

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 7 / N. 12-13
DICEMBRE 2019
GIUGNO 2020

SOCIAL DESIGN.
DESIGN E "BENE COMUNE"

ISSN
2281-7603

PERIODICITÀ
Semestrale

INDIRIZZO
AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE
AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI
caporedattore@aisdesign.org

WEB
www.aisdesign.org/ser/

DISEGNO IN COPERTINA
Mario Piazza

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Mario Piazza, Politecnico di Milano
Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Chiara Lecce, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Presidente AIS/design, Politecnico di Milano
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Carlo Vinti, Università di Camerino

REDAZIONE Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Alfonso Morone, Università degli Studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Sapienza Università di Roma
Monica Pastore, Università Iuav di Venezia
Isabella Patti, Università degli studi di Firenze
Teresita Scalco, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia
Eleonora Trivellin, Università degli studi di Firenze
Benedetta Terenzi, Università degli Studi di Perugia

ART DIRECTOR Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	SOCIAL DESIGN. DESIGN E “BENE COMUNE” Marinella Ferrara, Francesco E. Guida, Mario Piazza & Paola Proverbio	9
<hr/>		
SAGGI	DESIGN PER LA COMUNITÀ: IL CONTRIBUTO DI GIOVANNI KLAUS KOENIG Isabella Patti	19
	PRINCIPLES OF GOOD DESIGN AND SOCIAL DESIGN Alfonso Ruiz Rallo & Noa Real García	31
	LA DIMENSIONE ETICA DEL DIGITAL DESIGN. ACCESSO E ACCESSIBILITÀ, TRA UTOPIA FONDATIVA E CONTEMPORANEITÀ Letizia Bollini	51
	SOCIAL DESIGN ON A SPECTRUM: WITH CASE STUDY OF ANNA BARBARA'S ETHOS OF CARE Susan Yelavich	61
<hr/>		
RICERCHE	GIANCARLO DE CARLO E L'ARCHITETTURA DELLA PARTECIPAZIONE Sara Marini	75
	ENVIRONMENT AND EMANCIPATION THROUGH DESIGN. AVANT-GARDE INTERVENTION AND EXPERIMENTS WITH SOCIAL DESIGN IN DENMARK AROUND 1970 Hans-Christian Jensen & Anders V. Munch	88
	DESIGN SOCIALE, MILANO ANNI '70. GIANCARLO POZZI, IL LETTO D'OSPEDALE TR15 E IL SODALIZIO CON ACHILLE CASTIGLIONI ED ERNESTO ZERBI Marinella Ferrara	110
<hr/>		
MICROSTORIE	LA STAGIONE DELLA GRAFICA DI PUBBLICA UTILITÀ: WHAT ELSE? Daniela Piscitelli	138
	RICCARDO DALISI AL RIONE TRAIANO. IL RISCATTO SOCIALE ATTRAVERSO L'ESPERIENZA D'ANIMAZIONE Susanna Parlato & Paola Salvatore	159
	CAMPO URBANO 1969. INTERVENTI ESTETICI NELLA DIMENSIONE COLLETTIVA URBANA Roberto De Paolis	179
	BRUCE ARCHER AND DESIGN AS THE THIRD AREA OF EDUCATION. REFLECTIONS FOR PROJECT-BASED EDUCATION IN BRAZIL João De Souza Leite & Cristina Cavallo	205
	LA DEMOCRATIZZAZIONE DELLA COMPLESSITÀ. LA DIFFUSIONE DEI DATI NEI PROCESSI DI DIVULGAZIONE DELLA CONOSCENZA Roberta Angari	215

RILETTURE	“LO SCANDALO DELLA SOCIETÀ”. RILETTURE SU PROGETTO, BISOGNI E AMBIENTE	233
	Raimonda Riccini	
	DESIGN FOR NEED. INTRODUCTION, 1976	237
	Christopher Cornford	
	AHMEDABAD DECLARATION ON INDUSTRIAL DESIGN FOR DEVELOPMENT, 1979	240
	INTERVISTA A MALDONADO, 1986	244
<hr/>		
RECENSIONI	THE SOCIAL DESIGN READER DI ELIZABETH RESNICK	257
	Gianni Sinni	



Massimo Dolcini, *Grafica per la città*, poster, Comune di Modena, 1978 (courtesy of AIAP CDPG).

Microstorie

Campo Urbano 1969

Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana

ROBERTO DE PAOLIS

Politecnico di Milano

Orcid ID 0000-0001-6875-4595

L'intento di questo contributo è quello di analizzare il caso studio di una manifestazione effimera tenutasi nel centro storico della città di Como nel 1969, svoltasi nell'arco di una giornata e animata da un eterogeneo gruppo di artisti, designer, architetti, performers, che, pur nella molteplicità dei piani di lettura che la critica posteriore ha operato, mantiene intatto il potenziale di attenzione e di ricerca per il sociale verso un nuovo modo di intendere i rapporti tra gli artisti, gli abitanti di una città e la città stessa, e che gli operatori del progetto di allora — pur nelle diverse articolazioni che questo termine ha in seguito assunto nei vari contesti in cui si è sviluppata e ancora oggi si manifesta nell'attualità — arte pubblica, design sociale, architettura partecipata — hanno condotto per sollecitare nel sociale una partecipazione diretta alla costruzione e alla fruizione dello spazio collettivo. Quindi riteniamo che questa esperienza — al di là di una sua storicizzazione — possa inserirsi in quel filone di ricerca e pratiche attribuibili al design sociale come "bene comune" e dare un contributo — per la straordinaria attualità delle tematiche e nelle esperienze prodotte — a una ridefinizione dei concetti su cui si basa.

PAROLE CHIAVE

Arte pubblica
Design sociale
Partecipazione
Arte ambientale
Storia dell'arte

1. Un evento multidisciplinare nello spazio urbano

Il 21 settembre 1969 si è tenuto a Como *Campo Urbano*, un evento artistico curato da Luciano Caramel, critico, storico dell'arte, docente e animatore culturale comasco, allora poco più che trentenne, che ha interessato spazi urbani della città a cui hanno partecipato una quarantina di artisti, architetti, designer che, negli anni seguenti, sono diventati figure di riferimento del mondo dell'arte e del progetto. La manifestazione non ha luogo nella "città razionalista", quella che, pochi passi più in là, vede confrontarsi, in un rapporto perfetto, misurato, dialettico, etereo, l'abside del Duomo, la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni e il neoclassico Teatro Sociale; ma nel nucleo storico, all'interno della città murata, lungo un percorso che si snoda dalla medievale piazza San Fedele (sorta sulle rovine dell'antico foro romano), per raggiungere, sinuosamente, la centralissima via Vittorio Emanuele II, passando da

piazza Duomo per giungere fino a piazza Cavour (antico porto, poi colmato) ed il lungo lago, innervando stradine laterali, anch'esse teatro di eventi. La manifestazione, già nel sottotitolo *Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, evidenzia alcuni cardini su cui si è costruita buona parte della cultura del progetto successiva orientata a introdurre nello spazio collettivo della città la dimensione estetica, i cui fautori — gli artisti, architetti, designer, musicisti e più in generale “operatori estetici” come si usava nominarli —, agivano come veri e propri “agenti d’innovazione”, con la funzione di catalizzare la partecipazione dei “fruitori”, semplici cittadini, spettatori partecipi di allestimenti e *performances*, spesso spiazzati osservatori partecipanti alla sperimentazione oppure coinvolti assertori (pochi) e più spesso veementi critici (molti) di un dibattito — come ampliamento documentato dagli esiti e dalle conseguenze che la manifestazione innescò nel dibattito culturale della città (Longatti, 1969). Dibattito che proseguì per molto tempo, e che in quegli anni — anche sulla scorta dei cambiamenti epocali segnati dai movimenti di protesta e antiautoritari del 1968, vero spartiacque tra un prima e un dopo, tra tradizione e innovazione — rappresentava un sicuro modello di sperimentazione di nuove forme espressive e inesplorate modalità di intersezione tra la cultura del progetto (nella sua dimensione estetica e performativa) e la sensibilizzazione dei destinatari e dell’opinione pubblica alle nuove forme di comunicazione della cultura.

Della manifestazione, a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, resta un prezioso catalogo (edito postumo un anno dopo a causa di “difficoltà economiche” sorte per l’atteggiamento di alcuni degli Enti promotori, come è riportato in calce al volume), il cui progetto grafico si deve a Bruno Munari (che curò anche il design del manifesto di grande formato, cm 92x64, a colori), interamente illustrato con fotografie in bianco e nero e virate in verde e blu, su indicazioni date in fase di stampa da Bruno Munari, del fotografo Ugo Mulas tratte dalle *performance*, stampato dalla Tipografia Editrice Cesare Nani con procedimento Itek Platemaster, ed in cui sono documentati in dettaglio gli “interventi estetici” dei vari artisti e che riporta, in chiusura, un saggio critico *ex-post* del coordinatore degli interventi, Luciano Caramel. Si legge nel comunicato stampa:

La manifestazione è nata dall’esigenza di portare l’artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano, con gli spazi in cui essa quotidianamente vive, con le sue abitudini, le sue necessità. E ciò al di fuori di limiti pregiudiziali che ostacolano le possibilità dell’artista di realizzarsi in piena libertà e quindi con la maggiore potenzialità operativa e con gli esiti più fecondi.

Ai partecipanti non è stato perciò chiesto alcun intervento in qualche modo preordinato. Non si è trattato della consueta commissione di un prodotto già determinato, ma invece dell'invito ad un impegno nella ricerca di un rapporto reale — quindi vivo e non scontato — tra gli artisti, gli abitanti di una città e la città stessa. (Caramel, 1970)

La varietà di intenti, di realizzazioni e di soluzioni proposte — spesso in relazione dialettica e talvolta anche polemica — hanno lo scopo di presentare al pubblico la condivisione di un comune approccio alle problematiche affrontate dai partecipanti pur nella diversità espressiva di ciascuno in termini di età, direzioni di ricerca e scelte culturali: “tra essi, inoltre, accanto a scultori e pittori, vi sono — non di rado impegnati in comuni interventi — musicisti, architetti, scrittori e persone non professionalmente dedite ad attività artistiche.” Fra gli artisti presenti: Enrico Baj, Davide Boriani, Giuseppe Chiari, Gianni Colombo, Luciano Fabro, Ugo La Pietra, Attilio Marcolli, Bruno Munari, Gianni Pettena, Giulio Paolini, Ico Parisi, Paolo Minoli, Gabriele Devecchi, Giuliano Collina, Tommaso Trini, Francesco Somaini, Grazia Varisco, Dadamaino. Tutti protagonisti della scena culturale che ha contraddistinto il panorama italiano e l'articolazione di diverse forme di creatività che affondano radici nelle esperienze delle avanguardie artistiche della metà del secolo scorso.

Vi riconosciamo tra essi, da un lato, esponenti di movimenti artistici che risalgono al decennio precedente, quali il movimento nucleare e il situazionismo, dall'altro, autori che diverranno ben presto figure di spicco negli ambiti del design e dell'architettura radicale, dell'arte cinetica e programmata, dell'arte concettuale, dell'arte povera.

Per la statura dei personaggi e le provocazioni che ha innescato, l'evento ha acquisito negli anni uno statuto “mitico”, come tanti eventi, mostre, espressioni dell'arte e della cultura italiane di quegli anni che, uscendo dalle gallerie, cercavano un nuovo contatto con la realtà della vita quotidiana e un rapporto disinibito con un pubblico più ampio dei soli appassionati d'arte.

Non è azzardata l'ipotesi che, seppur effettuato in ambiti temporali così remoti e circoscritti, l'evento, considerato nella sua genesi e nelle intenzioni che l'hanno informato, a distanza di oltre cinquant'anni¹, possa ancora alimentare un proficuo dibattito sul ruolo del progetto nella sua interazione con un'accezione sempre più allargata di utente destinatario di una dimensione estetica in ambito urbano. Come scrive Luciano Caramel nel resoconto sul catalogo

voleva essere un test volto a controllare “in vivo” ipotesi e proposte riguardo alla possibilità ed ai modi, oggi, di un concreto rapporto dell'artista con la collettività urbana e gli spazi e le strutture in cui essa quotidianamente vive.

Monito contro la dissoluzione dello spazio collettivo della città e paradigma possibile per gli attuali processi di rigenerazione della città contemporanea, i processi di riappropriazione della città e di design della partecipazione che l'evento ancora suscita.

La manifestazione non fu comunque un fatto isolato e accadde sulla scorta di un orientamento che l'arte contemporanea stava assumendo verso una dematerializzazione dell'oggetto fisico e di 'uscita' dalle gallerie d'arte per invadere lo spazio urbano, evidenziando l'orientamento di critici e organizzatori verso strutture ambientali di tipo cinetico-visuale, con utilizzo di nuovi materiali e nuove tecniche espressive, tramite cui si comunicavano al vasto pubblico operazioni estetiche in cui, nello spazio-evento avvolgente e unitario, l'individualità veniva attivata attraverso forme di partecipazione comunitaria.

2. Gli antecedenti storici

Tra gli antecedenti storici alla manifestazione immediatamente precedenti², tre sembrano essere quelli più vicini a *Campo Urbano*.

Il 4 dicembre 1967 a Torino Michelangelo Pistoletto realizza alcune azioni collettive al di fuori delle gallerie Sperone, Stein, Il Punto, in occasione della mostra collettiva *Con-temp-l'azione*, lungo le strade della città che uniscono le tre gallerie, portando "a passeggio" la *Sfera di giornali*, uno degli *Oggetti in meno*, coinvolgendo altri artisti e i passanti.

Dal 4 al 6 ottobre del 1968 ha luogo, curata dal critico d'arte e curatore Germano Celant, *Arte povera più Azioni povere*, allestita negli spazi degli antichi Arsenali di Amalfi in cui le opere presentate erano di natura processuale, c'erano azioni, *happening* e *performance*. L'arte povera si esprimeva in propri ambiti, già espressi nel manifesto che lo stesso Celant aveva pubblicato sulla rivista *FlahArt* (Celant, 1967), lontani dalle gallerie, propugnando la liberazione dell'arte dalla "mostra", la dematerializzazione dell'estetica e l'abbattimento delle convenzioni spazio-temporali.³

Nell'estate del 1969 nell'ambito dell'VIII Biennale d'arte contemporanea a Benedetto del Tronto si tenne *Al di là della pittura* organizzata da Gillo Dorfles⁴, Luciano Marucci, Filiberto Menna e in cui, sollecitando un incontro-scontro tra Arte povera — Concettuale (da poco apparse) e la dominante arte tecnologica, le proposte visive — chiamate significativamente "extrapittoriche", plastiche e sonore, azioni sul paesaggio (urbano e naturale) —, erano realizzate in strutture ambientali mediante esecuzioni di musica concreta elettronica e da computer, improvvisazioni, *happening* musicali, proiezione di films sperimentali.⁵ Tra gli altri, Ugo la Pietra realizza un ambiente interattivo audiovisivo.⁶

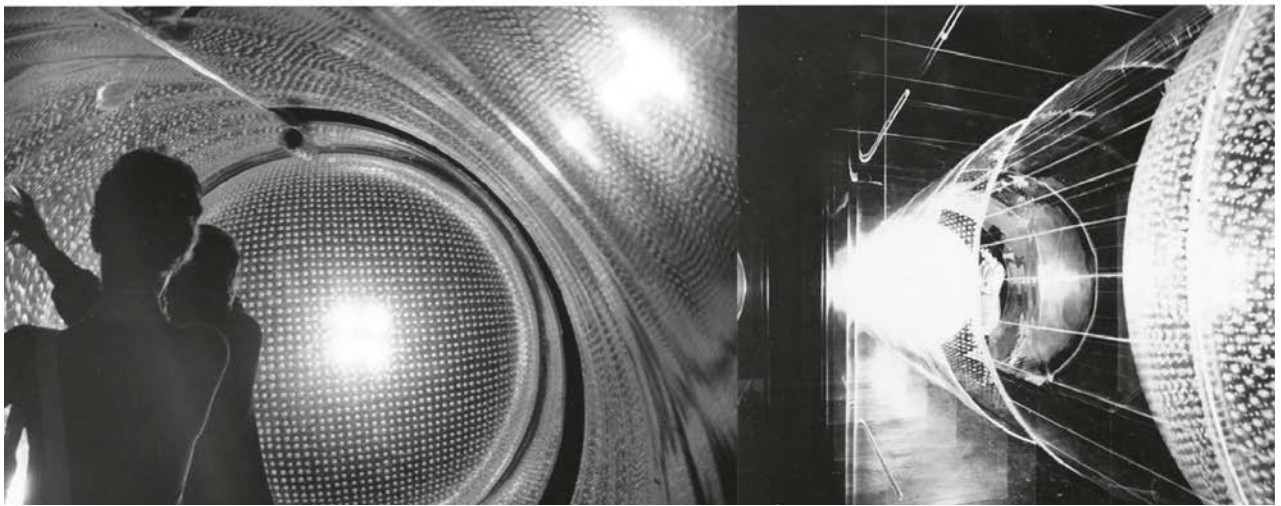
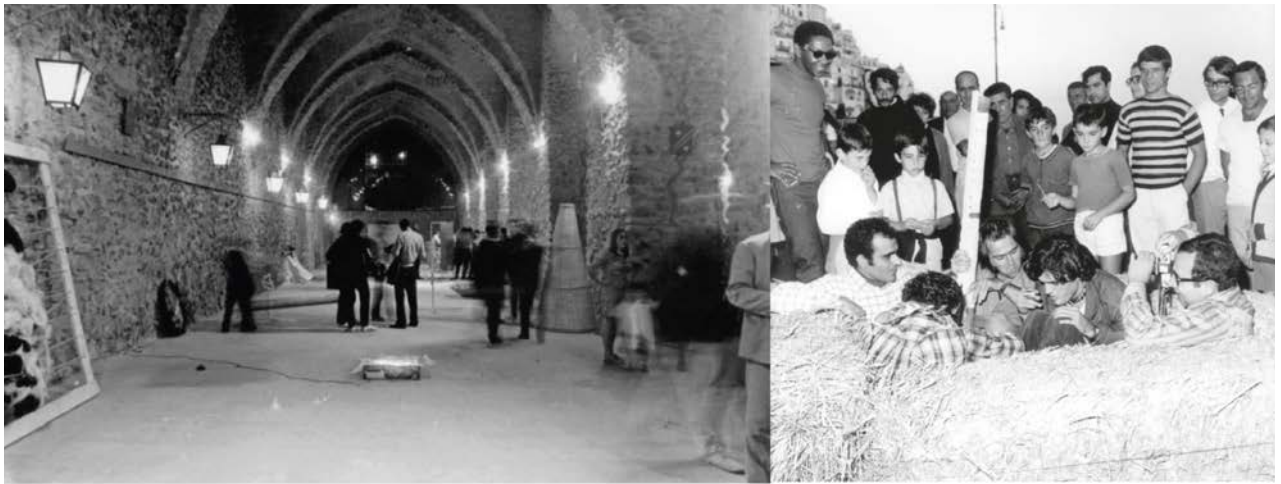


Fig. 1 — Dall'alto in basso: *Arte Povera più Azioni Povere*, Amalfi, 1968; Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, 1967 (azione, per strada, Torino, 4 dicembre 1967), fotogrammi dal film di Ugo Nespolo *Buongiorno Michelangelo* (1968); Ugo La Pietra, *Al di là della pittura*, ambiente audiovisivo interattivo, Biennale di S. Benedetto del Tronto, 1968.

3. Il territorio comasco ambiente favorevole al manifestarsi del fenomeno

Non è trascurabile accennare a due condizioni che, in quel preciso contesto urbano e culturale, hanno sicuramente contribuito a determinare il manifestarsi di quell'evento a Como. Una è la decisione dell'Amministrazione Comunale (una delle prime a livello nazionale) di procedere ad una pedonalizzazione del centro storico — la città 'murata', il nucleo di antica formazione — che era stata preceduta da un'approfondita ricerca urbanistica e da una indagine storica sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia condotte e coordinate dall'architetto Gianfranco Caniggia e dallo storico Matteo Gianoncelli già a partire dal 1968 (Comune di Como, 1970). L'altra si riferisce al ruolo di promozione culturale che la manifestazione *Festival Internazionale Autunno Musicale* sotto la direzione artistica di Italo Gomez e Gisella Belgeri aveva avviato promuovendo, già a partire dal 1967, l'esecuzione di concerti, spettacoli teatrali e *performance* negli spazi urbani, piazze, cortili storici, chiese, favorendone, attraverso nuovi usi, la "riappropriazione" da parte della collettività. La città quindi come nuovo scenario dell'accadimento di eventi che inducessero, tra l'altro, nel sociale, l'intelligenza dei fatti urbani vissuti, come pienamente partecipi di un accadimento collettivo e non solo come spettatori passivi. Il centro storico come "vuoto urbano" sgomberato dalle automobili diventa la quinta di una rinnovata percezione del paesaggio urbano, mentre gli spazi pubblici inusuali diventano fondali per una nuova performatività aperta alla partecipazione del pubblico.

Ma oltre a questi due fattori particolari che sicuramente hanno favorito la decisione di collocare proprio a Como questo evento, è doveroso delineare quale fosse il clima culturale ed i personaggi che, quandanche non fosse soltanto per un semplice motivo di residenza e di prossimità, ruotavano attorno al capoluogo comasco. Sulla collina di Monte Olimpino, in località Cardina, presso il confine con la Svizzera, Bruno Munari e Marcello Piccardo — giornalista, regista, sceneggiatore, disegnatore — dal 1962 al 1972 iniziarono un percorso di ricerca visiva nello Studio Monte Olimpino⁷ poi diventato laboratorio cinematografico, in seguito ampliato in Cineteca, infine Cooperativa, che rappresenterà un luogo di sperimentazione e ricerca cinematografica di riferimento in Italia. In questo periodo lo studio produrrà e realizzerà una cinquantina di cortometraggi suddivisibili in due gruppi diversi: film di sperimentazione tecnica e ricerca espressiva, ma anche film d'informazione pubblicitaria (per Omega e la Rinascente). Nella realizzazione dei cortometraggi Munari e Piccardo, alternandosi tra scrittura del soggetto e regia, si avvarranno, di volta in volta, di collaborazioni scientifiche (Gaetano Kanizsa,

psicologo, esperto di percezione ed esponente di fama internazionale della psicologia della Gestalt), di mezzi di ripresa innovativi (la cinepresa “Microscopio Temporale” messa a disposizione dal Centro di Cinematografia scientifica del Politecnico di Milano), di colonne sonore originali composte appositamente per i film (Luciano Berio, Pietro Grossi, il batterista Gil Cuppini).⁸



Fig. 2 — Copertina, quarta di copertina e planimetria del catalogo *Campo Urbano*.

Consideriamo inoltre il contributo fondamentale di Attilio Marcolli, milanese ma comasco d’adozione, avendo abitato a Como per molti anni, personaggio centrale per lo sviluppo della didattica del design e delle arti visive a partire dagli anni sessanta. Per quanto il lemma “campo”, di derivazione latina, nella lingua italiana ha, in senso etimologico, una varietà di accezioni e una densità semantica molto stratificata⁹, è probabile che la scelta di assegnare alla manifestazione il nome *Campo Urbano* sia stata, se non certamente attribuibile, quantomeno influenzata dai poderosi studi che proprio in quegli anni Marcolli stava compiendo e che avrebbe visto la luce nel 1971 con il primo volume di *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, seguito nel 1978 dal secondo volume *Teoria del campo 2. Corso di metodologia della visione*. Mutuando il termine dalla *Field Theory* sviluppata da Kurt Lewin¹⁰, Marcolli elaborò e sviluppo una metodologia della progettazione articolata su quattro pilastri fondamentali: il campo geometrico intuitivo, il campo gestaltico, il campo topologico, il campo fenomenologico, e raccolse nei due volumi i risultati e le esperienze di ricerca didattica, sperimentata e resa operativa negli anni

1968-1972 presso l'Istituto d'Arte di Cantù (Como) e nel periodo 1972-1976 presso l'Istituto d'Arte di Monza (Milano). Si può presupporre che *Campo Urbano* potesse essere un'occasione propizia per sperimentare quei fondamenti teorici visivi della progettazione cui stava intensamente lavorando. Una testimonianza di affetto verso la città di Como in cui risiedeva assieme alla moglie Anna Rosa Cotta¹¹ e con la quale aprì uno studio di architettura — anche lei partecipe a *Campo Urbano* — è pur presente nei due testi. Marcolli riporta due esempi di analisi morfologica di monumenti comaschi emblematici: l'ottocentesca e neoclassica Villa Olmo, progettata da Simone Cantoni per la famiglia Odescalchi dal 1785 al 1796, quale esempio di architettura accademica cui applicare i principi della simmetria speculare (Marcolli, 1971, p. 269); e il Duomo di Como, parlando di campo morfogenetico sferico, quale esempio per illustrare le relazioni morfologiche intercorrenti tra il disegno delle pavimentazioni marmoree (un'alternanza di lastre poligonali in marmo di Musso e nero di Varenna) e le volte sferiche dei transetti, dell'abside e della cupola, progettata da Filippo Juvarra nel 1731-1744 (Marcolli, 1978, pp. 149-151).

In questo ambito ci interessa valutare se e in che modo l'esperienza di *Campo Urbano* possa costituire un modello storico (paradigmatico?) con cui rapportarsi per portare avanti una riflessione sul ruolo del design nei confronti della società riesaminando la contraddittoria questione della partecipazione della comunità alla costruzione identitaria dello spazio collettivo. In tal senso la storia (e, nello specifico, la memoria di questo evento eclatante) non si costituisce come archivio di modelli da imitare o citare — per quanto ancora oggi osservare questi interventi performativi suscitino nel designer (né *bricoleur*, né ingegnere ma artista come distingue Manlio Brusatin alla voce “disegno/progetto” dell'Enciclopedia Einaudi) (Brusatin, 1978), ammirazione e apprezzamento —, ma rappresenta una possibilità metodologica da seguire in modo critico per indagare se attraverso il progetto è possibile trovare delle risposte o attribuzioni di senso sul ruolo del design nei confronti della società che non siano confinate nell'ambito della sola produzione di prodotti/servizi ma coinvolgano in prima persona l'interesse della persona. Così come potremmo accostarci ai termini di artista e designer come li qualifica Enzo Mari (Mari, 1970, p. 5).¹²

4. Descrizione di alcune installazioni/performance presentate durante l'evento

Ugo La Pietra con l'installazione *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, la copertura della strada centrale della città con una struttura triangolare che

ne modifica fortemente la percezione, lavora sullo “spiazzamento” operato sull’osservatore, capovolgendo i meccanismi di percezione della realtà urbana: l’installazione diviene un tentativo di porre l’attenzione sulle possibilità di scelta su come esperire la città da parte degli individui, favorendone l’intervento diretto nel processo di configurazione ambientale. Se continuare a percepire la strada centrale (la ‘vasca’ come viene chiamata in città) come luogo di scambio del commercio, di concentrazione di botteghe per il consumo passivo oppure, cambiando la prospettiva del punto di vista mediante l’irruzione di una struttura ‘altra’ configurata al tempo stesso quale interno/esterno urbano in termini topologicamente leggibili, percepire la possibilità di modificare la percezione dello spazio vissuto nella città.

Fig. 3 — Ugo La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un’altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento.*



La Pietra, nel testo illustrativo nel catalogo, parte dalla constatazione dell’“assoluta mancanza di quegli ‘spazi collettivi’ che, svincolati dalla servitù dei sistemi urbani, siano in grado effettivamente di determinare un intenso coinvolgimento vitale, attraverso strutture capaci di stimolare i comportamenti il più possibile liberi e vitali” e di conseguenza l’indispensabilità di luoghi che favoriscano l’intervento diretto nel processo di configurazione. “In breve, spazi dove l’individuo si senta attore attivo e non solo (e sempre) spettatore passivo”. La poetica successiva di La Pietra, specialmente i ribaltamenti prospettici operati nei “commutatori” del “sistema disequilibrante”¹³, le “riconversioni progettuali”¹⁴, le installazioni interno/esterno¹⁵, la serie di lavori sulla costruzione dell’immagine della città¹⁶, utilizza costantemente la tecnica dello spiazzamento, che possiamo far risalire alla sperimentazione compiuta a Como, per far ritrovare allo spettatore quei significati e quei valori dello spazio collettivo che ormai sfuggono all’osservatore.

Fig. 4 — Ico Parisi, Francesco Somaini, *Contenitori umani*.

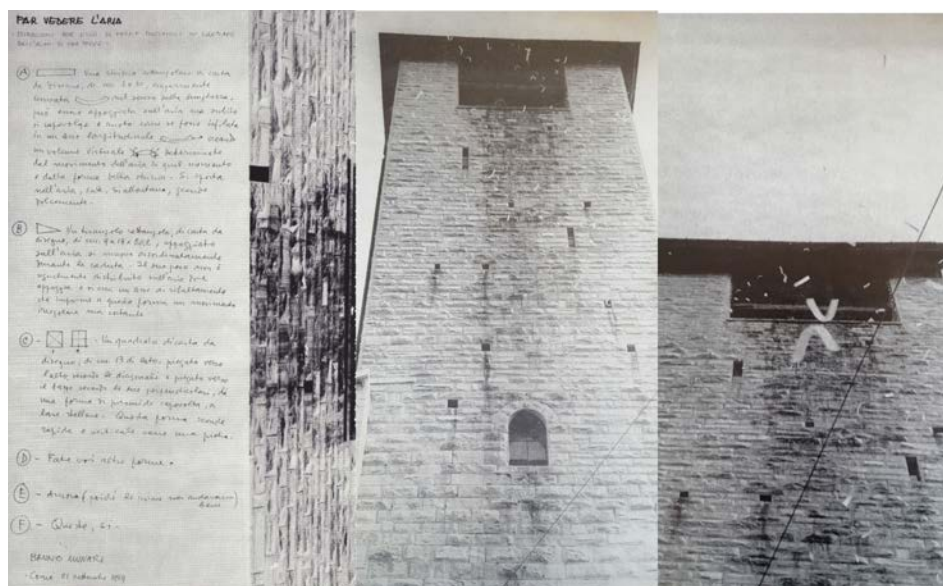


Fig. 5 — Mario Di Salvo, Carlo Ferrario, *Riflessione*.



Bruno Munari esegue due *performance*. Una, di giorno, intitolata *Visualizzazione dell'aria di piazza duomo del 21 settembre 1969*, in cui, dispensando agli astanti ciclostilati in cui sono riportate le “istruzioni per l'uso di forme rilevatrici dall'alto di una torre” provvede a far lanciare dalla torre campanaria del Broletto strisce di carta “autoprodotte” nelle forme più disparate: rettangoli, triangoli, quadrati, di cui accuratamente descrive nelle istruzioni, le operazioni geometriche di taglio e piegatura.¹⁷ L'altra, di notte, *Proiezione a luce polarizzata su schermi plastici semoventi* in cui ripropone, a scala urbana, le sue ricerche visive sulle proiezioni di luce polarizzata ed effetti di trasparenza proiettiva dinamica, che ha quale sfondo uno schermo composto da una moltitudine di ombrelli bianchi semoventi — mossi da persone che camminano — in continuo movimento sulla piazza del Duomo, su cui sono proiettati i colori mutevoli delle diapositive polarizzate azionate da un proiettore posto sul balcone del Broletto.

Fig. 6 — Bruno Munari, *Visualizzazione dell'aria di piazza duomo del 21 settembre 1969*.



Alla stretta collaborazione tra il fotografo Ugo Mulas e Bruno Munari si deve anche il libro-fotocatalogo, artefatto comunicativo originale e innovativo, a partire dal formato, cm 19,5 x 29,5 (quindi leggermente inferiore e un po' più stretto del formato A4, anche per consentire il taglio netto delle fotografie a tutta pagina, senza margini), rilegato in broccatura (non *a filo refe*, motivo per cui il catalogo è molto delicato e va sfogliato con cura), 144 pagine non numerate, interamente illustrato con fotografie in bianco e nero proposte in un elaborato montaggio, che alterna testi prodotti dagli artisti con la documentazione delle loro *performance*, molte pagine virate con tonalità dal verde al blu

indaco, titoli di copertina e di quarta con pigmento argentato, foto sgranate, talune mosse, provini a contatto, tutti aspetti per restituire con pienezza le dinamiche, i flussi di partecipazione della folla, i tempi ed i luoghi della manifestazione.



Fig. 7 — A sinistra e al centro, in basso: Bruno Munari, *Proiezione a luce polarizzata su schermi plastici semoventi*. Al centro, in alto: Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, *Tempo libero. Struttura temporale in uno spazio urbano*. A destra: Dadamaino, *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua*.

Attilio Marcolli, Anna Rosa Cotta, Giuseppe Giardina, Libico Maraja, Paolo Minoli proponendo *Colore - Segnale* invece puntano su una riflessione critica sull'urbanistica per la società di massa contemporanea, le grandi conurbazioni che propugnano una "città regione", dove non c'è comunicazione, relazione, coralità, insieme collettivo, ma solo brutalità dei consumi, scambio di merci. Col loro intervento, riportano invece l'attenzione sugli "elementi visivi" della città storica non impedendo il consumo ma al contrario riscoprendo le relazioni umane che si attuano nel commercio al dettaglio, immagini ed emozioni derivanti dalle 'insegne' storiche delle botteghe, caratterizzanti storicamente i luoghi del commercio e degli scambi. Macellerie, botteghe, fruttivendoli e altri tipi di negozio, caratterizzati tipologicamente da uno stesso colore applicato alle insegne ed ai muri di facciata in una sorta di "topografia del colore urbano come fonte di segnalazione" diventano veicoli di comunicazione.

Dadamaino si propone di riaccostare il pubblico al lago al di là delle abitudini visive ed interviene con l'installazione *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua* ponendo di sera, sull'acqua della darsena, un migliaio di piastre di polistirolo espanso verniciate al fosforo che, col ritmo dell'acqua si componevano e ricomponavano in una successione innumerevole di forme

spontanee. Nell'intenzione dell'artista gli spettatori, assistendo agli effetti luminescenti e imprevedibili sull'acqua movimentata sarebbero diventati i protagonisti di una nuova percezione del lago. La performance andò oltre le aspettative — ma centrando in pieno gli obiettivi di partecipazione che si era prefissi — quando i partecipanti, entusiasti dagli effetti estetico-stimolanti prodotti dallo “sciame” luminoso di forme libere sull'acqua fecero di tutto per appropriarsi degli oggetti vaganti, scendendo agli imbarcaderi, saltando sulle barche ormeggiate e addirittura tuffandosi nel lago...

Mario Di Salvo e Carlo Ferrario propongono *Riflessione*, un sistema di specchi posto al di sotto della sontuosa facciata del Duomo, accompagnati da un sottofondo sonoro, che, moltiplicandone il riflesso, danno modo al pubblico, attraverso la realtà e il suo doppio immaginario, di avere una maggiore consapevolezza della bellezza del reale.

Giuseppe Chiari e Franca Sacchi con *Suonare la città* ispirandosi alle esperienze compiute da Giulio Cesare Gattoni¹⁸ con l'arpa eolia, installano una serie di fili di ferro tra il pavimento della piazza e la torre campanaria per costruire “una cetra gigante” la vibrazione delle cui corde, amplificata da altoparlanti, unitamente alle emissioni sonore di oggetti musicali “eterodossi” come una lavatrice, un frullatore, un trapano, una sirena d'automobile, producono una sinfonia “cacofonica” particolarmente molesta ma coinvolgente.

Con *Tempo libero. Struttura temporale in uno spazio urbano* Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, giocando sull'ambivalenza del termine “temporale” (sia aggettivo che sostantivo) progettano una *performance* che prevede l'irrorazione della folla, mediante idranti azionati dai Vigili del Fuoco che spruzzano acqua accompagnati da saldatrici elettriche che simulano la luce dei lampi sulla facciate degli edifici prospicienti la piazza del Duomo, tra cui si aggira un losco figuro incappucciato.

5. Ermeneutica artistica dell'evento

Se indaghiamo la manifestazione dal punto di vista delle interferenze che i vari codici espressivi utilizzati dagli artisti nelle articolate dimensioni visuali delle immagini (visivo, performativo, cinetico, programmato, partecipativo, fotografico, filmico), rimettendo in discussione linguaggi e saperi, e aprendo nuove possibilità di conoscenza (e coscienza) dei fatti urbani, possono intravedersi alcuni piani di lettura. I riferimenti storici — oltre alle manifestazioni precedentemente citate — sul piano dell'esegesi critica dei riferimenti culturali, sono molteplici e possono farsi risalire a differenti nuclei tematici le cui fonti spaziano dall'eredità storica della cultura occidentale, dal Medioevo al periodo di formazione del Movimento Moderno, dall'immaginario filmico, agli ambiti delle avanguardie storiche del Novecento, come sono sta-

ti acutamente messi in risalto dalla storica dell'arte Remy Golan (2017) con una puntuale trattazione, che qui si riprende per sommi capi, rimandando a quel testo per gli approfondimenti.

Adottando il metodo di associazioni d'idee per contiguità di immagini, facendo ampio ricorso alla metodo di risonanza derivante dall'accostamento di immagini e attraversamento dei saperi, tracciato da Aby Warburg¹⁹ nel suo ultimativo lavoro *Mnemosyne Atlas*, vero archivio estetico e tassonomico della pluralità formativa dell'arte occidentale, Golan individua una serie di similitudini tra le *performance* avvenute a *Campo Urbano*, rivelandone le profonde, storicamente specifiche, implicite connessioni con altre opere. Il "tunnel" di La Pietra e l'intervento di Alpini, Boriani, Colombo, Devecchi, con gli idranti sulla folla evocano due scene del film *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica: una, quella dei baraccati che vivono accampati nella periferia milanese, le baracche ricordano appunto la conformazione della struttura ideata da La Pietra come "abitacolo" effimero; l'altra, l'azione di idranti con cui si cerca di disperdere i baraccati per allontanarli dal terreno destinato alla speculazione edilizia, che, similmente all'intervento di Alpini e compagni, spruzza forzosamente sugli astanti getti d'acqua. Sempre quest'ultima azione, in cui è presente un personaggio incappucciato che incede sotto la pioggia, si presta all'analogia dell'effetto provocato dal monumento a Giordano Bruno affidato allo scultore Ettore Ferrari e collocata a Roma in Campo de' Fiori. Il lancio di foglietti dalla torre del Broletto compiuto da Munari evoca il lancio, l'8 luglio 1910, di 200.000 foglietti dalla torre dell'orologio di San Marco a Venezia, del Manifesto Futurista *Contro Venezia Passatista* redatto da Filippo Tommaso Marinetti e altri poeti e pittori futuristi.²⁰

6. L'evento nel contesto delle manifestazioni di arte pubblica, design sociale e architettura partecipata

Intendiamo situare la manifestazione nel più ampio contesto del rapporto, anche retrospettivo o con riguardo all'attualità, che l'operatore estetico (sia che esso sia artista, designer o architetto) instaura con il bene comune intenso nella sua accezione allargata di spazio collettivo della città.

È evidente che *Campo Urbano* si situi nell'ambito dei fenomeni che a tutt'oggi vengono identificati come "arte pubblica" (Bignami & Pioselli, 2001; Scardi, 2011; Pioselli, 2015). Con questo termine si intende una specifica modalità di produzione e fruizione dell'arte situata specificamente (*site-specific*) nella struttura urbana e nei luoghi della città coinvolgendo i fruitori nella dinamica di interazioni col tessuto sociale. Un approccio fondato non tanto sulla produzione di oggetti (che fossero artistici o di produzione industriale) che si pongono, nello spazio collettivo, come generatori di 'astanza' (Brandi, 1967)

intesa come ricezione estetizzante e contemplativa dell'opera, quanto sulla progettazione di interventi e pratiche partecipative del progetto che, inserendosi nel contesto sociale, fossero in grado di innescare e far scaturire comportamenti collaborativi riportando al centro dell'attenzione dei progettisti, dei fruitori e delle istituzioni le possibilità creative dell'individuo di contribuire alla ridefinizione identitaria dello spazio collettivo.²¹ L'arte pubblica si sviluppa a partire dalla fine degli anni sessanta del secolo scorso, ed esplose, in Italia, alla Biennale Arte di Venezia del 1976, dedicata, appunto, al tema *Arte/Ambiente. Dal futurismo alla body art*. La mostra *Ambiente come sociale*, nelle intenzioni del curatore, Enrico Crispolti (1976), si proponeva di documentare, distinguendone i differenti apporti, le ricerche in corso di operazioni artistiche nell'ambiente e operazioni artistiche nell'ambiente sociale.

Questo poneva come 'urgenze' fondative delle esperienze presentate l'individuazione dell'ambito urbano e sociale come terreno di sperimentazione (al di là dei luoghi artistici deputati), la 'nuova domanda' di partecipazione e autogestione dello spazio sociale e culturale da parte dei non addetti ai lavori, quindi la ricerca da parte di artisti e intellettuali di modalità di lavoro co-operative, dialogiche e paritarie. (Catenacci, 2015, p. 321)

Non è un caso che a Venezia ritroviamo artisti, quali Ugo La Pietra, Francesco Somaini, Gabriele Devecchi che operarono a *Campo Urbano*. Dopo il 1984 a seguito della mostra curata da Francesca Alinovi alla GAM di Bologna *Arte di frontiera: New York graffiti*, l'arte pubblica ha ritrovato una rinnovata attualità (anche se l'attuale fenomenologia è molto diversa da quella delle sue origini) e motivi di urgenza anche a seguito, da un lato, delle criticità emerse dai fenomeni di marginalizzazione, esclusione sociale e degrado urbanistico, dall'altro dall'emergere di fenomeni giovanili — comunque ai primi collegati — quali i graffiti e la *street art* che hanno dato luogo e forma, per usare una terminologia più recente, all'innescare di fenomeni di "rigenerazione urbana". Segni per comunicare atteggiamenti di rivolta e disagio sociale, spesso sottotraccia e in parallelo al mondo dell'arte istituzionale divenuti ormai, al di là di fenomeni di vandalismo isolati, un'espressione artistica capace di sensibilizzare l'opinione pubblica e divenire uno strumento di riscatto sociale delle periferie degradate, in alternativa all'intervento della pubblica amministrazione. A Como, per esempio, dove è forte la presenza di aree industriali dismesse, si tiene annualmente, a partire dal 2012, *StreetScape*, un progetto itinerante che intende far riflettere sulle nuove possibilità di interazione tra l'arte contemporanea e il tessuto urbano della città, che per l'occasione ospita installazioni di opere, interventi e sculture in rapporto con l'estetica dei luoghi.

In questo contesto non si vuole sostenere la tesi che *Campo Urbano* sia stata una manifestazione *ante litteram* delle esperienze di “design sociale” in Italia, tuttavia si ritiene fondata l’assunzione che l’evento contenga molti spunti di progettualità che possano ricondursi — anche ampliando l’accezione che ha assunto il design stesso — alla sfera dell’azione sociale. Se infatti intendiamo il design — o meglio la speranza progettuale che lo sostiene — in rapporto ad ogni sistema sociale, come un processo di morfogenesi opposto ad un processo morfostatico (Maldonado, 1970, pp. 105-108), riconosciamo in esso una indubbia strategia di innovazione che ha ripercussioni sul sociale e che è guidata da un progetto, sia che esso sia afferente alle sfere dell’arte, dell’architettura o del design. Ed è pur vero che se, da un lato, per tornare all’evento di *Campo Urbano*, tra gli “operatori estetici” che vi hanno operato la dimensione progettuale più marcata dei contributi presentati è stata in primo luogo quella degli architetti e dei designers (La Pietra, Marcolli, Munari, Parisi, Di Salvo), dall’altro lato, la tensione al progetto era pur presente tra gli artisti. Si pensi ai “progetti” di installazione ed elenchi programmatici di Chiari e Sacchi per *Suonano la città* e la costruzione dell’arpa eolia, documentato da schemi grafici, appunti, sezioni; oppure alle planimetrie di progetto, strutturazione di spazi e attrezzature di *Tempo libero* di Alpini, Boriani, Colombo, Devecchi; o al progetto coreografico-teatrale della *Marcia funebre o della geometria* di Sacchi, Scheggi, Vicini, Bianchi, corredato da testi, spartiti, planimetrie e descrizioni di oggetti e posizionamento di strumenti nello spazio urbano.

Fig. 8 — Giuseppe Chiari, Franca Sacchi, *Suonano la città*.



Su cosa si intenda più precisamente per design sociale si constati come il dibattito culturale si sia animato, almeno negli ultimi cinquant’anni, ovvero da quando Viktor Papanek scrisse *Design for the Real World* (Papanek, 1971), di numerose correnti di pensiero e di articolate interpretazioni. Soprattutto dalla parte del progettista e dei suoi effetti sul contesto sociale.



Fig. 9 — In alto: il pubblico invade la piazza Duomo al termine della manifestazione. In basso: due momenti del dibattito serale. Nella foto a destra è riconoscibile il pittore Mario Radice.

Papanek, rivendicando l'elaborazione di una maggiore responsabilità sociale e morale alla progettazione, rimproverava alla comunità scientifica e agli scrittori di manualistica di progettazione per l'industria (rivolti prevalentemente a studenti) che, al di là dei necessari approfondimenti disciplinari, mancasse del tutto l'attenzione al contesto sociale della progettazione, al pari del pubblico e del lettore profano. Al contrario, era convinto che la progettazione potesse diventare uno strumento con il quale i *designers* potessero partecipare alla trasformazione della società, dando priorità al bene sociale, ai bisogni delle utenze (che ora chiamiamo) 'deboli' e non ad interessi delle minoranze (si noti che nella 'maggioranza' di utenti Papanek comprendeva la popolazione mondiale che vive nella povertà, nella fame e nel bisogno, a prescindere dalla collocazione geografica e culturale, per non parlare della popolazione anziana, dei disabili, degli obesi, degli alienati per citare alcune delle categorie di persone ai cui bisogni il *designer* dovrebbe dedicarsi). Tornando all'attualità, si noti che il termine 'social design' (nei suoi aspetti definitivi, problematici e di inferenza sui processi di innovazione), ricorre oltre trecento volte nell'ambito di liste di discussione dei dottorati di ricerca in design quali PHD-DESIGN@JISCMAIL.AC.UK. Il testo curato da Claudia Banz (Banz, 2016), *Social Design: Design for the Transformation of Society* raccoglie contributi che esaminano la rilevanza socio-culturale e il potenziale trasformativo del design sociale da una prospettiva transdisciplinare formulando prospettive di intervento per i futuri progettisti. Rilevante il contributo di Ezio Manzini nel distinguere 'design sociale' da 'design per l'innovazione sociale' ed il cambiamento, nel XXI secolo, che caratterizza il ruolo del designer nel quadro delle discipline per l'innovazione sociale in cui opera (design dei servizi, design dell'interazione, design della comunicazione, design strategico), accomunate dal fatto che non si progetta più per un 'risultato finale' quale un oggetto fisico, ma un sistema di relazioni.

Più precisamente, poiché il "risultato finale" non è più una cosa, ma un sistema di relazioni, e poiché le relazioni, in quanto tali, per fortuna, non si possono progettare, quello che si può fare è di intervenire sul loro ambiente: progettare dei sistemi di prodotti, servizi e comunicazione che rendono una data maniera di essere e di fare più facile, più interessante e quindi più probabile. Questo è dunque il nuovo ruolo dei designer: collaborare alla creazione di ambienti sociomateriali più favorevoli. (Manzini, 2016)

È altrettanto presumibile si possa accostare *Campo Urbano* alle esperienze di architettura partecipata, non tanto per gli esiti di permanenza fisica che l'architettura comporta, quanto per le motivazioni di un coinvolgimento

sociale che vede i progettisti chiamati ad una responsabilità validata dalla collettività nelle scelte operate sul territorio. Fu Giancarlo De Carlo nel 1972 con *An Architecture of Participation* a teorizzare e sperimentare la partecipazione nell'ambito della progettazione architettonica, intesa come coinvolgimento degli utenti al processo di progettazione, costruzione e gestione dell'ambiente costruito. Strumento di diffusione di un'attenzione al destinatario finale anche esteso nelle ripercussioni demo-etno-antropologiche vissute nei paesi in via di sviluppo fu la rivista da lui diretta dal 1978 al 2001 "Spazio e Società". Stesso approccio ritroviamo nei "Laboratori di quartiere" di Piano&Rice e associati del 1979 sulla rigenerazione urbana — ormai tornata di attualità — basati sulla collaborazione totale degli abitanti nel recupero dei centri storici. In progettazione urbanistica, con riferimento a forme di democrazia dialogico-deliberativa, col termine *charrette* si intende una metodologia di progettazione partecipata ovvero un processo articolato, basato su inclusione, informazione, dialogo e consenso, che coinvolge varie professionalità (architetti, ingegneri, urbanisti, sociologi) assieme a *stakeholders* e agli abitanti dei luoghi oggetto di intervento, i quali, dopo incontri di confronto tra le parti, sono responsabili in modo collegiale delle decisioni finali.

7. Le reazioni alla sperimentazione

Immediatamente dopo la manifestazione, i giudizi furono discordanti. La rivista *NAC* pubblicò tre punti di vista, del curatore, di un artista e di uno spettatore che riassumevano propositi, dubbi e interpretazioni ampiamente condivise. Luciano Caramel sottolineava che "l'idea era nata dal desiderio di sperimentare ipotesi e proposte su quello che è oggi uno dei problemi fondamentali per tutti coloro che operano nell'ambito estetico, cioè il rapporto tra artista e collettività" (Caramel, 1969, pp. 6-7). Tommaso Trini, uno dei partecipanti, riflette sui dubbi e le perplessità che accompagnano l'interazione tra artisti e pubblico e sull'effettiva possibilità di superare quella "trincea che divide spettatori e attori" e di "rivolgersi ai differenti strati sociali e psicologici, alla massa indifferenziata e agli scopi multiformi che costituiscono l'attuale aggregato urbano" (Trini, 1969, p. 7). Germano Beringheli, un partecipante tra il pubblico, fa un'acuta analisi di come lo stesso pubblico da un lato accetti supinamente i messaggi pubblicitari che le campagne pubblicitarie, talvolta anche surrettiziamente o subdolamente, mettono in atto per fare leva sulle motivazioni inconsce e le aspirazioni frustrate dei consumatori e dall'altro stigmatizza le reazioni del pubblico contrarie o di chi insorge contro la manifestazione per timore di "essere preso in giro dagli artisti" sottolineando, al contrario, come l'intervento dell'artista può essere formativo e concorrere

alla modificazione della società, a ragione del fatto che l'artista può percepire i più lievi segni di mutamento nel corpo sociale e mettere in guardia il pubblico da atteggiamenti passivi. La manifestazione ha dato la misura, per converso,

della struttura dialettica dei procedimenti di manipolazione delle masse e soprattutto getta lo allarme sulla proposta di modifica (...) della destinazione sociale dell'artista. Lo vogliamo ancora, come in passato, al servizio del committente interessato, giullare o trovadore o, piuttosto, "disponibile" per la collettività, per raccogliere i rilievi della oggettività in continua mutazione?" (Beringheli, 1969, pp. 8-9)

Nel saggio conclusivo in chiusura di catalogo Luciano Caramel, oltre a stigmatizzare da un lato il disinteresse, quandanche non di ostilità e sdegno, degli Enti coinvolti nei confronti dell'organizzazione, dall'altro la presa di distanza di alcuni critici — come ad esempio Germano Celant che, dalle colonne di *Casabella* (Celant, 1969), sminuiva il valore culturale dell'operazione attribuendovi solo scopi turistici, descrive ed articola ampiamente le finalità dell'esperimento e i significati dell'iniziativa ponendo

gli artisti di fronte ai grossi quesiti che investono il senso stesso dell'arte e della sua funzione oggi: come quello dei confini della loro possibilità di risposta alle necessità della collettività: quello delle scelte utile ad una presenza non marginale o solo decorativa nella società; quello dell'opportunità di soluzioni effimere o permanenti, radicali o parziali, eversive o riformistiche.

8. Il retaggio della manifestazione

A dispetto delle reazioni immediate, in seguito la manifestazione non mancò di essere stimolo per la cultura locale. Si deve anche all'architetto-designer Ico Parisi e alla moglie Luisa, gallerista, un'intensa attività di promozione culturale nell'area comasca, se le attività germinali tracciate dall'esperienza di *Campo Urbano* continuassero a produrre in seguito frutti per una ininterrotta serie di formatività artistiche, pur sempre nello sforzo di accendere nella città — conservatrice e poco incline ad accogliere segnali del nuovo, a dispetto della portata rivoluzionaria del contributo che alcuni suoi protagonisti hanno dato al Novecento, pensiamo al "Manifesto dell'architettura futurista" di Antonio Sant'Elia o all'opera di un maestro del Razionalismo italiano quale Giuseppe Terragni — una consapevolezza dell'agire artistico, teleologicamente fondato sull'innesco, nell'osservatore di una "maieutica" dell'arte, se così possiamo chiamarla.



Fig. 10 — 30 Cartoline per Como, Edizione La Ruota — Luisa Parisi, Como, 1978.

Dall'alto in basso, da sinistra a destra: Giuliano Collina, *Panorama Iariano*; Mario Radice, *Olmo 1913*; Arnaldo Pomodoro (progetto) e Diamo Ferrari (esecutore tavola), *Il Muro. Cemento e piombo*; Lucio Del Pezzo, *Como — Reperimento dell'oggetto inquietante*; Dadamaino, *Como Elea — La Cattedrale nel deserto*;

Alik Cavaliere, *Como: Vista da Via Diaz*; Peter Royen, *Como — Torre S. Vitale*; Francesco Somaini, 1971/1978 — *Il lago riconquista la piazza*; Nicola Salvatore, *Città Como*; Luigi Veronesi, *Ricordando "Colori e forme nella casa di oggi 1957"*.

Significativo, in tal senso il tentativo di operare una diffusività dell'opera, anche utilizzando i mezzi di distribuzione offerti dal servizio postale: come la serie *30 cartoline per Como* pubblicate dalla galleria di Luisa Parisi nel 1978, con cui si affidava a trenta artisti²² il compito di "promuovere" Como attraverso un'opera, la cartolina d'artista, destinata ad essere una "comunicazione artistica a distanza" (Baj et al., 1978). Nel testo introduttivo Marco Datini jr. invitava a non sottovalutare il fatto che queste cartoline, eseguite da artisti con un preciso scopo e su un preciso soggetto, non fossero da intendersi come opere autonome ma come "oggetti" progettati per essere usati in modo "convenzionale" in cui il soggetto "un luogo, una città, un paesaggio, una Como stravolta, interpolata, frammentata, reinterpretata, fra dissacrazione e nostalgia" rappresentano al tempo stesso esempi di un personale linguaggio creativo tanto quanto un'esposizione di metodo.

Allo stesso modo alcuni anni più tardi, nel 1981, in un periodo di "riflusso" ma tuttavia forse tra i più produttivi per la vita culturale cittadina, si tentò di replicare l'esperienza di *Campo Urbano*, con l'organizzazione di una manifestazione e di un convegno promossi da molti enti istituzionali, culturali e sponsorizzata da privati, intitolata *I Luoghi. Arti e Spettacolo nello spazio urbano*, la quale, per oltre un mese metteva in scena i luoghi della città (cortili, piazze, vie, edifici pubblici e privati) per lo svolgersi di iniziative di poesia, spettacolo, teatro, musica, cinema, oltre naturalmente a installazioni artistiche. Richiamandosi segnatamente alla manifestazione di allora, vi ritroviamo molti di quelli che vi parteciparono: Luciano Caramel (che curò la sezione di arti figurative), Carlo Ferrario (la musica), Ico Parisi (il manifesto), Bruno Munari. Riportiamo dal pieghevole illustrativo il programma della manifestazione:

Del resto questo nostro tentativo di arte e spettacolo nello spazio urbano non è nuovo, proprio nel 1969 qui a Como con 'Campo Urbano' era nato un nuovo modo di rapportare l'arte con la gente, ponendola direttamente a contatto con essa. Quel tentativo ormai diventato storico, qui a Como non fu accolto molto benevolmente da quasi tutte le strutture culturali ufficiali, ma diede il via ad analoghe iniziative in tutta Italia. Ora sono passati molti anni da allora, il clima del '68 è lontano, tuttavia proprio in questo momento di pieno riflusso, è ancora e soprattutto il tempo di uscire allo scoperto nei luoghi della città.

Molte delle aspirazioni che si preconizzavano in quegli anni (la Pinacoteca, il Conservatorio, il Centro Congressi) sono state realizzate.

9. Conclusioni

In conclusione, una serie di domande si pone. Cosa resta di quell'esperienza? I motivi che hanno indotto gli organizzatori ad attuarla sono ancora validi e declinabili dell'attualità? Ha lasciato un'eredità di cui sono ravvisabili i segni di cui quell'evento è stato premonitore? L'esperienza della dimensione estetica vissuta dal pubblico nella dimensione collettiva urbana ha rafforzato il rapporto tra artisti e città, tra individualità e collettività?²³

L'intento di questo contributo è stato ovviamente quello di rispondere affermativamente a queste domande ritenendo quell'esperienza emblematica. Da una parte l'organizzazione, nel 2019, dell'animato convegno e le mostre, a cinquant'anni di distanza, testimoniano che ancora quei temi allora dichiarati ricoprono un'ampia area di interessi culturali che sono sempre più recepiti dalla comunità e condivisi nei rispettivi ambiti disciplinari, sia della produttività artistica che del progetto, sia in ambito della ricerca scientifica che della formazione. Dall'altra iniziative, come quelle appena sopra riportate, di animazione del tessuto culturale di una città, o di rilettura di quadri interpretativi nell'ambito della storiografia ed iconologia artistica come quello citato, sono proseguite nel solco temporale tracciato da quell'evento testimoniando la fecondità di contenuti che ancora nel presente possono stimolare una riflessione sul ruolo degli operatori del progetto in campo sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAJ, E., BALDERI, I., BENTIVOGLIO, M., CAVALIERE, A., COLLINA, G., COLOMBO, G., VERONESI, L. (1978). *30 cartoline per Como*. La ruota.
- BANDINI, M. (1969, 15 settembre). Al di là della pittura, 8 Biennale di S. Benedetto del Tronto. *NAC Notiziario Arte Contemporanea*, (21), 9.
- BANZ, C. (a cura di) (2016). *Social Design: Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*. Transcript Verlag.
- BERINGHELLI, G. (1969, 15 ottobre). Campo Urbano. Propositi. *NAC Notiziario Arte Contemporanea*, (23), 8-9.
- BIGNAMI, S., & PIOSELLI, A. (2011). *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*. Mondadori Electa.
- BORGHI, R. (2009, 20 settembre). Campo Urbano quando l'arte scese in piazza. *Corriere di Como*, 13.
- BRANDI, C. (1967). *Struttura e architettura*. Einaudi.
- BRUSATIN, M. (1978). Disegno/progetto. In *Enciclopedia Einaudi* (vol. IV, pp. 1098-1152).
- CARAMEL, L., MULAS, U. & MUNARI, B. (a cura di). (1970). *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*. [Fotografie di Ugo Mulas, progetto grafico di Bruno Munari]. Cesare Nani.
- CARAMEL, L. (1969, 15 ottobre). Campo Urbano. Propositi. *NAC Notiziario Arte Contemporanea*, (23), 6-7.
- CARAMEL, L. (2009, settembre 20). Campo Urbano quando l'arte scese in piazza. *Corriere di Como*, 13.
- CATENACCI, S. (2015). "L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976": note da un libro mai realizzato. In M. Nicolaci, M. Piccioni & L. Riccardi (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza*. Campisano Editore.
- CELANT, G. (1967, novembre-dicembre). Arte Povera, appunti per una guerriglia. *Flash Art*, (5), 1.
- CELANT, G. (1969, novembre). Arte turistica. *Casabella*, 33(342), 6-7.
- CELANT, G. (a cura di) (2019). *Biennale Arte 1976. Arte/Ambiente. Dal futurismo alla body art*. La Biennale di Venezia.
- COMUNE DI COMO (a cura di). (1970). *La Città Murata di Como* [Atti della ricerca promossa dall'Amministrazione Comunale negli anni 1968 e 1969]. Cesare Nani.
- Campo Urbano — Arte pubblica 50 anni dopo* [Convegno] http://www.fondazioneeratti.org/news/322/convegno_campo_umano_arte_pubblica_50_anni_dopo
- CRISPOLTI, E. (a cura di) (1976). *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*. La Biennale di Venezia.
- DORFLES, G. (1969, 1 ottobre). Sempre a proposito di San Benedetto del Tronto. Opinioni. *NAC Notiziario Arte Contemporanea*, (22), 8.
- DORFLES, G. (1970, 20 settembre). Al di là della pittura. Riflessioni su un'esposizione tenutasi lo scorso anno a San Benedetto del Tronto. *Art International*, (7), 71-73. [Traduzione dall'inglese di Elisa Bottoni].
- GOLAN, R. (2017). Campo Urbano: Episodes from an Unwritten History of Participation. In P. Antonello, M. Nardelli & M. Zanoletti (a cura di), *Bruno Munari. The lightness of Art*. Peter Lang.
- LEWIN, K. (1951). Field theory in Social Science. *Selected Theoretical Papers* (ed. Dorwin Cartwright). Harper.
- LONGATTI, A. (a cura di). (1969, settembre-ottobre). Discussione su "Campo Urbano". *Supplemento a Quadrante lariano*, 11.
- MALDONADO, T. (1970). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Einaudi.
- MANZINI, E. (2015). *Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation*. The MIT Press.
- MANZINI, E. (2016). *Design per l'innovazione sociale*. [Intervista] <http://mag.sardarch.it/2017/design-per-innovazione-sociale-intervista-a-ezio-manzini/>
- MARCOLLI, A. (1971). *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Sansoni.
- MARCOLLI, A. (1978). *Teoria del campo 2. Corso di metodologia della visione*. Sansoni.
- MARI, E. (1970). *Funzione della ricerca estetica*. Edizioni di Comunità.
- MARINETTI, F. T. et al. (1914). *I Manifesti del futurismo*. Lacerba.
- MUNARI, B. (1975). Introduzione. In F. Miglietta, *Futurismo linea sino a Peruzzi*. Il Calabrese.
- MUNARI, B. (1994). *Codice ovvio*, Einaudi.
- MUNARI, B. (1975). *Dall'individualismo al collettivismo*. [Foglio informativo pubblicato dalla Galleria Arte Centro di Milano]. <http://www.munart.org/doc/bruno-munari-arte-centro-1975.pdf>
- PAPANEK, V. (1971). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Pantheon Books.
- PICCARDO, M. (1992). *La collina del cinema*. Nodo libri.
- PICCARDO, M. (2020). *Regista, sceneggiatore, direttore della fotografia*. <https://mubi.com/it/cast/marcello-piccardo>.
- PIOSELLI, A. (2015). *L'Arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*. Johan & Levi.
- SCARDI, G. (a cura di). (2011). *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*. Allemandi Editore.
- TRINI, T. (1969, 15 ottobre). Campo Urbano. Propositi. *NAC Notiziario Arte Contemporanea*, (23), 7-8.
- U.S. (1969, 22 settembre). Campo Urbano: aria di sagra e trovate dada (un po' in ritardo). *Corriere della Provincia*.
- WARBURG, A. (2002). *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. Nino Aragno.

NOTE

- ¹ Per celebrare i cinquant'anni della manifestazione, a Como, dal 21 settembre al 26 ottobre 2019 si sono tenuti un convegno e una mostra. Al Convegno, intitolato *Campo Umano. Arte pubblica 50 anni dopo*, a cura di Luca Cerizza e Zasha Colah e organizzato dalla Fondazione Antonio Ratti, hanno partecipato, tra gli altri, anche i protagonisti dell'epoca, Giuliano Collina, Mario Di Salvo, Ugo La Pietra, Gianni Pettena e Grazia Varisco. La mostra *Documentare l'effimero. Immagini e materiali da Campo Urbano*, tenutasi nello spazio *borgovico33* ha documentato le vicende di *Campo Urbano*, attraverso documenti provenienti dagli archivi degli artisti, materiale editoriale originale di Bruno Munari, una ricca documentazione video e fotografica di Ugo Mulas e immagini inedite di Gianni Berengo Gardin e Gabriele Basilico. Inoltre, nello spazio 'Campo Quadro' della Pinacoteca Civica di Como a Palazzo Volpi, dal 21 settembre al 13 ottobre 2019, Ugo La Pietra ha esposto *Campo Urbano 21* un'opera inedita e appositamente realizzata nell'ambito di *StreetScape8* composta da un'installazione in cui due fotomontaggi mettono a confronto l'intervento dell'artista sull'isola pedonale di Como in occasione della mostra del 1969 con una sua analisi dell'isola pedonale di via Paolo Sarpi a Milano.
- ² Tra le varie rassegne citiamo il *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea* di Torino nel 1967; *Lo spazio dell'immagine* di Foligno nel 1967; *Situazione 68. Rassegna biennale d'arte e letteratura d'oggi* di Firenze nel 1968; *Revort 2, Sesta Settimana Internazionale* di Palermo nel 1968; *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* di Berna nel 1969.
- ³ "In un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scelte o l'assunzione (la cleptomania) del sistema, dei linguaggi codificati e artificiali, nel comodo dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private, l'accettazione e la pseudoanalisi ideologica, l'osmosi con la 'rivoluzione', apparente e subito integrata, la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie), oppure, all'opposto, il libero progettarsi dell'uomo. Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente".
- ⁴ Gillo Dorfles stesso commenta gli scopi di questa rassegna "Dicendo 'Al di là della pittura' abbiamo voluto significare che questa non era una mostra dove si appendevano quadri alle pareti... Io credo non soltanto significativo, ma positivo, il fatto che, negli ultimi tempi [...] molti artisti abbiano sentito il bisogno di fissare un momento del loro agire o attraverso semplici operazioni o attraverso mezzi meccanici, in modo da mettere in evidenza quella "situazione" che li aveva colpiti e che secondo loro diventava importante almeno per un certo tempo. [...] L'unico elemento negativo che accompagna queste "azioni" è che molto spesso vengono rese pubbliche soltanto attraverso il mezzo fotografico [...] vengono 'artificializzate'" (Dorfles, 1969).
- ⁵ Gli artisti "disponevano ciascuno di un ambiente che hanno variamente attrezzato con strutture atte, nella maggior parte, a 'durare' quanto la mostra; chiaro (anche se utopico!) superamento della mercificazione del prodotto estetico, nell'identificazione con una continua processualità e creatività in divenire. La scelta di questi artisti — i "tecnologici" che sperimentano le potenzialità estetiche dei nuovi media in rapporto allo spazio, tempo, luce, suono, e i "concettuali" esperimenti situazioni o azioni della sfera naturale e umana — riflette la condizione antropologica attuale alle soglie della futura società post-industriale e post-meccanica, con modelli linguistici opposti, ma prossimi all'integrazione di naturale e artificiale, di organico e meccanico" (Bandini, 1969).
- ⁶ "Nell'ambiente audio visuale di La Pietra il suono aveva un'importanza strutturale. Come il visitatore progrediva lungo il percorso di plexiglass verso una sorta di cupola trasparente, il suono diventava più forte o più debole, causando strane interferenze con l'intensità delle luci e le trasparenze del tunnel. All'interno di questa opera La Pietra aveva inserito alcuni degli elementi più costanti del suo recente lavoro per realizzare una costruzione nella quale la fantasia si coniugava con la possibilità di utilizzo architettonico" (Dorfles, 1970).
- ⁷ Lo studio di Monte Olimpino. <http://nuke.monteolimpino.it/>; Munari e Piccardo: lo Studio di Monte Olimpino. <http://www.nomadica.eu/monte-olimpino>.
- ⁸ *I colori della luce* vinse il primo premio al *Concorso Internazionale di Knokke-Le Zoute* di Bruxelles nel 1963. *Tempo nel tempo*, un cortometraggio di tre minuti, ottenne la medaglia d'oro alla XIII Triennale di Milano "Il Tempo libero" del 1964. In alcuni cortometraggi sono individuabili i fratelli Castiglioni, ritratti accanto alle loro opere. Le pellicole originali, alcune delle quali fortunatamente ritrovate da Andrea, figlio di Marcello Piccardo, e gentilmente messe a disposizione, testimoniano la vivacità della ricerca visiva che anticipa di molti anni il lavoro sviluppato in seguito da videoartisti quali Nam June Paik, Bruce Naumann, Bill Viola. Alcuni filmati sono visibili su <http://www.munart.org/index.php?p=31> e <http://nuke.monteolimpino.it/> e <http://www.nomadica.eu/monte-olimpino/>. Una video intervista di Marcello Piccardo, ricca di memorie su quel periodo si trova qui <https://mubi.com/it/cast/marcello-piccardo>. Vedi anche: Marcello Piccardo, *La collina del cinema*, Nodo libri, Como 1992.
- ⁹ Il termine, pur nella notevole varietà di significati, rimane tuttavia sempre legato alla sua accezione fondamentale, cioè "spazio libero, contenuto entro limiti concretamente o idealmente determinati e con caratteristiche proprie. (...) In part., a Venezia si chiamano *campi* gli spazi larghi cui fanno capo una o più calli e sono più larghi dei campielli; anche la piazza principale di Siena, dalla forma caratteristica a ferro di cavallo, è chiamata *campo*; a Roma *Campo de' Fiori*, la piazza adibita a mercato delle erbe". Cfr. voce *campo* in *Lessico Universale Italiano*. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, vol. IV, 1970, pp. 46-52.
- ¹⁰ Kurt Lewin (1890-1947), pioniere della psicologia sociale, a partire dalla *Gestaltpsychologie*, definì la Teoria del campo come teoria psicologica, di matrice gestaltica, basata sui processi percettivi e comportamentali, estesa alla comprensione dei processi e dinamiche sociali e di gruppo. Il 'campo' è costituito da un insieme di forze, tensioni, relazioni e processi ai cui centro vi è la persona e che si esplica in un contesto di interrelazioni e fattori interagenti che hanno luogo nello spazio topologico. (Lewin, 1951).
- ¹¹ Anna Rosa Cotta collaborò all'elaborazione programmatica e alla stesura dei disegni delle pubblicazioni e intraprese in seguito un'intensa attività didattica nell'Istituto Tecnico Industriale di 'Setificio' di Como, insegnando Disegno per tessuti.
- ¹² "Il mio lavoro, insolitamente, può essere definito ricorrendo contemporaneamente ai termini, già di per se stessi astratti e adulterati, di 'artista' e 'designer'".

- ¹³ *Sistema disequilibrante. Il Commutatore, Modello di Comprensione*, 1970.
- ¹⁴ *Arte nel sociale*. Riconversione progettuale, Milano 1976-1979.
- ¹⁵ *Interno-esterno*, installazione alla Triennale di Milano, 1979
- ¹⁶ *L'immagine della città. Una popolazione di anonimi creatori lavora quotidianamente alla definizione dell'immagine della città*. Stampe fotografiche a colori applicate su alluminio, 1977. CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma.
- ¹⁷ Bruno Munari cita questa *performance*, riproponendone il 'ciclostilato' con le istruzioni d'uso e le foto del lancio dei pezzetti di carta dalla torre, accompagnandoli con uno schizzo dell'elicoidale di caduta compiuto similmente dal seme di acero, nel suo libro *Codice ovvio*, pp. 116-118, in cui sono esposti diversi tasselli della sua poliedrica produzione come artista, grafico, scrittore e progettista ed in cui pone in sequenza cronologica, anno per anno dal 1930 al 1993, le sue esperienze poetiche, articolate attorno a nuclei tematici; quello citato è appunto 'Aria'.
- ¹⁸ A Giulio Cesare Gattoni (1741-1809), scienziato comasco, coevo di Alessandro Volta, si deve l'installazione, per fini di previsione meteorologica, di una gigantesca arpa eolia sulla Torre Gattoni (una torre angolare della città muraria medievale). L'arpa era costituita da quindici fili di differenti metalli di diverso spessore che avrebbero suonato al passaggio dell'aria e indicato così le più minime variazioni ambientali. L'arpa così accordata, produceva suoni al passaggio del vento.
- ¹⁹ Aby Warburg (1866-1929), storico della cultura e dell'arte, inaugura, con le sue ricerche, un metodo che supera i tradizionali confini tra discipline, proponendo una lettura dell'evolversi della storia dell'arte, attraverso una mappa delle costanti iconologiche della tradizione occidentale — miti, figure, parole, simboli, oggetti — in un campo di indagine che intreccia continui rimandi e risonanze culturali tra Antichità, Rinascimento, Barocco e Contemporaneo. Per un'introduzione all'opera di Warburg vedasi in lingua italiana il volume Warburg, 2002.
- ²⁰ Il volantino, redatto in italiano e francese era firmato dai poeti futuristi F.T. Marinetti, P. Buzzi, A. Palazzeschi, E. Cavacchioli, A. Mazza, L. Altomare, L. Folgore, G. Carrieri, etc. e dai pittori futuristi U. Boccioni, A. Bonzagni, C. D. Carrà, L. Russolo, G. Severini, etc. (Marinetti, 1914).
- ²¹ Brandi, pur prospettando un parallelismo tra linguaggio e architettura, confuta all'architettura la stretta adesione ad un sistema semiotico. A differenza di una lingua, in cui il messaggio va decodificato o resta incomprensibile se non se ne conosce il codice, per decodificare la spazialità architettonica non sarà necessaria una conoscenza precedente del codice, ma questo dovrà darsi in quella medesima stanza, nella sua espressione più semplice, cioè strutturalmente, al di là di ogni sua concettualizzazione dimensionale o fenomenologica.
- ²² Enrico Baj, Iginio Balderi, Mirella Bentivoglio, Alik Cavaliere, Giuliano Collina, Gianni Colombo, Antonio Davide, Bruno Di Bello, Lucio Del Pezzo, Gabriele De Vecchi, Nino Lo Duca, Milvia Maglione, Nino Maiello, Dadamaino, Ugo Marano, Franco Pardi, Ico Parisi, Arnaldo Pomodoro, Mario Radice, Giuseppe Rescigno, Peter Royen, Nicola Salvatore, Roberto Sanesi, Francesco Somaini, Nino Spalino, Mauro Staccioli, Summa, Emilio Tadini, Angelo Tenchio, Luigi Veronesi, con una cartolina introduttiva di Marco Datini jr.
- ²³ Sul rapporto tra individualismo e collettività ritornerà molte volte Bruno Munari nei suoi scritti. Nel 1975 così scrive: "Dobbiamo abbandonare l'individualismo e interessarci della collettività. La collettività è, e sarà, sempre presente nel mondo, l'individuo vive cento anni. La collettività è qualcosa che si trasforma continuamente arricchendosi dell'apporto delle individualità. L'individuo vale in quanto dà (e non in quanto prende) alla collettività. Finisce così il divismo, lo sfruttamento dell'ignoranza, l'arte per l'élite a prezzi altissimi (anche questo è sfruttamento dell'ignoranza) e via dicendo. Bisogna che gli artisti, invece di far vedere quanto sono bravi, cerchino di aiutare gli altri a capire e a fare dell'arte; che vuol dire a comunicare i loro pensieri al prossimo attraverso i canali dell'arte, della comunicazione visiva in tutti i sensi, e naturalmente anche in altri campi. Aiutare gli altri a partecipare alla creatività, diffondere i metodi e le tecniche della costruzione di messaggi, diffondere la cultura attuale, fatta da tutti per tutti. Ognuno ha qualcosa da dire, stimolare la creatività individuale a favore della crescita collettiva." (Munari, 1975).

OLTRE LA NORMA HANDICAP ED EMARGINAZIONE SUL PICCOLO E GRANDE SCHERMO

Rassegna internazionale Pesaro 25-30 marzo
Cinema Loreto/Teatro Sperimentale "O.Giansanti"

Comune di Pesaro

Assessorato alla Sanità
e sicurezza sociale

Patrocina

ACLI / AIAS / ANFFAS /
1000 bambini a via Mangiù /
Punto più / FISHA / MFD - Tribunale
dei diritti del Malato
Provincia di Pesaro e Urbino /
Regione Marche

Collaborano

RAI - Dipartimento Scuola
Educazione / UNICEF - Comitato
Italiano per il fondo delle Nazioni
Unite / Ambasciata d'Australia

Partecipa

Amnesty International

**Presidente Onorario
della Rassegna**
Cesare Zavattini

Presidente

Nelo Risi

Rassegna a cura di
Paola Severini

Consulenza tecnica
Agenzia PAN

Sponsor

Amici del pugilato "O. Vitarelli"
Belligoni Industria Mobili

Automotosport
"Santa Monica"

Berloni Mobili

Febal Cucine

Libertas Atletica

Cucine Componibili Nicolini

Metauro Mobili

Moto Club "T. Benelli"

Moto Grandprix Parisienne

Baime Mobilificio

Scavolini Cucine

Victoria Libertas Basket

Impresa costruzioni Palazzetti

Vis Pesaro Calcio

Genzile Pellicceria



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 7 / N. 12-13
DICEMBRE 2019
GIUGNO 2020

SOCIAL DESIGN.
DESIGN E "BENE COMUNE"

ISSN
2281-7603
