

## Paolo Scheggi e Ugo La Pietra: rapporti intorno alla rivista “In. Argomenti e immagini di design”

Scheggi è stato uno dei pochi artisti che nella seconda metà degli anni Sessanta subisce l’influenza di una società che sta trasformandosi, che non crede più alle certezze di una geometria e di una realtà sicura e certa, fatta di numeri e convenzioni. Così supera quel modello e va verso un’altra strada, è una figura complessa, problematica, dinamica e interessante (La Pietra, 2023).

L’immagine attraverso la quale Ugo La Pietra sceglie di ricordare Paolo Scheggi è quella di un momento di vacanza sul mare e di balli estivi, ma anche di ricerca di una più ampia dimensione della propria attività artistica, in un percorso di metaprogettualità e sintesi fra le arti. Nell’agosto del 1970 partecipano entrambi (probabilmente su invito di Gillo Dorfles) agli *International Artists’ Meetings* a Vela Luka, isola dell’allora Jugoslavia, partecipando a un workshop coordinato dall’architetto cubano Ricardo Porro, che prevedeva di elaborare ipotesi progettuali per lo sviluppo urbanistico e turistico di una parte dell’isola dalmata. Per l’occasione Scheggi avrebbe progettato una “catacomba” scavata nella roccia, di cui non sembra essere rimasta traccia se non nel ricordo di La Pietra, che elabora invece una proposta di modulo abitativo e di sistemazione dell’area fra le abitazioni e il mare.

In quella circostanza Scheggi propone all’architetto di entrare a far parte della rivista “In. Argomenti e immagini di design”, che avrebbe visto il suo primo numero in uscita dopo l’estate. Questa iniziativa editoriale è solo uno fra i momenti di convergenza dell’attività di Scheggi col mondo del progetto, alla fine di un decennio ricco di travasi fra discipline nella scena milanese. Prima di tornare sulle vicende della rivista sarà utile fare alcuni passi indietro in quella direzione, ripercorrendo i momenti più transdisciplinari del percorso di Scheggi ed appoggiandosi ad alcuni contributi di La Pietra, fra cui dichiarazioni raccolte per l’occasione.

\*\*\*

È difficile, dopo cinque o sei decenni, risalire all’inizio di una frequentazione in un ambiente fluido ed effervescente come quello dell’arte milanese degli anni Sessanta. Entrambi, già dai primi passi del loro percorso, si interrogano sulle possibilità di travalicare il confine fra le discipline progettuali e artistiche. Molti studi hanno messo in luce la complessità delle tensioni di “sintesi fra le arti” sulla scena italiana ed internazionale nel XX secolo, e se una genealogia di tali esperienze potrebbe

facilmente riportare all'idea di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) wagneriana, nel panorama che qui interessa le ascendenze dirette saranno piuttosto relative all'internazionale astratto-razionalista fra le guerre e al periodo delle avanguardie storiche. Indicativa in tal senso è la presenza di Bruno Munari fra le prime persone a essere in contatto con Scheggi a Milano, come anche l'esperienza successiva presso lo studio Nizzoli. Se Scheggi si presenta così come un giovane artista che muove verso l'architettura, La Pietra è uno studente d'architettura che rompe i confini della propria disciplina. Per la propria tesi di laurea sceglie di condurre uno studio sulla "sinestesia fra le arti", una formula che ben illumina la sua ricerca che, muovendo dalla disciplina architettonica, la porta ad aprirsi verso altre forme d'arte, e in ultima istanza quasi alla propria dissoluzione. Sicuramente l'incontro fra i due passa anche attraverso la frequentazione di quella scena, come codificata da Dorfles, di pittura "oggettuale", di cui avrebbero entrambi elaborato il superamento. Se la ricerca portata avanti da Scheggi nelle *Intersuperfici* è ben nota, La Pietra propone negli anni intorno al 1967 le sue *Strutturazioni tissurali*, quadri tridimensionali in metacrilato. Entrambi vicini a Getulio Alviani, ma soprattutto Scheggi, le cui traiettorie furono "ad un certo momento della nostra vita, convergenti fin quasi a toccarsi (Alviani, 1976)".

Riportando le influenze di Argan e Sartre, già dal 1961/62 Scheggi si riconduce a dei principi eloquenti in termini di un'integrazione fra arti e progetto, nel segno di un impegno sociale. Simili intenzioni sarebbero state sviluppate nelle riflessioni sulla "progettazione totale", che avrebbero poi informato il *Manifesto conclusivo del Gruppo di lavoro 1* redatto nel 1964, oltre che da Scheggi, da Germano Celant, Alessandro Fronzoni, Alessandro Mendini, Gian Mario Olivieri e Giancarlo Sangregorio. Riportandosi «da De Stijl a Bauhaus, dal gruppo lombardo del '35 alla progettazione integrata», il manifesto cerca di codificare delle intenzioni di cooperazione multidisciplinare nella sfera progettuale, nella consapevolezza che «il mutarsi delle infrastrutture in una società neocapitalistica infatti, impone una necessità e una nuova presa di coscienza sulla realtà, quale sostanziale ricerca di una misura neumanistica del progettare (Scheggi, 2016b [1964])». Va delineandosi così una corrente di riflessioni che sembra avere fra le sue applicazioni la proposta dello studio Nizzoli per le architetture residenziali della Comunità europea del carbone e dell'acciaio, nel 1968 introdotta da Mendini sulle pagine di "Casabella".

Già dal 1964 Scheggi riesce a esprimere la sua ricerca su scala architettonica con l'allestimento della sartoria di Germana Marucelli, dove le sue tele sono esposte a filo con la parete in modo da connotare le intere superfici dell'ambiente, e col progetto di *Compositore cromo-spaziale* per la XIII Triennale, ma la sua proposta in scala ambientale più nota è l'*Intercamera plastica* del 1966-1967. L'opera sarebbe stata selezionata da Dino Formaggio per un suo corso di "metodologia della visione"

alla facoltà di Architettura sul tema della metaprogettualità. Insieme ad alcuni studenti, Scheggi avrebbe anche presentato delle maquette per *Unità d'abitazione*.

Metaprogettualità è un concetto denso e complesso dalle molteplici implicazioni, e che richiederebbe una trattazione ben più estesa e specialistica di quanto sia possibile qui: il termine “progettualità” nell'estetica di Formaggio risulta particolarmente ricorrente anche per affrontare fenomeni artistici lontani (in apparenza) dal mondo del design e dell'architettura. Anni dopo, esprimendosi rispetto all'arte concettuale, il filosofo avrebbe parlato di “meta-progettualità” nel senso di discorso «che si mantiene legato alla concreta progettualità solo perché parla ancora della progettualità, progetta dei progetti, o intuitivamente o prescrittivamente (Formaggio, 2018 [1981], p. 177)». In tal senso da notare il fatto che oggi La Pietra parli dell'arte concettuale come forma espressiva particolarmente affine all'architettura radicale. Nell'introdurre su “Casabella” le proposte concorsuali CECA, Mendini, che coordinava il gruppo dello studio Nizzoli nel quale era presente Scheggi, parla significativamente di metaprogetto nei termini di «analisi logica dell'architettura», insieme di procedimenti linguistici che ne garantiscono il campo di validità, «principio di relazioni latenti e di germinazione organizzata» dalle ricadute nella reale prassi dell'edilizia costruita (Mellini, 1968).

Addentrarsi nelle formulazioni più teoriche e tecniche sembra però portarci lontano da Scheggi, la cui attitudine sta piuttosto in una ricerca di totalità esistenziale nella quale, come scrive Tommaso Trini, «ogni limite è respinto nell'invocazione della libertà, e della libertà nella felicità (Trini, 1977, p. 32)». Il critico commenta quei primi appunti, nei quali l'artista scrive che «se la sola verità è la negazione, io propongo di negare, almeno, la negazione di noi stessi (Scheggi, 2016a [1962])», prospettando così una sorta di “vitalità del negativo” per ricondurci circolarmente a una delle sue ultime mostre in vita. O ancora, con Alviani, nell'intenzione di strappare il ricordo dell'amico da effimere diciture critiche: «tu dilatavi la vita sino al punto dell'immaterialità. Il tuo modo di comportarti non era comportamentismo; lo spettacolo di te stesso non era esibizione del corpo: era appunto necessità insopprimibile di far coincidere idea e ideazione, opera ed operatore (Alviani, 1976)».

Proprio nelle attività che più testimoniano questa ricerca di coincidenza fra opera, operatore e “tempo di spettacolo” e di vita sottratto a una società spettacolare Scheggi lavora, alla fine del decennio, al fianco di Franca Sacchi: fra le prime musiciste elettroniche in Italia, era sposata all'epoca con La Pietra, insieme al quale lavora in quegli anni alle *Immersioni*. La collaborazione, che porta alla realizzazione di tre operazioni performative (l'*Autospettacolo*, *Dies Irae* e *Marcia funebre o della geometria*), appare come un passo ulteriore nella volontà di superare le distinzioni disciplinari per

un'esperienza autentica e "totale" della città vissuta. Scrive Scheggi su "Casabella": «la deformazione dell'arte da senso aperto e corale a luogo fittizio e strumentale, da dinamica coinvolgente a codice fisso di ripetitività falsamente sacra, ha creato nella cultura dell'urbe classi specialistiche tra loro incomunicanti (Scheggi, 1969, p. 94)», arrivando a formulare che «il problema del rapporto città-arte è non già riempire "uno spazio" ma riempire "un tempo", un tempo come tempo di spettacolo». Ecco così che, per intervenire sul tempo vissuto in una città condannata alla virtualità, forme performative diventano così delle valide alternative all'architettura per «abbandonare l'illusione e entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale». Ma, in quest'ottica, la stessa distinzione fra "architettura" e "arti performative" sarà già inadeguata, se «parlare di città e di arte, cioè definirle, è il sintomo propedeutico la loro crisi. Come è già implicito il senso della morte nel concetto stesso di definizione (Scheggi, 1969, p. 95)». Così La Pietra, interrogato oggi su questioni analoghe:

verso la fine degli anni Sessanta gli ambiti disciplinari perdono il loro specifico (...) così l'architettura, che si scopre che si poteva fare con una foto o una performance. Che cosa collegava gli ambiti disciplinari? Non tanto una forma di sinestesia o piuttosto una forma di sinestesia non voluta, perché se decidi che si può fare architettura con il corpo e che si può fare l'arte con il corpo queste due esperienze sono troppo vicine per essere due ambiti disciplinari separati, cominciano ad avere delle relazioni (La Pietra, 2023).

Prima collaborazione fra Sacchi e Scheggi è l'*Autospettacolo-Atto unico del tempo*, messo in atto per *Nuovi materiali nuove tecniche* a Caorle, nell'estate 1969: una complessa opera sonora che prevedeva la raccolta di suoni tramite microfoni a contatto posti in luoghi del paese e indosso a dei volontari, suoni convogliati al mixer e rielaborati da Sacchi insieme a sue composizioni elettroniche, per essere poi riprodotti nel teatro di Caorle, per l'occasione ribattezzato "totale", aggettivo particolarmente significativo nella poetica che soggiace a queste operazioni. Se in *Dies Irae, inquisizione secondo Paolo Scheggi* l'aspetto di analisi urbana non è presente, la *Marcia funebre* si pone in un dialogo diretto rispetto alla dimensione della città, a stretto contatto con la cittadinanza di Como raccolta una domenica sera nella sua piazza: entrambe le opere si avvalgono di forti impianti letterari, nel recupero di forme e gestualità magico-sacrali. Ma le considerazioni che vi stanno dietro potrebbero benissimo applicarsi ad altri modi meno solenni di stare nello spazio pubblico, più vicini ai cortei e alle manifestazioni di piazza che avevano avuto la loro più emblematica espressione nel maggio francese dell'anno precedente: è questa la forma che sembra prendere *OPLÀ-azione-lettura-teatro + Moduli - intersuperfici modulari*, e che Giuseppe Chiari avrebbe rievocato come uno dei momenti più felici dell'opera di Scheggi (Chiari, 2016 [1983]).

Franca Sacchi continuò a condividere con Scheggi il recupero di una dimensione spirituale e l'attenzione critica verso lo spazio vissuto in senso sociale, nel suo percorso da maestra di yoga e di artista performativa e nell'adesione al movimento femminista radicale. Il rapporto di Scheggi con lo

spazio vissuto sembra abbandonare l'ordinarietà delle forme dell'architettura e del design, per accedere a uno spazio altro che sia "totale", nella ritualità delle forme performative e nelle assonometrie di architetture concettuali ideate con l'architetto Mario Brunati (*Sette spazi recursivi autopunitivi per sette spazi neutri*, 1969/70).

Siamo così arrivati agli anni Settanta e possiamo ricollegarci alla partecipazione di Scheggi alla rivista "In", il cui primo numero si apre ponendosi la domanda "Per chi?" in riferimento alla dimensione produttiva del design. Dopo una monografia sul "sedersi" dal sapore warburghiano troviamo un testo di Dorfles sul "segno" e un'intervista, particolarmente emblematica nell'ottica del superamento fra discipline artistiche e progettuali, e nel riferimento alle avanguardie storiche, al futurista Nicolay Diulgheroff. A un articolo sul destino del milanese palazzo Castiglioni seguono delle *Immagini di materia* che riflettono sul confine fra naturale e artificiale, raccolte da Munari. Fra gli altri articoli, possiamo presumere che il testo di Achille Bonito Oliva sulla mostra *Amore mio* sia stato fornito da Scheggi, che lì esponeva la *Tomba della geometria*.

La redazione del primo numero comprendeva, oltre a Scheggi, Gilda Bojardi, Ippolito Calvi di Bergolo, Vittorio Cosimini e Pierpaolo Saporito (direttore), ai quali si aggiunge, dal numero successivo, La Pietra. Ma è nel secondo numero che, a parere di chi scrive, si riconosce di più la mano di Scheggi, in particolare nella collocazione in apertura dell'articolo di Vincenzo Agnetti dal titolo *De Utopia* (tema dell'intero fascicolo); inoltre, è particolarmente risonante rispetto alla poetica di Scheggi anche il testo di Maurizio Calvesi *Contributo alla crisi*, che accompagna la mostra *Fine dell'alchimia* alla galleria L'Attico di Roma e chiude il fascicolo.

Sulla rivista cominceranno a scrivere di tutto e di tutti, ogni numero era monografico su di un tema e ci potevano scrivere artisti e architetti, letterati, poeti e fotografi. I contributi erano diversamente disciplinari, perché c'era un tema che li legava tutti, e non era affatto una rivista di settore se non per una parte finale che ammiccava al mondo del design, della produzione, nella speranza di poter avere da parte di un editore qualche pubblicità del settore, che trainava in quel momento. Ma la rivista era talmente fuori dal contesto diciamo produttivo del settore design che non ha avuto pubblicità, era una rivista molto povera, fatta in casa insomma (La Pietra, 2023).

Se già dal secondo numero comparivano testi di Archizoom e Hans Hollein, dal terzo, l'ultimo realizzato con l'artista in vita, l'indirizzo della rivista prende decisamente la strada dell'architettura radicale, e dal quarto al nono, per tutto il successivo 1972, la redazione vedrà come soli componenti fissi Saporito, Bojardi e La Pietra, il quale vi acquisirà sempre più spazio: già il numero quattro è dedicato a studi sul media video e televisivo, in quel periodo al centro della sua attenzione, con la partecipazione in maggio alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* (al MoMa di New York)

col progetto di *Videocomunicatore* (il cui testo di presentazione compare proprio su quel numero di “In”). In quello stesso fascicolo, Scheggi sarebbe stato ricordato con la pubblicazione del testo dell’intervento pronunciato per la RAI da Dorfles. Dal numero successivo sarebbero comparsi contributi di architetti statunitensi. La collaborazione più prolifica di area non architettonica sarebbe stata forse quella di Gianni-Emilio Simonetti, già collaboratore di Scheggi nelle operazioni teatrali, che pubblica lunghi e densi testi particolarmente informati sulla scena controculturale internazionale.

“In” rappresentò il luogo in cui raccogliere le esperienze dell’architettura radicale internazionale. Non era mai accaduto. Nel piccolo ufficio, all’interno della mia abitazione (...), mi sentivo al centro del mondo! Raccoglievo articoli dall’Inghilterra (Archigram, Street Farmer), dall’America (Site), dalla Germania (Carlini), dall’Austria (Hollein, Picler), dalla Francia, dalla Jugoslavia, ma soprattutto molti autori incominciarono a venirmi a trovare e si sparse la voce della mia posizione “radicale” (La Pietra, 2018, p. 88).

La pubblicazione di “In” procedette fino ai primi del 1973, quando La Pietra si separò dalla redazione di Saporito fondando la rivista “Inpiù” insieme a Floriano De Angeli, delle edizioni Jabik. Nel frattempo, il movimento dell’architettura radicale si era ormai pienamente accreditato presso la stampa di settore più “mainstream” con l’attività di Alessandro Mendini su “Casabella”, e l’attività della nuova rivista si diresse verso indagini di critica urbana “per il sociale” dove la presenza di artisti socialmente impegnati quali Vincenzo Ferrari, Gianni-Emilio Simonetti e Franco Summa si fa più consistente di quella dei “radicali”.

\*\*\*

Per concludere possiamo ricordare le parole con cui, alcuni mesi dopo la scomparsa dell’amico, La Pietra ricordava sulle pagine di NAC,

in quale profonda crisi si era trovato quando crollarono tutti i miti e le speranze racchiuse in un certo atteggiamento dell’operatore estetico e anche, in fondo, di tutta la generazione che ha vissuto nella speranza di lavorare per una società dove la ricerca scientifica e la programmazione avrebbero dovuto garantirne la sua evoluzione verso posizioni più avanzate. (...) Riaffiorarono così una serie di: ricordi, paure, riti, recuperi nel mondo dell’irrazionale e dell’inconscio, elementi che, in fondo, hanno sempre accompagnato la vita di Scheggi, ma che solo allora si materializzarono e acquistarono forza e forma ponendosi così in alternativa al mondo del “razionale” che sempre più velocemente si andava disfacendo (La Pietra, 1972).

Così, nell'incontro fra discipline positivamente progettuali e l'assunzione nella propria pratica delle dimensioni "negative" dell'irrazionale e dell'inconscio emergono modalità alternative alle discipline tradizionali per affrontare problemi del proprio tempo, portando ad una diversa intensità esistenziale descritta da Tommaso Trini come: «questo profondo senso della storia che noi abbiamo chiamato con un tecnicismo 'programmazione' o 'progettazione' (Trini, 1977, p. 32)». Nei percorsi di La Pietra, Sacchi e Scheggi (ma anche, sotto diversi aspetti, di altre figure negli stessi anni, come Piero Gilardi e Carla Lonzi) incontriamo momenti di ricerca che, in un'attitudine transdisciplinare, dall'arte muove ad altre dimensioni dell'esistenza, fino a confondersi con la vita in una intensità forse mai più raggiunta.

## **Bibliografia**

- Alviani, G. (1976), *s.t.*, in Farneti, D., Scheggi, F. (a cura di), *Paolo Scheggi, Paolo Scheggi*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'arte moderna, s.p.
- Chiari, Giuseppe (2016), *OPLÀ*, in Barbero, L.M. (a cura di), *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Skira, Milano, pp. 202-204 [1983].
- Dorfles, G. (1972), *Ricordo di Paolo Scheggi*, in "In. Argomenti e immagini di design", n. 4, Gennaio-Febbraio, pp. 54-55.
- Formaggio, D. (2018) , *L'arte come realtà e come esperienza*, Morcelliana, Brescia [Mondadori, Milano].
- La Pietra, U. (1972), *Ricordo di Paolo Scheggi*, in "Notiziario Arte Contemporanea", Marzo, p. 10.
- La Pietra, U. (2018), *Volevo fare l'artista*, Edizioni Studioinpiù, Milano (edizione privata).
- La Pietra, U. (2023), Intervista con Carlo Caccamo, giugno 2023.
- Mellini, A. (1968), *Possibilità per il metaprogetto edilizio*, in "Casabella", n. 322, p. 38.
- Scheggi, P. (2016a), *Appunti teorici*, in Barbero, L.M., op. cit., p. 152 [1962].
- Scheggi, P. (2016b), *La "progettazione totale". Appunti teorici*, in Barbero, L.M., op. cit., p. 154 [1964]
- Scheggi, P. (1969), *La città come tempo di spettacolo*, in "Casabella", n. 339-340, Agosto-Settembre, pp. 94-97.
- Trini, T. (1977), *Paolo Scheggi e altri profeti*, in "Data", n. 25, Febbraio-Marzo, pp. 31-32.