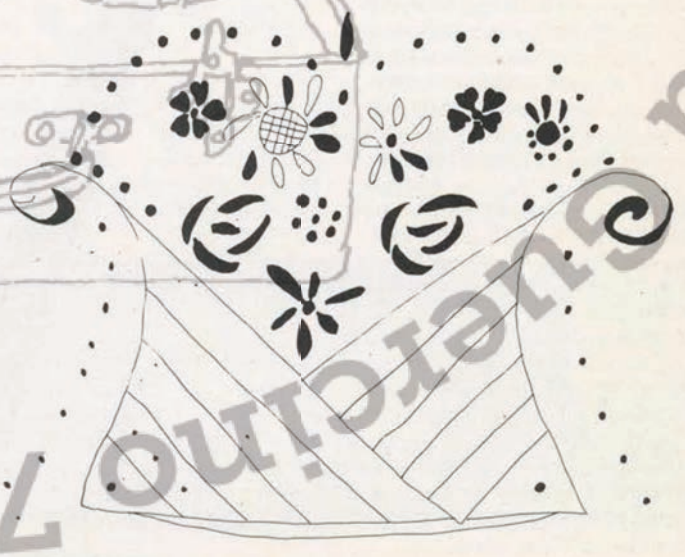
Direi che tutte e due le domande sono legate all'esperienza che un giovane della mia generazione ha potuto fare nel '68, al tipo di meccanismi che mise in moto, alle speranze che suscitò, alla dinamica nuova che fece intravvedere.

« Una lunga vacanza è finita » ha scritto Bocca sull'Espresso di questa settimana. Effettivamente al flusso dovuto al post '68, all'apertura, alla nuova collocazione del tecnico nel dibattito, si poteva prevedere un riflusso brusco ed inevitabile; quello che si è verificato è stato più brusco del prevedibile, proprio per l'aumentato peso delle forze circostanti (lotte operaie), lasciando scoperto chi non aveva un ruolo definito e quindi si è ritrovato senza identità quando sono cadute le condizioni che permettevano l'apertura al non istituzionale. Pur tuttavia i temi aperti nel '68 secondo me sono ancora vivi e pongono ancora prepotenti domande alle quali non è data risposta. Oggi tutti chiedono la partecipazione perché appare evidente che è l'unico modo per governare o per tenere le posizioni. Questo processo al quale forze politiche, culturali e sociali sono state costrette è ricco di difficoltà, di opportunismo, di false aperture, ma è anche terreno di speranze e di lotta: può aprire ad una nuova fase di democrazia nel paese. Questo processo tende a distruggere tutto ciò che era definito, a selezionare e reinventare, a ricuperare. Il momento creativo passa per una specificazione del tipo di lavoro. L'animazione è un mezzo.

PRIMO NUCLEO DI LAVORO DEL LABORATORIO RICAMO NELLE CAMPAGNE DI POMIGLIANO D'ARCO E SOMMA VESUVIANA (SETTEMBRE '76)



Come elemento della cooperativa il mio compito è stato — tra l'altro — quello di essere attento alle tecniche, alle elaborazioni, ai lavori che già esistevano nella zona e su questi puntare per sviluppare il lavoro artigianale su basi cooperativistiche. Il laboratorio diventa fatto concreto, lo stare insieme, migliora la qualità del lavoro, i riflessi sull'operare stesso si fanno precisi e tutti da studiare. Momento socio-politico e disciplinare trovano un aggancio concreto.



Archivio Ugo La Pietra



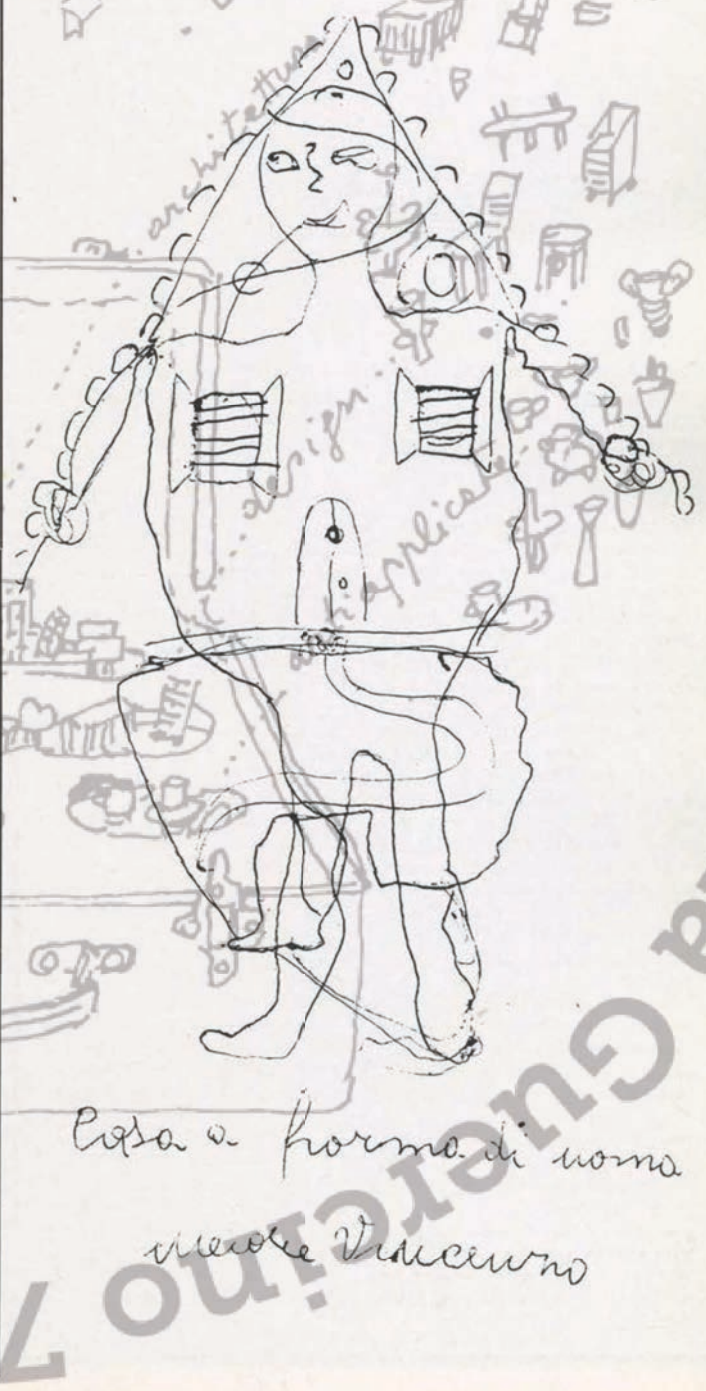
II° ISTITUTO D'ARTE DI NAPOLI - MOSTRA D'OLTREMARE: MODELLI DI/PER L'ANIMAZIONE IN FILO DI FERRO ELABORATI INSIEME AI GIOVANI DEL I° E II° GRAFICA - MAGGIO '77.

Uno spazio estremamente interessante per la verifica delle possibilità dell'animazione/laboratorio è senz'altro costituito dalle vecchie scuole d'arte, dalle accademie ed in generale dalle vecchie dizioni dell'istruzione artistica. In una struttura scolastica praticamente inesistente, con fasce sociali estremamente disgregate, che cosa è possibile fare in tre ore (sulla carta) di « plastica »? Questa è la domanda che mi sono posto nello sviluppare un lavoro di riflessione sul reale, attraverso delle stimolazioni che avevano senso nel lavoro di animazione da me condotto nei quartieri e nella periferia urbana. Ridefinizione delle « sigle » sotto la spinta di un lavoro antiautoritario.

SCUOLA LABORATORIO

Ogni ricerca che si riaggancia a una pedagogia impegnata richiede molti sforzi, ma promette anche molte scoperte. Chi esercita un mestiere con interesse e s'impegna ugualmente nel sociale, prima o poi si pone il problema di trovare un legame tra i due aspetti: utilizzare il proprio mestiere e essere utile socialmente. Per me l'architettura è ricerca. Servendomene come occasione di liberazione e coinvolgimento, ho avuto risultati sorprendenti, capaci di rivoluzionare radicalmente le ragioni della mia vocazione iniziale. La materia, le conoscenze scientifiche, la competenza tecnica, poste al servizio delle classi emarginate s'identificano per me con la possibilità di scoprire nuovi metodi di studio e di valutazione produttivi. L'enorme quantità di elaborati, fatti dai ragazzi durante i mesi di scuola alternativa (modelli di carta, legno, disegni, terrecotte), testimonia un clima creativo veramente straordinario, e scandisce i momenti dell'apprendimento. L'ambiente di libertà che si crea nel nostro gruppo migliora la socializzazione e ci offre la possibilità di un lavoro svincolato da queste pastoie intellettualistiche che sono la causa delle inibizioni e della schiavitù.
La ricerca sulla creatività, fatta in un ambiente in cui il lavoro è il problema principale, ci porta necessariamente sul piano dell'occupazione, della produttività e della qualità del lavoro: la nostra esperienza non poteva prescindere dalla problematica dell'artigianato. L'artigianato non era inteso in funzione di semplice salvaguardia dei mezzi di lavoro più antichi, ma come mezzo di lotta all'alienazione e alla divisione che si è creata tra lavoro, riposo, terapia e scuola. Nel nostro tempo, l'espressione libera e la produzione funzionale sono due estremi inconciliabili. L'esercizio progressivo della forma dell'immaginazione creativa non serve a introdurre nell'apprendimento di un mestiere; non fornisce, infatti, le competenze adatte alla produzione e le attitudini legate alla produzione funzionale. Tutto ciò significa che i miei ragazzi erano molto abili nell'inventare le associazioni di forme con parecchi pezzi di legno e riuscivano a costruire delle immagini di sedie-sculture stimolanti; ma non erano ancora artigiani del legno.
Per acquisire la dimensione e la forza produttiva di un artigiano, c'è bisogno di una disciplina e di mezzi più specifici rispetto a quelli che ho utilizzato durante i mesi di scuola come animazione libera.
Abbiamo bisogno di mezzi che ci permettano di dominare tecnicamente la materia e ci assicurino la liberazione del lavoro, che è anche legame tra il momento terapeutico della creazione e mondo concreto.

S. Leucio di Caserta. Percezione, disegno e reinvenzione dell'oggetto attraverso una fase di animazione e di rifiuto di modi e tecniche ormai svilite e ripetitive.
Quello che a me interessa di più, a parte la validità e lo stimolo dei singoli elaborati che rimandano a tutte quelle connotazioni socio-culturali dell'ambiente contadino meridionale ormai senza più un ruolo definito, è la qualità degli elaborati, tutti — a mio avviso — suscettibili di enormi sviluppi.
Insomma la riformulazione del discorso sull'oggetto passa per un grosso movimento di base che può utilizzare l'animazione.



Archivio Ugo Pietra Quaderno 7 1978

teatro contadino

di Vincenzo de Simone



LA NOSTRA RICERCA SI PROPONE DI DIMOSTRARE COME, ATTRAVERSO UN MODO ATTIVO DI FARE SCUOLA, COINVOLGENDO TUTTI GLI ALUNNI NON SOLO NELLA FASE ESECUTIVA DEL LAVORO MA ANCHE E SOPRATTUTTO NELLA FASE DI PROGRAMMAZIONE E DI PROGETTAZIONE DI ESSO, SI POSSONO OTTENERE DEI BUONI RISULTATI SIA SUL PIANO DIDATTICO SIA SU QUELLO PIU' GENERALE DEL PROCESSO DI MATURAZIONE DEGLI ALUNNI.

La normale, o meglio, la tradizionale attività scolastica, costretta a trasmettere una cultura o una pseudo-cultura ancorata a vecchi schemi di selezione e di casta, ha finito già da tempo per perdere il contatto con la realtà sociale in cui si trova ad operare. Questa sua condizione di « emarginata » si riflette sul comportamento dei ragazzi che, se si prescinde dal fine utilitaristico del « pezzo di carta » da prendere ad ogni costo, soprattutto tenendo presente la realtà socio-economica di tutto il meridione, non trovano nel lavoro scolastico alcuna valida motivazione, per cui le ore scolastiche diventano una « parentesi noiosa » della giornata, da trascorrere alla meno peggio, prima di riprendere la « normale » attività quotidiana. E' anche vero che questo stato di cose è avvallato da certi personaggi che, essendo forse troppo lodatori del tempo passato, sem-

pre che presupponiamo la loro buona fede, perdono la loro dimensione di uomini del nostro tempo, di operatori che agiscono e devono agire nella nostra società e, molte volte, criticano e osteggiano ciò che è fuori dalle loro categorie di ragionamento. Lo sforzo fine a se stesso, l'amore del dovere per il dovere, lo studio senza motivazione: queste sono le vere tare che ancora oggi, nonostante tutto, corrodono la nostra scuola, rendendola sempre più inefficiente, per non dire inutile, nel contesto sociale attuale.

Troppo spesso ci si dimentica, quando imponiamo certe cose agli alunni, che essi hanno una realtà individuale che deve emergere proprio con l'aiuto degli insegnanti. Questi ultimi devono stare attenti a non imporre i loro sistemi di valori che possono non coincidere con quelli dei ragazzi.

Il problema più grosso da risolvere per far uscire la scuola dallo stato di prostrazione e di crisi in cui versa, ci sembra, pertanto, la ricerca di contenuti tali da rafforzarne le motivazioni; in parole più semplici si tratta di rendere la scuola più « interessante ». Solo l'interesse, infatti, può garantire il buon esito di un lavoro; lavoro che, solo in questo modo, può diventare una fase attiva, un momento valido del processo educativo. Solo con l'interesse assume valore anche lo studio, lo sforzo, in quanto questi elementi si trasformano in ansia di conoscere, desiderio di saperne di più, bisogno intimo di soddisfazione spirituale; e, solo incoraggiandolo nelle sue attività quotidiane, senza voler per forza distorcerne i modi di pensare, è possibile ottenere dall'alunno quell'impegno necessario alla realizzazione delle mete prefissate.

Partendo da questi presupposti, abbiamo cercato di configurare un metodo di ricerca, e di formulare un'ipotesi di lavoro, in modo da rendere la scuola più viva e reale, ricercando quei contenuti che fossero più accessibili agli alunni, accessibili e facili, nella misura in cui fossero stati anche reali; e, d'altra parte, noi crediamo che non ci sia niente di più facile e di più interessante di un contenuto reale.

Per questo primo lavoro si è scelto come tema il mondo contadino, molto vicino agli alunni che vivono la realtà contadina ogni giorno, trovandosi ad abitare in una zona a carattere prevalentemente agricolo. Abbiamo usato come mezzi per la realizzazione dei loro manufatti (teatri-oggetti) materiale povero di rifiuto (in particolare il legno), e ci siamo serviti, per la conoscenza del problema in modo più ampio, di altri sussidi, quali: la ripresa fotografica e filmica, interviste ai contadini, registrazioni, animazioni.

Tutto questo ha comportato il rovesciamento della normale attività scolastica, rovesciamento che però è risultato oltremodo positivo, dal momento che si sono avuti: da una parte l'aumento delle motivazioni del lavoro scolastico, nel senso che,caricandolo di questi nuovi contenuti, il lavoro stesso non risulta più avulso dalla realtà e diventa pertanto più comprensibile e più logico e giustificabile agli occhi degli alunni; dall'altra il miglioramento dell'integrazione dell'individuo nel gruppo e nella classe e un maggiore sviluppo dei comportamenti cooperativi, soprattutto in relazione alla ricerca e all'utilizzo del materiale povero e di rifiuto. Questo ha comportato una diminuzione della competitività fine a se stessa, a benificio del lavoro collettivo, contribuendo, in tal modo, al processo di maturazione e di socializzazione degli alunni stessi.

Il lavoro di gruppo, nella nostra ipotesi di lavoro, non è però tale da limitare l'individualità e la creatività. Anzi, nel contesto del nostro lavoro, sono l'individualità e la creatività che vengono messe in risalto, anche se all'interno del gruppo e del lavoro collettivo, e al di là di ogni spirito competitivo, proprio nel momento in



cui sono eliminate le lezioni e le spiegazioni che si limitano ad approfondire i modi d'uso dei mezzi tecnici atti ad acquisire ed accrescere le conoscenze circa il tema propostoci, che, per quanto riguarda l'impostazione e l'esposizione, è nelle mani esclusivamente degli alunni. In tal modo sono altresì abolite tutte le tecniche tradizionali che non troverebbero corrispondenza, risultando insufficienti, nei nuovi contenuti; ed anche il libro di testo, che di queste tecniche è il naturale supporto, diventa una cosa inutile e pertanto eliminabile. Anche la funzione dell'insegnante risulta in certo modo rovesciata: l'insegnante diventa qui solo un cooperatore che può esprimere la sua idea e il suo giudizio alla pari coi ragazzi, rinunciando alla sua preminenza nel momento in cui si presenta disponibile anche ad un eventuale rigetto da parte degli alunni delle sue idee circa l'impostazione e la realizzazione del lavoro.

L'alunno, in tale contesto, è stato stimolato ad esprimersi attraverso il linguaggio del teatro, della fotografia, del film; si è impadronito dell'idea del suo elaborato, l'ha ideato, organizzato, diretto e attuato. Per fare ciò ha dovuto documentarsi, investigare, consultare, raccogliere, registrare, scrivere, sceneggiare, fotografare, filmare.

Tutto questo è avvenuto superando le strutture tradizionali della scuola, che non ha dato all'operazione alcun contributo, risultando anzi una remora, un ostacolo di carattere psicologico oltre che strutturale, che i ragazzi hanno faticato non poco a rimuovere. In un primo tempo, infatti, i ragazzi messi di fronte a questo nuovo modo, più libero e meno tradizionale, di lavorare, sono rimasti sconcertati, ritenendo tale lavoro un gioco e come tale non inseribile nella loro logica scolastica, vergognandosi perfino di portare a scuola i loro manufatti. Successivamente, liberatisi a poco a poco di tale complesso, avendo trovato motivazioni corrispondenti alle proprie esigenze più intime, i loro manufatti li portavano a scuola in... processione, continuando il loro lavoro anche nella scuola.

In questo modo si è ribaltato un altro vecchio concetto: i ragazzi continuano a scuola quello che hanno iniziato a casa e non viceversa; la scuola stessa diventa così un prolungamento della loro esperienza di vita, esistenziale, e non un mondo diverso, con una realtà diversa, con una logica diversa. Questo modo di lavorare sposta inoltre il centro del lavoro scolastico dalle cose, all'ambiente sociale, alle persone, eliminando a poco a poco tutti i modelli passivi che la scuola tradizionale pone in modo astratto ed estraneo al ragazzo. Visto in questi termini il nostro lavoro porta inevitabilmente, a parte i risultati ottenuti a livello di creatività e di socializzazione, ad una appropriazione da parte degli alunni del proprio patrimonio culturale. Appropriazione che segna il risultato più valido della nostra ricerca.

Attraverso il lavoro dei teatrini, le ricerche, le riprese filmiche, il lavoro di gruppo, le interviste condotte sul posto dagli alunni, che sono riusciti a coinvolgere in questo modo anche persone qualificate all'esterno della scuola, gli alunni stessi sono riusciti ad avere più chiare le idee circa l'ambiente in cui vivono, dove cominciano a muoversi adesso con una certa padronanza di sé. Essi hanno imparato a prendere visione dei problemi con uno spirito critico che è ben lungi da quel senso di sgomento, trattandosi di problemi fuori della loro portata, o di indifferenza, trattandosi di problemi che a prima vista sembrerebbero non interessarli, da cui erano caratterizzati. I teatrini fatti dai bambini della scuola media di Cicciano hanno portato, prima di tutto ad una chiarificazione e puntualizzazione dei problemi, e poi hanno sortito quasi un effetto liberatorio: liberatorio per quel tanto di liberazione che la rappresentazione in se stessa provoca, allorché si focalizzano tutte le energie individuali verso un determinato obiettivo; liberatorio nel senso che i ragazzi, rappresentando problemi reali, si riagganciano al resto della realtà sociale uscendo in certo modo dal ghetto del mondo infantile; liberatorio, perché l'uso del teatrino come mezzo di espressione, realizzabile prescindendo da capacità artistiche e intellettuali, mette ogni ragazzo in condizione di sviluppare le sue idee e la sua capacità critica nel modo a lui più consono e alla pari con gli altri, risultando così eliminata la figura del « leader », del primo della classe. Questo processo liberatorio è risultato una costante in tutte le successive fasi del lavoro. Inizialmente, abituati ai vecchi schemi di insegnamento, i ragazzi, come abbiamo già accennato, hanno faticato non poco a far proprio il nuovo metodo di lavoro, assumendo nei riguardi di esso un atteggiamento passivo. Successivamente, hanno cominciato a discutere con l'insegnante, aumentando man mano il loro interesse e la loro partecipazione anche nella fase preparatoria. Formato il gruppo, concordate le idee e i presupposti del lavoro, i ragazzi si sono subito resi conto che fare un lavoro basandosi solo sulla fantasia e sulle capacità individuali, sarebbe stato, oltre che inutile, anche poco interessante, ed hanno quindi sentito il bisogno di informarsi, di documentarsi, attingendo questa volta, non ai libri o agli altri strumenti scolastici, ma alla realtà quotidiana, con osservazioni precise sull'ambiente, mai prima prese in considerazione. Avute le informazioni si è passati alla trasformazione del linguaggio verbale in quello delle immagini, concretizzatosi nella produzione del teatro-oggetto, costruito, come abbiamo visto, con materiale povero (legno-paglia), dove, per poter rappresentare una realtà dinamica, i ragazzi si sono trovati a dover risolvere anche problemi inerenti alla definizione delle relazioni tra azione-spazio-tempo.

Accanto al teatro-oggetto, i ragazzi hanno dato vita anche ad azioni teatrali vere e proprie utilizzando se stessi come attori e ricavando il palcoscenico dall'ambiente circostante (un angolo della scuola o del paese, o della campagna). Gli strumenti ed il linguaggio per dar vita a queste animazioni, i ragazzi li hanno mutuati dal mondo contadino ed in pratica dal contesto socio-ambientale del paese, riscoprendo valori e manifestazioni di una cultura che è cosa loro, ma che non riesce più ad essere intesa nella sua pienezza. E' in questo contesto, nella riscoperta di certi valori e nella loro focalizzazione che si può parlare anche di appropriazione, meglio, di riappropriazione da parte dei ragazzi di Cicciano del proprio patrimonio culturale.

ombre cinesi



Ombre cinesi non è solo il titolo di una mostra di documentazione su una esperienza all'interno di un manicomio. È anche un programma di lavoro culturale sul sociale, oltre che il titolo dato a un diario di duecento carteile che raccoglie, giorno dopo giorno, dati, impressioni, dichiarazioni, fatti e avvenimenti sull'attività svolta all'interno dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste.

Bruno Resina, come insegnante e come operatore sociale, soprattutto interessato ad un'attività legata all'animazione « ...è giunto a Trieste per fare un'esperienza di lavoro all'interno di una situazione in relazione e collegamento alla sua attività. L'esperienza di animazione teatrale e di educazione artistica è avvenuta, ma non può essere considerata di per sé stessa senza tenere conto della realtà complessa e difficile in cui si è svolta ». (Maria Concetta Pretto).

Secondo noi, a partire dal diario usato come base e da altre esperienze, oltre che da un'analisi teorica, è impossibile pensare di distruggere, con miglioramenti contingenti, il modo di vivere l'istituzione da parte del ricoverato o di chi ne è al di fuori. L'istituzione stessa, pur con una veste più nuova, continuerà a trattare il malato come qualcuno da controllare, « curare » secondo principi medici, trattare in maniera diversa. Anche il medico più democratico, nei confronti dei malati, è un detentore di potere, e non può liberarsi di questo potere se non aumentando la forza contrattuale di una controparte rappresentata dalle forze sociali e politiche di base, da tutti gli emarginati.

Senza una controparte equilibrata, da cui si possa trarre un confronto critico e quindi una crescita dialettica, si manterranno, all'interno del manicomio, le dinamiche dell'istituzione totale, più o meno rivestite di democraticismo.

Su questo equivoco ci si basa per rendere il manicomio « centro di cultura » e di « liberazione » individuale. Questa impostazione non fa che salvare una funzione all'istituzione e rinchiuderla in sé stessa, venendo a sviluppare dinamiche arretrate addirittura rispetto al livello della norma corrente (vedi dal diario il tentato linciaggio di un malato da parte di « tecnici »-studenti di psicologia) e arrivando a creare uno spazio di accettazione dell'emarginazione (idem, rifiuto di dimissioni da parte del degente ritenuto guarito).

LAVORO, ANIMAZIONE E VITA DI GRUPPO ALL'INTERNO DI UN MANICOMIO

dal diario di BRUNO RESINA

È necessario, su queste premesse, arrivare a un confronto con tutte le situazioni di base, rispetto alla necessità del reinserimento di TUTTI gli emarginati (coloro che non sono accettati nel mondo del lavoro) a livello di zona, di quartiere, di fabbrica: solo chi vive giorno per giorno determinate contraddizioni è in grado di dare corrette indicazioni, di suggerire il giusto modo di avere un rapporto con il malato di mente e soprattutto, di indicare i termini per la prevenzione delle cause di disagio e di malattia mentale all'interno della società.

Il diario, la fotografia, il disegno, la raccolta di testimonianze e documenti nel manicomio diventano così un atto di presa di coscienza di una realtà costituitasi all'interno dei rapporti individuo-società, artista-massa.

La macchina fotografica, come gli altri mezzi di documentazione-comunicazione, non è più strumento raffinato, sofisticato e sviante per addetti ai lavori, bensì strumento di lavoro. L'immagine che l'occhio vede e che la penna non può fissare se non con un ricupero a posteriori, è la macchina fotografica a fissarla, con tutte le emozioni della situazione personale del fotografo: il suo contingente interno imprime allo scatto, trasferendolo nella fotografia, tutte le emozioni. Si hanno così immagini mosse o sfocate ma rivelanti l'impulso, l'emozione, l'ansia di quel momento.

Lo scrittore, così come il disegnatore, elimina, ripulendo il proprio lavoro, queste emozioni e questi errori, con un intervento successivo. Lo scatto fotografico manifesta tutto il suo contingente, precario e rivelatore degli stati d'animo di chi lo esegue: il prodotto è la testimonianza, più che di uno strumento di alta precisione, del fotografo.

Non diversamente si pone il lavoro teatrale svolto all'interno dell'iniziativa « Ombre Cinesi » con i ragazzi di una scuola media sperimentale. I conduttori, o animatori teatrali, partono dall'impegno di sviluppare, attraverso l'uso gestuale del corpo, una vita di emarginazione realmente vissuta, che ha provocato un arresto della crescita nella persona: una bambina di 16 anni inserita a scuola sulla base dell'appartenenza al territorio scolastico. Questa noncrescita ha avuto un miglioramento attraverso la frequenza scolastica della bambina ed il contatto sociale, giungendo a una prima normalizzazione del rapporto di relazione.

La « Storia di Anna » è dunque un pretesto per liberare tutte le contraddizioni soggettive, vissute quotidianamente nella realtà di ogni giorno.

Milano 3 marzo 1977







civiltà dei rifiuti

di Vincenzo Ferrari

« Viviamo nell'epoca della consumazione accelerata! »

Da un'affermazione così scontata, carica di ridondanza al punto da non fornire quasi più alcuna informazione, vogliamo partire per una riflessione il cui oggetto potrebbe anche essere definito un semplice pretesto.

Così non parleremo di civiltà dei consumi ma di « civiltà dei rifiuti », puntando l'attenzione non sull'oggetto preconfezionato, ma sul rifiuto.

L'ANALISI DEL CONTENUTO DI UN SACCO DI SPAZZATURA STUPIREBBE LE STESSE PERSONE CHE L'HANNO PRODOTTA, E POTREBBE FORNIRE MOLTI ELEMENTI UTILI A RICOSTRUIRE L'IDENTITÀ SOCIALE DELLE PERSONE INTERESSATE.

In tempi in cui la labilità dei significati stabili e sicuri, i confini irrequieti delle parole e delle cose sono avvertiti da tutti, pochi o nulli sono i dubbi su ciò che si intende per prodotto e ciò che si intende per rifiuto.

Il ruolo predominante che nel delineare il confine tra le due parole giocano i fattori culturali, ambientali e le condizioni di vita dei singoli individui, sono tenuti in infimo conto.

Sembra che il rifiuto di una cosa risponda a leggi oggettive come i processi di consunzione o di rottura e a concetti stabili e intoccabili quali utile o inutile.

Se mettere in dubbio l'oggettività, la certezza e l'intoccabilità di questi concetti partendo dalle parole può risultare troppo complesso, una partenza dall'oggetto, dall'« oggettorifiuto », nel nostro caso, ci sembra possibile per chiunque.

L'oggetto da utile diventa inutile e quindi « rifiuto » quando non è più in grado di assolvere alla funzione per cui è nato.

Un'analisi anche superficiale di ciò che viene normalmente rifiutato potrebbe rilevare come in effetti la chiarezza dell'enunciato viene intaccata e resa aleatoria perché la funzione dell'oggetto risponde il più delle volte non a necessità di sopravvivenza ma a necessità psicologiche.

Questa banale costatazione ci avverte che il confine tra oggetto d'uso e « rifiuto » viene determinato e rinnovato quotidianamente dal costume sociale; così già in questa occasione « il rifiuto » esprime una propria capacità di significazione, informandoci direttamente sugli spostamenti continui di questo confine.

Nelle pubblicazioni informative dell'Azienda Municipale Nettezza Urbana si può leggere: **« I rifiuti legano le proprie modificazioni a fattori stagionali, all'ambiente ed al tenore di vita dei cittadini, nonché alle varie zone della città ».**

Abbiamo visto dunque che il « rifiuto », come tutti gli altri oggetti, non solo può svolgere una funzione di significazione, ma può addirittura informarci su cose che l'oggetto d'uso socialmente privilegiato non può trasmettere.

Possiamo allora formulare alcune ipotesi circa il modo di intendere le informazioni che la realtà ci fornisce.

Credere che solo l'oggetto o il fenomeno eccezionale meriti di essere guardato come fonte di informazione può costringerci ad una situazione passiva, paralizzante, poiché l'analizzare e capire un fatto eccezionale non è da tutti.

Ma l'eccezione si realizza sempre nella quotidianità, e il quotidiano è il contenitore di tutti quei significati che l'evento eccezionale fa emergere nitidamente e violentemente.

Ovviamente in una società in cui la funzione e la possibilità d'uso determinano la qualità del prodotto, il « rifiuto », avendo perso ogni funzione produttiva, diventa non solo qualcosa di inutile e scomodo, ma qualcosa di morto in tutti i sensi.

Se da un punto di vista economico e produttivo l'oggetto può considerarsi morto (ma il crescente uso del processo di riciclaggio invalida anche questa affermazione) certo dal punto di vista della significazione non lo è.

Si potrà invece dire che è cambiato il tipo di informazione che esso è in grado di veicolare.

Il « rifiuto » è dunque anche una traccia di comportamento, forse una delle più « pulite »!

L'uomo sa che il proprio comportamento lascia delle tracce che permettono ad altri di analizzarlo e giudicarlo; così è difficile che un individuo o un gruppo sociale sia disponibile a lasciare che le tracce illustrino ciò che realmente esso è. Per questo normalmente ogni individuo lavora anche per dare di sé l'immagine che ritiene più opportuna e che spesso contrasta con quella « reale »; cioè lavora per fornire significati mistificati a scapito dei significati latenti. (Un problema a parte costituisce il fatto che il significato latente, a dispetto della volontà dell'emittente, finisca prima o poi per essere letto egualmente dal ricevente). In ogni modo il caso dei rifiuti costituisce la miglior negazione dell'idea del delitto perfetto. Il rifiuto è il particolare sfuggito all'assassino e, proprio perché giudicato a torto una traccia distrutta, può diventare capo d'accusa o d'assoluzione. Molti vorrebbero avere degli esempi di analisi raggiunti mediante questa specie di archeologia del presente, ma, come abbiamo dichiarato sin dal principio, il nostro non è il resoconto di un'indagine svolta ma una semplice riflessione indicativa, in cui un fenomeno particolare e limitato rimanda ad altri ben più complessi e generali. Lasciamo perciò alla pedanteria o alla fantasia del lettore la possibilità di raccogliere dati attendibili o immagini circa il proprio ed altrui rapporto con il fenomeno inesplorato.



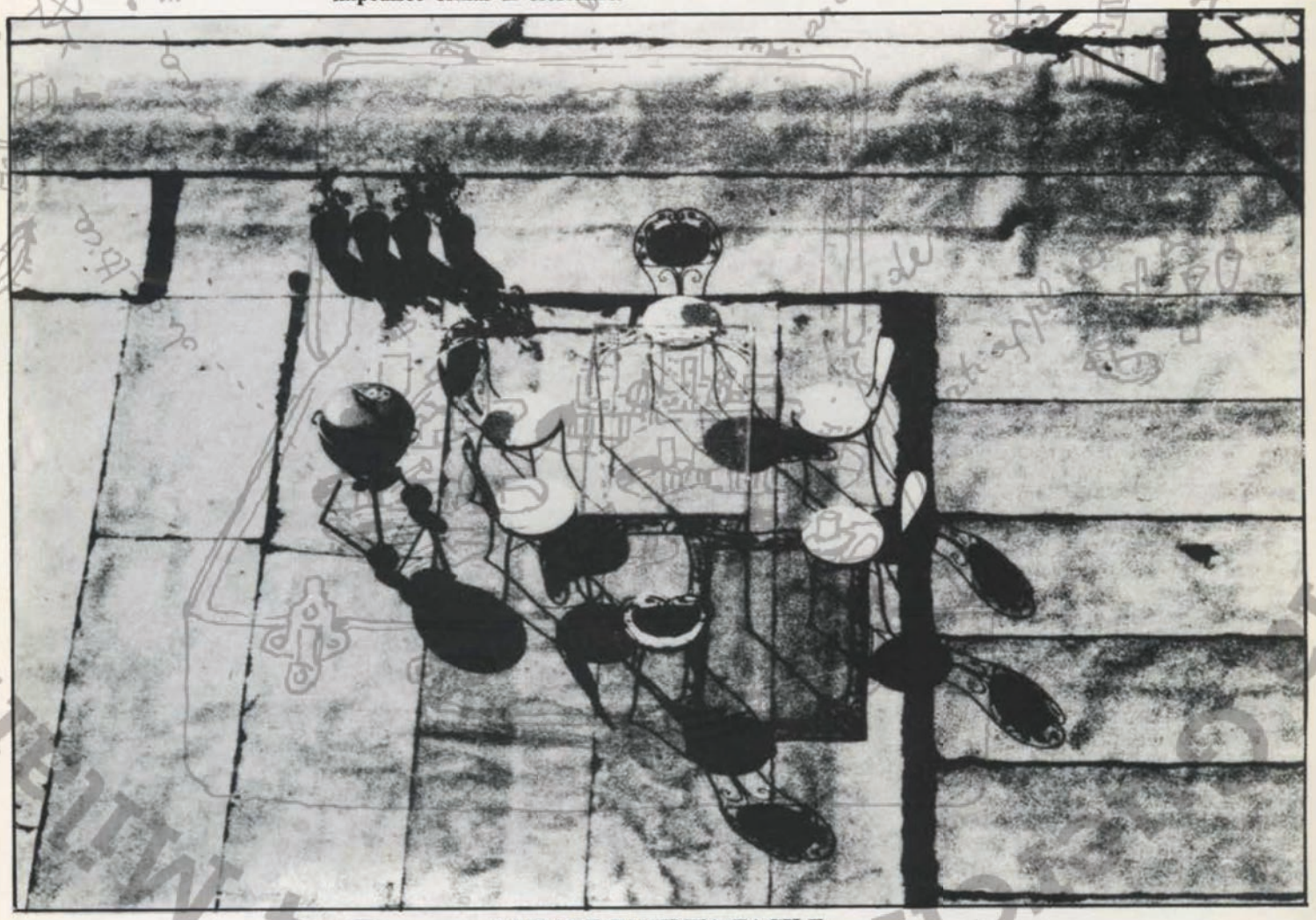
Archivio Ugo Mulas

abitare è facile?

di Ugo La Pietra



L'impossibilità di ritrovare un « rapporto » con lo spazio urbano, spinge l'individuo ad operazioni riduttive, (tentativo estremo di ritrovare un equilibrio con ciò che ci circonda) scaricando sugli oggetti (elementi più disponibili) quel desiderio di intervento e di riappropriazione degli spazi che la dimensione urbana gli impedisce ormai di esercitare.



ABITARE DIVENTA FACILE

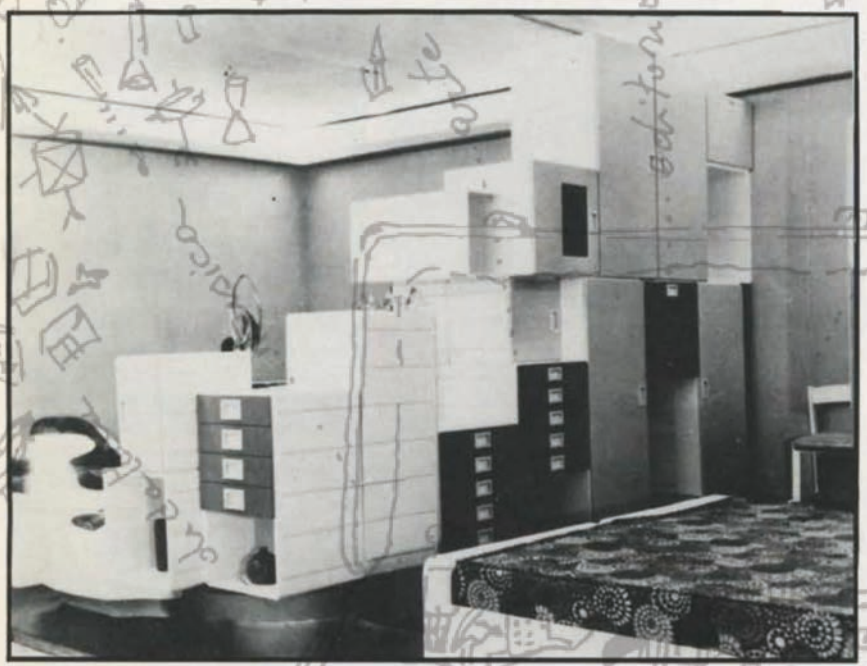
solo quando l'individuo riesce ad alterare i rapporti con lo spazio all'interno del quale si colloca, non solo per una possibilità di scelta fisica, ma soprattutto per una libertà di intervento e di trasformazione mentale.

Archivio Ugo La Pietra



LA DISTRIBUZIONE DEGLI OGGETTI SECONDO UNO SCHEMA AUTOREVOLE

La creatività all'interno del proprio spazio domestico fa fatica a liberarsi, soprattutto quando lo spazio in cui viviamo è organizzato secondo un modello (accettato perché riconosciuto AUTOREVOLE), cioè secondo schemi che ci vengono imposti (dai persuasori occulti: designers, pubblicisti ecc.) e che semplificano l'uso dello spazio riducendolo a degli schemi « universali! »



LIBERTA' CREATIVA NON E' SOLO POTER CAMBIARE POSTO ALLE COSE

Eliminate tutte le occasioni di intervento all'interno delle strutture ambientali ed organizzative della società, le nostre necessità creative si scaricano all'interno del nostro ambiente privato. Su questo aspetto riduttivo della nostra creatività speculano anche i progettisti (designers) i quali, legati agli interessi della produzione degli oggetti domestici, ci stimolano a desiderarne sempre di nuovi, non solo rinnovando le tipologie tradizionali, ma addirittura inserendo il falso concetto dell'AMBIENTE TRASFORMABILE (flessibile). Questa cosiddetta flessibilità è ottenuta mediante l'introduzione di una serie di « FALSI » GRADI DI LIBERTA' negli oggetti proposti, falsi perché tutti già previsti all'interno di un « PROGRAMMA PRECISO »!!!



LIBERTA' CREATIVA E' SUPERARE GLI SCHEMI PRECOSTITUITI ATTRAVERSO L'IMMAGINAZIONE

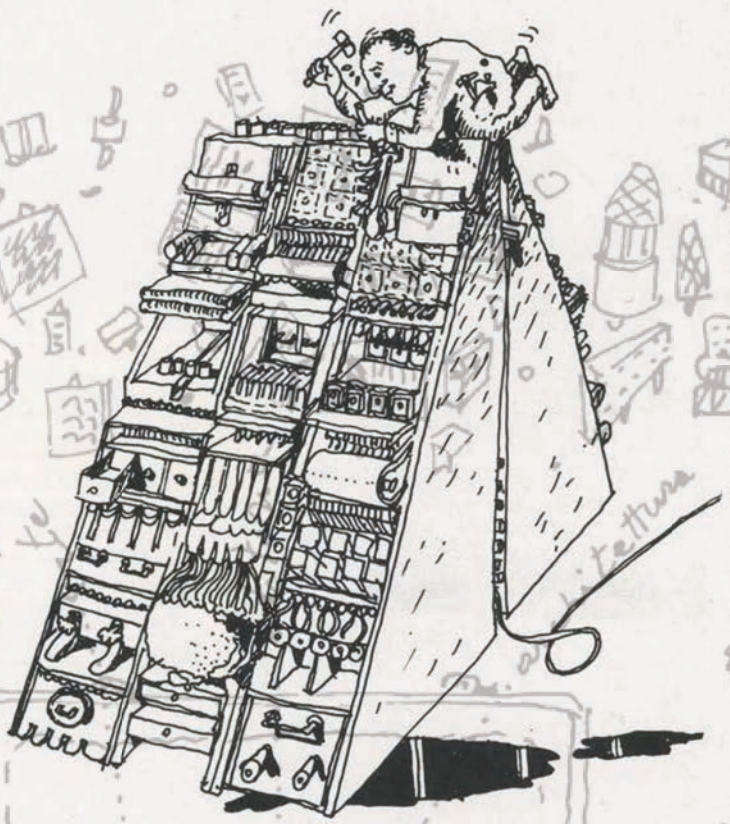
Soltanto eliminando dal nostro bagaglio mentale tutti i modelli imposti e precostituiti, e introducendo e sviluppando « L'IMMAGINAZIONE » come esercizio quotidiano, sarà possibile usare lo spazio e gli oggetti così come ci vengono forniti, distruggendo in questi ogni mito e ogni riferimento a situazioni e gerarchie sociali.

Archivio Pietra Guercino 7, 20...

CHE FANNO GLI ARTIGIANI - INDUSTRIA DELL'ARREDO FASHION

l'abilità in incubatrice

di Paolo Ghilardi



Tra il proliferare di moda del « do it yourself » di attrezzati padri di famiglia e la produzione di un'industria che sconfina ormai verso le più assurde e antieconomiche raffinatezze, ci sono quegli artigiani che, allenati a tutte le capacità esecutive coltivano il loro spazio di lavoro all'ombra di una clientela sofisticata da ultima élite. È una categoria di lavoratori non molto numerosa ma il cui mercato, per gli ambienti e le caratteristiche delle realizzazioni pubblicizzate da riviste « in voga », incidono sul gusto anche di altri mercati e clientele. Uno di questi artigiani, un fabbro-finisseur che in una casa in via di arredamento aveva sfornato dal lavello-cucina alle casse dei fiori, fatto e rifatto griglie per l'aerazione, fatto e rifatto zoccolini in metallo, stipiti in ottone, una lampada elicoidale in rame, un mobile-musica con i vari elementi incastonati a mo' di collier tra armature di acciaio e perspex, tavolini in acciaio e cristallo, un giorno pensava: « Questa casa quando sarà finita sarà già vecchia ».

Attorno a queste « case vecchie » (e per di più con nostalgie Art-Deco) lavorano i nostri artigiani più bravi.

Lavora il falegname al quale puoi chiedere di tutto: da un disegno 1/20 ti realizza la libreria con ripiani ad anima in ferro, il closed con pannelli spinati da ricoprire in camoscio, il mobile bar con inserito fabbricatore di ghiaccio e frigo, il calapranzi con piastra scaldavivande.

Lavora il tappezziere: quello che per un attempato professionista un po' laido ha realizzato un divano a « onde del mare » sopra un pavimento interamente di sabbia ad accogliere liceali emancipate, o che in una testata da letto con noncurante velluto ti sofficizza le più disarticolate fonomanie della moda HI-FI.

Il mercato di lavoro di questi artigiani è stato per 15 anni almeno la collana della Jet ereditiera incalzata in seguito dall'ultima ondata di nuovi ricchi provenienti dai più disparati commerci; solo che colui che si arreda ora case da periodo-boom arriva pure tardi: rischia di avere case già « vecchie ».

Quell'abilità paziente che si è esercitata per anni dietro il più capriccioso design, quella cura formale addestrata al particolare, allo scuretto, alla battutina del bordo da rivestire gravita nel limbo di salotti fanés, sospesi a mezz'aria tra nostalgie e ricordi, tra moda e arredo; pronti a rinnovarsi... a Ginevra a Montecarlo o in Canada.

Eppure è questo tocco, questo modello che viene guardato dagli altri strati della nostra cultura di massa, quali onde che inseguendosi tentano di approdare con l'imitazione alla stessa spiaggia dei modelli « superiori ».

La stessa industria del mobile affianca al ritmo della produzione di serie — in cui si sentono più gli effetti della crisi — il ritmo delle ordinazioni private di clienti appartenenti a quelle classi che in scioltezza ancora spendono 4 milioni per la camera e 8/10 per il salone.

In effetti nel mercato del mobile si intersecano oggi forse come non mai i mercati degli artigiani, dei piccoli industriali e dell'industria stessa; né potrebbe ripetersi come negli anni '50 il fatto che molti artigiani — il cui prodotto non era competitivo con quello dell'industria — passassero a commerciante o addirittura industriale.

L'industria per non perdere certe fasce di utenza sforna prodotti di qualsiasi tipo, qualsiasi modello anche non congeniale alla produzione; si è detto anche che coltiva commissioni che si esauriscono in un pezzo magari unico.

D'altra parte è un settore talmente polverizzato che su 22 mila aziende circa almeno 20 mila hanno una media — dai dati del convegno della FEDERARREDO di aprile — di 4 dipendenti, e non esistono particolari barriere perché un artigiano con un po' di capitale s'improvvisi industriale.

Chi ha « messo su » un'azienda puntando su due o tre pezzi non riesce a farne vivere l'immagine perché un singolo prodotto di design ha perso quelle connotazioni di etica, di validità, di razionalità che ne erano la struttura ideologica portante.

Oggi l'appropriazione dei modelli di cultura d'élite da parte delle classi borghesi non si accontenta più dell'antitesi originale-copia, ma tocca, preme su quel gusto di « oggetti marginali » o da « collezionista ».

Nascono oggetti con « mortalità a scadenza ravvicinata ».

Analogamente l'intervento degli artigiani è il rito scenografico barocco attraverso cui si rinnova l'immagine di un appartamento di una villa in campagna, le si ridà un altro volto dopo il progressivo invecchiamento e morte.

La nuova tappezzeria di Principe di Galles o di fibra vegetale Birmana, l'ultima laccatura che imita le pietre più preziose e gli odori di certi profumi esotici, gli stucchi alla Veneta o le decorazioni orientali a 30 mila lire il mq., gli accorgimenti e i materiali personalmente ricercati da questi artigiani sono il patrimonio di status e di « parole » della nostra classe al potere.

La maggior parte di questi artigiani sono lavoratori seri, magari immigrati, con un duro apprendistato durante gli anni del boom e delle follie da metropoli. Sono come tante squadre di calcio composte da tanti centravanti che giocano e incantano sul tappeto verde da pubblico di bridge.

Che peso avranno nelle scelte d'autunno queste sparute squadre di creatori esecutori specializzati al momento in cui i clienti — pesci d'oro d'altri tempi — si trasformano in anguille d'altri tempi?

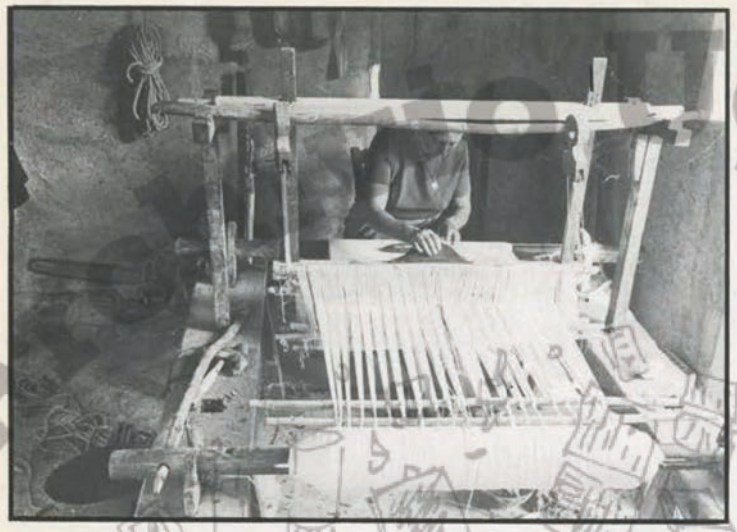
La originaria emarginazione, il lavoro precario, col ricordo magari di una adolescenza di fame li ha forse più legati al carro (di servizio) della grande borghesia che non la condizione stessa del lavoro spesso pesante e senza orario, la coscienza delle proprie potenziali capacità esecutive e forse anche creative...

O costoro delimiteranno il loro ruolo « tradizionale » per le nuove classi sociali (che però non potranno pagare certo quei costi di lavoro) oppure si troveranno a dover compiere il salto per divenire commercianti o industriali, specializzandosi in una funzione produttiva e scontrandosi con i problemi che si è detto dell'industria.

Un giorno dalle province venete capitò in città a commerciare e offrire i suoi lavori un bonario e saggio produttore che parlava dei migliori legni, della cera vergine, di tagli particolari, di maturazioni adatte, del maturarsi di un alborno polposo che assumeva venature rossastre all'autunno, di pelli conciate secondo i metodi degli artigiani della Baviera; il gusto corrente però era un altro e poi questo signore sembrava troppo deciso, quasi avesse fatto già delle scelte riguardo il proprio lavoro...

Milano fashion che rincorre tutte le esasperate novità l'ha fatto tornare, ancora per un po', nel suo liquido amniotico rurale...

disegno di Ugo La Pietra









sputami in faccia

di Michele Di Cugno

IL DESIGNER SE MAI ESISTITO E' MORTO

Il designer, se mai esistito, è morto. La sua attuale collocazione al traino del sistema socio-economico ne traccia automaticamente le sorti. I modelli comportamentali del designer sono lo STAR SISTEM DESIGN ed il CIRCO DEL COMPASSO, con i suoi rispettivi BOGART e BUFALO BILL. Il prodotto progettuale viene ad essere molto influenzato da queste componenti improprie. Le aziende che hanno confezionato le nuove MARYLIN pagano questa avventura; lo scollamento dal mercato è quasi irreversibile. Le tecnologie usate in modo non tecnologico, bensì come novità dell'anno, accentuano l'illegibilità e portano verso l'ultimo epitaffio di questo vicolo cieco: « SEGNI DI PRESTIGIO NELLE VARIANTI DI MODA ».
Il mondo dell'arredamento conclude che il suo momento nero è dovuto alla recessione economica, dimenticando: l'assurda crescita del settore, l'arretratezza e la malavoglia nell'affrontare i bisogni dell'acquirente. Per un riassetto la metodologia più sicura e consona è

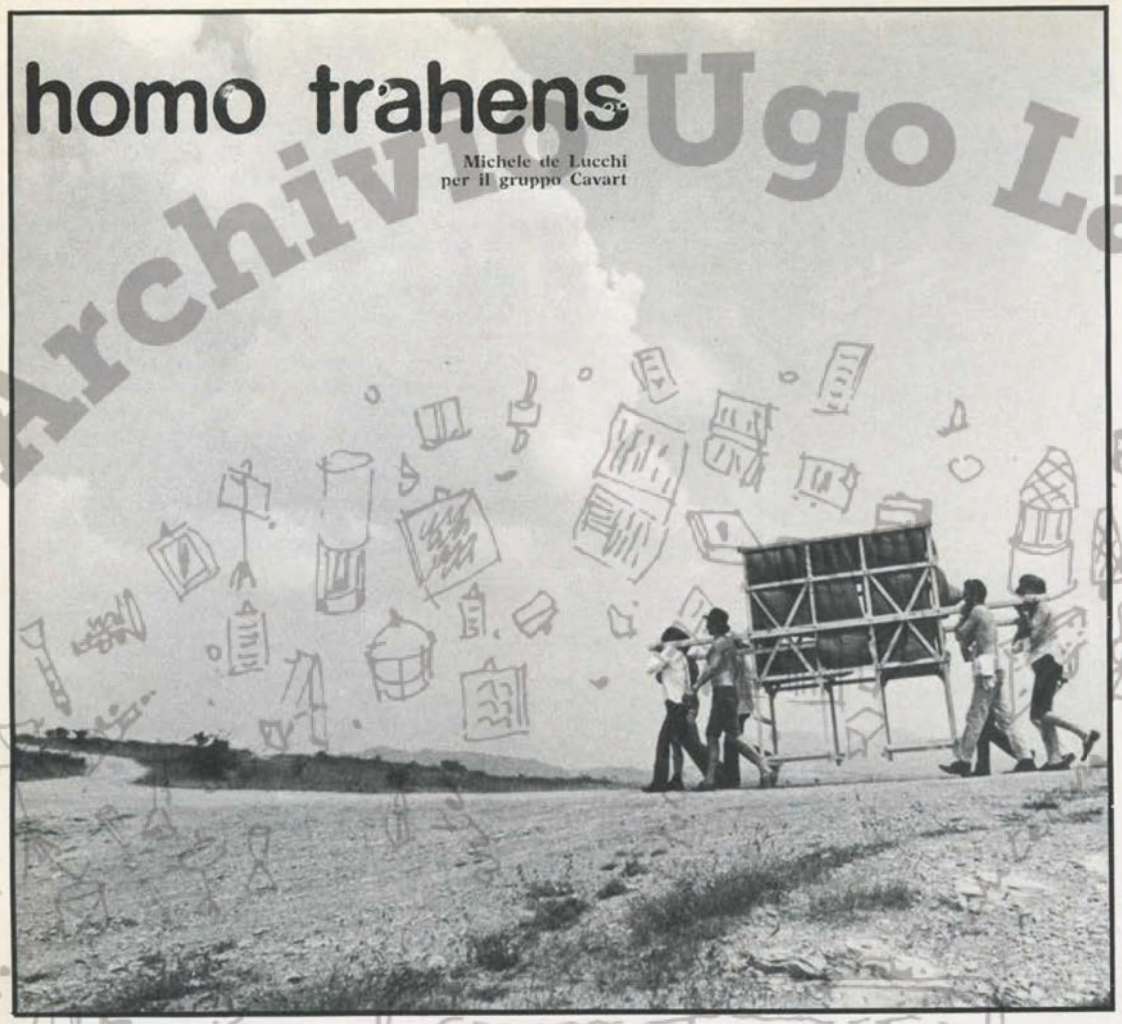


Tempera su legno: « SPUCK MIR INS. GESICHT » di DULLE GRIET.

il « COLPO DI SPUGNA » sulla malavventura dell'arredo italiano e del suo epiteto « ITALIAN JOB ». Aver bruciato una possibilità d'immagine duratura sul mercato interno ed esterno, non cancella né il numero degli addetti né l'apparato produttivo. Molti cadranno inesorabilmente, altri, per l'effetto volano, continueranno a funzionare senza ravvedersi.
BUFALO BILL e BOGART cosa faranno? Si è pensato alla CASA DI RIPOSO PER DESIGNER? Forse non ne avranno bisogno. A loro questa avventura ha fruttato molto, ed andando ad allettare le aziende minori, raggiungeranno gli anni ottanta senza soddisfare nuovamente nessuno. Le aziende dovranno rinsavire per trovare il contatto con la realtà e quindi poter funzionare.
IL DESIGNER E' MORTO. SPUTAMI IN FACCIA.

homo trahens

Michele de Lucchi
per il gruppo Cavart



La mia preoccupazione più grande era che « Homo Trahens » fosse ancora un seminario, con documenti stilati, interventi preordinati, conferenze inappellabili e discussioni accanite.
Non lo volevo un nuovo seminario perché desideravo superare l'esperienza dello scorso anno delle « architetture culturalmente impossibili » costruite in cava e perché mi rendo conto che queste cose sono molto più interessanti sul piano dell'avvenimento che non sul piano degli oggetti proposti.
Delle cose che avvengono nella cava o sulla cima di Monte Morello poche hanno a che fare con i significati che si attribuiscono oggi all'architettura, ma tutte conservano un certo « senso » architettonico, parlano con un « gergo » architettonico.
Per me è molto importante che assieme a tentativi architettonici o disciplinari avvengano altre cose, che possano formare un retroterra per la modifica dell'architettura.
È necessario immaginare modifiche di comportamenti, e arte e scultura e pittura e tutto se non si vuole cadere in atti professionali e bisogna saper suscitare la consapevolezza che esistono nuovi comportamenti da scoprire, da inventare.
Homo Trahens è l'invenzione di un comportamento architettonico, è il tentativo di suscitare nuovi stimoli alla creatività individuale e alla progettazione architettonica.
Il raduno « Homo Trahens » è stato annunziato nell'inverno e il bando presenta regole molto semplici. Mi sarebbe piaciuto farlo come per i raduni dei motociclisti, che si riuniscono sempre in luoghi sperduti e ameni, anche se, a dire il vero, cosa ci vanno a fare, i motociclisti ai loro incontri, proprio non lo so.
Nel bando si parla di trasportare per gli ultimi cento metri dalla cima di Monte Morello degli spazi abitabili, definiti come « oggetti residenziali ».
I partecipanti al raduno hanno l'obbligo di percorrere l'ultimo tratto di salita trasportando, con il solo uso di energia muscolare umana, un proprio spazio con il quale abitare la cima del monte.
Si può trasportare tutto, da un completo arredo per una stanza da letto o d'ufficio ad una semplicissima (e soprattutto leggerissima) idea di abitabilità, di casa, di vita.
Seminari, conferenze, convegni, dibattiti, mostre ed esposizioni universali!
Forse il raduno di Cavart è troppo spensierato e allegro. È per tempi diversi, per quando saranno superate le crisi politiche ed economiche.
Sono qui che aspetto di decidere se pormi o meno questi problemi.
Purtroppo i temi che si affrontano in queste straordinarie e anomale riunioni di questi strani architetti radicali o rivoluzionari o solamente « post-sessantotteschi », sono ancora ad un livello generico.
Si ricercano alternative soprattutto negli atteggiamenti di chi si impegna a tenere accesa ed a gestire la crisi che abbiamo con la società borghese.
Certo sono noiosi questi discorsi ma è necessario superare la fase inconcludente delle assunzioni delle problematiche sul progettare.
Ormai abbiamo superato l'immagine che tanto ci terrorizzava dell'architetto « Generale » (ricordo la figura del « Designer in Generale » che io impersonavo alla XV Triennale di Milano nel 1973) che dall'alto del proprio tavolo urla, comanda, costringe, decide.
E' stata superata, nello sforzo di pensare ad un rinnovamento disciplinare dell'architettura, capace in una nuova era di essere più ricettiva, più aperta ai banalissimi fatti di costume, di pensiero, di modi di intendere la vita, di cultura, perché l'architettura è sempre trainata dalle altre arti.



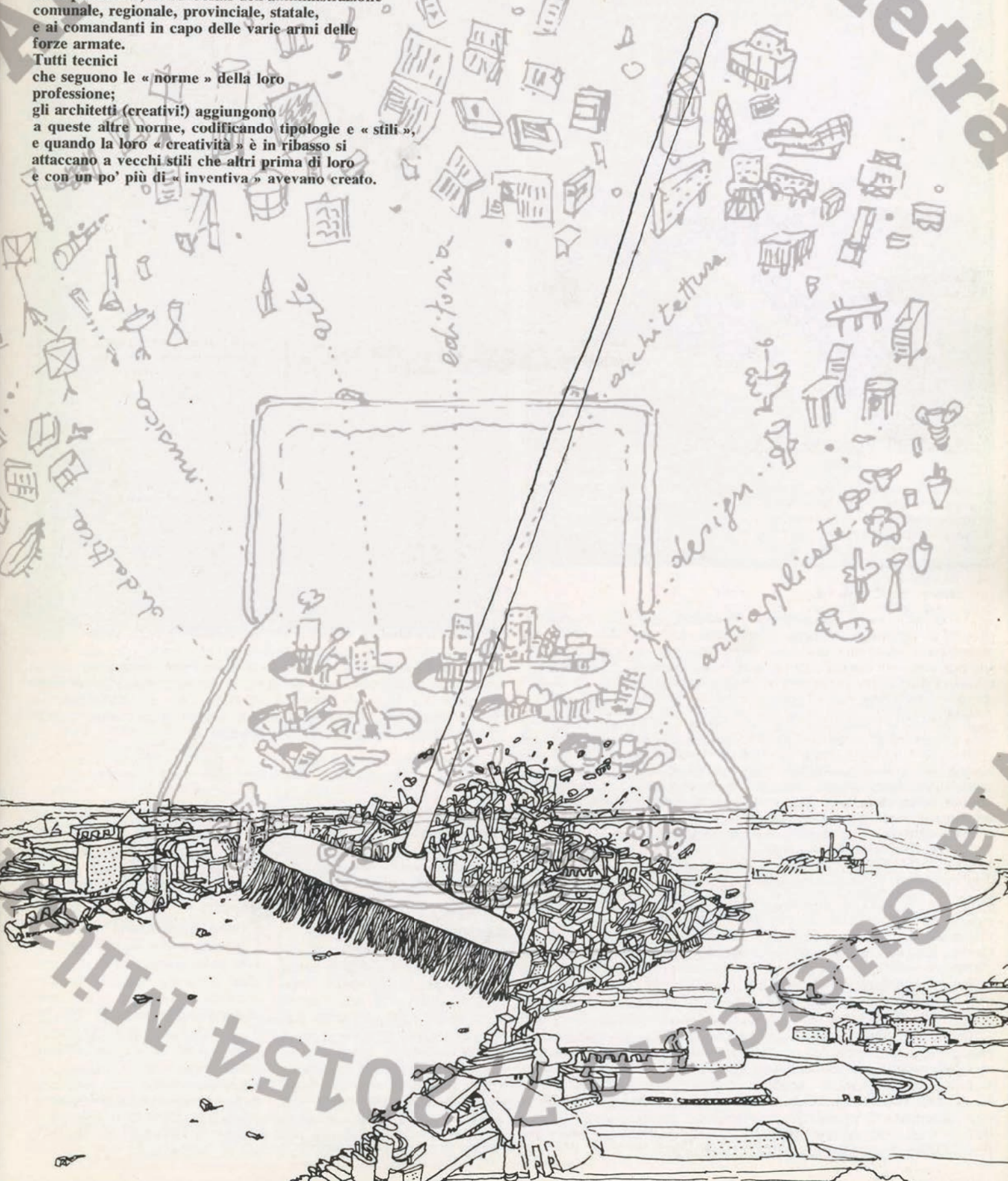
L'architettura è ancora oggi complicatissima, fatta di tante cose: tecnica, spazio, cultura, forma, ideologia ecc. ecc. ecc. e Cavart suggerisce di renderla più « semplice » proponendo « semplicemente « una semplificazione ».
È molto difficile parlare di cose pensate e che si reputano importantissime a persone che sono estranee ai mondi dei tuoi pensieri. Sei costretto, per comunicare, a banalizzare e ti sembra di dire cose insignificanti.
Questo deve succedere per l'architettura e soprattutto per gli architetti.
Partecipare a Cavart è fare architettura in questo modo. Ci rimetteremo un po' di funzionalismo e di Movimento Moderno ma vitalizzeremo anche le nostre « abitabilità ».
La portantina (tra l'altro molto utilizzata durante il raduno) deve essere vista non per il « signore » trasportato o per gli « schiavi » trasportanti, ma per il processo della sua progettazione e realizzazione.
La portantina è una cellula abitativa minima, un oggetto di design rappresentante una cosa che serve per essere abitata. Con santa pace di Joe Colombo e compagni.
Anche i « Trampoli » nascono da un excursus ideologico simile: una casa per un uomo che debba sempre vivere ad un metro di altezza, anche senza saperne la ragione.
I due semplici bastoni con le staffe sono stati attrezzati con altre due aste che ne permettono la stabilità in sosta, da un ombrello che « ripara », da una poltrona (appositamente studiata) che « riposa », da un tavolo che « sorregge » ecc. ecc.
Tra gli altri numerosi interventi vorrei ricordare anche quello di Fried Rosenstock che abitava il suo tubo; Boris Pastrovicchio che proponeva una riappropriazione del territorio alla maniera di Romolo con il solco tracciato dall'aratro; Matteo Thun che proponeva di abitare i liberi spazi del cielo con il suo aquilone e con i suoi spericolati voli; Dodo Malagigi che ha trasportato faticosamente un suo abito composto da innumerevoli pezzi di giornale incollati pazientemente a forma del vestito che indossava; Piero Brombin con l'arco di Guglielmo Tell; Valeri Tridenti con la Croce di Cristo; Marco Marabelli ed il « Baculum »: Zeno Bampi con il « Samen homo trainabile »; Adolfo Natalini con il « Homo attrahens »; Lino Fiocchi con «USA Trade Mark »; e ancora moltissimi amici Luisella, Rossella, Adolfo, Francesco, Daniela, Beppe, Paola, Carla, Andrea, Massimo, Iacopo, Roberta, Mavi tutti i Marchi e le ragazze di Gavena, Andrea e molti conosciuti lassù di cui non ricordo i nomi e tutti coloro che con una loro cosa hanno contribuito a far diventare Homo Trahens il più grande ed importante Festival di Architettura mai organizzato.

Archivio Ugo La

l'idea di città

di Ugo La Pietra

L'idea che un architetto si fa della città è deformata da tutta una serie di vizi mentali proprio come succede ai « superinventori » della pubblicità, ai burocrati dell'amministrazione comunale, regionale, provinciale, statale, e ai comandanti in capo delle varie armi delle forze armate.
Tutti tecnici che seguono le « norme » della loro professione;
gli architetti (creativi!) aggiungono a queste altre norme, codificando tipologie e « stili », e quando la loro « creatività » è in ribasso si attaccano a vecchi stili che altri prima di loro e con un po' più di « inventiva » avevano creato.

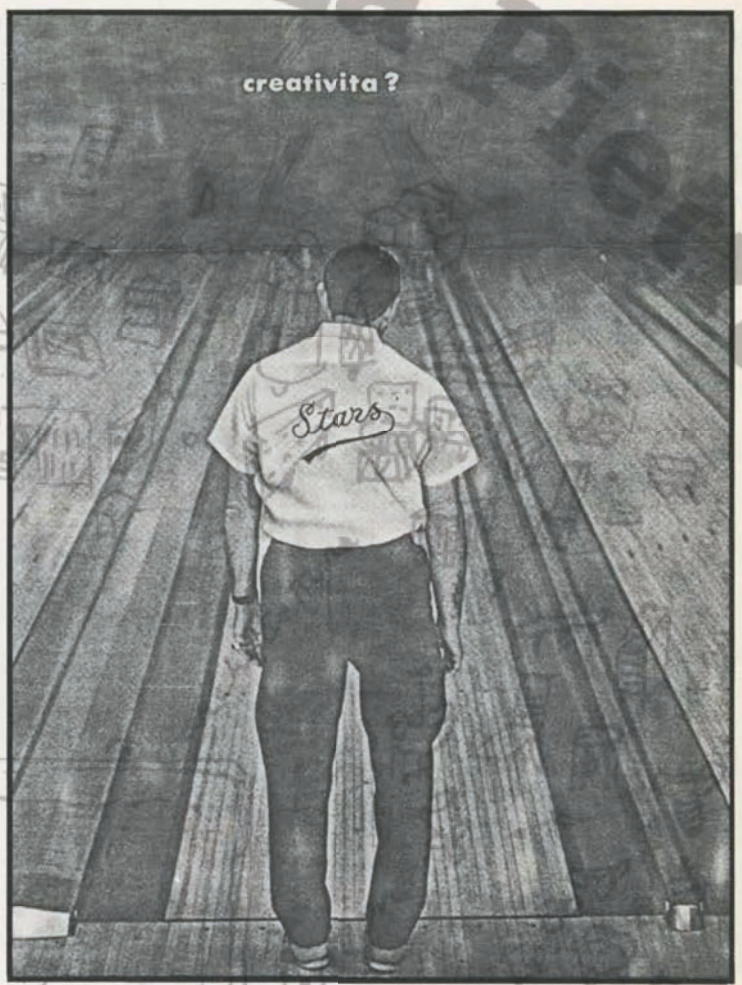


Archivio Ugo La Pietra

creatività una parola senza definizione

di Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari





Se cerchiamo su di un comune dizionario la parola « creatività » scopriremo con sorpresa l'inesistenza del termine e della sua definizione. Una vera sorpresa, soprattutto se si pensa alla frequenza con cui questa parola viene comunemente e quotidianamente usata, tanto da creare il dubbio che (essa) stia diventando solo una specie di « slogan » utile ad indicare tutti quei fenomeni di cui non conosciamo le ragioni e le cause. Occorre chiarire che, se queste considerazioni possono avere un senso per il fantomatico « uomo della strada », non altrettanto l'hanno per coloro che, con atteggiamento specialistico, gravitano in ambienti disciplinari. Infatti ogni disciplina e in particolare ogni scienza umana, dalla sociologia alla psicologia, dall'antropologia alla linguistica, hanno da tempo cercato, e in molti casi ottenuto, di dare al termine la corrispondente definizione, che sarà differente secondo le caratteristiche della disciplina cui è riferita. E' questo il momento in cui occorre scegliere se lasciare ancora una volta allo specialista il compito di definire, autorevolmente, il senso e le leggi del fenomeno in questione e di stimolare l'intera collettività a partecipare, mediante la pratica, a tale definizione.

Questa seconda ipotesi sembrerà assurda o quanto meno problematica nella sua realizzazione, solo se si continuerà a considerare l'esperienza creativa come qualcosa di eccezionale o di nuovo nell'attività umana. Per sfatare questo mito basterà costatare che l'ambiente nel quale viviamo da tempo ha perso qualsiasi attributo di naturalità, poiché l'uomo, per garantire la propria sopravvivenza, ha dovuto intervenire sia materialmente che psicologicamente in tale misura che tutto ciò di cui disponiamo è ormai regolato secondo principi imposti.

E' proprio per il mantenimento di questa artificialità che l'intera collettività è costretta a partecipare, creativamente, a modifiche e spostamenti che realizzano l'indispensabile equilibrio tra le componenti di questa naturalità artificiale.

Il problema quindi non è stimolare la creatività, fenomeno già esistente nell'attività umana, ma la consapevolezza della creatività.

Questo è il motivo per cui all'intera collettività viene proposto il compito di realizzare, non un'unica e assoluta definizione della creatività ma una tale quantità di significati da costringere la stessa collettività a dover garantire la sopravvivenza della creatività mediante la sua continua reinvenzione.

Consapevolezza è la coscienza che per una corretta comprensione del termine « creatività » occorre spostare l'attenzione dai prodotti che lo rappresentano ai processi che determinano tali prodotti.

Consapevolezza che il processo creativo corrisponde non all'ignorare, ma al voler contraddire tutto ciò che (inevitabilmente) è già acquisito, per riorganizzarlo, stabilendo nuove connessioni e creando spostamenti utili per il rinnovamento dei codici e dei modelli.

Consapevolezza che solo mediante un'attività creatrice è raggiungibile quella libertà dell'agire che, annullando le false interpretazioni e identificazioni, permette di raggiungere un perfetto e personale equilibrio tra « io » e « realtà esterna ».

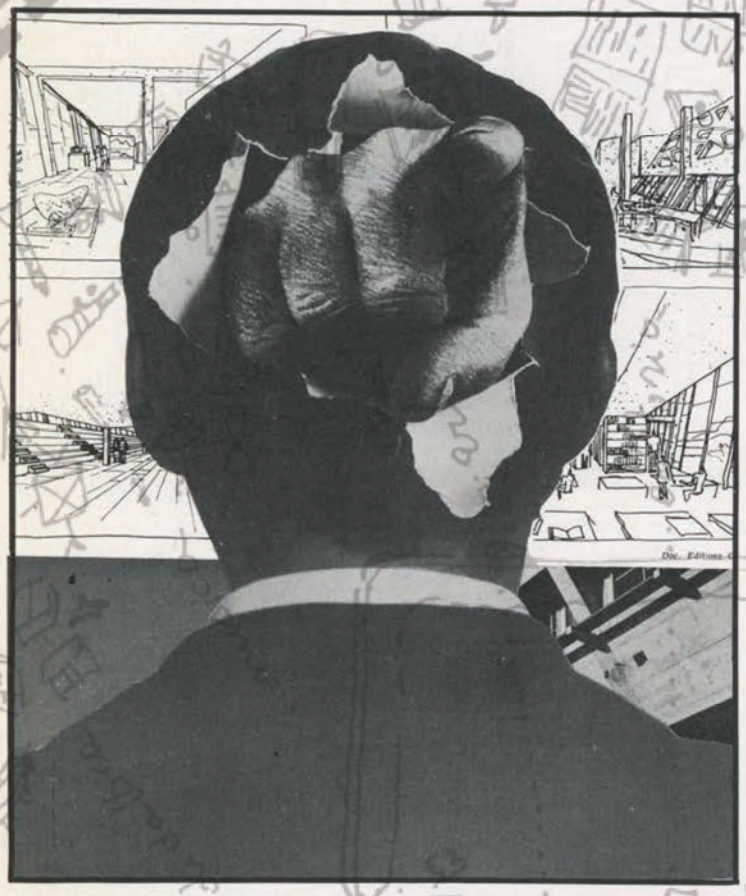
Consapevolezza che la creatività non è una ricetta applicabile indifferentemente in qualsiasi contesto, ma che l'azione creativa è garantita solo a condizione che, di volta in volta, ci si impadronisca degli strumenti utili all'intervento nell'ambito scelto.

Consapevolezza che i problemi della creatività sono legati e riferiti a quelli del linguaggio, dando al termine la sua più ampia accezione.

architettura: stampa e informazione

di Ugo La Pietra

I PROBLEMI DELL'ARCHITETTURA E DELLA GESTIONE DELL'AMBIENTE VENGONO TRADIZIONALMENTE AFFRONTATI CON UN TAGLIO SPECIALISTICO IN SPAZI DESTINATI AGLI ADDETTI AI LAVORI, NELLE RIVISTE DI SETTORE, O IN MICRO SPAZI IN CUI IL LETTORE DIFFICILMENTE SI SOFFERMA? (A VOLTE SONO IGNORATI DALLA STAMPA DIVULGATIVA)



Coloro che non si occupano direttamente del « fare cultura », da qualche tempo, riescono a penetrare con difficoltà in alcuni settori disciplinari che normalmente trovano una loro collocazione in rare riviste specialistiche.

Queste attività culturali, infatti, sono trattate da alcuni quotidiani attraverso rubriche fisse o servizi completi che spesso settimanalmente fanno il punto della situazione.
Le categorie analizzate e sulle quali la stampa per il grosso pubblico si sofferma sono riferite allo spettacolo, alla letteratura ed anche all'arte.

Non è questa la sede in cui vorremmo dilungarci ad analizzare come e con quale logica vengono condotti questi « servizi » di divulgazione e informazione culturale. Ciò che desideriamo segnalare è che un argomento implicante la gestione del territorio e la sua trasformazione fisica, talmente vicino a noi da trasformare i nostri atteggiamenti e i nostri pensieri, non viene mai affrontato in questo genere di stampa.

Il nuovo modo di vedere l'architettura

Ciò che probabilmente molti non hanno ancora capito, e non solo tra coloro che subiscono la cultura ma anche da parte di chi la elabora e la gestisce, è che l'architettura non è più quella disciplina fatta da un insieme di conoscenze tecnico-formali difficili da trasmettere « all'uomo della strada ».

Il processo di dilatazione e di coinvolgimento dei problemi politico-sociali che la disciplina architettonica da diversi anni sta conducendo con una serie di battaglie all'interno dell'università, delle strutture politiche e con i comitati di quartiere, i consigli di zona etc... purtroppo non ha ancora sensibilizzato coloro che possiedono e gestiscono gli strumenti di informazione e di divulgazione di massa.

Questi gestori dell'informazione credono che per il pubblico medio sia più facile parlare della « narrative art » che di « piano regolatore », dell'ultima mostra di Rauscemberg che dei problemi della gestione dello spazio pubblico, della « Biennale dei giovani di Parigi » che della presentazione del concorso per l'Università di Palermo, cioè non si capisce quali meccanismi rendono legittima la conclusione che « il pubblico », quello generico, è più interessato agli avvenimenti e alle mode culturali legate alle arti visive (prodotto che tutti sanno fatto da pochi e consumato da pochi) piuttosto che a tutti quei processi di elaborazione formale, politica e di gestione, di cui ogni giorno siamo spettatori passivi all'interno della scena urbana in cui viviamo ed operiamo.

Lo spazio nei quotidiani

Malgrado queste considerazioni e il processo di coinvolgimento che alcuni operatori culturali da tempo cercano di realizzare, il quotidiano continua ad escludere dal proprio « spazio culturale » l'architettura, intesa nel senso più lato, cioè: la gestione e la definizione dell'ambiente.

È sintomatico dell'informazione pertinente a questo settore culturale, il tentativo operato da più parti di introdurre articoli di denuncia e di sensibilizzazione rivolti esclusivamente al problema « ecologico » dove il risanamento e la riqualificazione dell'ambiente vengono proposti solo come ricupero di energie naturali (acqua, aria, verde) che si stanno deteriorando, inquinando e distruggendo.
Ben pochi ci aiutano ad indagare questo « falso problema », a capire cioè che per la riqualificazione dell'habitat in cui operiamo non è sufficiente risolvere il problema dello « smog », quando il tragitto che compiamo tra l'abitazione e la fabbrica divora il 30% del tempo della nostra giornata.

Nessuno scrive e ci aiuta a capire che per un giusto equilibrio tra noi e l'ambiente circostante occorrono « servizi » omogeneamente distribuiti nel territorio urbano; proprio come un tempo, per la tribù di cacciatori, era indispensabile un giusto equilibrio nel territorio tra numero degli abitanti e numero dei capi di selvaggina.

È compreso tra questi servizi anche, per esempio, quello relativo al sistema dei flussi (trasporti) e comunque tutti i fattori ambientali, naturali, ma anche e soprattutto « artificiali » di cui oggi non possiamo fare a meno e che devono essere affrontati, permettendo una maturazione della coscienza sociale.

Il settimanale

Purtroppo, come ho già accennato, solo poche riviste specializzate (che vivono un'esistenza precaria) accolgono le problematiche di questa disciplina e i poveri tentativi di alcuni settimanali, che sperano di coprire questa grave lacuna con la « rubrichetta » fissa, non migliorano la gravità della carenza informativa, nella diffusione dei problemi di questo particolare ambito disciplinare.

Infatti quasi sempre queste rubriche (quando esistono) raccontano di progetti e interventi esterni alla nostra attività nazionale. Questo avviene perché la rubrica, ancorata al vecchio concetto che l'architettura è ciò che si costruisce, naturalmente deve attingere di continuo ad esempi di « opere » straniere, per due ragioni: la prima perché è difficile trovare ogni settimana un « esempio architettonico » da analizzare, la seconda perché in Italia si costruisce poco e male

Ed ecco quindi la « rubrica di architettura » che per i dirigenti del settimanale rappresenta nel capitolo cultura una delle tante voci, insieme all'arte, al cinema, al teatro, alla televisione, alla musica etc. Essa non è altro che una copertura editoriale nell'immagine complessiva della rivista che dimostra di volersi interessare a tutti i momenti della cultura, ma che non sa incidere nella conoscenza e coscienza del lettore.

In questa carenza di informazione, alcuni articoli, superficiali e pretenziosi nell'affrontare tematiche globali, contribuiscono più a falsificare i problemi che non a chiarirli.

Gli articoli, solitamente affidati a giornalisti professionisti che per contratto hanno la precedenza sullo specialista o sul critico « volante » (interpellato a « cachet » di volta in volta) vengono trattati in modo superficiale.

Costoro tentano di trovare una qualificazione giornalistica attraverso « la battuta », il « fatto originale e sorprendente » e soprattutto presentando la corrente culturale o il fenomeno culturale analizzato sempre come qualcosa di straordinariamente eccentrico e stravagante.



le smanie per la villeggiatura

di Alberto Prina

« Be'... prova a seguirci e ti daremo le dosi ed i consigli per ottenere qualcosa di nuovo e di diverso. Nel bicchiere della tua vacanza versa a piacimento il desiderio di misteriose danze, d'una cascata spumeggiante di sole, di allegria e poi... colora il tuo cocktail con l'immagine di un desiderio, d'un luogo sognato... Agita il tutto con lo shaker fantastico della voglia di vivere. Il tuo cocktail! Sorseggiato lentamente non è una bomba? Non senti dentro la voglia sfrenata di ridere, di vivere? Ogni sorso è una ventata nuova, giovane, favolosamente invitante ». Airtour da L. 169 mila in su.

« ... La Repubblica Federale di Germania e Berlino Ovest hanno una dovizia di colori tanto vivaci, la cui gradazione è così ricca e varia come la tavolozza di un pittore, e dalle macchie policrome di una simile tavolozza mescolate facilmente i colori per un quadro che voi stessi potreste dipingere. È un quadro intitolato "ricordo" ed è l'opera di un artista in viaggio... ».

Questi due brani estratti dalla presentazione dei cataloghi « Cocktail Airtour » e « Vacanze felici in Germania » fanno pensare che lo stimolo al viaggio sia ancora da reperire nel favoloso e nell'avventuroso: ma sono abbastanza eccezionali.

Quando ancora esiste, l'accenno al favoloso è risolto in due righe, per il resto la grande maggioranza degli opuscoli turistici è adeguata alla filosofia del « prodotto turistico di massa » dove la necessità di risolvere i problemi più concreti, tempo e costo, riduce il catalogo a poco più di un orario ferroviario.

L'erotismo invece persiste, ma non è mai esplicito, nessuno cioè scrive dei vantaggi che rispetto alle attività sessuali può avere il bungalow nascosto nel bosco, la spiaggia deserta, la crociera nei mari lontani, ma il suggerimento è sempre pesante nelle illustrazioni: in vacanza si trovano solo splendide figliole con sorrisi e forme invitanti a volte, ma raramente, accompagnate da notevoli esemplari di aitante-sportivo-bello-di sesso maschile.

L'invito all'evasione verso il primitivo è presente soprattutto negli opuscoli dei villaggi turistici dove lo stimolo a liberarsi dai condizionamenti della civiltà industriale è fornito come segue: « ...Insieme creeremo, insieme vivremo, sia pure durante l'arco di poche settimane, una vita libera dagli obblighi della routine giornaliera, libera da quel cemento che ci avvolge e sul quale sediamo, tristi imputati, nel grande processo della civiltà ».

E per la capanna di paglia offerta a L. 100.000 la settimana è così descritta: « ...È il simbolo della semplicità: all'inizio ne rimarrete un po' sorpresi ma basterà poco perché la sorpresa lasci il posto al fascino. Tutte le case dispongono di un piccolo armadio, ma sono prive di servizi ».

Questi clubs sono molto pudibondi, cercano infatti di nascondere le volgari necessità corporali. L'economicità del cesso pubblico diventa un favoloso pregio: i cessi non sono gabinetti, o servizi igienici, ma sono « Terme » e si trovano « nascosti tra gli alberi e cascate di bunganvillee ».

Il bungalow è un alloggio individuale che si ispira all'architettura del paese ospite: « sarà in stile catalano a Cadaques, sarà case-camargue a Santa Giulia, sarà in stile moresco ad Agadir ». Sarà ellenico nei pressi dell'acropoli, con portale, colonnato e timpano, sarà tirolese con orologio a cucù dove occorre, sarà in schietto stile Bauhaus nei pressi di Ulm o di Weimar?

È evidente che queste iniziative offrono alla propria clientela il mito della vacanza-libertà in termini nettamente consumistici, con una serie completa di servizi che rendono indipendente ogni turista da possibili contaminazioni territoriali e sociali con l'habitat locale.

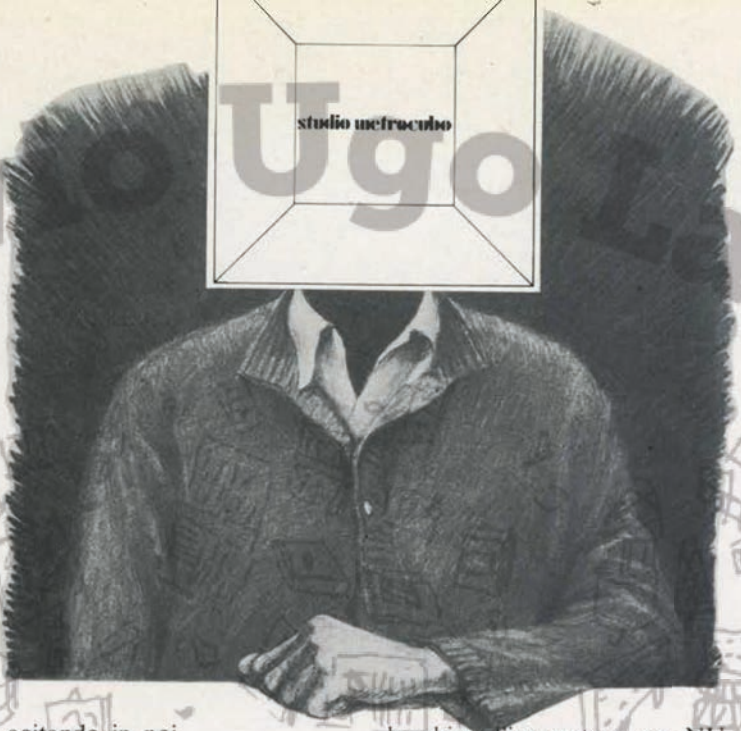
Ogni villaggio turistico preferisce infatti insediamenti in aree di vaste dimensioni con valori ambientali intatti e in località facilmente segregabili dal territorio rimanente, creando così un'asettica apartheid con brevi e solo volontarie escursioni all'esterno per dare uno sguardo alla fauna locale: in pratica una specie di zoo alla rovescia dove in gabbia sono i visitatori.

Anche i campeggi nati come evasione dai condizionamenti cittadini, si sono trasformati con l'avvento delle roulottes in parcheggi di autoemoteche. L'identificazione della roulotte come soluzione di ripiego nei confronti della agognata villa residenziale è denunciata da una serie di accessori che vanno dal verandone con finte vetrate e tendine illeggiadrite da volants di plastica, ai pavimenti in linoleum imitazione parquet se non addirittura vera moquette (all'esterno, sotto il verandone), a tutti gli elettrodomestici della casa cittadina, cominciando ovviamente dal televisore.

L'impossibilità di sottrarsi ai miti della società competitiva arriva infine al limite paradossale per chi vagamente ricordi il connubio campeggio-natura delle gare per roulotte: vari rallies sportivi con percorsi di velocità, regolarità e speciali come quello consistente nell'ingresso in campeggio e piazzamento in posteggio nel minor tempo possibile: concorrenti con al traino tutti i tipi di carrozza reperibili sul mercato (dal motocaravan al caravan con mansarda) che entrano in derapage per guadagnare decimi di secondo.



« METROCUBO: RIESAME DEL RAPPORTO TRA INDUSTRIA E MERCATO »



Il ricupero di misure, lavorazioni ed usi che abbiano come referente l'uomo e non la macchina contrasta con le strade progettuali battute ed avallate, dal BAUHAUS ad oggi, da parte di scuole, operatori culturali ed industrie.

La crisi che oggi viviamo non fa altro che riconfermare gli errori del passato recente sia sul piano economico, sia e soprattutto sul piano sociale.

Le attese di nuovi indirizzi economico/sociali rivolti ad una rivalutazione dei valori umani, laici, ecologici, naturali, non possono essere ulteriormente disattese.

La moquette sul cruscotto dell'utilitaria personalizzata dà l'esatta misura degli errori imperdonabili che certi noti designers fanno quando tentano di convertire all'umano le macchine che hanno come unica logica il profitto. Il risultato di questo tipo di operazioni denuncia chiaramente che l'operatore culturale misconosce gli aspetti educativi del suo ruolo e tiene conto esclusivamente delle potenzialità economiche del fruitore e perpetua espressioni di sottocultura che sono l'unico contatto ideologico che ha con il suo pubblico.

La dimensione della contraddizione che porta alla crisi si ha quando veniamo a conoscenza che un alto (di statura) designer sperimenta per la stessa industria sistemi di sicurezza automobilistica e veicoli da guerra, ma, per un'altra industria, sedute per comunità.

La scienza come si sà è neutrale... ma qualche dubbio si sta agitando in noi.

Nuovi modi di vivere e quindi anche di consumare ed usare le cose si stanno facendo spazio a insaputa di chi crede di poter manovrare e prevenire i bisogni e i desideri.

Questi movimenti spontanei non possono essere traditi da azioni speculative o da opportunistici malintesi che ne facciano il verso senza essere del medesimo segno.

La nostra posizione di ultimi arrivati e unici della nostra generazione non contaminati da quel timore reverenziale delle lussuosissime strutture pubblicitarie o dei marchi altisonanti della nostra industria, è quella del bambino nella favola « I NUOVI ABITI DELL'IMPERATORE »: mentre i cortigiani videro l'imperatore stupendamente abbigliato, agli occhi del bambino l'imperatore era NUDO.

Questo sistema che produce angoscia e disperazione e che ci vorrebbe angosciati e disperati, non ci vedrà complici in operazioni che non abbiano i nostri medesimi intenti, perché l'angoscia nasce dalla distruzione dei sistemi di riferimento (i famosi valori), per cui alla persona non si parla mai con il suo stesso linguaggio, viene tenuta isolata, credendo che non abbia voglia di « partecipare » e che sia completamente priva di capacità creativa. La disperazione nasce dall'accorgersi che l'acquisto di uno « state symbol » non cambia la vita, bensì toglie la possibilità di cambiarla.

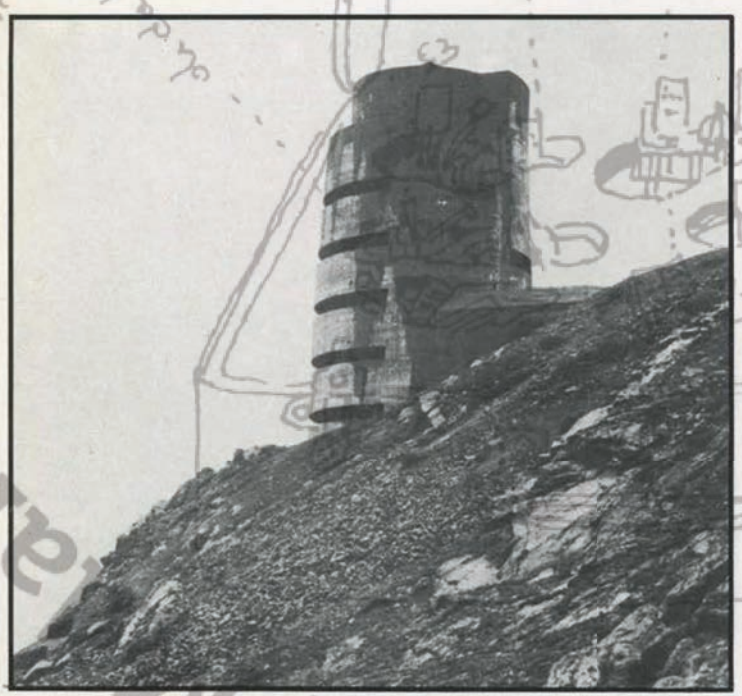
Le correnti culturali e politiche che sono al potere ricorrendo alle ultime armi del raggiro e della violenza dimostrano palesemente il loro fallimento.

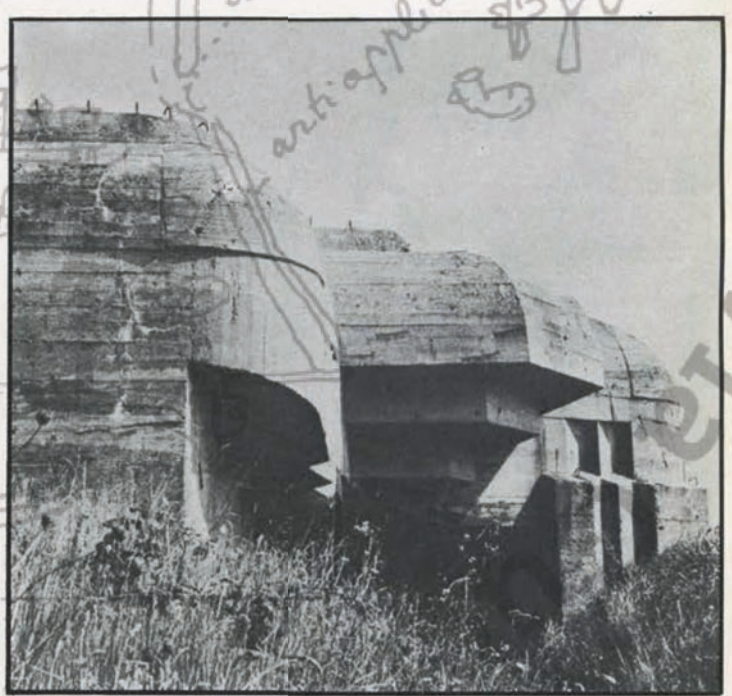
Si continuano a praticare delle logiche di perfette utilizzazioni tecnologiche che non tengono conto del servizio umano che sta prima, durante e dopo la produzione.

La lettura è ormai molto chiara: operare oggi con gli strumenti e i presupposti di ieri significa proporre operazioni destinate al fallimento perché prive di quella sensibilità umana che permette la conoscenza del fruitore, inteso ancora a tutti i livelli, cioè prima della produzione, durante e dopo.

Noi non possiamo rinnovare queste situazioni con il nostro lavoro, pur tenendo conto che il nostro è un ruolo molto preciso al quale non vogliamo rinunciare per lontane e dorate utopie. Teniamo alla nostra vita e teniamo ugualmente a quella degli altri; ogni progetto che coinvolge il sociale deve tenere conto nei suoi calcoli dell'immagine umana perché il grande numero non significa che l'individuo debba perdere la sua fisionomia.

Va infine detto che la spersonalizzazione, lo schiavismo e la distruzione dell'identità anche in un ottica di grande sfruttamento e profitto risultano sempre antieconomiche. Il costo umano è difatto un costo molto alto e i costi umani non possono essere previsti e calcolati se non proprio come costi: È PROPRIO ORA DI RIFARE I CONTI!

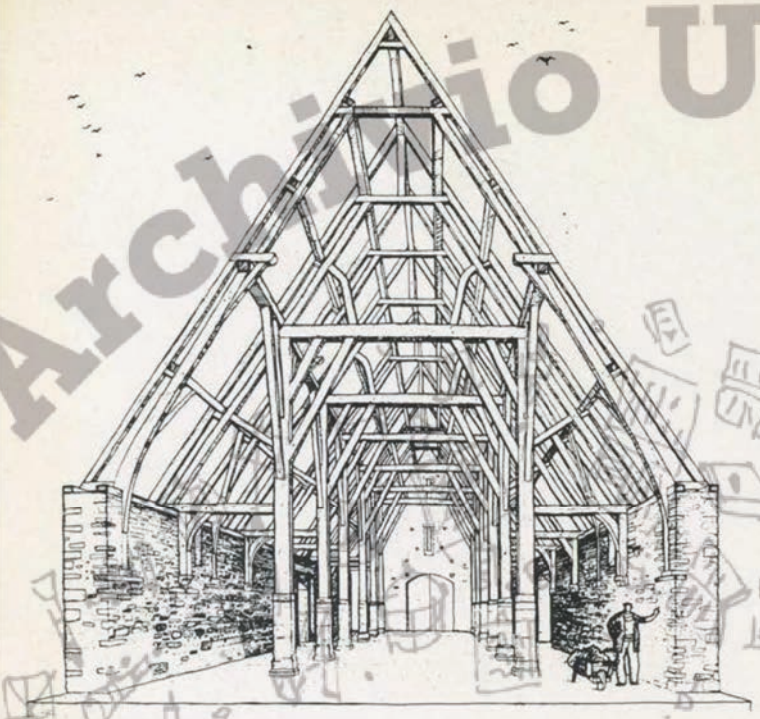




● **Il designer sperimenta per la stessa industria sistemi di sicurezza automobilistica e veicoli da guerra, ma, per un'altra industria, sedute per comunità.**


architettura
design
arti applicate


uno spazio "semplice"
per un progetto abitativo



LO SPAZIO « UNICO »

Mentre le riviste specializzate nel settore dell'arredamento si ostinano ad illustrare esempi di spazi abitativi realizzati attraverso un'infinità di « trucchi cromatici », di « soluzioni a più livelli » di trasformazioni radicali « nella scomposizione dello spazio preesistente », noi vi proponiamo uno spazio abitativo « SEMPLICE ».
La parola « semplice » è forse la più adatta per descrivere sinteticamente le scelte che sono alla base di questo spazio e degli oggetti che lo definiscono e lo caratterizzano.
Questo tipo di ambiente abitativo fa riferimento a una serie di spazi della cosiddetta « architettura minore » (fienili, depositi, magazzini, laboratori ecc.) che originariamente assolvevano a diverse funzioni (ormai non più in uso), e che oggi, in qualche fortunato caso, vengono gelosamente e rispettosamente ricuperati come spazi abitativi.
Questi spazi, sono spesso più aderenti alle esigenze dell'uomo d'oggi che non i vari appartamenti « tipo » (ingresso, soggiorno-pranzo, cucina, servizi, camera da letto) suddivisi per tipologie ambientali ormai da troppo tempo imposte da architetti e speculatori. L'elemento che maggiormente caratterizza questi spazi rispetto ai normali « appartamenti » dei moderni condomini è facilmente riscontrabile appunto nella perdita totale delle separazioni dovute agli schemi tipologici che dividono l'appartamento.
Un unico grande ambiente!
Uno spazio unico e nello stesso tempo scomposto da diverse situazioni abitative, ma la cui suddivisione viene fatta dagli oggetti e dal comportamento degli individui che li usano.
Questo genere di scelta abitativa se all'inizio del secolo era solo riferibile a pochi artisti (pittori e scultori che in un unico grande ambiente lavoravano e vivevano) oggi sta stimolando un maggior numero di persone. Basterebbe riferirci alla ormai generalizzata abitudine da parte degli abitanti di New York (appartenenti a diversi ceti sociali e strati culturali) di utilizzare i famosi « loft » (spazi un tempo destinati a magazzini del grande porto statunitense) con un atteggiamento disinvolto e disinibito nei confronti delle cose e della loro aggregazione.

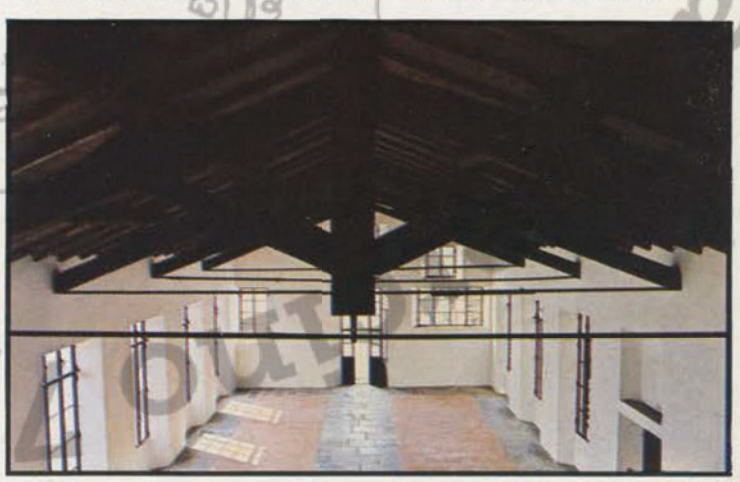
LIBERA AGGREGAZIONE

Avvicinare tanti tavoli, uno per scrivere, uno per mangiare, uno per preparare i cibi, uno per giocare (oppure usarne uno tanto grande da poter contemplare le suddette funzioni) vuol dire rompere gli schemi imposti da un comportamento fatto di « separazioni », vuol dire, anche e soprattutto, liberarsi dai condizionamenti della cosiddetta coerenza stilistica, poiché il tavolo da gioco, per esempio, può essere il vecchio tavolo del nonno a cui siamo « tanto affezionati ».
L'aggregazione di più oggetti, superando le separazioni tipologiche, favorisce una certa libertà nell'accostare diversi stili, diversi materiali. Naturalmente tutto va fatto con una certa « armonia », proprio come agiscono quelle persone capaci di accostare per il proprio abbigliamento diversi elementi presi qua e là in modo disinvolto unendo parti di abbigliamento ricuperate da negozi di vestiti usati, o da negozi di moda, o ancora dai mercatini indiani o supermarket londinesi.
Di libertà creativa si è parlato molto e si parla ancora, ed un modo per poterla sviluppare ed esercitare è proprio quello di dare all'individuo la possibilità di agire senza condizionamenti, senza modelli imposti.
Entrare in un grande spazio e farlo proprio può spaventare chi è abituato a riconoscere la cucina perché ha le « piastrelle al muro », o la camera da letto perché ha il pavimento in « parquet », ma è precisamente in questo « vuoto » che è possibile muoversi e riorganizzare secondo processi autonomi il proprio spazio abitativo.
Gli oggetti che servono per vivere sono molti (si sa!) e fortunatamente non esiste ancora un « sistema » in grado di esaurire tutte le esigenze, per cui scatta automaticamente, in questi spazi, la necessità di liberarsi dai cosiddetti « sistemi arredativi parziali », passando così a considerare l'oggetto nella sua duplice possibilità di vita; autonoma e aggregata.
Questa condizione dà all'individuo la possibilità di comporre, secondo un'aggregazione quasi spontanea, elementi di arredo di differenti origini sviluppando in alternativa la capacità di armonizzare diversi elementi secondo le proprie esigenze estetiche e funzionali.



UN NUOVO COMPORTAMENTO

È quasi superfluo far notare come l'uso di questi spazi tenda a sviluppare quella attività associativa che, ormai ridotta a zero all'interno del tessuto urbano, è in via di estinzione anche all'in-





Loft: « *...spazi abbandonati e reinventati, letti come deserto contaminato, per appropriarsene ritrovando il proprio linguaggio nell'adattare questi luoghi a isole individuali, a mano, in assoluta libertà formale e concettuale. Il Loft, magazzino nato per merci, viene letto come « fatto naturale » e abitato al ruolo di isola su cui si ricostruisce con gli oggetti e i rottami che la risacca porta alla spiaggia un'ambiente adatto a questa nuova condizione...* » (G. Pettena)

The « single » space

While the specialised magazines in the furnishing sector persistently illustrate examples of living spaces realised through an infinite number of « chromatic illusions », of « multilevel solutions », of radical transformations « in the splitting-up of the pre-existing space » we propose a « **single** » living space.

The word « single » is perhaps the most appropriate to synthetically describe the choises that are at the basis of this space and of the articles that define it and characterise it. This type of living ambient refers to a series of spaces of the so called « lesser achitecture » (barns, depots, warehouses, laboratories, etc.) that originally fulfilled various functions (by now no longer in use) and that today in some fortunate case are jealously and respectfully regained as living spaces.

These spaces are often more agreeing to the requirements of a contemporary person rather than the various « typical » flats (hall, living-dining room, kitchen, bathroom, bedroom) divided into ambient typologies, imposed by architects and speculators for too long now. The element that characterises these spaces more than anything else with respect to the normal « flats » of the modern blocks is readily verifiable precisely in the total absence of the separations due to the typological arrangements that divide the flat.

A single large ambient!

A single space and the same time separated by different living situations, but the division of which is achieved by the articles and by the behaviour of the individuals who use them.

This type of living choice if at







terno degli spazi abitativi.
Il grande e unico spazio ci dà l'impressione di poterlo usare in modo « diverso », ci spinge ad accogliere gli amici (tanti amici) anche se i posti a sedere sono gli stessi che si possono trovare nel « soggiorno » degli appartamenti; ci fa immaginare usi alternativi, ci viene in mente che potremmo proiettare dei films, ci fa muovere in modo diverso, ci fa giocare in modo diverso.
E attenzione!
Non è « diverso » perché è solo nuovo e inconsueto: la libertà creativa non è direttamente proporzionale allo spazio di cui si dispone, ciò che è importante notare in queste soluzioni abitative è l'automatica « rottura » dei codici imposti.
Molti si domanderanno: « ma dove sono questi spazi? Solo pochi privilegiati li possono ottenere! ».
In effetti questi spazi ci sono, le nostre città sono più antiche di New York, i nostri centri storici sono pieni di questi spazi. Purtroppo una cattiva politica di uso dello spazio urbano ha allontanato gli abitanti delle città dal centro storico lasciando un ricchissimo patrimonio abitativo nelle mani degli speculatori; occorre riconquistare ciò che ci è stato tolto.

IL PROGETTO ABITATIVO PLANA

Facendo proprie queste premesse la Plana ha ricuperato uno spazio (antico laboratorio tessile) e lo ha organizzato con tutti gli oggetti arredativi che da tempo ha scelto di distribuire. L'ambiente, vuoto, appare come un grande vano dove l'unico elemento caratterizzante è il soffitto disegnato dalle capriate in legno, sulle pareti si aprono grandi finestre e il pavimento è in cotto e pietra (beola).
Introdurre tutta la produzione che la Plana distribuisce in questo unico spazio poteva sembrare una proposta un po' ardita e pericolosa, in effetti corrisponde esattamente alle sue scelte culturali e di produzione.
Con questa proposta la Plana ha creduto giusto di poter dimostrare la coerenza di un lavoro che oggi si trova ad avere sviluppato dopo una serie di scelte e di condizionamenti rivolti alle varie ditte che rappresentano il suo pool produttivo.
Infatti gli oggetti che compongono l'arredamento di questo spazio, pur essendo realizzati da diverse ditte, pur essendo progettati da diversi architetti sono legati tra di loro da una serie di motivazioni e di procedimenti costruttivi e progettuali comuni.





the beginning of the century was only referable to a few artists (painters and sculptors who worked and lived in a single large ambient) today is stimulating a greater number of persons. It would be enough for us to refer to the by now generalised habit of the inhabitants of New York (belonging to different social classes and cultural Levels) of using the famous « lofts » (spaces once destined to warehouses of the large United States port) with an unembarassed and uninhibited attitude in relation to the articles and their association.

Free association

Draw together numerous tables, one to write on, one to eat on, one to prepare the food, one to play on (or to use one sufficiently large to accomodate the above functions) means breaking the arrangements imposed by a behaviour consisting of « separations » it, also and above all, means freeing oneself from the conditioning of the so-called stylistic coherence, since the games table, for example, can be grand-father's old table to which we are « so devoted ». The association of numerous articles overcoming the typological separations favours a certain freedom in bringing together different styles, different materials. Naturally everything must be done with a certain « harmony », precisely as those persons who are able to match for their clothing different items taken here and there in an unembarrassed manner matching items of clothing recovered from used clothes shops or from fashion shops or again from indian markets or London supermarkets. Much has been said and is still being said about creative freedom and one way of being able to develop and exercise it is precisely that of giving the individual the possibility of acting without conditioning, without imposed models.
To enter in a large space and make it ones own might frighten someone who is accostomed to recognising the kitchen because it has « tiles on the wall » or the bed-room because it has a « parquet flooring », but it is precisely in this « empty space » that it is possible to move and re-organise ones living space in accordance to autonomous processes.
The articles that serve to live are many (this is well known) and fortunately a « system » able to satisfy all the requirements does not yet exist, hence in these spaces the necessity to free oneself from the so-called « partial furnishing systems » automatically triggers, passing in this way to consider the article in its double possibility of life: autonomous and associated.
This condition gives the individual the possibility of composing, according to an almost spontaneous association, furnishing elements of different origins developing in alternative the capacity of harmonising different elements in accordance with his aesthetic and functional requirements.

A new behaviour

It is almost superfluous to draw attention to how the use of these spaces tends to develop that associative activity that, by now reduced to zero within the urban fabric, is on the way to extinction also within living spaces.
The large and single space gives us the impression of being able to use it in a « different » way, it pushes us to welcome friends (many friends) even if the seats are the same in number as those to be found in the « living-room » of flats; it makes us imagine alternative uses, the idea of being able to project films comes to mind, it makes us move differently, it makes us play differently.
And a warning!
It is not « different » because it is simply new and unusual, the creative freedom is not directly proportional to the space which one has available, what is important to note in these living solutions is the automatic « break » from the imposed codes.
Many will ask themselves: « but where are these spaces? Only a few priviledged persons can obtain them! ».
In fact these spaces exit, our cities are older than New York, our historical centres are full of these spaces. Unfortunately a bad policy for the use of urban space has made city inhabitants move away from the historical centre leaving a very rich living patrimony in the hands of the speculators; it is necessary to regain that which has been taken from us.



Non unitarietà stilistica, non un rigido programma da imporre secondo la logica del progettista, ma oggetti autonomi e nello stesso tempo aggregabili, realizzati con tecniche costruttive che si richiamano alla tradizione artigiana, utilizzando materiali naturali (seta, pelle e lana per i rivestimenti, legno per le costruzioni, ceramica e vetro per gli utensili domestici, corde e fibre vegetali per gli arazzi a parete).
Ed ecco che lo spazio si riempie progressivamente: con la cucina (AGON) in abete che prende il nome di « credenza » proprio per esprimere il processo progettuale usato: cioè ricupero di un oggetto tradizionale (credenza) che da mobile particolare diventa una cucina completa.
Quindi è la volta della Madia (FOLIO) in noce nazionale, massiccio, lavorata secondo una tradizione artigianale che sembrava ormai persa definitivamente. Il disegno di questo oggetto, unito alla cassapanca, al tavolo, alle sedie rispetta delle proporzioni legate alla dimensione umana e ne esalta l'autonomia rispetto a tutto ciò che è circostante.
Un tavolo componibile secondo le esigenze e il numero delle persone che lo useranno (può assumere la forma del quadrato, del pentagono, e anche quella di una stella) è forse la presenza





The Plana living project

By making precisely these premises Plana has recoreved a space (an old textile laboratory) and has organised it with all furnishing articles that for quite some time it has chosen to distribute.
The ambient, empty, appears as a large room where the only characterising element is the ceiling outlined by the wooden beams, the walls have large windows and the floor is covered with ceramic and (beola) stone.
To introduce all the production that Plana distributed in this single space could have seemed a slightly bold and dangerous proposal, in fact is corresponds exactly to its cultural choices and choices of production.



With this proposal Plana has considered it right to be able to demonstrate the coherence of work that today it finds itself having developed following a series of choices and conditioning made on the various companies that represent its productive pool.
In fact, the articles that make up the furnishing of this space, even though being realised by different companies, even though being designed by different architects, are linked with each other by a series of motifs and of common manufacturing and design processes.

Not a stylistic unitarian line, not a rigid programme to be imposed according to the logic of the designer, but autonomous objects and at the same time capable of being associated, realised using manufacturing techniques that recall the craftsman's tradition, by using natural materials (silk, leather and wool for the coverings, wood for the constructions, ceramic and glass for the domestic utensils, vegetables cords and fibres for the wall tapestries).

And so the space is progressively filled: with the (**Agon**) kitchen in fir-wood which is called « kitchen-dresser » precisely to express the design process used: that is, the recovery of a traditional article (kitchen-dresser) that from a special piece of furniture becomes a complete kitchen.



Then it is the turn of the (**Folio**) Kneading-trough made of national walnut, solid, worked according to a craftsman's tradition that seemed to be definitively lost.
The design of this article, united with the wedding-chest, to the table, to the chairs respects proportions linked to the human dimension and exalts its autonomy with respect to all that is surrounding.

A composite table in accordance with the requirements and the number of persons who will use it (it can be a square, a pentagon and even a star shape) is perhaps the most important



più importante bilanciata da una « zona a stare » composta di imbottiti (FIRST) rivestiti di seta naturale (MANTERO) e pelle che hanno un disegno sobrio e che assolvono alla loro più importante funzione: la comodità.
Poi ci sono i complementi della serie (INTERMEDIA): fioriere in abete (con la vasca portaterra in lamiera e la vaschetta inferiore estraibile che raccoglie l'acqua), un portaombrelli, un appendiabiti, dei carrelli con vassoi estraibili, sui muri gli arazzi di lana e corda di Paola Besana e Paola Bonfante, un po' dappertutto le maioliche e i vetri di Cosenostre.
E per finire i contenitori in frassino della serie « variabile » (MOBILIO) che creano bassi e alti diaframmi (con ripiani, antinepiene, antine con vetri, cassetti) dai quali escono i letti ribaltabili per i ragazzi e tra cui si inserisce il letto matrimoniale della serie (INTERMEDIA) con una semplice testata attrezzata, una trapunta in seta naturale (MANTERO) e due lampade che escono ed entrano a cannocchiale nella testata stessa.
Un insieme di elementi che fanno da « contrappunto e controcanto » (per usare un paragone musicale) al « motivo » conduttore che la Plana sta sviluppando ormai da qualche anno con metodo e coerenza.



presence balanced by a « resting area » consisting of (**First**) padded furniture covered with (**Mantero**) natural silk and leather that have a sombre design and that satisfy their most important fnuction: comfortableness.

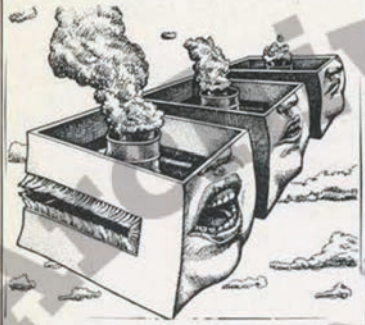
Then there are the complements of the (**Intermedia**) series: fir-wood flower-troughs (with metal earth basin and the withdrawable lower basin to collect water) an umbrella-stand, a clothes-tree, a number of trolleys with withdrawable trays, the wool and cord tapestries by Paola Besana and Paola Bonfante on the walls, the majolicas and glass of Cose Nostre to be found almost everywhere.

And to finish the ash « variable » series containers (**Mobilio**) that create low and tall diaphragms (with shelves, full doors, glass doors, drawers) from which the beds fold out for the children and between which the double bed of the (**Intermedia**) series is inserted with a simple fitted bedhead, one quilted using natural silk (**Mantero**) and two lamps that come out of and enter into the bed-head itself like a telescope. An assembly of elements that act as a « counterpoint » (to use a musical comparison) to the conducting « motif » that Plana has been developing for some years now with method and coherence.



foto Fabio Simion

dello studio Baroni e Pastori



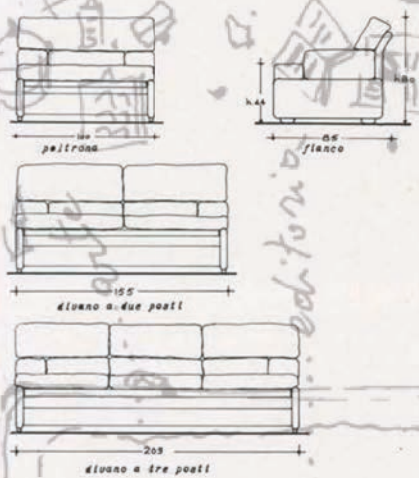
idee progetti brevetti

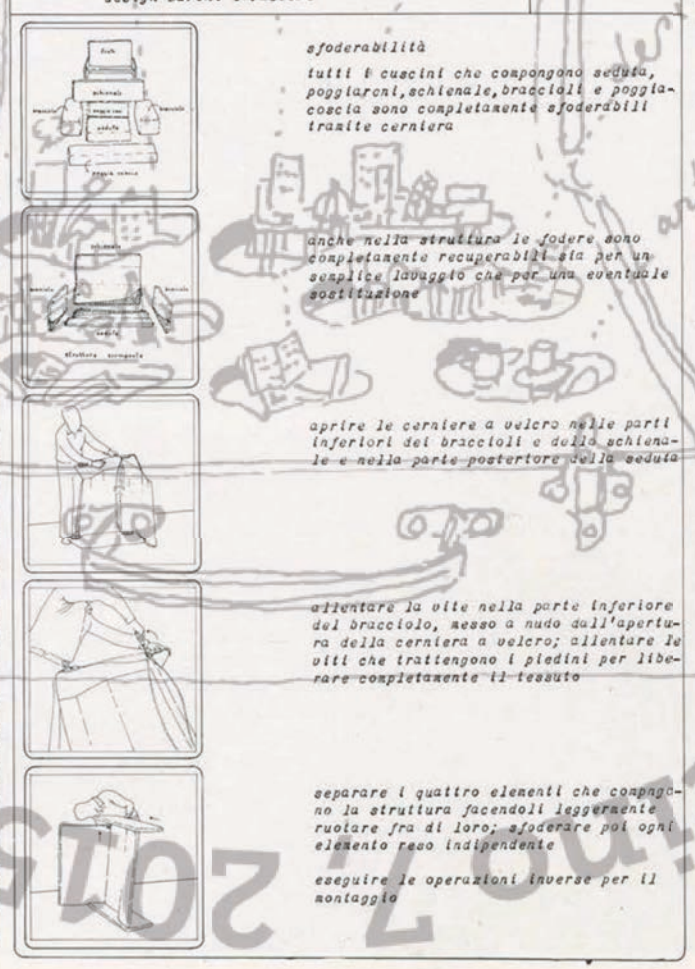
Il design spesso è creazione, scaturita dalla trasformazione di suggerimenti che la realtà circostante offre sotto altri aspetti visivi. Come avviene nella scienza, ove nulla si crea ma tutto si trasforma, così anche nel design l'invenzione va intesa come percezione e rigenerazione di dati: a volte riguardanti aspetti tecnologici, a volte relativi alla morfologia delle forme.
E tanto più le soluzioni appaiono brillanti quanto più i dati presi inconsciamente in esame sono stati felicemente scelti e trasformati dall'intuito. Dall'idea e dall'immagine originaria si passerà ad un prodotto altrettanto valido se l'applicazione costante, la capacità professionale e l'esperienza avranno svolto in pieno il loro ruolo durante la fase di realizzazione, e messa a punto: con un giusto utilizzo della materia, con un'attenta ricerca dei mezzi espressivi.
Esempi di queste premesse sono i prodotti presentati brevemente in questa rassegna, progettati dallo studio Baroni e Pastori: il modello « idea » poltroncina trasformabile a letto, il modello « mascotte » poltroncina pieghevole in tela e legno, la poltrona a struttura totalmente elastica in tondino di ferro; tutte opere brevettate e depositate.
Non sempre tuttavia la creatività ha un ruolo preponderante; a volte la lettura della realtà si impone come ricerca ed esame attento di tutta una serie di istanze, di documentazione di un intero campo o settore di progettazione: il prodotto diventa assemblaggio di esperienze e sollecitazioni varie: tecnologie, immagini, simboli, esigenze reali della committenza, aspetti contingenti della società, come utente, legati ad una propria evoluzione temporale.
In questo modo è stato progettato dallo studio Baroni e Pastori un prodotto come « tema »: un imbottito con l'immagine che ognuno di noi ha sempre avuto, un classico invariabile nel tempo, tecnologicamente corretto.

TEMA

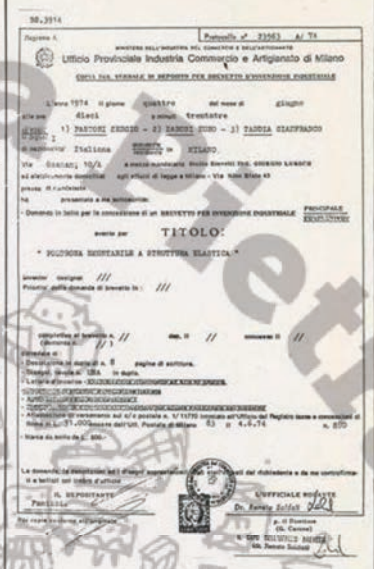
caratteristiche tecnico costruttive

La struttura portante è composta da quattro elementi schiumati a freddo, con la particolare caratteristica che i due elementi che compongono seduta e schienale sono perfettamente simmetrici e di eguali dimensioni; internamente sono costituiti da una intelaiatura tubolare opportunamente cinghiata per garantire durata ed elasticità nel tempo.
L'imbottitura è costituita da elementi in gomma indeformabile rivestiti in morbido Dacron.
Gli elementi della serie «tema» sono sollevati da terra da piedini, opportunamente stampati, che agevolano le operazioni di spostamento per la pulizia e preservano il rivestimento da particolari condizioni del pavimento. Tutti gli elementi imbottiti sono facilmente sfoderabili per permettere il lavaggio o la sostituzione dei tessuti.
Anche il sistema adottato per il rivestimento della struttura portante permette il ricupero totale delle fodere. La tecnologia e le finiture usate sono le caratteristiche più emergenti di questo prodotto.



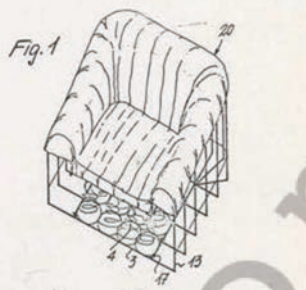


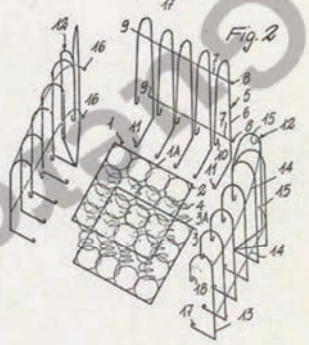
« POLTRONA SMONTABILE A STRUTTURA ELASTICA »


Ufficio Provinciale Industria Commercio e Artigianato di Milano
TITOLO:
" POLTRONA SMONTABILE A STRUTTURA ELASTICA "

stralcio dalla descrizione allegata al brevetto per invenzione industriale

La presente invenzione si riferisce ad una poltrona o simile straordinariamente comoda, in quanto la sua struttura, di semplice costruzione, si deforma elasticamente quando accoglie l'occupante. La poltrona oggetto dell'invenzione si contraddistingue inoltre per la facilità con cui può essere scomposta nelle sue unità costituenti, per facilitare, ad esempio, trasporto e pulizia. Altro elemento di individuazione della poltrona è quello della combinabilità di sue parti con altre uguali per formare divani e simili. La poltrona dell'invenzione, per conseguire gli scopi ed i risultati in precedenza menzionati, si contraddistingue essenzialmente per il fatto di comprendere almeno una unità di sedile ed una di schienale. L'unità di sedile comprende due telai distanziati a cui sono fissate le estremità opposte di molle e l'unità di schienale.





« MASCOTTE »



stralcio dalla descrizione allegata al brevetto per utilità industriale.

Il presente modello di utilità si riferisce ad una poltrona scomponibile, costituita da poche e semplici parti che possono essere semplicemente e rapidamente separate o riunite e che occupano, a poltrona smontata, uno spazio ridotto con notevoli vantaggi per quanto riguarda l'imballaggio, la spedizione ed il magazzinaggio.

Secondo il modello di utilità, la poltrona si caratterizza essenzialmente per il fatto di comprendere due telai ad almeno tre lati, incernierati tra loro in corrispondenza di uno di tali lati, nonché un terzo telaio possedente una traversa ove è situato un mezzo di collegamento ai primi due telai allo scopo provvisti di contromezzi di collegamento, ed un rivestimento flessibile provvisto di alloggiamenti taschiformi in cui sono rispettivamente inseribili le estremità superiori dei tre telai anzidetti.

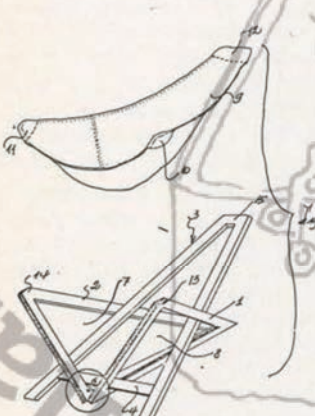


Fig. 1

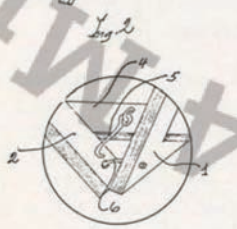
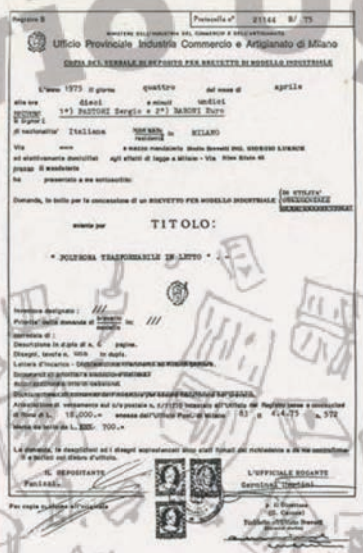


Fig. 2

« IDEA »



stralcio dalla descrizione allegata al brevetto per utilità industriale.

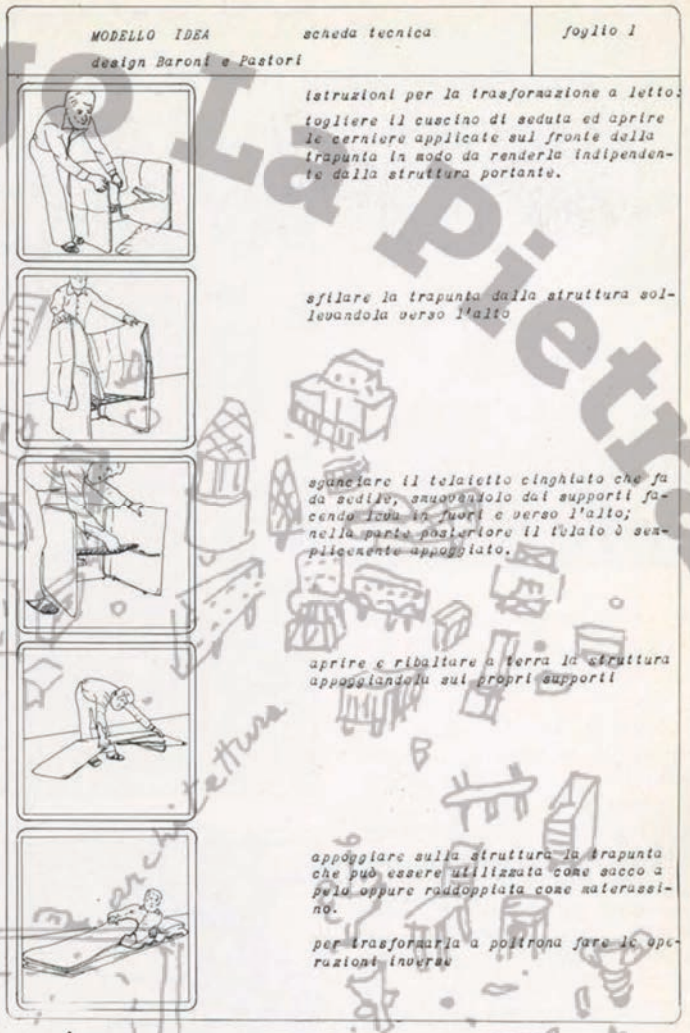
Il presente modello d'utilità si riferisce ad una poltrona trasformabile in letto.

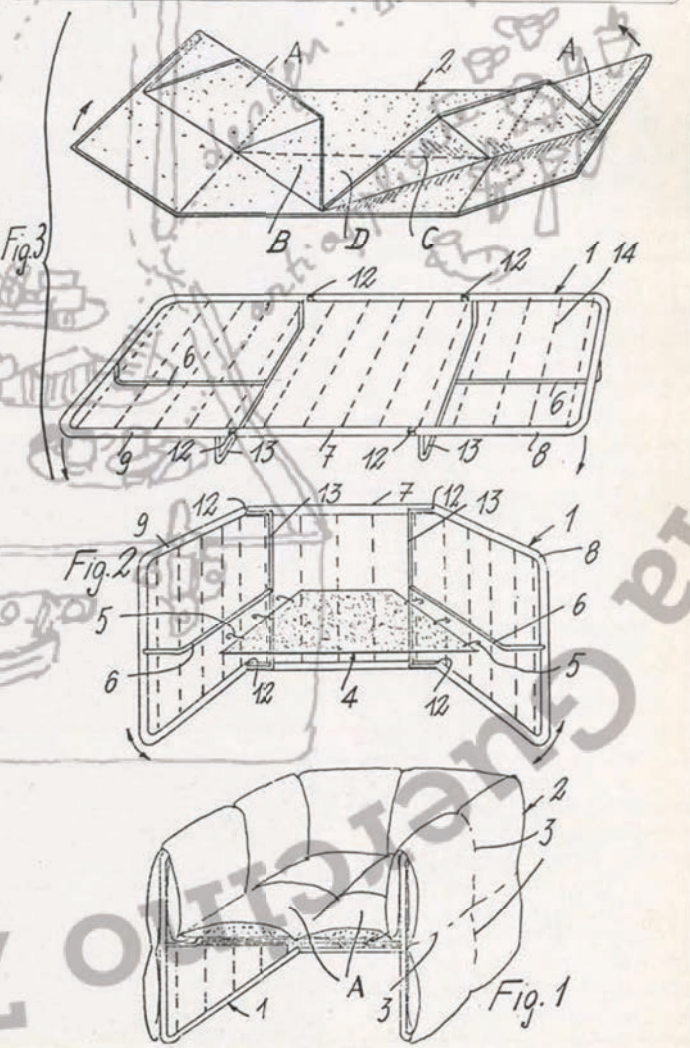
Scopo principale della presente invenzione è quello di realizzare una poltrona trasformabile in modo assai semplice, di sicura affidabilità in quanto priva di complessi meccanismi a leva, e notevolmente economica.

Altro scopo della presente invenzione è quello di realizzare una poltrona trasformabile, comoda, la cui imbottitura può costituire il materasso.

Secondo il modello di utilità, la poltrona si caratterizza essenzialmente per il fatto che comprende un telaio fungente da letto e da struttura portante della poltrona, il quale è formato da parti fra loro girevoli in modo da individuare due fiancate e lo schienale della poltrona, ed un rivestimento calzabile sul telaio piegato e spiegabile in modo da costituire il materasso quando il telaio stesso è disteso, cioè con le sue parti allineate tra loro. Vantaggiosamente le due parti d'estremità del telaio posseggono degli appoggi i quali costituiscono delle battute che, cooperando con la parte intermedia del telaio, limitano la rotazione relativa tra tali parti. Opportunamente gli appoggi presentano bracci, integranti gli appoggi e che, nella posizione a poltrona, servono da sostegno per un elemento amovibilmente associato ad essi, il quale impedisce il divaricamento delle parti d'estremità del telaio e rappresenta la superficie su cui grava il peso dell'occupante che viene scaricato sulle predette parti d'estremità del telaio.

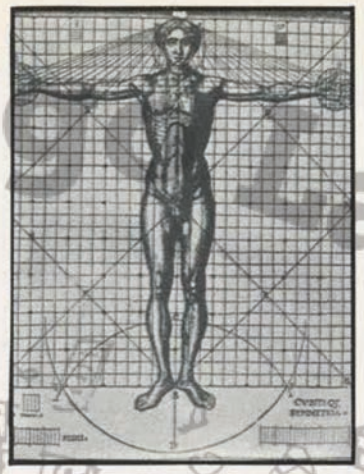
Ovviamente le dimensioni nonché i particolari materiali utilizzati potranno essere qualsiasi a seconda delle esigenze.





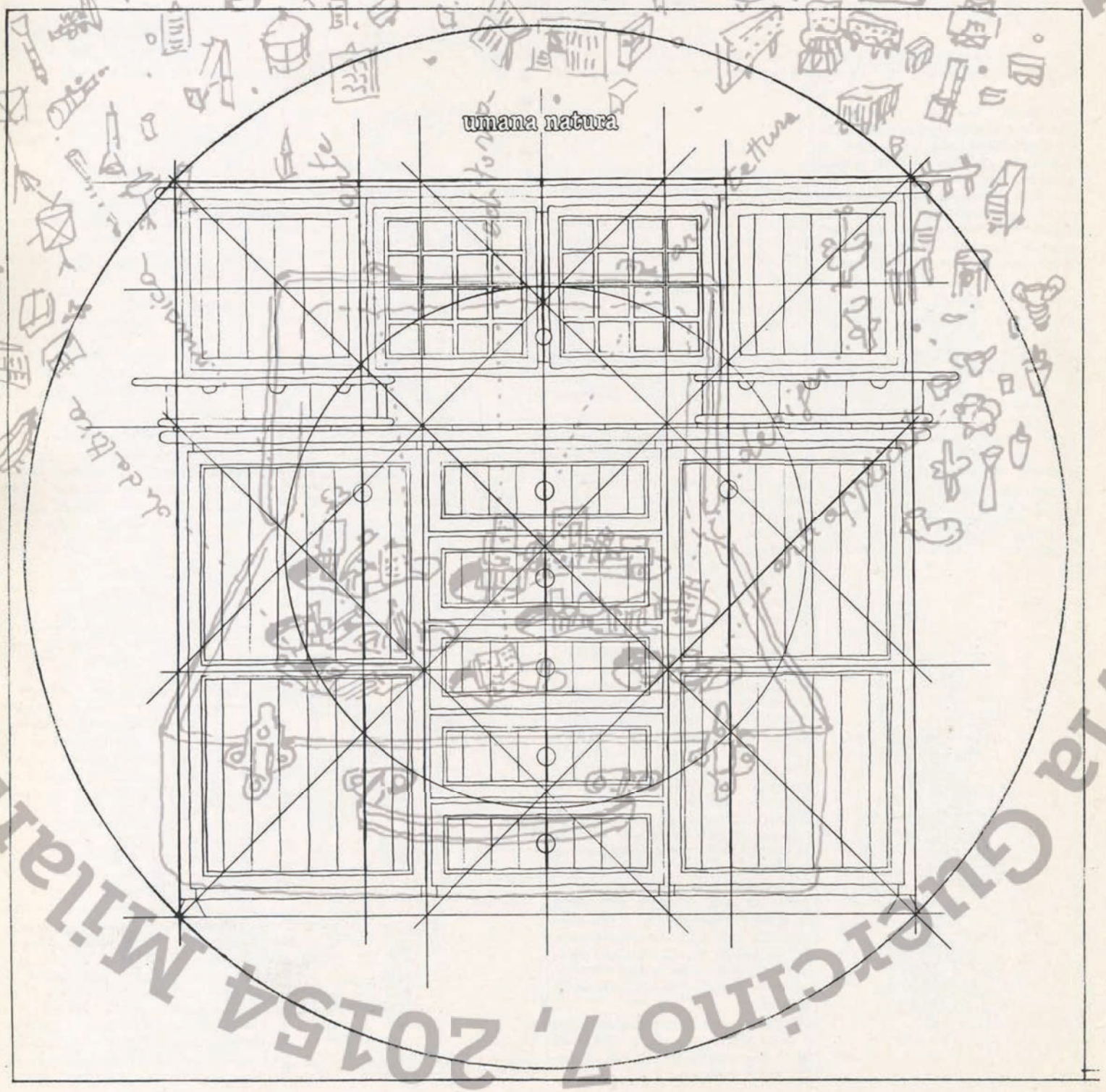
"L'antico non è un repertorio di modelli da imitare ma la coscienza storica del passato e del suo inevitabile rapporto col presente"

C. G. Argan



« Misura del corpo umano e da questo trovare ogni simmetria, euritmia e ogni schema geometrico proporzionato »

a cura di Franco Poli



Archivio Storico della Pietra
Quarrying 7, 2015 4 Milan







Cos'è una Madia? Che rapporto ci può ancora essere fra noi e una Madia? Perché disegnare una Madia? La soluzione di questi tre interrogativi è stata essenziale premessa alla specifica operazione di progetto commissionataci da PLANA.

La ricerca delle caratteristiche del mobile Madia va al di là della mera conoscenza della destinazione d'uso, in quanto le radici nel rapporto tra fruitore e Madia sono oggettivamente di tipo psicologico. La Madia è infatti quel mobile che conteneva il cibo e del cibo riteneva gli odori, ne manteneva o alterava i sapori, (chi non ricorda quanto coinvolgeva i sensi aprire la madia della nonna?) prima che questa fosse sostituita dal frigorifero (la cui funzionalità e razionalità nessuno mette in dubbio). Ora il cibo che non si degrada, viene stipato in contenitori sempre più asettici e polifunzionali. Ricuperare all'uso la Madia significa quindi capire e far capire che questo mobile è di genere « femminile » e che la sua presenza all'interno di uno spazio abitativo genera necessariamente una polarità visiva, fisica e d'uso insieme.

La preminenza oggettiva della Madia rispetto agli altri arredi andava sottolineata a livello di progetto. Essa ha quindi un corpo di una certa dimensione con un asse di simmetria molto marcato e una presenza chiaroscurale più significativa, accentuata soprattutto nella sezione centrale per determinarne una maggiore valenza figurativa. Per quanto riguarda le misure essenziali ci siamo attenuti a modelli autentici trovati nelle campagne del Veneto. Questo tipo di ricerca ci ha dimostrato come il mobile di una certa epoca (fino al Settecento per intenderci) ha delle caratteristiche d'uso e praticità

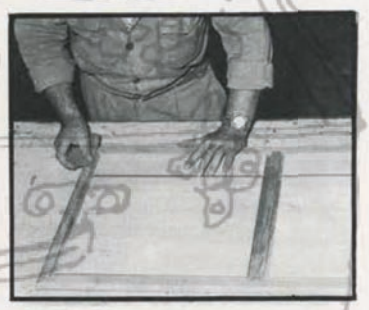


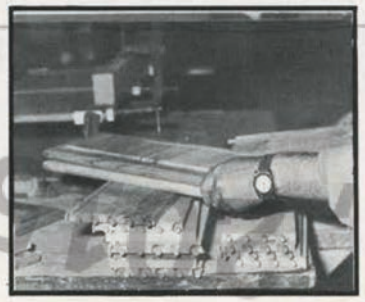


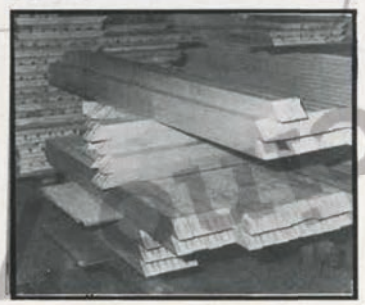












decisamente subordinate a valori figurativi e stilistici.

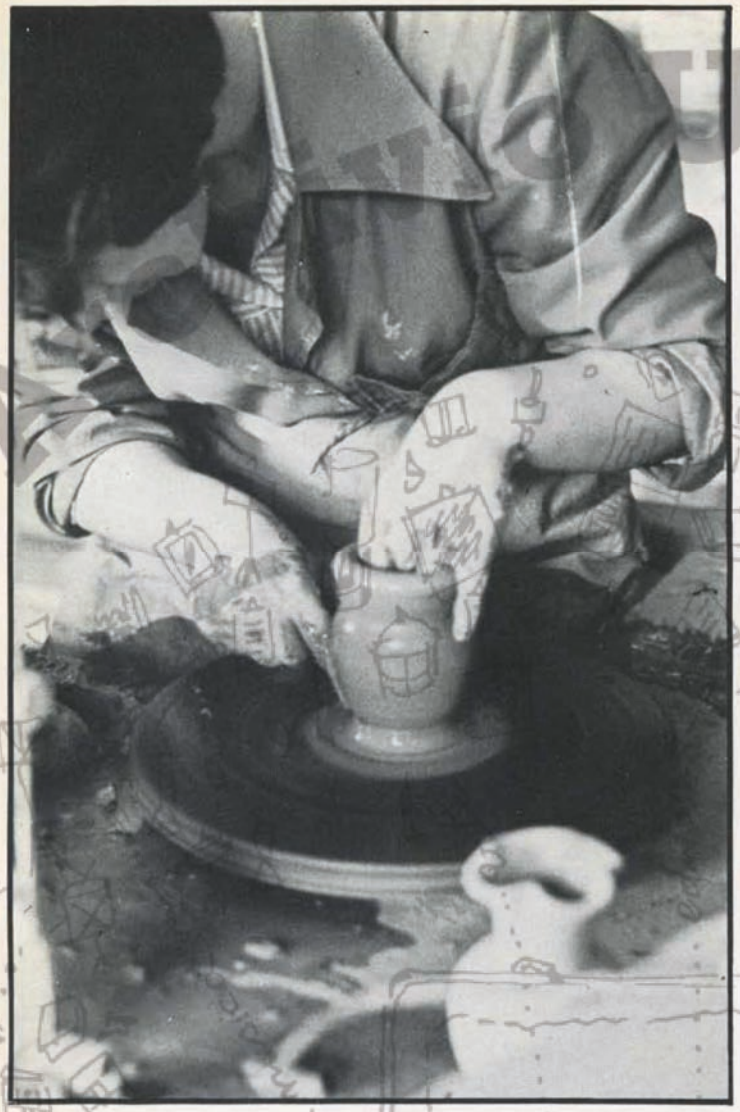
Questo discorso se ci chiarifica abbastanza cos'è una Madia lascia senza risposta un altro interrogativo: per quale motivo il « mercato » invece di accettare in maniera sempre più massiccia prodotti d'arredo con caratteristiche « industriali », costruiti quindi con materiali sintetici, serialmente e con doti di componibilità, resti legato o, addirittura, riscopra le materie naturali, antiche, povere e nobili che spesso denunciano il loro invecchiamento cambiando colore, forma e sostanza (cotto, legno, pelle, vimini, ecc.).

Perché, nonostante tutti i discorsi sulle « tecnologie avanzate », l'oggetto prodotto artigianalmente continua ad avere un grande valore anche quando questa provenienza viene sottolineata da approssimazioni formali ed imperfezioni?

Potrebbe sembrare solo una struggente nostalgia del « buon tempo antico » una irrazionale ed individualistica ribellione alla civiltà del « consumo ».

Ma quella che si delinea sempre di più come autentica « inversione di tendenza » parte da bisogni reali a livello di massa che coinvolgono più strati sociali in un discorso comune di rifiuto dei valori preconfezionati o degli oggetti che non hanno alcun valore se non quello, molto appariscente, di essere « nuovi ». Oggetti che appena perdono queste caratteristiche di novità perdono immediatamente valore.

Ora il discorso deve trasformarsi da « culturale » a « politico » perché anche questo tentativo non diventi una specie di « novità » e ben sappiamo come l'industria sia abile nel far leva su bisogni reali per far consumare rapidamente degli oggetti che a questi bisogni non danno nessuna risposta.



l'amore, il diavolo, la ghiotta

di Annalisa Merli

Quando noi siamo insieme ogni momento è bello, è rilassante e nello stesso tempo stimolante. Se qualcuno potesse osservarci non avrebbe esitazioni a entrare nel gruppo, parlare e ridere con noi. Non abbiamo bisogno di molte cose: una bottiglia, bicchieri; ad una certa ora qualcuno si offre (o più spesso viene allegramente « costretto ») a cucinare per tutti che improvvisamente e contemporaneamente scoprono di avere fame.

Ci uniscono il desiderio di amicizia, di calore, di rimandare l'ora dei saluti, anche se l'indomani sarà un po' più difficile saltare più dal letto. Quando le sensazioni che la compagnia degli amici procura sono troppo importanti, allora pensiamo davvero di non essere stati i primi a fare questa scoperta, a credere nel calore dell'amicizia. Quello che vorremmo è che tutti potessero fare come noi, meglio di noi e scoprire che sono tante le cose che costruiscono un ambiente, che avvicinano coloro che lo abitano.

Gli oggetti più comuni, per esempio, quelli che compaiono sulla nostra tavola, le nostre forme, sono ideate e create con amore, con paziente ricerca, riflessione, perché ogni oggetto ha una sua storia, un suo significato, un legame fortissimo con la parte più bella della tradizione: quella in cui l'uomo vive accanto all'uomo, diviene capace di trasmettere sensazioni, momenti, emozioni.

Oggi è troppo facile non accorgerci neppure della forma, del significato di quello che abbiamo intorno, specialmente degli oggetti che usiamo quotidianamente.

Cosenostre non vuole offrire cose belle e basta. Cerca forme che nella loro semplicità racchiudono un significato, una tradizione di amicizia e di ospitalità.

Guardiamo più da vicino il « Collo »: il materiale è grezzo, scabro, la linea pulita, essenziale, eppure sotto questa semplicità si nasconde un'antica usanza: quella di servire l'ospite facendolo sedere e offrendogli da bere.

Il collo della caraffa è così lungo per facilitare questo gesto. Oggi non è « fuori moda » offrire da bere all'ospite, anzi è un attimo da ricuperare, da fare nostro, insieme a tante altre usanze secolari che non possiamo perdere, perché troppo ricche di calore e di simpatia, troppo legate a ciò che noi intendiamo per « gusto della vita », cioè gusto della compagnia, della casa, di circondarsi di cose « umane »

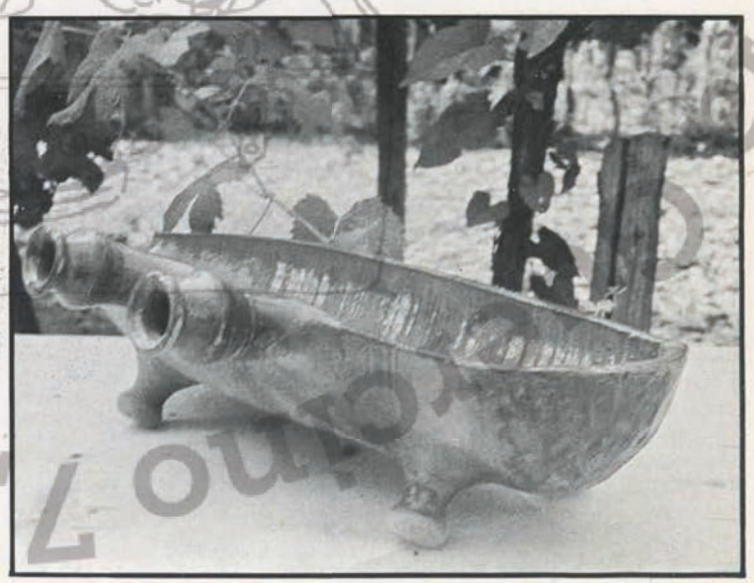
I bicchieri sono fatti per la mano dell'uomo prima che per gli occhi, i piatti non sono mai perfettamente identici uno all'altro, proprio perché nati da un lavoro manuale, artigianale, non avranno mai la freddezza della « serie ».





I nomi stessi che diamo ai pezzi rivelano quello che sta dietro ad ogni creazione: l'amore. Il « diavolo », la « ghiotta », non sono solo utensili, pentole, sono modi di cucinare, ricuperati dalla tradizione, quindi modi di stare insieme, di cenare insieme preparando il cibo insieme. Ritrovare il gusto del materiale grezzo, della forma semplice è qualcosa che va al di là di un attimo: significa iniziare a vivere in modo diverso, a provare piacere attraverso il contatto e la vista, capire la ricchezza della semplicità.





nouvelle tapisserie

di Cristina Cristini

Tapisserie è divenuto ormai un termine internazionale, intraducibile, che serve a definire quel tipo di ricerca artistico-artigianale, che si avvale della tecnica dell'intreccio.

La tapisserie nasce per una funzione murale: ricoprire o sostituire (esteticamente) il muro.

Poi si precisa in base alla collocazione che assume nello spazio — tapisserie spaziale — o alla modifica che determina nell'ambiente: tapisserie environement.

La tecnica di realizzazione della tapisserie è l'intreccio su due fili (ordito e trama) tesi su di un telaio.

La tessitura è una delle prime espressioni d'arte conosciute dall'uomo, i quipus precolombiani ne sono un preziosissimo esempio, anche Lao Tse ci tramanda notizie di popoli che tessevano i loro messaggi.

Nata dunque come tecnica espressiva al pari del graffito e più tardi dell'affresco, la tessitura nei secoli subisce molte trasformazioni e molti usi, ma saranno gli anni d'oro della Renaissance che in Europa ne determineranno lo splendore e nello stesso tempo la releghe-ranno a modelli sempre uguali e stereotipi da « boiserie ».

Il muro ricoperto di tessuto è più caldo e più prezioso, ma l'arazzo non riuscirà ad uscire da questa sua unica funzione.

Sarà Lurçat, agli inizi del secolo Ventesimo a portare il più forte rinnovamento: « Dunque, che cos'è la tapisserie? È un disegno (preparato dall'artista) che viene realizzato da alcuni artigiani specializzati: i tessitori. »

Da questa affermazione e in seguito contro questa affermazione si è partiti con la Nouvelle Tapisserie.

« La tecnica non è importante, dice Jodoca Buic. Per l'espressione artistica, quello che è importante è liberare la tapisserie dall'asservimento così avvilente alla pittura. Poco importa come l'opera d'arte sia creata.

Oggi l'artista dovrebbe forse abbandonare la tradizione della tapisserie e rinnovare anche quella della tessitura.

Non si possono considerare separatamente la forma, il materiale e la tecnica ».

L'artista dunque liberatosi dopo tanto tempo dai tabù dell'alto liccio e del basso liccio, può con il materiale più a lui confacente, dare libero sfogo alla propria creatività.

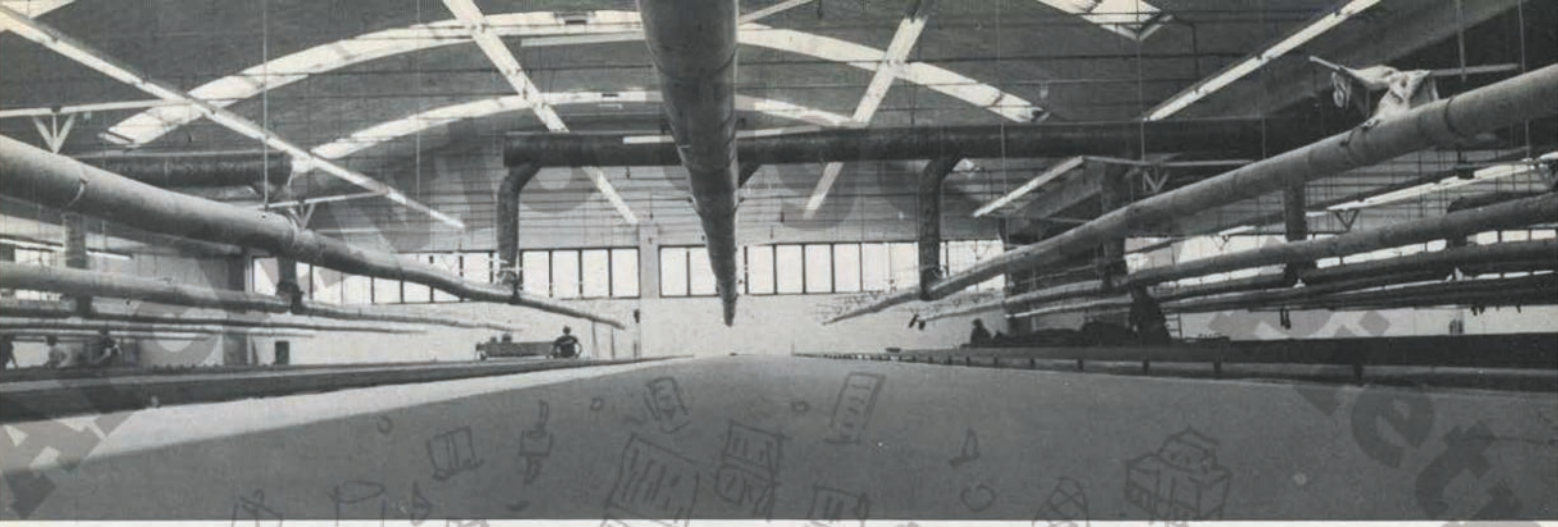


Le strutture tessili e gli arazzi riprodotti sono di Cristina Cristini. Rappresentano il lavoro degli ultimi tre anni. Il materiale impiegato è il sisal naturale poi colorato con colori vegetali dalla stessa artista.
Nell'ultimo lavoro che viene riprodotto ancora in fase di realizzazione, al materiale consueto è stato avvicinato il polietilene e la canapa grezza.
A proposito della scelta del materiale, dice Cristina Cristini, sono stata affascinata dal colore, ingiallito dal sole, di quei lunghi avanzi di corde che nella pianura padana restano nei campi, abbandonati dalle macchine che legano il grano e il fieno.
È un materiale duro, vissuto, che spacca la pelle delle mani. All'inizio era bello sentirlo resistere alla forma che io mi sforzavo di dare.
Sul telaio ho eseguito soltanto due lavori, poi, visto che le mie attenzioni si erano rivolte all'ambiente vegetale, ai rampicanti, tappeti di foglie secche o quasi secche o già imputridite, a quella vita che si attacca ai muri, alle reti, alle siepi, ho dovuto lavorare in condizioni più libere.
Anche l'uso del colore — dove viene usato — è solo tonale e serve esclusivamente a rafforzare la « sensazione » della materia.









vestire gli imbottiti

di Mario Tinco

Ogni volta che due campi di produzione si avvicinano grazie ad una spinta che un settore imprime verso l'altro, scatta un meccanismo di reciproca sollecitazione che spesso coincide con un effettivo avanzamento dei due settori in questione.

E' il caso del recente sviluppo di un rapporto sempre più maturo e consapevole tra i produttori di oggetti per l'arredamento (nel caso specifico soprattutto di imbottiti) e di produttori di tessuti per il loro rivestimento.

Questi ultimi ormai da alcuni anni sono in rapporto con i produttori di imbottiti, ma questo rapporto si è sviluppato in effetti quasi sempre in uno stato di soggezione, vale a dire: in genere la ditta produttrice di tessuti in passato si limitava a formulare genericamente un campionario che spesso invecchiava senza ricevere delle opportune spinte e sollecitazioni da parte degli imbottitori i quali raramente si sforzavano di dare delle controindicazioni.

Ora assistiamo invece ad un avvicinamento dei due settori di produzione attraverso una mutua collaborazione, dovuta soprattutto alla reciproca consapevolezza del ruolo che il tessuto di rivestimento ormai può avere nella produzione degli imbottiti. Da una parte il produttore di imbottiti si è reso conto che è molto meglio investire i soldi in una produzione aggiornata e qualificata del rivestimento piuttosto che rinnovare la propria produzione attraverso le ormai « stanche » strade di una trasformazione del disegno dell'oggetto; dall'altra il produttore di tessuti, presa coscienza di questo suo nuovo ruolo (più importante!) nella realizzazione degli imbottiti (e in tutte quelle realizzazioni che nell'ambiente domestico richiedono la presenza di tessuti), sta cercando una propria autonomia e una propria capacità propositiva.

Incomincia quindi a profilarsi all'orizzonte il produttore di tessuti, sensibile ai problemi dell'arredamento e capace di sviluppare una propria linea di produzione.

Questa nuova figura di azienda naturalmente mette in moto un processo di sperimentazione e di ricerca che finora il produttore di tessuti si era guardato bene di innescare.

In questa linea di scelte produttive e culturali si inserisce, tra le prime, la produzione Mantero, che da qualche anno sta sviluppando una politica produttiva e una serie di proposte formali e tecnologiche tali da poter essere considerata giustamente un « modello di riferimento ».

L'impegno e i relativi risultati così presto raggiunti rappresentano per la Mantero una sorta di nuova sperimentazione che fa però riferimento a una lunga attività di lavoro sviluppata in passato, come del resto ancora oggi, nel settore dell'abbigliamento.

E' questa, naturalmente una delle ragioni fondamentali a sostegno dell'impegno e della qualità delle scelte che sono alla base del lavoro di questa società.

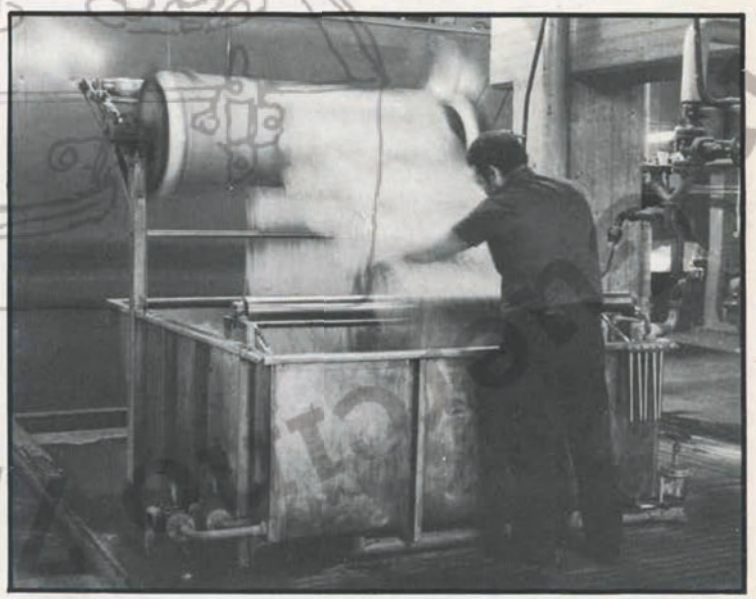
I colori finora selezionati appartengono ad un unico tema monografico: la natura, mentre la scelta del « segno » è stata rivolta ad elementi di decorazione tratti dagli affreschi.

Un modo questo di riproporre la propria cultura, di stimolare la sensibilità a « segni » che noi tutti ormai portiamo nell'inconscio, « segni » legati quindi alle nostre radici e alla nostra gestualità.

A queste proposte formali e tecniche recentemente si stanno aggiungendo altre proposte che senz'altro creeranno un nuovo impulso nel campo del rivestimento dell'imbottito e quindi dell'imbottito stesso: l'uso della seta e della lana.

Infatti l'uso della lana ma soprattutto della seta, lasciate allo stato naturale, (proposte nella passata manifestazione espositiva milanese: STAR 1977) rappresenta per il futuro dell'imbottito un'ampia base di sperimentazione e di giusto rapporto con gli oggetti che costituiscono l'insieme dell'arredamento della casa di oggi, sempre più orientato all'utilizzazione di materiali naturali.





progettare e costruire un sistema

di Lucio Martini

Non sempre è possibile disegnare oggetti per l'arredamento utilizzando il legno e la sua tecnologia, rimanendo all'interno di scelte formali, sobrie ed essenziali.

Infatti questa scelta prevede l'esecuzione degli oggetti secondo una capacità tecnica che solo pochi produttori sono ormai in grado di avere.

Il programma « variabile » disegnato dall'architetto Parmeggiani è nato appunto nel desiderio di non introdurre nel sistema nessun messaggio particolare, esaltando quindi una estrema semplicità di concezione strutturale attraverso la assoluta mancanza di formalismi gratuiti.

Queste scelte, come dicevamo, potevano essere rappresentate concretamente in oggetti solo da artigiani capaci di ricuperare la tradizione della lavorazione del legno: la falegnameria Ceresio ha saputo raccogliere le indicazioni del progettista e sviluppare tutta la gamma delle « variabili » del sistema in cui l'intercambiabilità e la flessibilità sono le componenti fondamentali.

La scelta di tre elementi strutturali fondamentali attraverso i quali (secondo uno sviluppo tridimensionale) articolare il sistema è una delle caratteristiche dello stesso; lo schienale, il fianco e il piano di forte spessore sono appunto i tre parametri formali e strutturali su cui si fondano le scelte progettuali di Parmeggiani.

Tutto il resto, come i piani, le antine con o senza cristalli, i cassetti, i piani di lavoro, i letti ribaltabili ecc. sono corredo.

Ora, definito il sistema, ecco che le tecniche e la capacità realizzativa dell'artigiano riescono a costruire, sviluppare e finire la serie del programma e la vasta gamma di complementi: dagli attacchi per l'unione dei tre elementi fondamentali, alla lavorazione e finitura dello schienale il quale non ha bisogno di contro-fodera e si presenta esteticamente « finito » in modo da consentire « la sua vista » qualora si desideri porre il mobile al centro di ambienti.

Tutta la qualità « decorativa », se così si può ancora chiamare, del sistema è lasciata alla definizione di alcuni piccoli particolari dove la scelta formale si lega perfettamente alla tecnologia utilizzata: come l'antina e il cappello terminale.

L'antina senza maniglia tradizionale, ma con due fori (pupilla in massello) posti in modo da essere intercambiabili in fase di montaggio e cioè aperta dalla destra e dalla sinistra; un cappello terminale che nei mobili bassi o medioalti è un elemento essenziale di finitura e di protezione.

Tutto il sistema « variabile » si basa su un modulo di 16 cm a partire dall'interasse dei fianchi e dall'interasse delle antine e degli schienali e pertanto in pianta si può avere qualsiasi dimensione secondo la formula cm 16+2.

Il programma permette praticamente illimitate possibilità compositive sia per mobili accostabili a muro, bifacciali a centro stanza, armadi, interpareti attrezzate, contenitori per i più vari ambienti.

Le idee guida che hanno informato questo progetto possono essere sintetizzate in: semplicità, durata e flessibilità; caratteristiche che non si potevano raggiungere senza una effettiva collaborazione tra il progettista e gli esecutori del sistema.

Alla falegnameria Ceresio, in grado di poter lavorare il legno nelle sue essenze più tradizionali (frassino, olmo, noce, sia in impiallacciatura che in massello) si deve quindi la realizzazione di questo nuovo programma.













a milano un'esposizione Plana



All'interno del vasto programma che da alcuni anni è stato pianificato e che si sta attuando guadualmente, la Plana ha individuato la realizzazione di alcuni centri di vendita in Italia e all'estero.
Presentiamo in questa occasione l'esposizione Plana di Milano che ha preceduto altre già realizzate, come a Parigi, a Vicenza, a Modena e altre in via di realizzazione.

Forse è utile ricordare che la Plana, solo tre anni fa si era posta l'ambizioso traguardo di distribuire « oggetti arredativi » in grado di soddisfare tutte le esigenze di strumentazione dello spazio arredativo. Questo obiettivo, oggi in buona parte raggiunto, è stato reso più completo e più complesso dal fatto che la commercializzazione delle « cose da abitare » scelte dalla Plana si basa su rigorosi criteri quali: il ricupero della tradizione artigiana, le tecniche costruttive rispondenti alle tecnologie avanzate senza trascurare l'utilità e la funzionalità; tutto ottenuto attraverso « pezzi di arredamento » capaci di vivere autonomamente ma nello stesso tempo capaci di aggregarsi tra di loro.

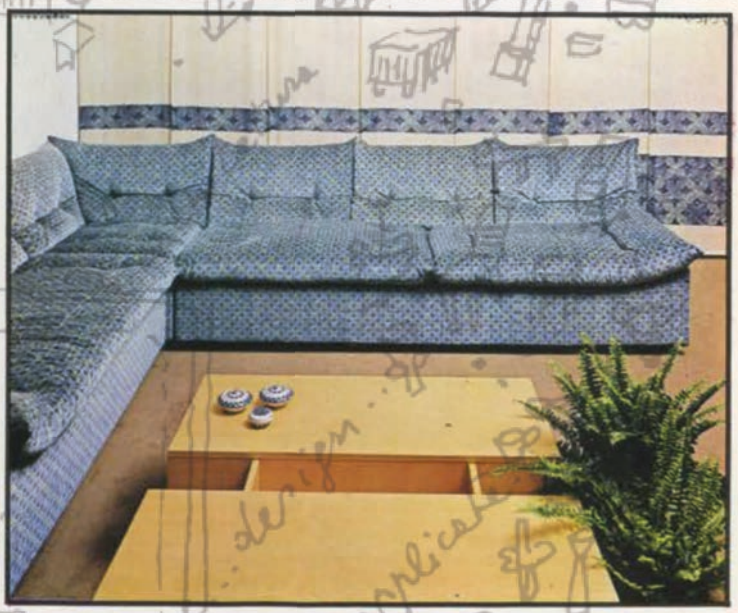
Lo sforzo in questa direzione è oggi visibile attraverso una serie di iniziative che la Plana promuove per « comunicare » nel modo più corretto la propria immagine, le proprie scelte culturali e commerciali.

L'esposizione di Corso Sempione a Milano è uno di questi momenti di comunicazione. La scelta strategica nelle immediate vicinanze della Fiera rappresenta un modo per partecipare alle grandi manifestazioni espositive del settore, mantenendo un'autonomia e una coerenza nel rapporto con il pubblico che ha così la possibilità di cogliere in modo esauriente le diverse relazioni che intercorrono tra le ditte produttrici scelte dalla Plana.
Forse solo qualche mese fa era ancora difficile cogliere nella sua completezza il « progetto abitativo Plana », in quanto era in via di realizzazione, ora, attraverso l'apporto di nuove forze produttive, assistiamo al completamento di quella specie di « pentagramma » arredativo che caratterizza oggi l'immagine Plana.
Le cose sono fatte con semplicità e con passione; vengono chiamate con nomi che richiamano queste scelte di fondo, senza l'ambizione della « novità ». Sono state pensate per un pubblico che ritorna ad amare l'oggetto arredativo inteso come strumento e non come elemento provvisoriamente adatto ad esprimere in modo decoroso lo stato sociale a cui si appartiene o meglio a cui si vorrebbe appartenere. Un dialogo aperto, un comunicare, un rapportarsi con tutti coloro che affrontano il problema di organizzare il proprio spazio abitativo: in questa prospettiva la Plana ha avviato l'iniziativa di realizzare diversi spazi espositivi in cui vengono proposti i prodotti delle aziende che sono entrate a far parte del pool distributivo Plana.
Una serie di punti di riferimento dove verificare il dialogo a più voci non solo con le aziende produttrici, alle quali viene richiesta una completa adesione alla « filosofia arredativa » iniziata dalla Plana ma anche con gli addetti del settore, con i progettisti e con il consumatore finale: uno scambio di valutazioni, di giudizi, di sollecitazioni aperto a tutti quei suggerimenti (di comportamento, di produzione, di apertura a nuove necessità funzionali ed estetiche) che portano all'evoluzione





Il progetto abitativo Plana è ormai una realtà e gli spazi espositivi che di volta in volta si stanno realizzando lo rappresentano, accompagnandolo nella sua continua evoluzione.

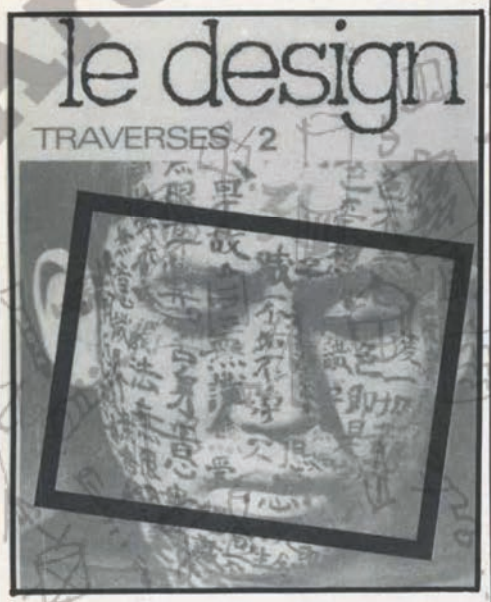


della cultura arredativa.
L'apertura di questi spazi espositivi, in sintesi, non esprime solo la volontà di mostrare delle « cose » ma un'occasione per approfondire e valutare l'evoluzione e la maturazione del « progetto Plana » cioè di quel programma arredativo completo, fatto di mobili per la cucina (AGON) in grado di collocarsi in diversi ambienti, grazie alla loro disponibilità e alla loro capacità di aggregarsi e separarsi dalle attrezzature tipiche dello spazio « cucina » (assumendo, in quest'ultimo caso, un notevole grado di autonomia nei confronti della tipologia ambientale a cui vengono normalmente destinati); di imbottiti (FIRST) capaci di soddisfare tutte le possibilità che tale prodotto può fornire attraverso sistemi componibili ma anche con elementi che riescono singolarmente a caratterizzare lo spazio in cui vengono collocati; fatto di oggetti funzionali (vetri e maioliche) di fattura artigianale (COSENOSTRE) che diventano il sottile filo conduttore capace di collegare tutti i vari prodotti scelti dalla Plana; di oggetti decorativi (SEGNALI); di tessuti (MANTERO) capaci di fornire agli imbottiti, ai rivestimenti di pareti, alle tende, ai copriletti una inconfondibile impronta di armonia e di personalizzazione; fatto di una serie di attrezzature (MOBILIO) in grado di soddisfare tutti i problemi legati ai contenitori delle varie zone abitative (notte, giorno); di nuove forme di oggetti complementari: dal carrello al portaombrelli, dall'attaccapanni alla fioriera (INTERMEDIA); ed infine fatto anche di mobili (tavoli, sedie, una madia, una cassapanca) dove la progettazione e la capacità di esecuzione attraverso procedimenti artigianali raggiungono il maggiore livello di sintesi e di compenetrazione (FOLIO).



ATTIVITA' DEL C.C.I.

Il Centre de Création Industrielle (C.C.I.) rappresenta una delle parti che costituiscono il Centro Georges Pompidou a Parigi. Ormai da diversi anni sta sviluppando una politica culturale che investe tutti i problemi del design; queste mostre non si limitano ad indagare problemi riferiti solo al territorio francese, ma abbracciano anche altre culture e metodologie (basti pensare alle recenti mo-



stre di Gaetano Pesce e di Ettore Sottsass). Ogni mostra è sempre accompagnata da un catalogo con uno spiccato senso « didattico » e generalmente dette mostre vengono riprodotte in diapositive a colori e quindi raccolte in dossiers inviati poi a tutte le scuole del territorio francese.

Una rivista monografica « Laverses » accompagna il lavoro di questo centro che recentemente è stato promotore insieme alla rivista Creé del primo festival di Film d'Architettura a Nancy.

La « Galerie d'actualité » in questi ultimi mesi ha realizzato tra l'altro:

«LES AVANTARS DE MISS LIBERTY»

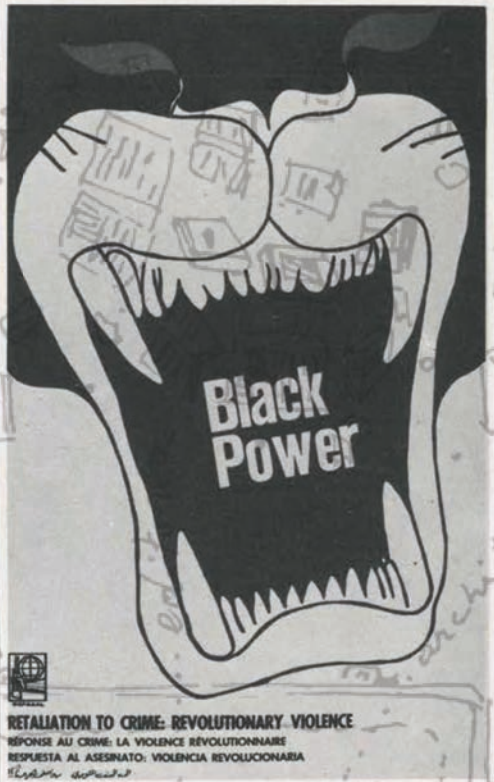


(Una città è sempre simbolizzata attraverso un oggetto. Se Parigi ha destinato questo ruolo alla torre Eiffel, New York ha scelto un regalo francese: la Statua della Libertà, opera di Bartholdi) La mostra raccoglie tut-



ta una serie di immagini e disegni satirici, politici, illustrazioni di giornali, immagini pubblicitarie, opere d'arte e oggetti: un numero impressionante d'avventure visuali, di deformazioni e di critiche che hanno avuto sempre come soggetto « La Libertà ».

CULTURA E RIVOLUZIONE: L'AFFICHE CUBANO CONTEMPORANEO



La mostra è una selezione di 135 affiches recenti che rappresentano i principali aspetti d'un mezzo di comunicazione privilegiato in un paese dove la rivoluzione risale a meno di venti anni.

Queste opere riflettono la creatività plastica tipica di Cuba d'oggi, sia per la qualità formale sia per la diversità dei temi affrontati e dei mezzi grafici utilizzati.

« Cultura e rivoluzione »: gli organizzatori della mostra hanno volutamente invertito i termini per indicare l'importanza che ha avuto la Cultura in un paese in pieno mutamento, l'importanza politica che rappresenta una ricerca grafica.

MILTON GLASER



Artista, « designer » professore e direttore artistico, Milton Glaser è nato a New York nel Bronx; attribuisce la diversità del suo lavoro all'influenza di questa città che definisce: « il centro mondiale della comunicazione e dell'informazione ».

Egli è considerato uno dei più grandi creatori grafici del XX secolo al pari di Laszlo Moholy-Nagy, Paul Rand, Herb Lubalin e altri. Autore di un grandissimo numero di copertine e di illustrazioni per diverse riviste come, Time, Life, New York, di copertine, di dischi, di manifesti, di copertine per libri per bambini, di manifesti per movimenti sociali e politici. E' molto difficile trovare qualcuno in U.S.A. che non sia stato, coscientemente o non, in contatto con la sua opera.

ARTI VISIVE A MILANO

Si è costituito, presso il Club Turati un gruppo di lavoro al quale partecipano tra gli altri: Davide Boriani, Vittorio Fagone, Aurelio Natali, Bruno Pellegrino, Giovanni Pinna, per sviluppare un « modello di analisi della situazione delle arti visive a Milano ».

ARTE E SOCIETA'

Al centro Internazionale di Brera a Milano si sono tenuti per tutto l'anno 1976-77 alcuni seminari, sul problema del ruolo dell'operatore estetico nella società.



ARTE e SOCIETA'

seminario introduttivo
per la definizione di un programma
che verifichi gli strumenti e i metodi
per un nuovo ruolo
dell'operatore nel sociale

ARTI VISIVE-AMBIENTE

Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10 - 20121 Milano - telefono 80.84.78

I seminari, attraverso la partecipazione diretta dei vari operatori o gruppi di lavoro, hanno sviluppato e messo al confronto le diverse metodologie elaborate dai vari autori.

I gruppi che si sono avvicendati hanno fatto riferimento ad esperienze realizzate su tutto il territorio italiano:

Il gruppo Laboratorio di comunicazione Militante, Ugo La Pietra, Giuliano Mauri, Bruno Resina, Ugo Guarino, Collettivo di Pittori di Porta Ticinese, Ettore Salvini, Franco Mazzucchelli, Gruppo Piazzetta di Milano, Riccardo Dalisi di Napoli, Gruppo Ufo di Firenze, La cooperativa Alzaia di Roma, il Gruppo Salerno 75 di Salerno, e infine Alamaro di Napoli e Salerno.

Il risultato di queste esperienze sarà presto oggetto di una pubblicazione che probabilmente potrà rappresentare la prima base per un confronto fra gli operatori e una serie di stimoli e suggerimenti per le forze politiche che da tempo attendono un rinnovamento nella tradizionale figura dell'« Artista ».

LA GRANDE OCCASIONE

Edito dalla Plana, è stato pubblicato recentemente un volume intitolato « La grande occasione » realizzato da Ugo La Pietra. È una storia « a fumetti » che descrive l'itinerario delirante di un architetto che la società rifiuta e che quindi si rifugia in una ossessiva elaborazione e alterazione degli oggetti di uso quotidiano.

La grande occasione gli si presenta il giorno in cui (attraverso la complicità di un amico usciere) potrà entrare nella Triennale di Milano e quindi (all'interno di questo grande edificio sempre vuoto e sempre in attesa di qualche arrampicatore politico-culturale che si prenda l'onere di riempirlo) immaginare di poter realizzare un « grande progetto espositivo ».



UN NUOVO « MODO » DI FARE UNA RIVISTA DI DESIGN

Alessandro Mendini reduce dalla sua esperienza con la rivista Casabella si ripropone all'attenzione con la nuova rivista « MODO »: periodico indipendente di informazione sul design.

Occorre notare subito la svolta compiuta rispetto alla precedente Casabella con un netto superamento di quell'impostazione ormai da tutti riconosciuta « radicale » che la caratterizzava in questi ultimi tre anni.
Dice Mendini « Modo non vuole proporre dogmi ideologici facili ad essere scavalcati dai fatti, né idee ecumeniche incapaci di condurre alla risoluzione dei problemi concreti ».

Questa affermazione e tutto lo sviluppo della rivista ci fanno intravedere la direzione di lavoro, orientata nell'esplorazione del design in rapporto a tutte quelle esperienze formali e di uso delle forme che possono essere le ragioni di un continuo evolversi della disciplina.

« Infradisciplinarietà » è il nuovo motto di chi lavora e lavorerà per questa testata.



Plana oggi in Italia

TORINO
Residence Via Gobetti, 4/F

AOSTA
Cerri Arredamenti - Via Monte Gricola

IVREA
Cerri Arredamenti - Corso Re Umberto, 8

BIELLA (Vc)
Abita di Cagna - Via Milano, 94

BORGOMANERO (No)
Selettiva di moscatelli - Via Kennedy, 37

GRIGNASCO (No)
R.P. Arredamenti - Via Martiri, 12

MILANO
Casarredo Largo Settimio Severo, 4
Interspazio Via Boccaccio, 4
La Bottega Via Murat, 85

LODI
Divisiona Via Tangenziale Sud

PANIGLIATE (Mi)
Due Pi - S.S. Paullese Km. 8,2

LISSONE (Mi)
Gelosa 3 - Via Valassina, 70

VERANO BRIANZA (Mi)
Interni di Cazzaniga - Via Nuova Valassina

LEGNANO
Madiadue - Via Palestro ang. Cavallotti

VARESE
De Bortoli Arredamenti - Viale Aguggiari, 138

COMO
Droghi - Via Bernardino Luini

CANTÙ (Como)
Al Pentagono di Moscatelli - Corso Unità D'Italia, 6

ERBA (Como)
Sala Pietro - Via Tre ponti, 12

LENO (Bs)
Cabra - Via Badia

PAVIA
M.T.P. Arredamenti - Via Della Libertà, 17

VIGEVANO (Pv)
Stopino Via Del Popolo, 16

VICENZA
L'Abitare - Corso Palladio, 142

PADOVA
Complemento casa - Piazza De Gasperi, 63

CORTINA D'AMPEZZO
El Touladel - Località Col n. 1

PARMA (Baganzolino)
Gianni Gabba Arr.ti - Via Lelio Guidotti, 25

MODENA
Gianni Gabba Arr.ti - Piazza della Torre, 5

REGGIO EMILIA
Gianni Gabba Arr.ti - Porta Castello

BOLOGNA
Gianni Gabba Arr.ti - Via S. Stefano, 1

CARPI (Mo)
Selection - Via Carlo Marx, 71

CESENA (Torre del Moro)
Valentini - Via Cicagna, 18

TERNI
Linea S di Sciamannini - Via del Sersimone, 3

OSIMO (An)
A.L.F. Arredamenti - Via D'Ancona

PESCARA
Forme Nuove - Piazza Duca D'Aosta, 15

FANO (Pesaro)
Pedini Arredamenti - Via delle Vele, 2

BARI
Tre AR - Corso Vittorio Emanuele, 145

PALERMO
C.S.A. Cincotta - Via Pietro Calvi, 11/A

CAGLIARI
Genca - Via Bacaredda, 33/63

Archivio Ugo La Pietra
Centro Milano

Archivio Ugo La Pietra
via Quercino 7, 20154 Milano

