

SARA FONTANA

“La ricerca della differenza”. Interventi e progetti fuori dal “sistema” nell’attività di Ugo La Pietra tra il 1967 e il 1973

La ricerca dell’identità

Personaggio eclettico e vulcanico, in sessant’anni di attività Ugo La Pietra (Bussi sul Tirino, Pescara, 1938) ha forzato in prospettiva aperta e trasversale gli statuti delle discipline - pittura, architettura, design, cinema, video, editoria e musica - e ha formulato progetti e teorie utopici e provocatori, in costante equilibrio tra divertimento ironico e impegno sociale, rivendicando continuamente nuovi spazi per un comportamento creativo, individuale e collettivo¹. Uno spirito vitale di ricerca, espresso attraverso media diversi (disegni e dipinti, *collages* e fotomontaggi, film e *videotapes*, installazioni, ceramiche e opere su carta), ricomponendo quindi l’apparente frammentazione dell’attività dell’artista: dai dipinti segnico-informali di fine anni Cinquanta alle pratiche dell’arte nel sociale² e del cinema d’artista³; dai ripetuti tentativi di minare la servitù ai sistemi codificati, fino all’ambito dell’editoria, che lo ha visto dirigere una decina di riviste⁴.

¹ Circa vent’anni fa Ugo La Pietra ha intitolato una sua monografia *La sinestesia delle arti 1960-2000*, si veda LA PIETRA (2001).

² La Pietra pone alle origini del fenomeno “arte nel sociale” in Italia la manifestazione *Campo Urbano* del 1969. Tra i fattori che provocarono questa tendenza, egli indica gli interventi degli “architetti radicali”, gli oggetti ludici di alcuni artisti, la crisi nei confronti del sistema delle gallerie private, ma anche le lotte per la casa, i comitati di quartiere, il teatro di animazione e l’artigianato di tradizione.

³ La Pietra ha coltivato il cinema d’artista lungo tutto il decennio, da *La grande occasione* (1972) a *Interventi pubblici per la città di Milano* (1979), utilizzandolo al pari di altri mezzi e facendone un polo dialettico della sua riflessione e delle sue battaglie.

⁴ Le riviste “In” e “Progettare Inpiù”, create da La Pietra agli inizi degli anni Settanta, hanno raccolto le testimonianze di tutta l’area dell’architettura radicale europea in numeri monografici che restano tuttora uno dei pochi documenti storici in proposito. A metà degli anni Settanta nasce “Fascicolo”, una testata più legata alla cultura materiale e alle forze anticonformiste che si occupavano del territorio quali le cooperative e i gruppi sociali alternativi, sia nel mondo dell’arte che in quello del teatro. “Brera Flash”, fondata nel 1976, si è rivolta con un taglio di analisi antropologica a diverse aree disciplinari: cinema, arte, arti applicate, design, architettura. Negli anni Ottanta, con “Area” e “Abitare con Arte”, La Pietra affronta il mondo del design orientato verso la cultura materiale, anche di carattere artigianale. Tematiche che continuerà a sviluppare nella rivista “Artigianato tra Arte e Design”.

Tale versatilità creativa si riflette in un curriculum scandito da tappe eterogenee e in una contraddittoria fortuna critica. Le riflessioni che attengono alla storia dell'arte privilegiano la sua ricerca segnica e lo citano tra i fondatori del Gruppo del Cenobio, mentre quelle relative alla storia dell'architettura e del design sottolineano la sua condivisione delle istanze dei "radicali" e di "Global Tools". Se Enrico Crispolti nel 1977 ne fa uno dei cardini del proprio volume *Arti visive e partecipazione sociale* e l'anno dopo definisce il suo medium d'elezione «progettazione e pratica di intervento nello spazio sociale urbano»⁵, quasi negli stessi anni Gillo Dorfles lo include nell'ambito della Body Art⁶.

Il presente contributo si concentra su un breve tratto del percorso di La Pietra (1967-1973) e intende enucleare alcune linee di analisi, cronologicamente e concettualmente intrecciate, scaturite dal suo rifiuto di operare nella logica dei sistemi in cui la società è organizzata e concretizzate in operazioni estetiche in grado di decodificarne le antinomie, offrendo nel contempo gli strumenti per rompere gli schemi precostituiti. Tale azione, annunciata fin dal 1964, prende corpo pochi anni dopo con il "Sistema disequilibrante", una teoria sviluppata sul filo di un continuo travaso dall'arte all'architettura, attraverso le "Immersioni", le ricognizioni su "i gradi di libertà", il "recupero" e la "reinvenzione" di oggetti, luoghi e spazi, fino a una metodica valorizzazione dell'artigianato di tradizione, nella certezza che i piccoli spostamenti possano modificare la realtà e produrre la differenza.

Il "Sistema disequilibrante" dagli anni Sessanta a oggi

Premesso che gli esordi di Ugo La Pietra sono legati al Gruppo del Cenobio e alle sue prime mostre di pittura nell'omonima galleria milanese, la svolta decisiva nella sua attività avviene intorno alla metà degli anni Sessanta, quando con le "Strutturazioni tissurali" in metacrilato egli passa dalle ricerche pittoriche a quelle plastiche, per poi approdare, intorno al 1967-1968, alla realizzazione di oggetti luminosi e di ambienti audiovisivi interattivi nei quali recupera le esperienze precedenti legate al segno, al disturbo e alla texture⁷. Gillo Dorfles, presentando le "Strutturazioni tissurali" alla Galleria Il Cenobio nel

⁵ Con La Pietra, Crispolti ricorda pure il Gruppo Salerno 75, Franco Summa, Claudio Cintoli, l'Ufficio per l'immaginazione preventiva, Sergio Lombardo e Maurizio Nannucci. Si veda CRISPOLTI (1978).

⁶ DORFLES (1975, 253, 256).

⁷ Tale passaggio è ben documentato nel recente volume a cura di Marco Scotini, in cui l'autore definisce la costellazione delle *Strutturazioni tissurali* come «vera e propria matrice del lavoro di La Pietra»; si veda SCOTINI (2017, 272).

1967, insiste sull’attributo “randomico” in riferimento all’esperienza dell’azzardo, quello cioè che nel gergo informativo si definisce “rumore”, all’interno della programmazione secondo cui sono costruiti quegli oggetti plastici⁸. La presenza del disturbo “randomico” individuata da Dorfles viene recuperata da Germano Celant in un articolo apparso poco dopo su “Casabella”⁹, precisandone la natura programmatica, non di ordine irrazionale.

Questo “segno randomico” – come testimonia anche il titolo dell’ultima monografia completa sull’artista¹⁰ – contiene in embrione la teoria del “Sistema Disequilibrante”, formulata da La Pietra intorno al 1967 mediante lo studio e la definizione dei “gradi di libertà” reperibili all’interno delle “strutture organizzate”, gettando così le fondamenta del suo futuro lavoro. Sotto la voce “il segno disequilibrante” Marco Meneguzzo include opere e ricerche perseguite da La Pietra dal 1967 al 1980: “le immersioni, i gradi di libertà, arte nel e per il sociale, narrative art, cinema d’artista”¹¹.

Siamo alla vigilia del ’68 e si va diffondendo l’esigenza di nuove modalità espressive, oltre che di luoghi di esposizione e di fruizione artistica alternativi. Mentre s’innalza il vessillo dell’impegno cosiddetto “politico” nei confronti della società¹², le possibili reazioni di un artista, secondo La Pietra, sono fondamentalmente tre. La non accettazione della civiltà massificata comporta il disimpegno e l’autocastrazione: l’artista si dedica esclusivamente all’attività politica e non formalizza più. Un’altra ipotesi è quella di rifiutare la società reale e di lavorare per un’altra società, utopica e inventata: è il filone dell’utopia. La terza linea, che è quella del “Sistema disequilibrante”, i cui principi valgono negli anni Sessanta come oggi, consiste nell’accettare di lavorare in/per quella società, rifiutandone però la logica e introducendovi, inaspettatamente, elementi di disturbo.

Il fatto che il “Sistema disequilibrante” sia un aspetto “fondamentale” della ricerca di La Pietra, mi pare si possa intuire osservando l’intero suo percorso. In primo luogo, presupposto basilare della teoria è quel procedimento sinestetico che l’artista applica fin dai primi anni Sessanta, nel tentativo di oltrepassare la parola d’ordine “Intégration des

⁸ Così Dorfles conclude il suo testo: «Interferenza, dunque, di ordine e disordine, di programmazione e di randomità: questi gli elementi costitutivi che – in queste strutturazioni basate sull’indagine tissurale – determinano il sorgere d’un fattore estetico, e quindi – in parole più povere – d’una “piacevolezza” fruitiva». Si veda DORFLES (1967).

⁹ Ora pubblicato in SCOTINI (2017, 261).

¹⁰ MENEGUZZO (2016).

¹¹ MENEGUZZO (2016, 127-217).

¹² Per un’analisi dei contributi di Ugo La Pietra, e parallelamente di Enzo Mari e Archizoom, alle istanze di critica al progetto, anche di valenza ideologica, che caratterizzano gli anni Sessanta e Settanta, sullo sfondo del complesso intrecciarsi della ricerca artistica contemporanea e di quella architettonica, si veda ZANELLA (2009, 69-88).

Arts”, implicante ormai a suo giudizio una problematica statica. Nel 1978, inoltre, invitato alla Biennale di Venezia nella sezione *Utopia e crisi dell’antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia*, a cura di Enrico Crispolti e Lara-Vinca Masini, La Pietra presenta una selezione di interventi, analisi e opere dal *Sistema disequilibrante* realizzati negli ultimi dodici anni. Infine, nonostante l’apparente volo pindarico, non mi pare da trascurare il lavoro “controcorrente” rispetto al mondo dell’arte e a quello del design da lui avviato nei primi anni Ottanta e coltivato nei tre decenni successivi, recuperando in maniera sistematica una cultura materiale e una cultura del fare ormai totalmente trascurate e ponendole di nuovo in dialogo con il progetto e con il pensiero. È noto come La Pietra abbia coinvolto le produzioni dell’artigianato di tradizione di diverse aree territoriali (ne ricordo alcune, a titolo esemplificativo: alabastro di Volterra, vetro di Murano, ceramica di Albisola, di Faenza, di Caltagirone e di Vietri sul Mare, mosaico di Monreale, pietra lecce, pietra lavica, pietra lavagna, mobile di Cantù) e come egli abbia realizzato centinaia di oggetti, non oggetti entrati in produzione per essere venduti, bensì oggetti che sono per lui dei veicoli per comunicare direttamente con l’artigiano: «Il progetto con l’artigiano – spiega La Pietra – non è il progetto del designer, è un progetto che non impone, ma propone e affianca il lavoro dell’artigiano»¹³.

In questa prospettiva, la collaborazione con il mondo dell’artigianato diviene forse, paradossalmente, il lavoro più “disequilibrante” che La Pietra abbia compiuto nel suo percorso professionale: «In che modo anche il piccolo oggetto in ceramica realizzato dall’artigiano può essere “disequilibrante”? Non certo rispetto all’artigiano, ma piuttosto rispetto al sistema del disegno industriale, rigidamente strutturato e da tempo indifferente alla manualità. Non dimentichiamo che sono stati necessari quarant’anni per riuscire a creare una breccia nei confronti di questo sistema e per fargli accettare l’ipotesi dell’esistenza di un artigianato e di una manualità»¹⁴.

Il commutatore e le “Immersioni”

Strumento principale della teoria del “Sistema disequilibrante”, oltre che metafora di tutto il lavoro di ricerca sull’ambiente urbano svolto da La Pietra, è il commutatore, un oggetto dal disegno semplice – un piano inclinato regolabile –, facilmente trasportabile e utilizzabile da chiunque (Fig. 1 Il commutatore). Il commutatore consente, sostanzial-

¹³ Testimonianza orale di Ugo La Pietra all’autrice, Milano, 18 febbraio 2004.

¹⁴ Testimonianza orale di Ugo La Pietra all’autrice, Milano, 30 novembre 2017.

mente, di vedere la realtà in una posizione diversa da quella normale, cogliendo alcuni dettagli non immediatamente percepibili dalla postura eretta. Concettualmente, questo strumento utopico si situa nel passaggio dal livello più superficiale della struttura urbana al suo livello più profondo, vale a dire nel passaggio da un ambito topologico a un ambito relazionale. Con esso si apre *Per oggi basta*, un film presentato al *I Festival del film di architettura e creatività* di Nancy nel 1974, in cui su un sottofondo di flauto dolce il commutatore agevola la rappresentazione di quella fuga dalla città verso la campagna che è emblematica di tutta l'attività di La Pietra, nel senso di un'evasione verso territori più liberi e aperti. Una fuga che tuttavia – spiegherà l'artista – nella seconda metà degli anni Settanta s'interromperà bruscamente, scontrandosi con la totale sordità del sistema¹⁵.

Per verificare alcuni fenomeni di alienazione nel contesto urbano e poter dare una risposta all'impellente dilemma “isolamento o partecipazione”, a partire dal 1967 La Pietra sviluppa le “Immersioni”, dei “microambienti” concepiti come un “modello di comprensione”, ossia delle opere da laboratorio in cui l'individuo possa rompere i propri equilibri impenetrabili per ritrovarne di nuovi. Esse consistono nell'installazione di contenitori cilindrici in metallo verniciato o in metacrilato, dotati di calotta protettiva e di altri dispositivi in funzione della loro peculiarità (“Immersioni” nell'acqua, nel turbine, nel suono, nel vento), affinché il fruitore possa testare personalmente le singole condizioni così simulate. Consapevole che qualsiasi proposta di carattere progettuale da parte dell'artista all'interno della nuova società presupponga l'eliminazione delle scorie e delle rigidità di quest'ultima, vale a dire dei suoi condizionamenti, La Pietra pensa a una strumentazione che alluda in modo simbolico a tale necessità: ad esempio, la sensazione drammatica dell'annegamento sperimentata con l'*Immersione nell'acqua* dovrebbe spingere il fruitore a infrangere il proprio equilibrio. Appartiene a questa ricerca anche il dispositivo *Uomouovosfera*, installato dall'artista all'aperto nel 1969 all'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto (Fig. 2 *Uomouovosfera*, 1968 e Fig. 3 *Colpo di vento*, 1970).

Tommaso Trini, in un testo del 1967, riconduce le “Immersioni” al procedimento “per crisi” costante in tutto il lavoro di La Pietra, dalle “textures” agli “environments”, e spiega: «Le “Immersioni” invitano a toglierci dal contesto che ci circonda ma lo replicano fino alla claustrofobia, offrono un “campo” diverso ma lo negano come alternativa già as-

¹⁵ Comunicazione orale di Ugo La Pietra nel corso della proiezione dei suoi film alla Fondazione Cineteca Italiana, Spazio Oberdan, Milano (24 ottobre 2002), in concomitanza con la mostra di FAGONE, MADESANI (2002).

solata, recuperano e impongono alcuni valori disalienanti ma sotto forma di separazione [...]»¹⁶.

Nate inizialmente come strumenti di studio, le “Immersioni” possono però diventare oggetti ambientali da collocare nell’ambiente urbano. Un primo passo in questa direzione è costituito dal “percorso immersione” *Self-service audio-visivo*, una tra le prime esperienze ad alludere alla transitabilità in ambienti urbani, presentata da La Pietra con Paolo Rizzato nel 1968 alla XIV Triennale di Milano: il pubblico è invitato a utilizzare dei caschi sonori per sperimentare azioni individuali in una struttura collettiva (Fig. 4 *Spazio collettivo dinamico*, 1969)¹⁷. Ciò significa che già a questa data La Pietra ha ben chiara l’importanza dei mezzi audiovisivi e dei loro messaggi, ma anche di una tecnica allestitiva che è essa stessa fonte di “comunicazione”, per favorire un atteggiamento creativo in relazione agli ambiti comportamentistici e mentali. Egli riuscirà a formalizzare pienamente tale intuizione soltanto nel 1979, nel progetto e allestimento dell’area tematica *Lo spazio audiovisivo* nell’ambito della XVI edizione della Triennale di Milano (primo ciclo), in cui predispose la mostra *Spazio reale-spazio virtuale*. Articolata in dodici installazioni, la sezione presenta gli interventi “esemplari” di Franco Vaccari (TV o rete), Paolo Gioli (cinema e Polaroid), Davide Boriani (TV circuito chiuso) e Alessandro Mendini (nastro sonoro), oltre a quelli dello stesso La Pietra. Così quest’ultimo, nel catalogo della rassegna, sintetizza obiettivi e strumenti indispensabili per fronteggiare l’autorità morale imposta dalla società del consumo: «Disequilibrare, quindi, mediante l’analisi e la verifica delle condizioni ambientali e sociali all’interno delle quali ci troviamo a operare, con una ‘fisicità critica’ e soprattutto con l’uso dell’immagine intesa come strumento disvelatore delle situazioni in cui l’utilità e l’abitudine hanno creato una struttura di comportamento rigida»¹⁸.

Interventi nella città e nel paesaggio, da Como a Zafferana Etnea

Anche l’intervento realizzato da La Pietra a *Campo urbano* nel settembre 1969 è stato da lui definito un “modello di comprensione” all’interno del “Sistema disequilibrante”¹⁹. La

¹⁶ Ora pubblicato in SCOTINI (2017, 265).

¹⁷ PICA (1968, 134, 137, 140, tav. LXVIII).

¹⁸ LA PIETRA (1982, 71).

¹⁹ «Il modello acquistava il significato di “segnale”, in quanto rappresentava la volontà di recuperare (per sottrazione) spazio ai sistemi urbani (a quello commerciale in particolare); esso si poneva come tentativo di

manifestazione di Como, articolata in una quindicina di “interventi estetici nella dimensione collettiva urbana” (questo il sottotitolo), si esaurisce nell’arco di una giornata. Sono azioni non preordinate, ideate da artisti diversi per età, ricerca e scelte culturali e tese a indagare in termini operativi il rapporto tra arte e società. A posteriori, La Pietra porrà *Campo urbano* alle origini del fenomeno “arte nel sociale” in Italia, ossia di un rinnovato rapporto tra l’individuo e l’ambiente, di cui egli stesso è stato tra i pionieri negli anni Settanta²⁰.

Segnalando il problema di una fruizione libera e vitale dello spazio collettivo all’interno della città regolata da percorsi convenzionali imposti, Ugo La Pietra decide di rivolgersi alle “relazioni microubane” e, con un intervento descritto nel titolo (*Allora: copro una strada, ne faccio un’altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento*), costruisce una propria strada all’interno del vano stradale di Corso Vittorio Emanuele, la via cittadina di maggior passaggio, legata al sistema commerciale al piccolo dettaglio. Si tratta di una struttura di legno a sezione triangolare coperta da fogli di plastica nera, che per circa dodici ore isola la strada dal contesto urbano circostante, neutralizzando ogni segnale urbano e nascondendo i negozi in polemica anticonsumistica²¹ (Fig. 5 *Campo urbano*; Fig. 6 *Campo urbano*).

Luciano Caramel, che coordina l’evento, riconosce all’operazione di La Pietra una radicalità assente in quella dei colleghi e legge nell’esito della manifestazione il riflesso delle difficoltà e delle contraddizioni in cui all’epoca versa l’attività estetica, «sì tesa ad un intervento diretto nei problemi dell’uomo d’oggi, ma sempre, in sostanza, costretta ai margini»²², a causa sia di timori e debolezze degli artisti, sia, principalmente, dei modi in cui la società è strutturata.

Nel catalogo, La Pietra esplicita la sua volontà di realizzare «un segnale espresso in termini spaziali», consapevole del fatto che occorra «[...] ricuperare degli spazi che effettivamente possano contenere all’interno della città “regolata” quei gradi di libertà, quegli

segnalare alla massa urbanizzata un problema: lo spazio collettivo all’interno della città regolata dai “sistemi”. Si veda CRISPOLTI (1978, 177).

²⁰ Si veda LA PIETRA (1983, 13).

²¹ Su *Campo urbano*, come su altre manifestazioni coeve e analogamente ambientate all’aperto in contesti periferici, si veda il relativo capitolo in ACOCELLA (2016, 179-192). Della stessa autrice segnalò anche un contributo dedicato all’indagine fotografica sulle vetrine commerciali condotta da La Pietra alla fine degli anni Settanta e in parte pubblicata nel 1979 sulle pagine di “Domus”: ACOCELLA (2014, 1797-1808).

²² CAMEL, MULAS, MUNARI (1970). Si veda, anche a proposito dell’uscita postuma del catalogo, CURONICI (1971, 31-2).

elementi di azzardo capaci di garantire, attraverso il libero comportamento, il ritrovamento di un ambito decisionale autonomo ed individuale»²³.

In quest'ultimo testo, il riferimento ai "gradi di libertà" rimanda all'analisi dei sistemi comunicativi urbani emarginati e periferici da poco intrapresa da La Pietra, sempre nel solco del "Sistema disequilibrante"²⁴: i "gradi di libertà" si misurano nell'intervento diretto dell'individuo, ossia nella sua effettiva possibilità di trasformare fisicamente il territorio, eventualità che si verifica soltanto nella periferia, dove il sistema centralizzato rivela delle smagliature²⁵. Uno dei percorsi di approfondimento della ricerca *I gradi di libertà è Recupero e reinvenzione*, un processo sviluppato da La Pietra nei primi anni Settanta secondo precisi "parametri di lettura": il recupero, la manipolazione, l'appropriazione dello spazio, il desiderio di possesso, la reinvenzione²⁶. Descrivendo i mutamenti più evidenti percepibili allontanandosi dalla città, egli si chiede, provocatoriamente, se i costruttori di "baracche" e "casotti" in periferia siano ormai "i depositari di una cultura popolare nell'architettura [...]"²⁷. Un dubbio che si riproporrà di fronte alle architetture balneari delle spiagge del Poetto a Cagliari (piccole case di legno dipinto da lui fotografate e rilevate in quel decennio) e ad altri esempi di architettura spontanea²⁸.

La constatazione che pure il sistema culturale, come i sistemi commerciale, industriale e residenziale, si organizza all'interno della struttura urbana con una specifica gerarchia di valori e di potere, chiudendosi quindi alla collettività, è la premessa a un altro capitolo del "Sistema disequilibrante", ossia l'intervento concepito da La Pietra nel 1970 per la Biennale di Venezia all'interno della mostra speciale *Proposte per una esposizione sperimentale*, articolata a sua volta in vari nuclei tematici (*Arte e società, Produzione, Gioco e relax, Stimolazione percettiva, Analisi del vedere*). Poiché si tratta di un'edizione "critica", immediatamente successiva a quella burrascosa del 1968, obiettivo dei curatori è

²³ LA PIETRA (1970).

²⁴ La ricerca su *I gradi di libertà*, avviata nel 1969 con Livio Marzot (Induno Olona, 1934) come ricognizione sulla periferia milanese per proposte di attività culturali nelle Biblioteche di Quartiere (e presentata quello stesso anno alla Galleria Toselli di Milano), viene poi proseguita dal solo La Pietra. Si vedano: LA PIETRA (1975) e LA PIETRA (1974). Vale la pena di richiamare anche il lavoro, per certi versi affine nel bisogno di appropriazione dell'ambiente urbano e nella valorizzazione del "pensiero artigianale" e degli spazi minimi, avviato in quegli anni a Napoli da Riccardo Dalisi.

²⁵ La ricerca verrà sintetizzata da La Pietra nella prima parte del film *La riappropriazione della città*, prodotto dal Centre Georges Pompidou nel 1977 e presentato l'anno dopo alla Biennale di Venezia, all'inizio del quale una voce fuori campo recita il celebre motto dell'Internazionale Situazionista "Abitare è essere ovunque a casa propria", poi spesso utilizzato da La Pietra.

²⁶ LA PIETRA (1976).

²⁷ LA PIETRA (1979).

²⁸ LA PIETRA (2017).

quello di porre le basi per una futura mostra internazionale di gruppi di lavoro²⁹. La Pietra è presente nella sezione *Laboratori* della macroarea *Produzione manuale, meccanica, elettronica, concettuale*, nella quale operano anche Fernando De Filippi, Bruno Di Bello, Riccardo Licata, Carlo Lorenzetti, Elio Mariani, Fabrizio Plessi, Roberto Sanesi, Tino Stefanoni, Aldo Tagliaferro, Ernesto Tatafiore e alcuni artisti stranieri³⁰. Poiché ad ogni operatore è richiesto di “dimostrare” al pubblico le sue capacità creative e le tecniche utilizzate, La Pietra rifiutando di rispondervi elabora una serie di documenti in cui denuncia le carenze delle strutture culturali in Italia, avanzando ipotesi sulla gestione della cultura come un bene distribuito e liberalizzato, non elitario, grazie al quale chiunque possa esprimere la propria esigenza di creatività³¹. A tali documenti, timbrati quotidianamente con la data di distribuzione, si sommano alcuni oggetti o prototipi, che però non verranno messi in produzione, chiamati “ricordo di Ugo La Pietra dalla Biennale di Venezia 1970” (Fig. 7 *Ricordo Biennale Venezia, 1970*).

Pochi mesi dopo, nel settembre 1970, un’ulteriore testimonianza del “Sistema disequilibrante” è l’azione di sfida *Segnali di fuoco*, realizzata da La Pietra con Getulio Alviani e Maurizio Nannucci a Zafferana Etnea, nell’ambito di un’iniziativa collaterale alla quarta edizione del Premio Brancati (Fig. 8 *Segnali di fuoco, 1970*). Coordinata da Lara Vincamasini e Paolo Portoghesi e affiancata da un convegno di quattro giorni (nel solco dei convegni internazionali *Artisti, Critici e Studiosi d’Arte*), *Interventi sulla città e sul paesaggio*, promuove un inedito confronto, a livello operativo oltre che di dibattito, tra artisti e architetti, ossia tra quegli operatori che si mostrano sempre più orientati verso gli ambiti della “concettualità”³².

Una cronaca dettagliata e una difesa dell’operazione, a firma di Ugo La Pietra, comparirà nell’aprile 1971 sul primo numero della rivista “L’Uomo e l’arte”, insieme a una serie di interventi sul tema “arte e società”. Vi si racconta che durante il convegno alcuni artisti e un gruppo di architetti stilano un documento critico, in cui rifiutavano «il ruolo di

²⁹ APOLLONIO, MAHLOW (1970, XXV).

³⁰ Nella sezione trovano posto una macchina Xerox 720 a esposizione piana, una macchina sotto vuoto Covema per stampaggio, un impianto serigrafico “Argon”, un laboratorio fotografico ed un laboratorio per la lavorazione delle materie plastiche.

³¹ Nel *Ricordo* datato 23 luglio 1970, La Pietra propone il concetto di uno spettatore “attivo” e insiste sull’importanza di trasformare le istituzioni preposte alla didattica e alla comunicazione culturale, quali i musei e le gallerie pubbliche, in laboratori di ricerca. Raccomanda quindi che all’interno di questi “vengano studiati i possibili gradi di libertà indispensabili alla attuazione della cosiddetta liberalizzazione delle strutture culturali e in questo caso specifico creative, e quindi l’individuazione di una strategia di intervento che porti alla formazione di operatori in grado di prendere coscienza dei bisogni sociali come contenuto primario delle ipotesi di trasformazione” (Archivio Ugo la Pietra. Riportato in LA PIETRA 2001, 76).

³² Sulla manifestazione siciliana si veda ACOCELLA (2016, 193-204).

avallo tecnico a iniziative locali o di intervento decorativo in senso evasivo all'ambiente urbano, negando (di fronte alle attese degli amministratori di Zafferana Etnea [...]) che lo sviluppo turistico potesse risolvere efficacemente la situazione economica e sociale del paese [...]»³³. Il fatto che non tutti i partecipanti al convegno sottoscrissero quel documento – anzi, alcuni artisti “decoratori” produssero “interventi evasivi” ed estranei al contesto – provocò una situazione di disagio per i firmatari e lo “sdegno” generalizzato della cittadinanza verso i congressisti. Da qui la decisione di La Pietra, Alviani e Nannucci di compiere un gesto provocatorio – dare fuoco a dieci copertoni di gomma colmi di benzina nella piazza dove si svolgeva il convegno –, facendo precipitare gli eventi con la diffusione nel paese siciliano di un falso allarme bomba e con la distruzione dell'operato degli artisti “decoratori”. Il pezzo di La Pietra si chiude sarcasticamente sul fallimentare bilancio per tutti i partecipanti.

Informazione e comunicazione in Italy: *The new domestic landscape*

Presentando la mostra *Il Sistema disequilibrante* alla Galleria La Bertesca di Genova³⁴, Gillo Dorfles coglie il carattere innovativo della ricerca di La Pietra in due fattori essenziali: il «principio formativo e metamorfotico» e la «possibilità d'intervento da parte del fruitore». Fattori che, a suo dire, accomunano «i vari progetti, realizzati o ancora allo stadio di abbozzo, come: il percorso a tre stadi, l'audiovisual environment, l'audiocasco, l'uomo-uovosfera, le immersioni o gli oggetti disequilibranti ecc.»³⁵. Progetti documentati anche in una ricca sequenza di fotomontaggi e tecniche miste su carta.

Ed è proprio sul ruolo del fruitore e sulla sua crescente responsabilità, all'interno di una società che è ormai fonte di nevrosi e di alienazione, che s'innescano uno dei contributi più importanti della riflessione di La Pietra, ossia il discorso sulla comunicazione all'interno di quell'ambiente urbano che è stato il minimo comun denominatore di tutto il suo lavoro. Un contributo che viene calato in un contesto ancora immaturo per poterne cogliere la portata rivoluzionaria e che pertanto, ammette oggi La Pietra, non è mai stato compreso. Tra l'altro il tema della comunicazione, con riferimento specifico all'opera

³³ LA PIETRA (1971, 31).

³⁴ *Il Sistema disequilibrante* è il titolo di tre mostre personali organizzate nell'arco di pochi anni alla Galleria Toselli di Milano (1970), alla Galleria La Bertesca di Genova (1971) e alla Galleria LP 220 di Torino (1972), documentate da tre specifici quaderni con testi, rispettivamente, di Tommaso Trini, Gillo Dorfles e Luciano Inga-Pin.

³⁵ DORFLES (1971).

d’arte e al verificarsi di un «osmosi dell’evento artistico tra creatore e pubblico», era stato portato in luce dallo stesso Dorfles fin dagli anni Cinquanta³⁶.

La comunicazione è al centro degli interventi *Il Ciceronelettronico*, *Il videocomunicatore* e *La casa telematica*, ulteriori elaborazioni del “Sistema disequilibrante” e parte dell’ambiente *The domicile cell: a Microstructure within the Information and Communications Systems* presentato da La Pietra nella mitica *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, una delle rassegne espositive più rivoluzionarie nella storia del design contemporaneo. Organizzata dal Museum of Modern Art di New York nell’estate 1972 e curata dal venticinquenne architetto argentino Emilio Ambasz, la mostra propone, accanto a una selezione di oggetti di design prodotti negli anni Sessanta (tra i quali la scaffalatura piramidale in legno *Uno sull’altro* dello stesso la Pietra), dodici ambienti prototipo che riflettono sui principali cambiamenti negli stili di vita domestici. La Pietra, con Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum ed Enzo Mari, è nella sezione “Controdesign as postulation”³⁷. Vi propone l’ambiente *La cellula abitativa* sopra citato, nel quale suggerisce di creare una strumentazione che consenta alle persone di comunicare tra loro e allo spazio pubblico di comunicare con quello privato, liberi dai condizionamenti della logica del sistema. Fra gli oggetti accumulati nel paesaggio domestico, il “formalizzatore” La Pietra sceglie di riflettere sugli “oggetti-strumenti” audiovisivi destinati all’informazione e alla comunicazione e, respinta la via dell’utopia, ipotizza un nuovo sistema di comunicazione, costruito in modo libero e autonomo dai cittadini (Fig. 9 *Ambiente MoMA*)³⁸.

Il Ciceronelettronico è un deposito di memorie in forma di oggetto audiovisivo collocato nello spazio urbano (Fig. 10 *Ciceronelettronico*). Esso sarà una costante anche in progetti più tardi di La Pietra quali *Spazio interno/esterno a Berlino* (1982), in cui immagazzina tutta la storia del quartiere nel susseguirsi di nascite, morti, furti e violenze, oppure *L’InformaTorino* (1982), consistente in una cabina collocabile in qualsiasi punto della città con funzione di “informatore automatico” rispetto a varie categorie tematiche. Più complesso è il *Videocomunicatore*, che consta di una cabina dotata di telecamera per registrare immagini e messaggi di chi si trova all’interno di essa e di un videoregistratore che rimanda le tracce di chi ha utilizzato lo strumento in precedenza. Essendo il videoregistratore collegato anche a grandi schermi collocati nello spazio urbano, esso vi innesca un processo di “informazioni” mediante un rapporto individuo-individuo replicabile

³⁶ DORFLES (1959).

³⁷ AMBASZ (1972, 55, 224-231).

³⁸ LA PIETRA (1972, 227).

all'infinito (Fig. 11 *Il videocomunicatore*). Nell'impossibilità di interferire direttamente nei sistemi di comunicazione e di informazione, con il *Videocomunicatore* La Pietra tenta di introdurre «un allargamento e consolidamento degli scambi tra gli individui [...] una partecipazione di ognuno alla dinamica delle comunicazioni audiovisive [...] una maggiore conoscenza della struttura urbana attraverso le immagini e i messaggi che ognuno desidera comunicare»³⁹. Sempre nell'ambito di un'informazione spettacolarizzata, ed esso pure accuratamente spiegato attraverso disegni e proiezioni, risulta l'intervento *La casa telematica*, che prevede l'uso della telematica e dell'informatica all'interno della cellula abitativa, da dove le informazioni vengono rimesse in circuito (Fig. 12 *La casa telematica*). Il nucleo domestico diviene quindi – nelle parole di La Pietra – un «centro di raccolta, elaborazione e comunicazione di informazioni»⁴⁰, ossia una microstruttura in grado di interferire nel sistema comunicativo. Nel 1983 *La casa telematica* sarà il titolo della mostra curata da La Pietra con Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso alla Fiera di Milano, concepita come un primo tentativo di verifica e contaminazione tra la crescente memoria elettronica e lo spazio domestico.

Può essere utile ricordare la contemporaneità dell'ambiente di La Pietra presentato al MoMA con *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, la sala personale di Franco Vaccari nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1972, in cui una cabina Photomatic e una scritta in quattro lingue invitano i visitatori a lasciare una traccia visiva del proprio passaggio. Anche Vaccari, come La Pietra, gioca il ruolo di provocatore di eventi, è proiettato verso lo spazio delle relazioni e propone un uso della fotografia come azione. Dove però a Vaccari interessano soprattutto «l'autonomia della produzione delle immagini e perciò dell'opera» e «l'eclisse dell'autore»⁴¹, La Pietra parla esplicitamente e a più riprese di un tentativo di espandere la propria personalità e, nel contempo, offre all'altro gli strumenti per comunicare e per acquisire un maggior grado di consapevolezza. Quindi il transito delle persone all'interno del *Videocomunicatore* non è soltanto il frammento visivo di un'esperienza, ma è un passaggio audiovisivo in cui il singolo lascia un proprio messaggio audiovisivo, consentendo di riceverlo nel solo ambito privato o, volendo, di proiettarlo nella città.

È evidente come *Il Cicerone elettronico*, *La casa telematica* e *Il videocomunicatore* costituiscono nel loro insieme un progetto fortemente anticipatore, spingendo l'individuo a liberare la comunicazione e facendone un protagonista attivo della stessa all'interno di

³⁹ LA PIETRA (1983, 96).

⁴⁰ LA PIETRA (1983, 99).

⁴¹ VACCARI (2011, 84).

un nuovo sistema. Un sistema in cui non è difficile leggere un’anticipazione della rete Internet. «Anche se quest’ultima – riflette oggi La Pietra – resta tuttora finalizzata al rapporto individuo-individuo, piuttosto che essere uno strumento di comunicazione nella città e per la città»⁴². A distanza di quasi cinquant’anni, «l’importanza del progetto per il MoMA risiede nel fatto che si trattò di un’operazione propositiva e reale, a differenza di precedenti progetti di decodificazione quali le “Immersioni”. Se fosse realizzato oggi, sarebbe ancora interessante»⁴³.

L’uso dell’oggetto

Con una dissonanza soltanto apparente rispetto all’ambiente informatico e smaterializzato de *La casa telematica*, parallelamente La Pietra prosegue l’analisi delle “altre culture” e l’anno successivo riconduce all’interno delle mura domestiche una tappa della sua indagine sulle strutture e sulla cultura materiale della società, l’inchiesta sull’uso dell’oggetto pubblicata in un numero monografico di “Progettare Inpiù”. È l’epoca in cui La Pietra incrocia l’avventura della “Global Tools”, un sistema di laboratori didattici volto a propagare l’uso di materie e tecniche naturali e i relativi comportamenti, con l’obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale⁴⁴.

Marco Meneguzzo riassume bene la dialettica di questi due modi di approccio di La Pietra, richiamando anche la contrapposizione tra una “memoria bidimensionale” e una, precedente, tridimensionale:

Se infatti è indubbio che, da intellettuale attento ai più piccoli mutamenti della società [...] nell’eccesso di informazione della *Casa telematica* intuisce *in nuce* non solo l’era elettronica, internet, i social network, ma anche il concetto di globalizzazione, che prima passa per la globalizzazione dell’informazione, è altrettanto indubbio che la sua scelta cada piuttosto nell’altro campo, quello della resistenza consapevole alla smaterializzazione⁴⁵.

Così l’artista spiega la propria scelta di condurre un’analisi sulla memoria materiale: “Eliminate tutte le occasioni di intervento all’interno delle strutture ambientali e orga-

⁴² Testimonianza orale di Ugo La Pietra all’autrice, Milano, 30 novembre 2017.

⁴³ Testimonianza orale di Ugo La Pietra all’autrice, Milano, 30 novembre 2017.

⁴⁴ Fondati nel gennaio 1973 da un gruppo di architetti e designer “radicali” fra i quali lo stesso La Pietra, Riccardo Dalisi, Gaetano Pesce, Gianni Pettena ed Ettore Sottsass jr, e con la partecipazione di artisti come Luciano Fabro e Franco Vaccari, essi sono dotati di un proprio bollettino e si propongono quale luogo di comunicazione e di confronto. Tuttavia cessano la loro attività già nel 1975.

⁴⁵ MENEGUZZO (2016, 17).

nizzative della società, le nostre necessità di “intervento” si scaricano tutte sugli oggetti⁴⁶. Tuttavia è profondamente convinto che “spesso se non sempre, il desiderio dell’oggetto è solo esclusivamente la realizzazione di un bisogno che le spinte provocate dall’ambiente sociale in cui viviamo determinano in noi”⁴⁷.

Con una metodologia analitica che verrà poi applicata anche ad altre pratiche dell’individuo, oggetto di altrettanti numeri monografici della rivista quali ad esempio *La guida alternativa della città di Milano* e *L’uso della città*, La Pietra predispose una scheda modello e la sottopone a cinquecento persone appartenenti a diversi gradi sociali, ricavandone una serie di elementi omogenei per formulare sensate considerazioni sul rapporto individuo-oggetto. Fra gli interpellati troviamo Aldo Tagliaferro, Ciaccia Nicastro, Alessandro Mendini e Gianni Emilio Simonetti. Ogni scheda riporta la fotografia del personaggio, una o più fotografie degli interni della sua abitazione e il disegno dell’oggetto, spesso inventato, che egli vorrebbe avere e ambientarvi (Fig. 13 *Inchiesta sull’uso dell’oggetto* e Fig. 14 *Inchiesta sull’uso dell’oggetto*). Alla lettura, in ogni singola scheda, delle condizioni familiari e sociali dell’individuo, della sua collocazione professionale comparata alla realtà della sua abitazione e quindi dell’oggetto da lui desiderato, si somma e si sovrappone la lettura derivante dal confronto delle varie schede, delineando uno spaccato verosimile della società dell’epoca.

La lettera ricevuta da Eugenio Battisti all’indomani della pubblicazione è per La Pietra la migliore verifica del procedimento qui adottato per la prima volta⁴⁸.

A ragione Marco Scotini, di fronte all’immensa mole di opere, interventi e pagine di La Pietra, ha richiamato la natura dell’archivio:

Non c’è chi non veda la relazione tra il principio di organizzazione morfologica di La Pietra e quello che presiede la natura non totalizzante dell’archivio, con i suoi principi formali di selezione, di registrazione, di inclusione/esclusione, di appropriazione, di incompletezza ed apertura, di immanenza – in sostanza. Come

⁴⁶ LA PIETRA (1973).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ “Caro La Pietra, nonostante la lotta con il tempo, e lo scoraggiamento della vecchiaia, vorrei esprimere la mia ammirazione, invidia, ecc. ecc. per l’inchiesta sull’uso dell’oggetto. E’ a mio parere la più straordinaria ed inventiva esperienza di socialismo attivo e di critica in atto dopo quella famosa surrealista sul significato ed uso dei simboli, nelle arti figurative, e nello stesso modo sollecita ad una quantità di reazioni. Si va infatti dall’altamente patetico (l’acqua, la gatta, come arredo), al ripugnante, che però, nel contesto della casa e del mestiere, è giustificato. Io ho condotto, anni fa, per l’Almanacco Bompiani una analoga inchiesta sul gusto, purtroppo su materiale di test mal scelto [...]. In questo caso, la scelta di ogni cosa, pur essendo scarna e ridotta, è compiuta e rilevante. Inoltre, è la prima volta che è possibile visitare, in immagine, le case di tanta brava gente, e serbarne ricordo, e integrarle, in base ai loro desideri. Congratulazioni vivissime. [...] Grazie./ Suo, amichevolmente, /Eugenio Battisti/ 11 gennaio 1974”. Pubblicata in LA PIETRA (2001, 80).

all'interno di un archivio, la ricerca di La Pietra pone in primo piano il 'vissuto', non inteso come esperienza già data e conclusa ma come qualcosa ancora di potenziale che può sempre accadere. E, come uno schedario o un fascicolo si trovano in un archivio, qui ogni configurazione morfologica dichiara la propria possibile traiettoria tra molte altre, senza mai porsi come esclusiva⁴⁹.

Sara Fontana
Università degli Studi di Pavia
Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali
sarafontana56@yahoo.it

⁴⁹ SCOTINI (2017, 272).

Riferimenti bibliografici

ACOCELLA 2014

A. Acocella, *Abitare la città. Il ruolo della fotografia nella ricerca di Ugo La Pietra 1969-1979*, in S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo (a cura di), *VisibileInvisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, Catania, 1797-1808.

ACOCELLA 2016

A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Macerata.

AMBASZ 1972

E. Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (New York, Museum of Modern Art, 26 maggio-11 settembre 1972), New York-Firenze.

APOLLONIO - MAHLOW 1970

U. Apollonio - D. Mahlow, *Proposte per una esposizione sperimentale*, in *Catalogo della 35ª Biennale internazionale d'arte Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970), Venezia, XXV.

CARAMEL - MULAS - MUNARI 1970

L. Caramel - U. Mulas - B. Munari (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, spazi urbani, 21 settembre 1969), Como, s.p.

CARAMEL 1970

L. Caramel, [Introduzione], in CARAMEL - MULAS - MUNARI 1970.

CRISPOLTI 1978

E. Crispolti, *Extra media*, Torino.

CURONICI 1971

G. Curonici, *Arte e città. Como*, «L'uomo e l'arte» 1 (aprile), 31-2.

DORFLES 1959

G. Dorfles, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, «Azimuth» 1 (1959), s. p.

DORFLES 1967

G. Dorfles, *Strutturazioni tissurali di Ugo La Pietra*, catalogo della mostra, Milano.

DORFLES 1971

G. Dorfles, *Introduzione*, in U. La Pietra, *Il Sistema disequilibrante*, Genova.

DORFLES 1975

G. Dorfles, *La Body Art*, in *L'Arte Moderna*, vol. XIV, Milano.

FAGONE – MADESANI 2002

V. Fagone – A. Madesani (a cura di), *Utopie quotidiane. Uomo e sogni nell'arte dal 1960 ad oggi* (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 23 ottobre 2002-19 gennaio 2003), Cinisello Balsamo (MI).

LA PIETRA 1970

U. La Pietra, *Allora: copro una strada, ne faccio un'altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento*, in CARMEL, MULAS, MUNARI 1970

LA PIETRA 1971

U. La Pietra, *Arte e città. Zafferana*, in «L'uomo e l'arte» 1 (aprile) 31.

LA PIETRA 1972

U. La Pietra, *The domicile cell: a Microstructure within the Information and Communications Systems*, in AMBASZ 1972.

LA PIETRA 1973

U. la Pietra, *L'uso dell'oggetto. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, numero monografico di «Progettare Inpiù» I/1 (ottobre-novembre).

LA PIETRA 1974

U. La Pietra, *La guida alternativa alla città di Milano. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, Milano.

LA PIETRA 1975

U. La Pietra, *I gradi di libertà*, Milano.

LA PIETRA 1976

U. La Pietra, *I gradi di libertà*, in Id., *Recupero e reinvenzione 1969-1976*, Milano.

LA PIETRA 1979

U. La Pietra, *La seconda casa di campagna (periferia di Milano)*, in Id. (a cura di), *Fuori dalle città: le altre culture*, arti visive-ambiente, quaderno n. 1, Milano.

LA PIETRA 1982

U. La Pietra, *Lo spazio audiovisivo. Spazio reale-spazio virtuale*, in PANSERA 1982

LA PIETRA 1983

U. La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze.

LA PIETRA 2001

U. La Pietra, *La sinestesia delle arti 1960-2000*, introduzione di V. Fagone, testimonianze di G. Dorflès, E. Battisti, P. Restany, M. Vitta, G. Pettena, E. Biffi Gentili, A. Colonetti, Milano.

LA PIETRA 2017

U. La Pietra, *Le altre culture. Le "ville" al mare sulla spiaggia del Poetto a Cagliari (1978)*, introduzione di V. Fagone, Mantova.

MENEGUZZO 2016

M. Meneguzzo (a cura di), *Ugo La Pietra. Il segno randomico. Opere e ricerche 1958/2016*, Cinisello Balsamo (MI).

PANSERA 1982

A. Pansera (a cura di), *XVI Triennale di Milano. Catalogo generale*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, dicembre 1979-febbraio 1982), Firenze, 70-75.

PICA 1968

A. Pica (a cura di), *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, con la collaborazione di R. Matassi e L. Pica, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte al Parco, 30 maggio - 28 luglio 1968), Milano.

SCOTINI 2017

M. Scotini (a cura di), *Ugo La Pietra. Campo tissurato. I segni e l'urbano 1964-1972*, Berlino.

VACCARI 2011

F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico (1979)*, a cura di R. Valtorta, Torino.

ZANELLA 2009

F. Zanella, *Forme e metodi di intervento nella città*, in C. Casero ed E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Cinisello Balsamo (MI), 69-88.



Fig. 1 Ugo La Pietra, *Il commutatore*, 1970. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

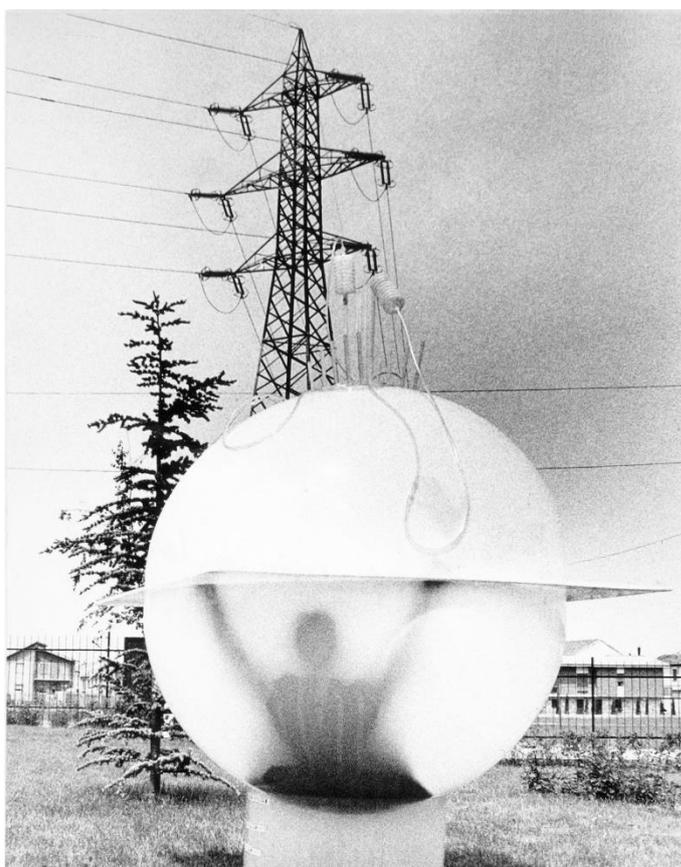


Fig. 2 Ugo La Pietra, *Immersione. Uomouovosfera*, 1968. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano



Fig. 3 Ugo La Pietra, *Immersione. Colpo di vento*, 1970. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

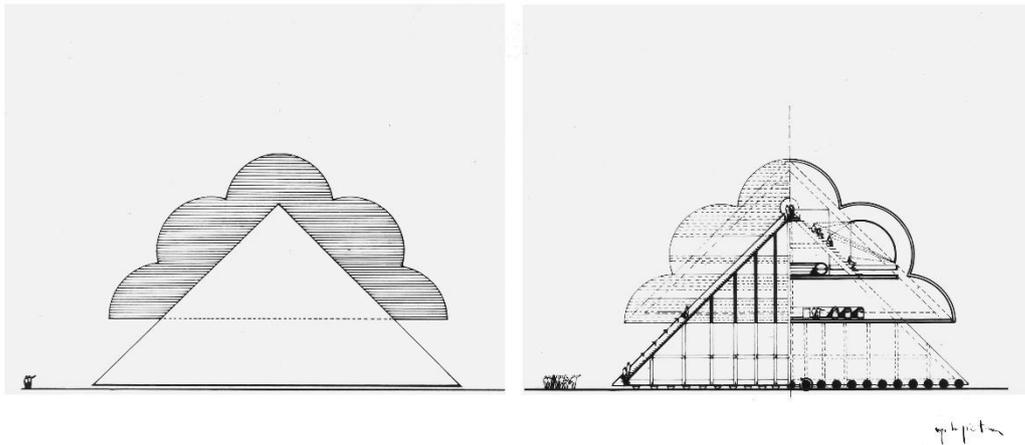
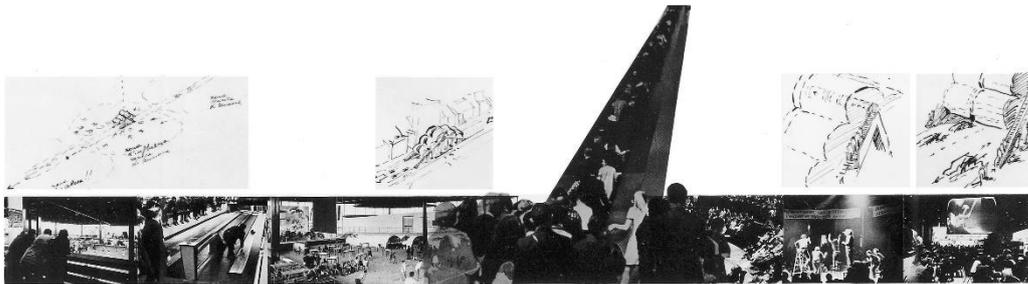


Fig. 4 Ugo La Pietra, *Spazio collettivo dinamico*, 1969. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano



Fig. 5 Ugo La Pietra, *Allora: copro una strada, ne faccio un'altra...*, intervento a Campo urbano, Como, 1969. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano



Fig. 6 Ugo La Pietra, *Allora: copro una strada, ne faccio un'altra...*, intervento a Campo urbano, Como, 1969. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano



Fig. 7 Ugo La Pietra, *Ricordo dalla XXXV Biennale di Venezia*, 1970. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

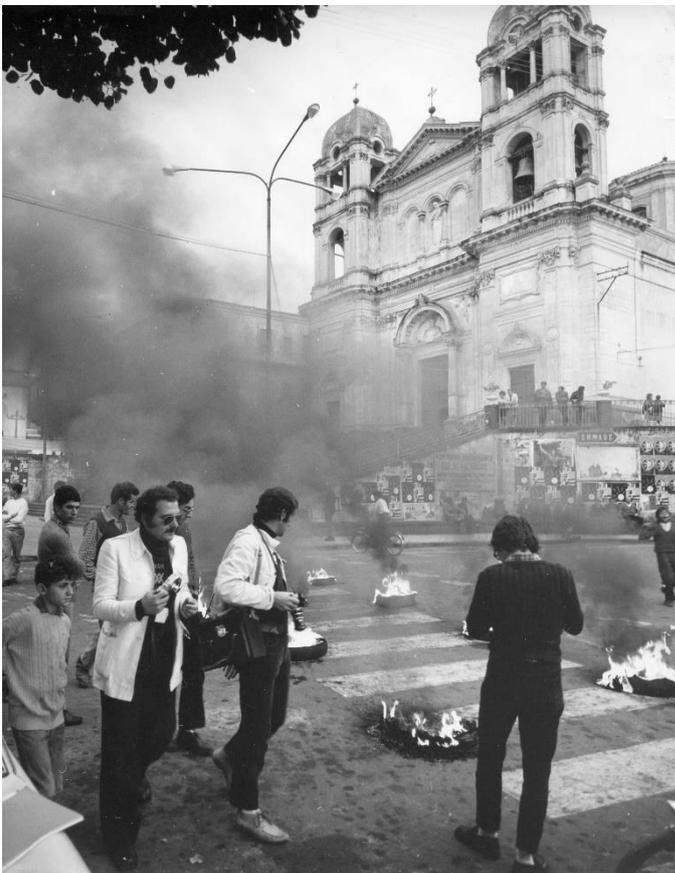


Fig. 8 Ugo La Pietra, *Segnali di fuoco*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

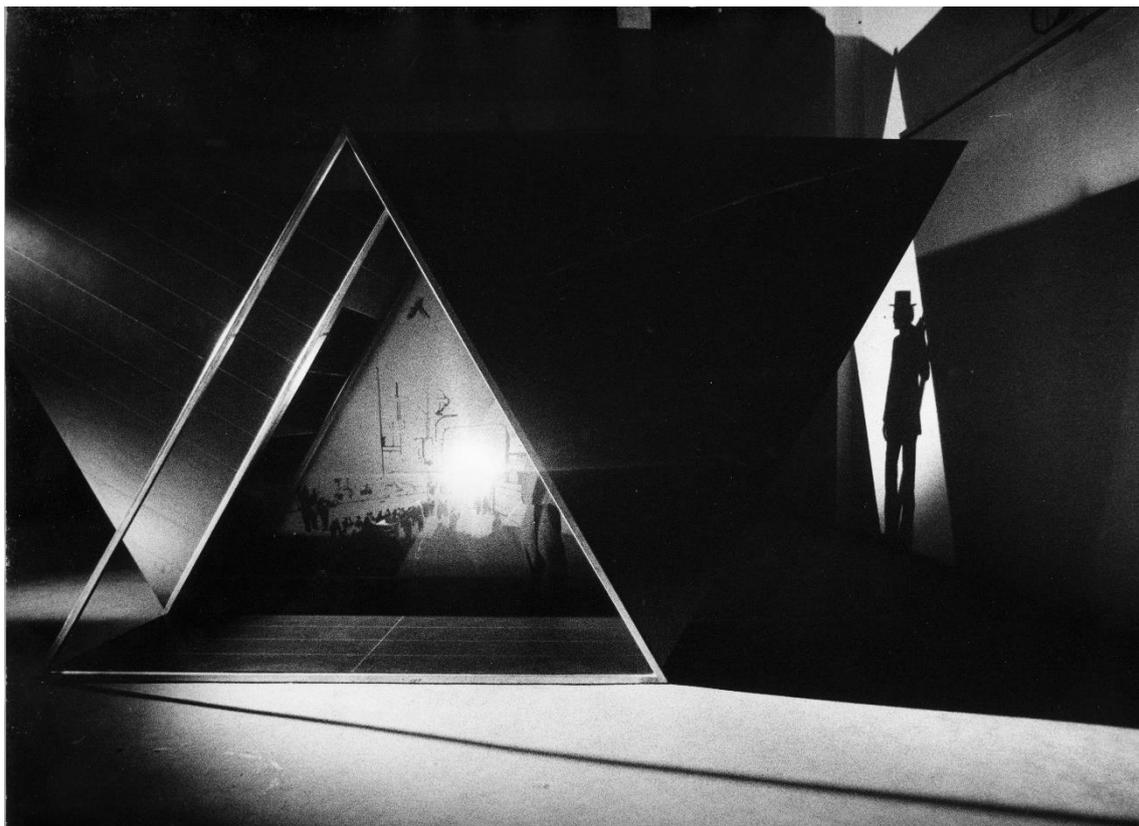


Fig. 9 Ugo La Pietra, ambiente realizzato nella mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1972. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano



Fig. 10 Ugo La Pietra, *Il Cicerone elettronico*, 1971. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

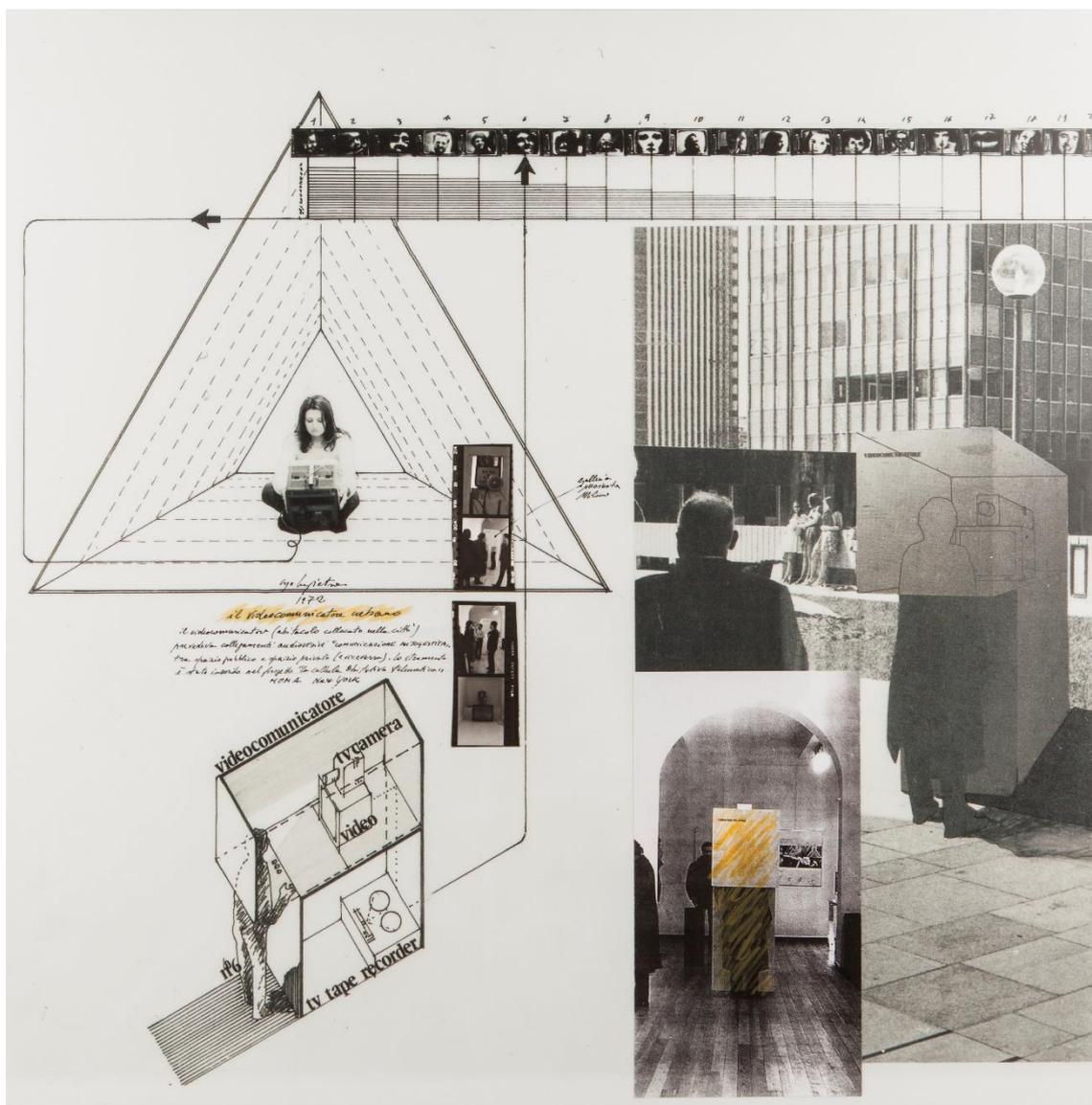


Fig. 11 Ugo La Pietra, *Il videocomunicatore*, 1971. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

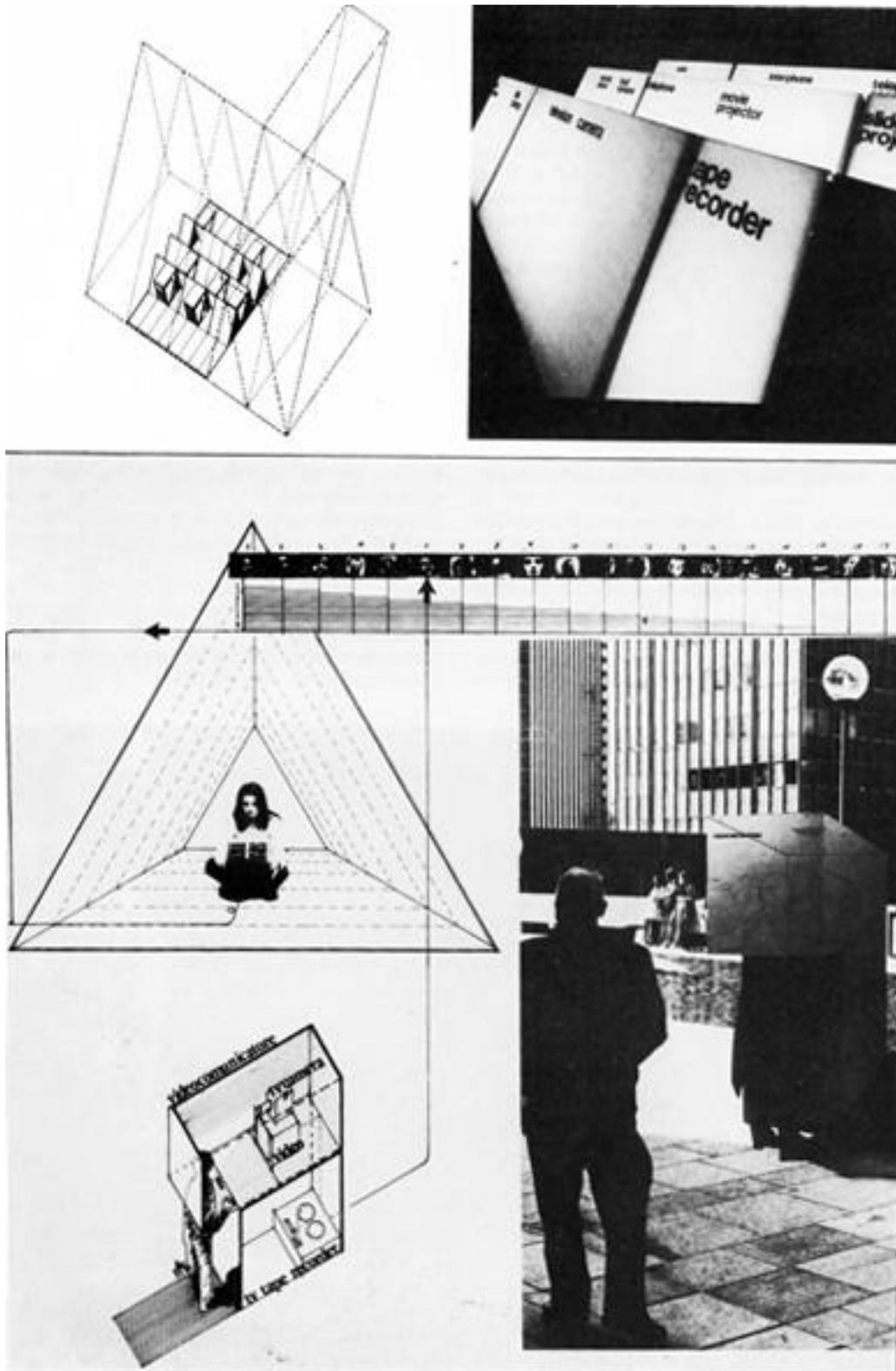


Fig. 12 Ugo La Pietra, *La casa telematica*, 1971. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

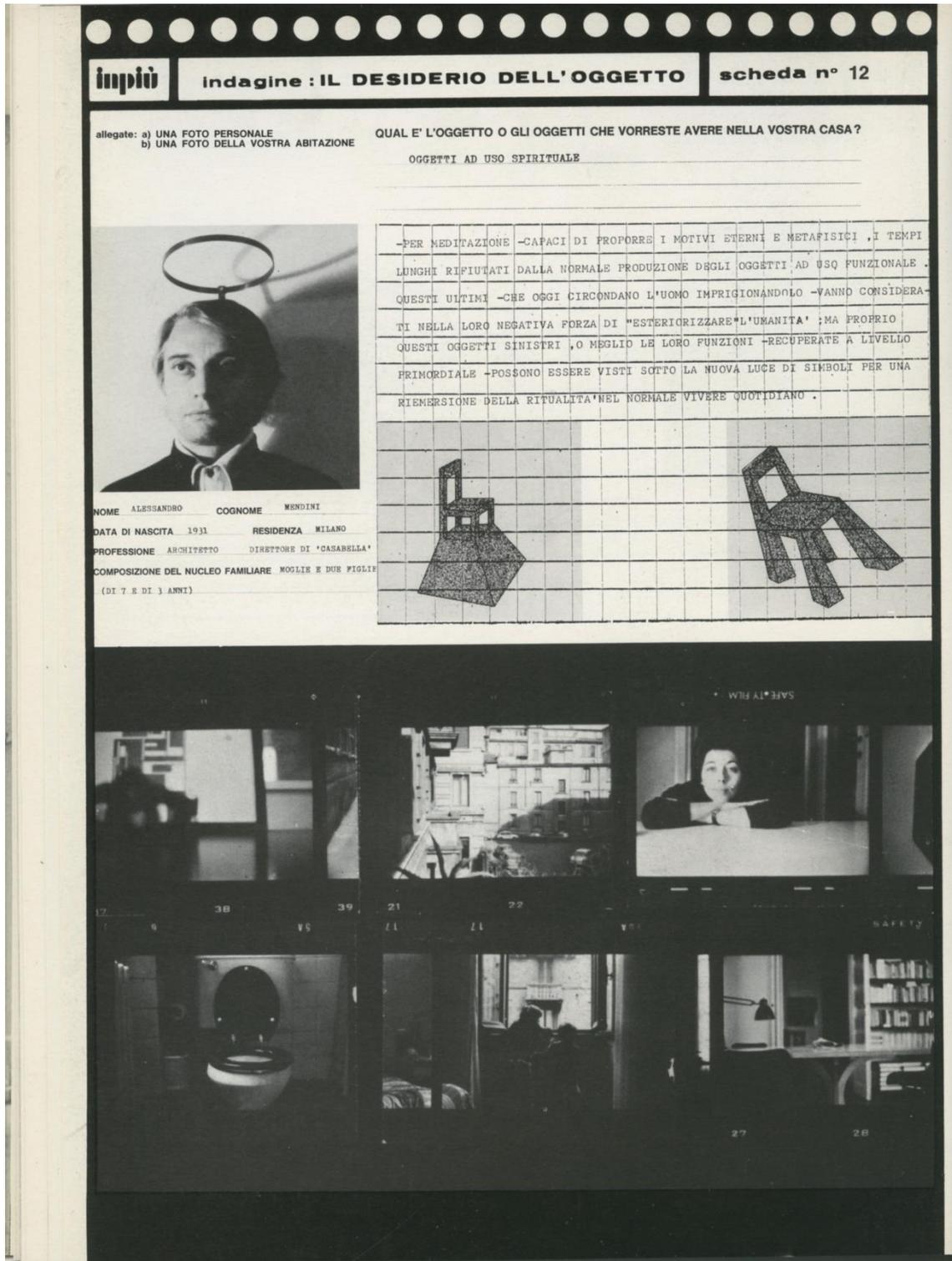


Fig. 13 Ugo La Pietra, *Inchiesta sull'uso dell'oggetto*, 1973

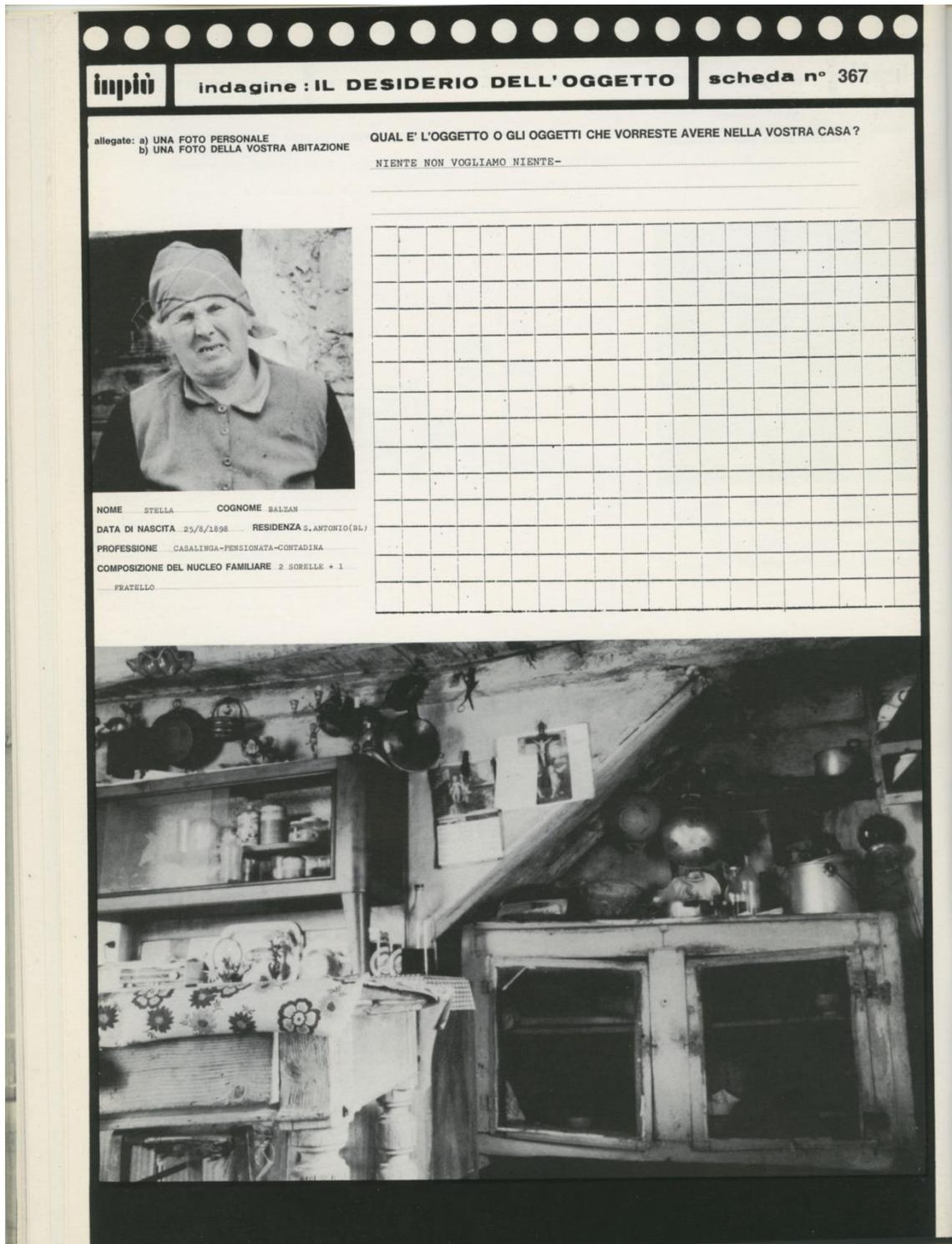


Fig. 14 Ugo La Pietra, *Inchiesta sull'uso dell'oggetto*, 1973