

Paolo Scheggi a Milano, 1961-1965

La ricerca di Paolo Scheggi (Settignano, 1940 - Roma, 1971), esponente della neoavanguardia artistica italiana, è riconosciuta per le sue indiscutibili caratteristiche di interdisciplinarietà e versatilità che hanno spinto l'artista oltre i confini delle arti visive per toccare diversi campi d'indagine, in particolar modo l'architettura, nel tentativo di raggiungere la sintesi tra le arti. Resta da capire quanto il suo approdo a Milano abbia ispirato e avvicinato il suo lavoro spazialista-monocromo a tale approccio, ripercorrendo i progetti che l'hanno visto coinvolto e i rapporti con i protagonisti del fervente scenario milanese dei primi anni Sessanta, quali Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Lucio Fontana, Ugo La Pietra, Piero Manzoni, Bruno Munari, per citare alcuni artisti con cui è entrato in contatto.

È nell'autunno del 1961 che Paolo Scheggi si trasferisce a Milano, più precisamente al numero 18 di corso Venezia, dove Germana Marucelli, sua lontana parente nonché affermata stilista del tempo, lo ospita nella sua casa-sartoria, introducendolo anche al mondo letterario ed intellettuale della città. L'artista, infatti, si è sempre cimentato nell'attività di scrittura sia poetico-letteraria che progettuale-teorica, basti pensare ad *Il Malinteso* (1961) e a tutte le esperienze successive nelle redazioni delle riviste dell'epoca e nella stesura di manifesti.

Da subito, Scheggi sperimenta la relazione proficua tra più discipline, tra l'arte e la moda, grazie all'intensa collaborazione con la stessa stilista¹, la quale lo coinvolge nelle attività dell'atelier permettendogli di disegnare i motivi dei capi, nel biennio 1961-1962, e di creare gli accessori delle collezioni, negli anni 1962, 1963 e 1966.

Ma la vera svolta di tale sodalizio avviene nel 1964 quando, sentendo l'esigenza di rinnovare la sartoria, Germana Marucelli trasferisce l'attività al civico 35, di fronte all'edificio che precedentemente la ospitava, e affida la progettazione architettonica e ambientale della nuova sede a Paolo Scheggi, ritenendo l'arte contemporanea una fonte d'ispirazione. Se la stilista si concentra sulla realizzazione di capi «che mutino in continuazione sotto gli occhi di chi li osserva» e che possano interpretare le esigenze della donna dell'epoca che sono in «costante e continuo cambiamento» (s.a., 1961), la ricerca di Scheggi amplia le possibili declinazioni della sua componente spazialista, creando un allestimento in cui «l'opera diventa aperta, in costante confronto con l'occhio del lettore e con lo spazio retrostante, o circostante, o interno, creando variazioni e accrescimenti che sono scientificamente misurati e dedotti e non arbitrari» (Bignotti, 2010, p. 21).

¹ Ampiamente documentata nella recente mostra *Germana Marucelli (1905-1983). Una visionaria alle origini del Made in Italy*, a cura di Silvia Casagrande e Vanessa Gavioli, Firenze, Palazzo Pitti, 13 giugno - 24 settembre 2023.

Grazie anche alla collaborazione di Getulio Alviani e Carla Venosta, il nuovo atelier apre ufficialmente nell'ottobre del 1964 per poi inaugurare, nella primavera del 1965, la prima sfilata di abiti optical, realizzati da Marucelli in collaborazione con Alviani, sotto gli occhi anche degli esponenti del panorama artistico, tra cui Lucio Fontana e Gillo Dorfles. Quest'ultimo, lo stesso anno, sulla rivista "L'Œil", afferma come Fontana sia indubbiamente una figura di riferimento, un mentore per Scheggi, le cui strade si incrociano spesso sin dal 1962², affascinato dal visionario concetto di spazio nella sua ricerca.

Scheggi realizza un ambiente innovativo, discostandosi dai tipici allestimenti dei primi anni Sessanta, che può essere definito «uno dei suoi primi elementi vivibili di integrazione plastica all'architettura» (Masini, 1965, p. 55) come scrisse Lara-Vinca Masini, la quale seguirà assiduamente il lavoro di Scheggi negli anni.

Si tratta di uno spazio plastico e mutevole, le cui pareti curve e ondulate cancellano gli angoli e le pedane mobili e modulabili ne trasformano ogni volta la disposizione a seconda dell'utilizzo o della tipologia di collezione proposta per la stagione. Inoltre, le opere di Paolo Scheggi, che con i loro colori sgargianti interrompono qua e là l'asetticità delle tonalità neutre - come, ad esempio, *Intersuperficie curva-azzurro* e *Compositore spaziale rosso* -, e gli specchi sono incassati nelle pareti in modo da diventare parte della stessa superficie senza creare ulteriori volumi. L'artista progetta un ambiente neutro in cui far risaltare i protagonisti dell'atelier, ovvero gli abiti. A scandire gli spazi troviamo le pareti bianche, la moquette grigia, i mobili neri laccati e il colore dell'alluminio delle lampade, appositamente disegnate da Alviani e lo stesso Scheggi poiché la luce è studiata con l'intenzione di fungere sia da elemento costitutivo della struttura che da medium per valorizzare i capi.

Nel 1962, Scheggi viene invitato a partecipare a *Parata Luci*, manifestazione voluta dal Comune e dalla Camera di Commercio di Milano e promossa dall'Associazione Commercianti, che vede il coinvolgimento attivo di Bruno Munari quale presidente del comitato artistico. Il progetto intende chiamare a raccolta artisti, architetti e designer per creare temporanee installazioni luminose di grande scala che possano sostituire le tradizionali luminarie natalizie delle vie più rappresentative di Milano. Tra gli artisti partecipanti figurano, tra gli altri, Enzo Mari nella Galleria Vittorio Emanuele e Massimo Vignelli, con i suoi *Radiolari di Natale*, per i lampioni di Piazza della Scala.

Emblema del progetto, per cui viene maggiormente ricordato, è l'ambiziosa installazione realizzata in Piazza Duomo che vede protagonisti Vittoriano Viganò per la parte strutturale, Bruno Munari e il

² Ad esempio, durante la partecipazione di Scheggi, per la prima volta, al *Premio San Fedele 1962 per giovani pittori*, dove tornerà nel 1964, oppure attraverso la lettera che Fontana scrive per il catalogo della seconda personale *Paolo Scheggi Merlini*. Per una situazione realizzata alla Galleria Il Cancellò di Bologna, sempre nel 1962.

Gruppo T, soprattutto nella figura di Davide Boriani, per le componenti cinetiche e cromatiche e Livio Castiglioni per il sonoro e l'illuminazione. Riprendendo un progetto del padre Vico³, Viganò gli rende omaggio realizzando una torre di base dieci metri per dieci e alta cento, composta da impalcature per ponteggi industriali e da lastre colorate semitrasparenti che, mosse dal vento e illusoriamente modificate dalle luci che si accendono ad intermittenza, conferiscono all'opera movimento e mutamento. Inoltre, un impianto sonoro scandisce le ore come i rintocchi delle campane a sottolineare il riferimento dell'installazione al campanile mancante. Lo stesso movimento dato dall'aria accentua la componente sonora, mentre i riflessi dei raggi solari rendono la componente luminosa, particolarmente scintillante e scenografica, fruibile anche di giorno. Per l'occasione, Scheggi crea un'installazione luminosa di elementi colorati per corso Monforte, sperimentando per la prima volta l'estensione della propria arte negli ambienti urbani. Viene spontaneo pensare che questo sia stato solo il la per alcuni dei progetti dell'artista negli anni successivi, come ad esempio il *Cannocchiale ottico percorribile*, la cui progettazione è accennata in questo testo, oppure *Marcia Funebre o della Geometria, processione secondo Paolo Scheggi* (1969) per la manifestazione *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, per quanto riguarda le azioni performative/teatrali che caratterizzano parte della sua ricerca nell'ottica di una non-distinzione tra le arti.

Lo stesso architetto Viganò, in un'intervista pubblicata sul numero monografico 339-340 del bimestre agosto-settembre 1969, dedicato all'arredo urbano, di "Casabella" - in cui figura anche l'articolo *La città come tempo di spettacolo* di Scheggi - testimonia il valore e l'importanza di tali «iniziative temporanee che funzionalmente, ma anche al di là della loro intenzione, si presentano come un fatto decorativo per la città stessa». Viganò mette in relazione *Parata Luci* alla mostra mai realizzata, a cui avrebbe dovuto prendere parte anche Scheggi, sul *Nuovo paesaggio* della Triennale milanese del 1968: se «l'addobbo natalizio [...] è un'occasione che la città non deve perdere purché la sappia elevare a fatto di decorazione ed esaltazione corale», la Triennale di Milano «è una struttura atta a operare, a modificare l'ambiente urbano e paesistico con i suoi interventi esemplificativi, sperimentali, segnaletici, eccetera» (Viganò, 1969, p. 47).

È doveroso ricordare che la mostra per la XIV Triennale, curata da Enrico Castellani, Gino Marotta, Cesare Casati ed Emanuele Ponzio, avrebbe dovuto trattare il tema del *Nuovo Paesaggio* urbano e naturale - riportato anche come *Interventi nel paesaggio* - attraverso grandi opere installative dislocate sul territorio nazionale realizzate dagli artisti: Alviani, Angeli, Anselmo, Boetti, Boriani,

³ Negli anni Venti, Vico Viganò progettò una torre campanaria neogotica alta 164 m per il Duomo di Milano la cui costruzione venne approvata solo nel 1938 da Mussolini ed in seguito annullata a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Dopo venti anni di tentativi, che portarono Viganò all'ossessione e a dilapidare i propri averi pur di inseguire il suo sogno, il progetto si concluse con un nulla di fatto.

Castellani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Fini, Grisi, Icaro, Kounellis, Lombardo, Mambor, Mari, Marotta, Mattiacci, Mauri, Merz, Mondino, Nanni, Paolini, Pascali, Pistoletto, Piacentino, Prini, Scheggi, Schifano, Simeti, Tacchi, Vigo, Zorio. Inaugurata il 30 maggio 1968 e da subito occupata da assemblee autogestite di studenti, designer ed artisti, la Triennale dedicata al *Grande Numero* viene sospesa dall'8 al 23 giugno dalla polizia, alla riapertura però la mostra in oggetto, prevista dal 15 giugno, non viene riconfermata. Il progetto proposto da Scheggi prevedeva la realizzazione di un *Cannocchiale ottico percorribile*, un cilindro in acciaio cromato attraversabile da installare in piazza Duomo a Firenze.

Nel 1963, come si accennava precedentemente, la ricerca di Scheggi è oggetto di attenzioni da parte di Lara-Vinca Masini, la quale lo invita alla mostra collettiva *Monocroma*, curata con Mario Bergomi ed allestita prima nella Galleria Il Fiore di Firenze e poi alla Galleria Il Cancellò di Bologna, che, come suggerisce il titolo, intende presentare le ricerche dei migliori esponenti in tale corrente artistica.

Nello stesso anno, si interessano al lavoro dell'artista anche, e non solo, Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli, infatti, quest'ultima accoglie due opere dell'artista nelle Collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in cui è alla direzione.

Nel 1964, è invitato da Carlo Belloli alla mostra dedicata ai *44 protagonisti della visualità strutturata*, a cui partecipa anche Munari⁴, esposta alla Galleria Lorenzelli di Milano, con l'intenzione di rendere evidente il fil rouge che collega l'avanguardia storica e le ricerche più recenti; inoltre, lo stesso Belloli scrive il testo critico della sua terza personale intitolata *Sette Intersuperfici curve bianche + una Intersuperficie curva dal rosso + compositori spaziali* (1964) alla Galleria del Deposito di Genova.

Se nella personale genovese Scheggi introduce i *Compositori spaziali* e quindi i primi esperimenti di "integrazione plastica all'architettura", riprendendo le parole di Masini già citate, alla Triennale del 1964 - dedicata al tema del Tempo libero e suddivisa in Il verde nelle zone residenziali, Lo sport, Lo spettacolo, La cultura, Il ballo, Cinema sperimentale, Gli hobbies e I trasporti - conferma la sua intenzione di estendere le *Intersuperfici* nello spazio: Scheggi espone un modello in legno di *Compositore cromo-spaziale a elementi mobili per esperimenti cinematografici con il colore* per il *Cinema Sperimentale* curato da Bruno Munari e Marcello Piccardo, presso il Palazzo dell'Arte al Parco dal 12 giugno al 27 settembre.

Nel catalogo ufficiale della manifestazione si legge che «nel primo ambiente una serie di brevi film,

⁴ Come con Fontana, le strade dei due artisti si incrociano spesso negli anni Sessanta e la loro amicizia è testimoniata anche da fotografie risalenti alla 33^a Biennale di Venezia.

nei quali i cineamatori possono trovare suggerimenti per nuovi esperimenti di espressione cinematografica è presentata da Bruno Munari e Marcello Piccardo» (Triennale, 1964, p. 29), lo spazio è diviso in due ambienti: *Saletta esemplificativa*, in cui si trova il modello di Scheggi, e la *Saletta del cinema sperimentale*.

È da sottolineare che il valore della presenza di Scheggi alla XIII Triennale e il ruolo pionieristico di *Compositore cromo-spaziale*, oltre a quello della riprogettazione della sartoria di Germana Marucelli, sono stati recentemente riconosciuti dalla critica quali precursori di *Intercamera plastica* (1966-67).

Durante il corso dell'anno, nel fervente clima dell'arte programmata e cinetica, si avvicina ad alcune figure che gli permettono di elaborare il rapporto tra arte e architettura in modo più approfondito, tra le quali Getulio Alviani - con cui riflette sulla potenzialità della relazione tra arte e industria -, Umbro Apollonio, Germano Celant e Alessandro Mendini, con il quale collabora all'interno dello Studio Nizzoli Associati.

Alla fine dell'anno, con questi ultimi due, oltre che con Angelo Fronzoni, Gian Mario Oliveri e Giancarlo Sangregorio, redige e firma il manifesto *Ipotesi di lavoro per la progettazione totale*, presentato nel gennaio 1965 al Collegio Regionale Lombardo degli Architetti, in cui viene presentato il concetto di "progettazione totale" nell'architettura ripercorrendo i cambiamenti e le innovazioni della disciplina dall'inizio del secolo che hanno portato a tale corrente di pensiero. Inoltre, Celant coinvolge Scheggi nell'organizzazione del Museo di Arte Contemporanea di Genova allestito nel Teatro del Falcone, fondato e diretto da Eugenio Battisti e nel cui comitato scientifico figurano Umbro Apollonio, Renato Barilli, Germano Beringheli, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Gian Alberto Dell'Acqua, Gillo Dorfles, Angelo Dragone, Oreste Ferrari, Nello Ponente.

A testimonianza di questa sempre più concreta indagine plastico-visuale e della sua volontà di unire, senza distinzione, le arti attraverso la progettazione, Scheggi co-fonda G1 insieme a Davide Boriani, Gianni Colombo, Angelo Fronzoni, Gian Mario Oliveri, gruppo rivolto allo studio per la ricerca e la progettazione del disegno industriale e della grafica industriale.

Nel 1965 Gillo Dorfles accoglie l'artista nella redazione della rivista "Marcatré" con cui condivide l'attenzione per le relazioni tra arte, design, industria e architettura.

Inoltre, sulla rivista "L'Œil", lo stesso Dorfles riconosce in Paolo Scheggi uno degli esponenti della Pittura-oggetto, termine da lui stesso coniato, per poi riunirli successivamente nella mostra *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, allestita alla Galleria Arco d'Alibert di Roma tra maggio e giugno del 1966.

Attraverso questi episodi, relazioni ed incontri si può quindi comprendere come Paolo Scheggi abbia attentamente coltivato negli anni l'interesse per l'interdisciplinarietà, attirando a sé e lasciando avvicinare tutta una serie di figure del panorama artistico italiano che l'hanno portato ad ampliare ed approfondire diversi campi d'indagine nella sua ricerca. Per questa trasversalità, per il suo voler creare una simbiosi tra arte e progettazione nel tentativo di tradurre un'arte "totale", è riconosciuto a livello nazionale ed internazionale - non è questa la sede per analizzare le diverse esperienze e contatti di quegli anni all'estero -, basti pensare che nell'anno seguente a quelli riportati in questo saggio, a soli ventisei anni, Scheggi partecipa alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

BIBLIOGRAFIA

- Acocella A. (2018), *Convergenze. Il design e le avanguardie artistiche milanesi degli anni cinquanta e sessanta*, in Scodeller D. (a cura di), *Il design dei Castiglioni. Ricerca Sperimentazione Metodo*, Maurizio Corraini, Mantova, pp. 146-147.
- Barbero L. M. (a cura di) (2016), *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Skira, Milano.
- Bignotti I. (2010), *Tracce per una biografia critica*, in Paolo Scheggi, a cura di Giuseppe Niccoli e Franca Scheggi, catalogo della mostra, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 20 novembre 2010-26 febbraio 2011, Grafiche Damiani, Bologna, p. 21.
- Bignotti I. (2011), *Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo*, in "Ricerche di S/Confine", vol. II, n. 1, pp. 105-125.
- Dorfles G. (1965), *La peinture objet dans l'art italien contemporain*, "L'Œil – Revue d'art mensuelle", n. 121, pp. 40-46.
- Masini L.-V. (1965), *Strutture Cinetico-Visuali per Alta Moda*, in "La Biennale", XV, 56, marzo, p. 55.
- Passarelli L. (2009), *Intorno al '68. Al servizio del capitale o della rivoluzione? La triennale occupata e altre considerazioni sul design in Italia tra anni sessanta e settanta*, in Casero C. e Di Raddo E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 89-90.
- s.a. (1961), *Fibre sintetiche per l'autunno*, in "Torino Posta", 1 settembre, AGM, Stampa italiana.
- Scheggi P. (1969), *La città come tempo di spettacolo*, in "Casabella", 339-340, pp. 94-95.
- Triennale (1964), *Cinema Sperimentale*, a cura di Bruno Munari e Marcello Piccardo, in *Tredicesima Triennale di Milano: tempo libero. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte al Parco, 12 giugno-27 settembre 1964, Arti Grafiche Crespi, Milano, p. 29.
- Viganò V. (1969), *Cinque esperienze. Intervista all'architetto Vittoriano Viganò*, in "Casabella", 339-340, agosto-settembre, pp. 46-51.