

domus

建築藝術與室內設計

1991





量大面廣

一種供酒吧餐館室外用的新品種坐椅，具有舒適、溫暖感，看似笨重，其實較輕，防風雨，耐用，且可以疊堆存放，幾圓錢一把。這種坐椅十多年來蜂擁而至，擠滿了這個世界。

要尋找任何相似的現象，還得追溯到一個世紀前由桑耐特兄弟推出的彎木椅。雖然這些椅子現在仍在生產，但是數量少，式樣也有限，價格不再是盛行時那樣大眾化，完全屬於另一個市場的商品。

4年前，為預見它的發展程度，我要我的編輯部人員開始調查這一事件。幾周前P·斯塔克坦率地告訴我，在極度活躍的“設計圈”企業家幫助下，他成功地作出許多才華橫溢的即興設計。最近他有一個願望，就是提高這些“新”的廉價坐椅的優雅狀態，從平庸中創出奇蹟為其正名，而不是將其從同類的大眾市場中消除。

在第五年九月份的期刊上，我們又回到所謂“設計”這個主題上，而且又是坐椅問題。其他幾個題目也像坐椅一樣具有代表性，揭示出許多矛盾仍然潛在於工程、工業生產和家庭文化之間的複雜關係中。

我們經常反映家具設計這個主題。家具設計在一個世紀前傳到建築師手中。因詞義含糊不清的“設計”旺季引起爭戰（或許意大利除外），建築師們長期處於迷失方向和孤立的境況。現在他們又向家具設計靠近。

在1968年第14屆三年一次的紀念會上曾提出過希望建立一個設計理論和方法的基礎課題，致力研究“量大面廣”，但不久就被證明含意太模糊而不了了之。大工業一心想在其自身鐵般邏輯中間，在家庭對這種邏輯要求的內在的阻抗和更為孤立的“設計”之間尋找平衡，而這種孤立的“設計”卻自信地徘徊於生產者道義、不相信功效的慣例和無力作根本改變的願望之間。因此，這似乎被認為家具不像機器，重新進入工業生產的範圍會有困難，幾乎容易變成一件完全是流水作業的工業生產的物品。

這種供公眾使用的新式坐椅獲得巨大成功。這一事實（正如過去我們把注意力轉移到辦公室坐椅這個特殊例子一樣）迫使我们闡明一、二個論點，同時證實某些直感事物已表現出來的良好性。

60年代曾試圖將塑料大規模推入家庭環境中，失敗之後，那些積聚起來的技術秘密被日益增多的試圖改革的人們所獲得。他們在其自己的大量競爭中，以及在無太多的阻礙下獲得原來牌號和商標的境況之中逐漸發展，並且仍然在完善這一新“類型”的公眾用的坐椅。完善工業設備所需的開支數額尚能應付，而且還有推銷和推廣費用較低的好處，這就使大多數目的相同的各種各樣創造力得以長足發展。

結論：量大面廣結果證明是家具領域一個有生命力的建議，當然，我們說的是公眾社會用的家具和工業化帶來投資小的好處。另一方面，這一論據已經從設計者指掌中特別是從廣義而言的“設計”範圍中悄然滑掉。其實，它已進入一個進化競爭的過程（我喜歡稱它為達爾文派），相似於“完善”工業生產的過程。這將使它更加快速和有效地發展新的類型，即價廉的酒吧餐館的坐椅，換言之，是幾千年前原始模型的坐椅的另一化身。

結果可能恰恰與今天所預言的相反，它也許最終會坍塌和扭曲，因為還有一些教規和阻力至今頑固地反對家庭室內文化工業化。有誰能預卜呢！



IL GRANDE NUMERO

Comode, calde al tatto, relativamente leggere anche se d'aspetto pieno, inalterabili alle intemperie e durevoli, perfettamente impilabili: è questo un nuovo genere di sedie da bar-caffetteria-esterni che al prezzo di pochi dollari in quest'ultimo decennio ha letteralmente invaso il mondo a milioni di esemplari.

Per ritrovare un fenomeno analogo bisogna risalire, fatte le debite differenze, alle sedie di legno curvato create circa un secolo fa dai fratelli Thonet. Ma queste ultime, ancora in produzione in pochissimi tipi, in quantità e a costi non più popolari come un tempo, appartengono ormai ad un altro segmento di mercato.

Già quattro anni fa, presagendone la portata, chiedevo ai miei redattori di iniziare uno studio su questo fenomeno e solo poche settimane fa Philippe Starck mi confessava che, dopo i molti successi del suo fecondo instant-design realizzati con gli attivissimi imprenditori del «design-circus», il suo ultimo desiderio insoddisfatto restava quello di portare allo stato di grazia una di queste «nuove» sedie da poche lire, compiendo il miracolo di riscattarle dall'anonimato, senza farle uscire dal loro congeniale segmento di mercato di massa.

Per il quinto settembre consecutivo parliamo dunque del cosiddetto «design» e parliamo una volta ancora della sedia, un soggetto emblematico come pochi, capace di svelare molte delle contraddizioni tuttora latenti nei complessi rapporti tra progetto, produzione industriale e cultura domestica. A questo proposito abbiamo già fatto molte riflessioni. Il disegno degli arredi, dicevamo, è passato circa un secolo fa nelle mani degli architetti che, dopo il lungo disorientamento-isolamento prodottosi, a partire dal dopoguerra (ad eccezione forse dell'Italia) con l'equivoca stagione del «design», vi si sono recentemente riavvicinati.

La prospettiva di dare fondamento teorico e metodologico al design come disciplina, tracciata nella XIV Triennale del 1968 dedicata al «Grande Numero», risultava ben presto generica e fallimentare, con la grande industria sempre più tesa a trovare un equilibrio all'interno della propria logica ferrea, il mondo del domestico intrinsecamente resistente alle istanze di quella logica, e il «design» sempre più isolato, ambigualmente a cavallo tra morali-

smi produttivistici, cinica routine efficientista e velleitario movimentismo radicale.

Sembrava dunque acquisito che gli arredi, a differenza delle macchine, facessero a rientrare nell'ambito della produzione industriale e tanto meno potessero divenire oggetto di un ciclo di produzione industriale «perfetto». Il grande successo spontaneo di questo nuovo genere di sedie a destinazione pubblica, ci costringe ora (come in parte è già avvenuto quando abbiamo fatto una riflessione sul caso specifico delle sedie da ufficio) ad aggiungere qualche precisazione mentre conferma la validità di alcune intuizioni già espresse. Fallito (soprattutto per ragioni culturali) il tentativo iniziato negli anni '60 di introdurre massicciamente le materie plastiche nell'ambiente domestico, il know how così accumulato è stato messo a frutto da una crescente quantità di trasformatori che, in sana competizione fra loro e senza un eccessivo impaccio di firme e marchi, hanno via via messo a punto e stanno tuttora perfezionando questo nuovo «tipo» di sedia per comunità. L'investimento relativamente modesto necessario per una attrezzatura perfettamente industriale, ha consentito il fiorire di svariate iniziative parallele, con il beneficio dei contenuti costi di una distribuzione e una promozione ristrette in ambiti locali.

Conclusioni: Il grande numero si sta dimostrando – alla lunga – una ipotesi plausibile anche nel settore degli arredi (in questo caso si tratta ben inteso di arredi per la comunità e di una industrializzazione che richiede investimenti relativamente leggeri). In compenso tale fenomeno è completamente sfuggito di mano ai designer e soprattutto al «design» nella sua eccezione più mondana. Esso è invece entrato in quel processo evolutivo-competitivo (che io amo definire darwiniano) simile a quello della produzione industriale «perfetta», che lo porterà a evolvere sempre più rapidamente e efficacemente verso il consolidamento di un tipo nuovo: la sedia da bar a basso costo, ovvero una ennesima reincarnazione dell'archetipo sedia originario di molte migliaia di anni fa.

E chissà che ciò, alla lunga e contrariamente ad ogni previsione fin qua prefigurabile, non finisca per intaccare e stravolgere anche qualcuno dei canoni e delle resistenze sino ad ora tenacemente opposti all'industrializzazione della cultura del domestico.

MARIO BELLINI

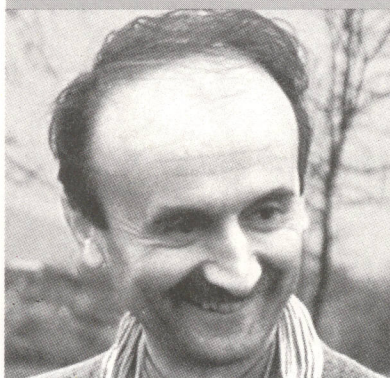
1—3



阿蒂克(Artex)

由四位奧地利青年建築師組成的工作小組，於1987年成立。B·戈策(Gotz)，1962年生於布盧登茨，在格拉茨與J·克洛斯一起畢業。1984年與T·朗格(Lang)和R·馬納爾合作，1988年加入工作組。霍克(Hoke)，1956年生於克拉根福，在格拉茨和維也納學習，1981年與A·施韋格霍夫(Schweighofer)一起畢業。1982年是H·霍萊因和S·弗蘭克的合夥人。1985年至1987年，在施托卡爾達與G·貝尼切合作。T·朗格，1953年生於布雷根茨，在格拉茨學習，1983年與S·迪米特里一起畢業。1984年在S·弗蘭克事務所工作，1985年再次與朗格和馬納爾合作。R·馬納爾，1953年生於布盧登茨，在格拉茨學習，1982年與G·多梅尼哥一起畢業。同年，在維也納與克利霍斯(kleyhons)共事，1983年在里克特傑爾羅斯事務所工作。

4—6



G·德羅科(Drocco)

47歲。畢業於都靈綜合工科大學建築系。1962年與加爾蒂一起工作，其事務所都在靈薩基街22號，獨居。他主要從事工業建築設計。他曾參加以下競賽並獲獎：1967年的蒙扎M.I.A.競賽(獲鼓勵和特別獎)；1968年的蒙扎M.I.A.競賽(一等獎)；1969年的里雅斯特家具國家競賽(特別獎)；1983年的巴黎巴士底國家歌劇院競賽(與E·蒙卡爾沃合作，獲傑出設計獎)；1986年的都靈聖保羅公共銀行大廳競賽(傑出設計獎)；1988年的米蘭杜卡塔奧斯塔廣場的城市體系競賽(與B·梅拉諾合作，獲特殊鼓勵獎)。1988年設計並實施了米蘭的卡沃圖書館。此外，他還參加並合作實現了許多在加爾蒂和伊索拉的設計項目。

29—39



梅卡諾建築小組

該小組自1983年成立以來，集體參加了青年公寓競賽，以後又參加一系列設計與競賽，並獲勝。其成員有：H·多爾(Döhl) 1956年生於哈勒姆)，E·V·埃格拉特(Egeraat) (1956年生於阿姆斯特丹)，F·霍本(1955年生於錫塔德)，R·斯廷特胡斯(Steenhuis) (1956年生於格羅寧根)，C·韋吉爾(Weijer) (1956年生於瓦赫寧根)。以上五人都畢業於德爾夫特綜合工科大學，主要工作是進行城市規劃和建築設計，並時刻注視城市更新。規劃設計和形式設計都很重要。該組參加的競賽及所獲獎勵包括：1982年在鹿特丹舉辦的“克魯依斯普倫”邀請競賽，獲一等獎；1984年，教科文組織的“明天住宅”競賽，獲一等獎；1984年在德爾夫特的“卡米納達”地球邀請賽，獲一等獎；1985年在格羅寧根的“霍夫施泰德”邀請競賽，獲一等獎；1985年在鹿特丹舉行的兩年一次的荷蘭青年建築展覽會上，其“克魯依斯普倫”設計又獲1985年建築獎。

48—57



P·斯塔克

1949年生於巴黎。18歲建立住宅學會，20歲成為卡爾丁藝術主任，25歲周遊世界，在美國定居。27歲重返法國。回國後，他設計了第一個大夜總會，之後又設計了海濱浴場俱樂部、餐館、別墅中心、皮耶雷巴爾曼現代展覽廳、多羅泰比斯百貨商店、新加坡VIP區機場、紐約羅亞爾頓旅館、E·F·米特蘭德住宅、科斯塔斯咖啡廳。同時，其家具作品為法國文化部收藏並為J·C·卡斯泰巴亞克現代住宅作了設計。此外，還設計了浴室衛生器具(意大利)、湯姆森電視機(歐洲)、Nishin鐘表(日本)、Dupont打火機(法國)、Driade家具等。

58—61



C·希梅爾布勞小組

該小組由W·D·普里克斯和H·斯維克欽斯基於1968年在維也納成立。其作品包括一些誘發性設施，自我探討性設計和雕塑，還包括沒有實現的設計，如弗萊特住宅大樓(1979年)；斯托卡達梅茨學校大樓擴建；柏林青年中心(1983年)；維也納沃南拉格住宅樓(1983年)。在過去幾年中，希梅爾布勞小組實現了一系列維也納中心的“小型”設計，如，賴斯酒吧(1977年)；R·安傑爾(1980~1981年)；瓦里斯通道(1986年)；博薩廣場的鮑曼事務所。1983~1988年，對律師事務所進行了擴建和翻新。比較著名的設計是卡林齊亞的芬德維克工廠(1988~1989年)。正在進行中的設計包括：羅納切爾劇院、維也納阿爾特曼斯多夫旅館、漢諾威劇院。1987年，普里克斯和斯維克欽斯基在聖莫尼卡、加利福尼亞開設了一家事務所。在聖莫尼卡，開始與聖莫尼卡事務所合作，委託F·斯特佩爾(Stepper)在洛杉磯設計瓦利(Valley)建築藝術表演，該表演於去年4月在大阪舉行的1990年展覽會上獲得成功。

66—69



A·C·薩里安

1956年畢業於米蘭綜合工科大學，完成專業見習後，首先與I·加爾代拉一起工作，後與R·門吉一起工作。在那些年裏，他是商品裝潢領域的諮詢者。1962年，開設了一家個人事務所，以個人或集體的方式從事普通學校及住宅建築設計。後來，他把興趣投嚮建築修復，並在米蘭中心參加了不同的設計工作。在設計中，他同卡特爾(Kartell)、阿弗萊克斯(Arflex)和A·博納奇納合作，設計出Alisso床和Thalia坐椅，在多種國際展覽會上展出。此外，他還從事博覽會和陳列廳的佈置。

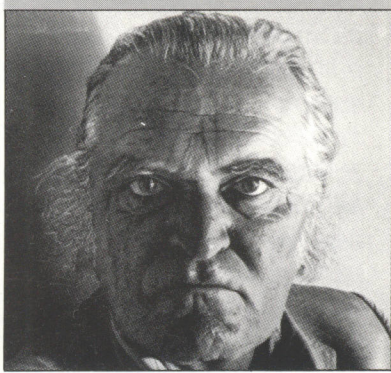
70—77



A·卡斯蒂廖尼

1918年生於米蘭。1944年畢業於建築系。1960年以工業藝術設計講師身份，在都靈建築系任教，一直到1980年。後來在米蘭呆到1988年。1985年，他便是蒙特勒和帕薩迪納設計學院藝術中心的顧問。1986年，是倫敦皇家藝術學會的工業設計學院成員。1956年是ADI創始人之一。他曾獲得八枚康巴斯金質獎章(從1955年至1989年)。他有十來件作品為MOMA永久收藏。1984年在維也納應用藝術博物館舉行了他的個人展覽，同時在柏林、米蘭、蘇黎世、馬德里和巴黎都舉行過其個人展。此外，他還從事城市規劃、建築和工業設計領域的各種專業活動。

78—85



M·梅爾茲

1925年生於米蘭，在都靈生活和作品。許多國家博物館和藝術畫廊都展有他的作品。他的作品有：G·切蘭特、R·科夏勒克、W·施米德、M·魯爾貝格、Z·費里克斯、M·迪亞科諾、J·C·阿曼、D·巴里利、A·B·奧利瓦、B·科拉、M·格魯特里切、L·P·蓬蒂、H·西曼等。梅爾茲撰寫的著作有：《我要馬上寫本書》，1985年作於蘇黎世紹爾蘭德；《大師的希望》，1986年作於佛羅倫薩。

多穆斯(Domus)，1928年由吉奧·蓬蒂創辦的期刊

出版者：焦萬納·馬佐基·博爾東

Domus

Via Achille Grandi, 5/7—20089 Rozzano-Milano

電話：(02) 824721 電傳：313589 EDIDOM-1

傳真：(Gr. II e III CCITT)，(02) 26863123或 3498293

Editoriale Domus 出版社領導成員

社長：焦萬納·馬佐基·博爾東

總經理：朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾

辦公室主任：馬里奧·內格里

廣告經理：朱塞佩·博蘭德里納

市場經理：恩尼奧·馬澤伊

發行者：薩布里納·多爾多尼，瓦納·芬尼克

意大利讀者與下列地址聯繫：

傳真和電話：意大利 (0564) 505175

Domus Academy Edificio C1, Milano, Fiori,

20090 Assago(MI)。電話：(02) 8244017/ 8/ 9

外國讀者與下列地址聯繫：

Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco

TI。傳真和電話：意大利 (0564) 505175

©版權注册1928年，Editoriale Domus出版社，

米蘭

意大利文版

主 編：馬里奧·貝利尼

副 主 編：尼古拉·迪巴斯塔

美術編輯：依塔洛·盧皮

顧問：維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼

編輯委員會：馬里奧·洛倫茨(責任編輯)

詹馬里奧·安德列亞尼(書評)

馬里亞·皮比亞蒙蒂(評論與新聞)

恩里科·莫爾泰奧(設計)

埃爾曼諾·蘭扎尼(建築)

皮埃爾·雷斯塔尼(特約)

馬爾科·羅馬內利(室內家俱設計)

保拉·坦博里尼(評論與新聞)

馬里亞·克里蒂納·托馬西尼

(評論和新聞負責人)

繪 圖：朱塞佩·巴西利(負責人)

克勞迪奧·馬爾基

費爾南達·薩爾蒙托

秘書處：馬麗亞·格拉齊亞·博拉

瓦萊利亞·博納費，瑪麗娜·孔

蒂，恩里卡·福卡奇

檔案：保羅·卡魯索

本刊合作者：保拉·安東內利，斯特凡諾·卡夏尼，羅伯托·加貝蒂，喬瓦尼·甘迪尼，馬爾塔·勞達尼，盧卡·莫利納里，布魯諾·穆納里，利薩·利奇特拉·蓬蒂，埃米利奧·塔迪尼

攝影：加布里埃萊·巴西利科，溫琴佐·卡斯泰拉，伊麗莎白·卡塔拉諾，切薩雷·科隆博，保拉·德彼得里，約瑟夫·霍夫萊納，薩爾瓦托雷·利奇特拉，安東尼婭·穆拉斯，納卡薩及其合作者，馬泰奧·皮亞扎，瓦恰夫·塞德米洛·扎尼奧利，焦納塔·謝拉

Domus(中文版)

翻譯：范建平 馬貞勇 郎守廉 徐國棟

張惠珍 董蘇華

審校：于正倫

責任編輯：張惠珍 董蘇華

美術編輯：蔡宏生

中國建築工業出版社

(北京西郊百萬庄 郵政編碼：100037)

各地新華書店經銷

百花印刷廠印刷

開本：787×1092 1/8

1991年8月第一版，1991年8月第一次印刷

定價：29圓

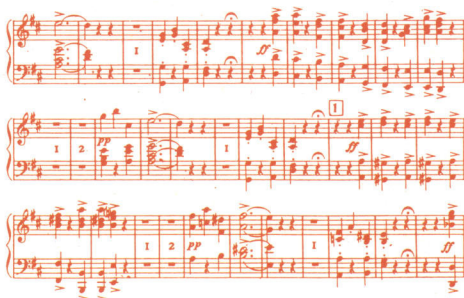
書號：ISBN 7-112-01417-4/TU·1046

(6454)

domus

建築藝術與室內設計

1991



作 者	目 錄	地 點	設計人	攝影者
M·貝利尼	II 量大面廣			
畫冊	1 一座新穎的辦公大樓	格拉茨	阿蒂克	
	R·加貝蒂	山地住宅	比內羅洛	G·德羅科 V·塞德
	E·莫爾泰奧	7 Taku Satoh 的魅力	T·薩湯	
	G·甘迪尼	8 P·孔特的繪畫作品		
	10 關於旅行包設計		M·莫羅齊	
	11 巴黎的一個工業設計展覽			
	M·羅馬內利	12 聖西羅體育場展覽廳	米蘭	盧皮/塞爾米索尼/Ga建築師事務所 V·卡斯泰拉
	LLP	14 N·德馬里亞		
	E.M.	16 紐約城全景模型		
P·波爾托蓋西	17 以聆聽為基礎的建築			A·穆拉斯/E·卡塔拉諾
L·莫利納里	29 希勒科帕小區住宅	鹿特丹	梅卡諾	P·德彼得里
V·M·蘭普尼亞尼	40 法布里卡蓬佩亞體育文化中心	聖保羅	L·B·巴爾迪	M·皮亞扎
M·羅馬內利	48 1987~1990年的東京建築		P·斯塔克	納卡薩及其合作者
P·安東內利	58 馬爾澤特型廚房設備		C·希梅爾布勞	J·霍夫萊納
B·穆納里	62 Zan-Zo式燈具——至減藝術		M·費雷里	M·扎尼奧利
M·勞達尼	66 收藏家住房	米蘭	A·C·薩里安	G·謝拉
S·卡夏尼	70 展廳設計	米蘭/波洛尼亞	A·卡斯蒂廖尼	C·科隆博/G·巴西利科
M.R.	78 關於桌子設計與繪圖歷史的展覽		M·梅爾茲	S·利奇特拉
E·塔迪尼	86 U·穆拉斯的攝影作品			
V·M·L·/L·斯皮內利	V Domus 導遊：法蘭克福新博物館			
封面	J·斯特林展覽會的展廳設計			

ARTEC: EDIFICIO PER UFFICI A GRAZ

Vincitore di un concorso nel 1988 bandito dall'Amministrazione della città per la nuova sede dell'assessorato per l'edilizia in Grazbachgasse, il progetto sarà realizzato entro il 1992. I quattro giovani progettisti dichiarano di aver osservato i seguenti criteri progettuali: 1. Creare elementi il cui uso sia evidente: blocchi di uffici, sostanzialmente identici, che offrono possibilità di utilizzi neutrali, dotati di nuclei centrali destinati ai servizi e ai collegamenti verticali e di una leggera struttura d'accesso tra le torri con ponti costituenti il collegamento con le zone centrali. 2. Rispettare l'ambiente esistente: la struttura principale si adatta alle caratteristiche del sito tramite: l'arretramento dell'edificio rispetto alla linea della strada, la rotazione del blocco a sud rispetto all'asse principale per renderlo parallelo alla strada e l'introduzione di una scala lineare che collega tutti i livelli e, infine, l'apertura della facciata nord sul parco. 3. Dare uguale importanza a tutte le facciate: facciate di vetro protette, dove necessario, dal sole, in particolare la facciata sud che, nella parte alta, è dotata di lamelle orizzontali.

設計：阿蒂克(Artec)
B·戈策, E·霍克, T·朗格, R·馬納爾(Manahl)
1988—1992年

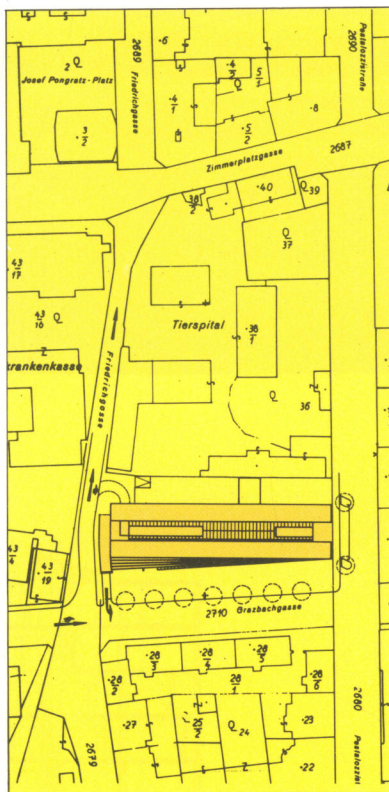
Analisi dei criteri progettuali: A, Progetto urbanistico: passaggio dallo schema chiuso di edificazione del tardo ottocento a quello di edificazione monumentale più aperto; B, Grazbachgasse è uno spazio poco definito; C, Terreno rettangolare da sfruttare al massimo; D, Programma degli spazi: uffici di superficie e qualità più o meno uguali; fondamentale la creazione di un sistema di circolazione chiaro e di zone di attesa pubbliche spazialmente interessanti e ben illuminate; E, Spazio verde tranquillo e accattivante sul lato nord dell'edificio.

A: il nuovo edificio deve avere forte identità individuale e impatto visivo inequivocabile.

B: avendo arretrato l'edificio rispetto a Grazbachgasse e al suo traffico si è creato una piazzetta protetta dalla strada tramite un filare di alberi.

C: spaccare il volume dell'edificio in corpi distinti sarebbe antieconomico e non esalterebbe la sua elasticità funzionale; utilizzare i dati topografici: attenersi al massimo alla forma rettangolare.

D: uguali esigenze dello spazio interno richiedono uguale trattamento di tutte le facciate. Le facciate nord e sud, tuttavia, sono trattate in modo differente: la facciata nord è aperta,



Sopra, planimetria. Sotto, il modello dell'edificio visto da nord-ovest. L'ingresso principale avviene da ovest, da Friedrichstrasse.

上圖：現場平面圖

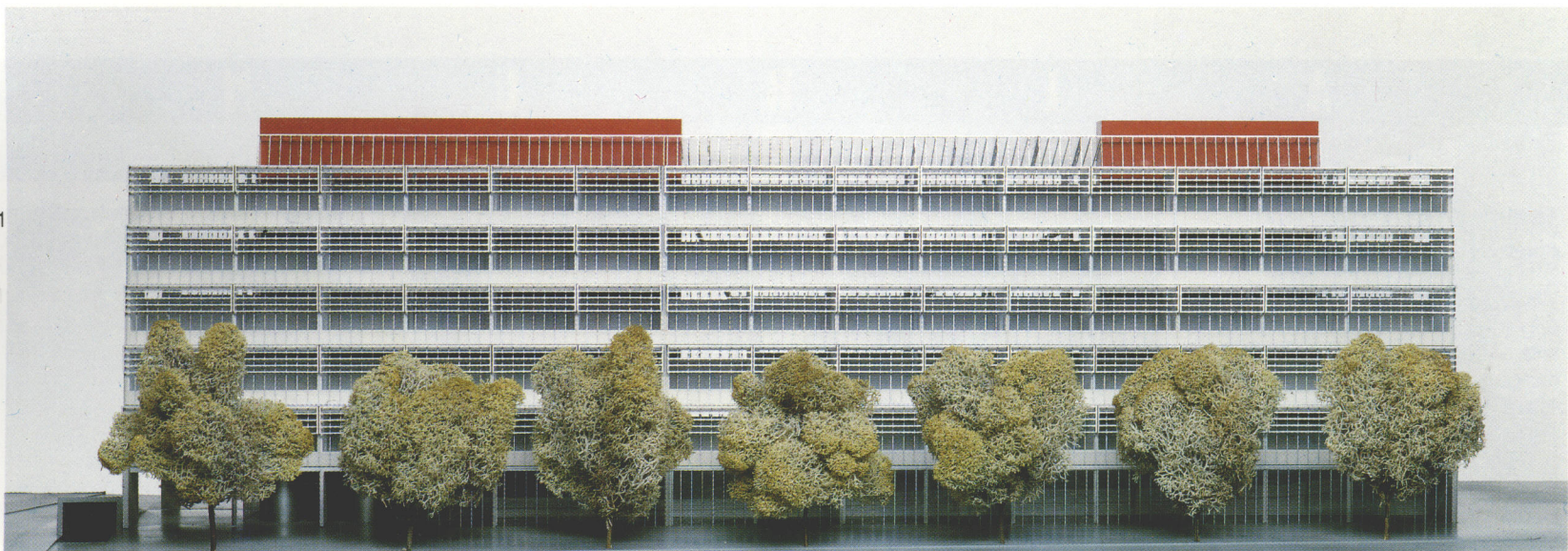
下圖：西南面側視模型。主要入口設在西面臨弗雷德里奇街

quella sud è chiusa. Il ritmo delle facciate riflette le diverse dimensioni degli spazi interni. L'allargamento del terreno all'incrocio di Grazbachgasse con Friedrichstrasse (punto in cui è situata l'entrata principale) è stato «ripreso» all'interno dell'edificio a piano terra, dove l'area di smistamento traffico è più ampia. I piani del corpo sud si dispiegano a ventaglio verso l'esterno (con la massima apertura del ventaglio a ovest), di modo che il piano più alto ritorni parallelo al blocco nord. L'allargamento dell'atrio al lato ovest ha consentito l'inserimento di una scala lineare che collega tutti i livelli. Le aree centrali con gli ascensori, le scale e i servizi sono isolate, in modo da consentire alla luce di penetrare dall'alto. E: il rapporto visivo con lo spazio verde a nord dell'edificio è garantito da un taglio nitido, fortemente accentuato.

一座新穎的辦公大樓

這座地方建築管理局新辦公樓是1988年建築設計競賽的獲獎項目，將於1992年竣工。其主要的設計要求是：
1. 構件簡潔——辦公室樓板基本相同，





便於靈活使用，內天井部份有輔助空間；有供垂直交通用的電梯塔樓；聯結電梯塔樓與兩棟樓的天橋之間有輕便的通道。2. 適應場地環境——為使基本結構適應場地環境，建築物從紅綫後退，將南部辦公樓址偏離主軸綫，使其與街道平行，並設有直跑樓梯通往各樓層；北立面朝嚮花園。3. 所有立面同等重要——正面為玻璃面牆，在需要的地方設置遮陽構件；朝南立面各樓層上部玻璃部份採用橫向百頁窗。

設計要求分析：A. 城市設計：從19世紀後期的封閉式格調過渡到公開的紀念碑風格；B. 格拉茨巴奇街是一條比較重要的街道；C. 長方形場地中的最大發展；D. 平面空間方案。辦公室大小和質量要求大致相同。最重要的事是創造一個明確的循環系統和富有情趣的空間，來訪者等候的場所要明亮；E. 建築物北側有幽靜、迷人的綠化空間。

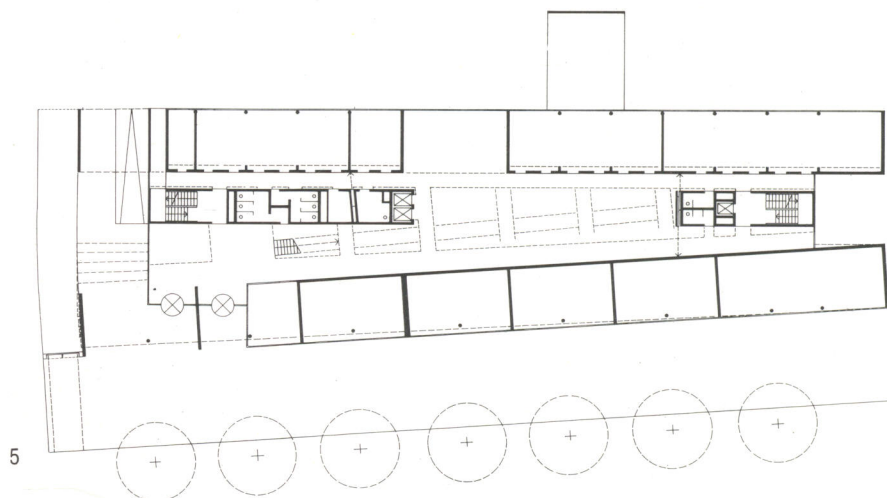
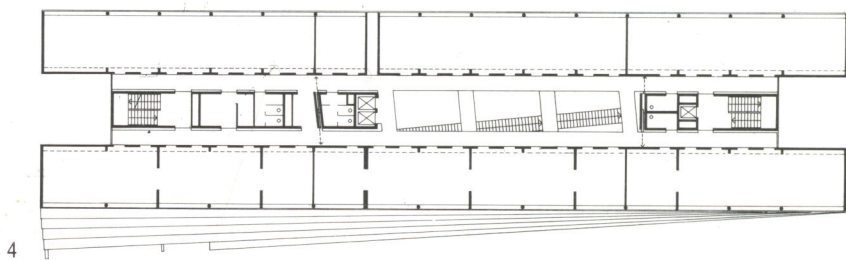
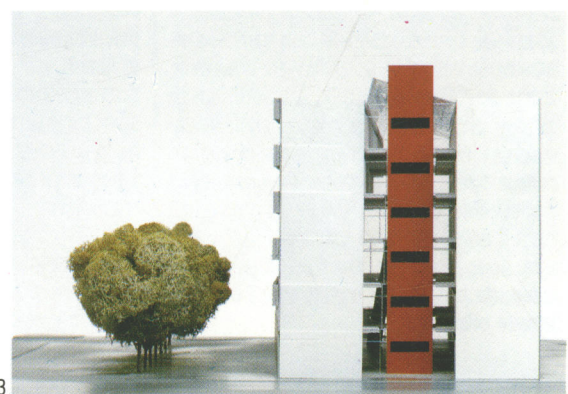
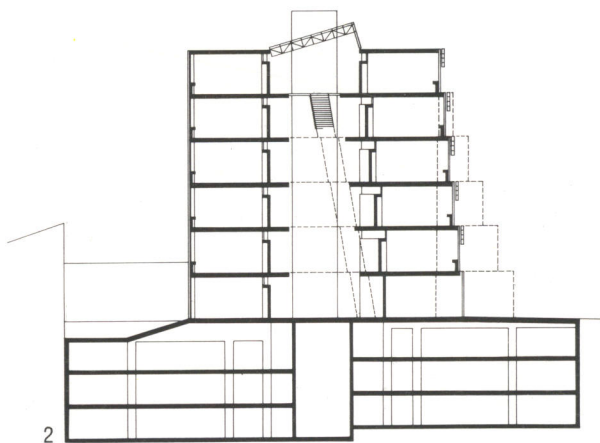
A. 要求建築物具有強烈的個性和容易辨認的外形。

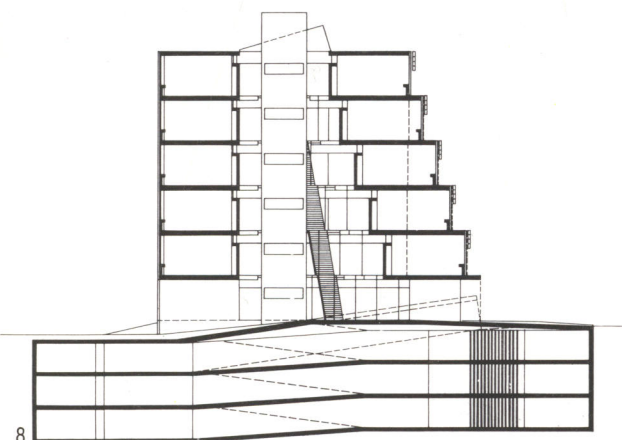
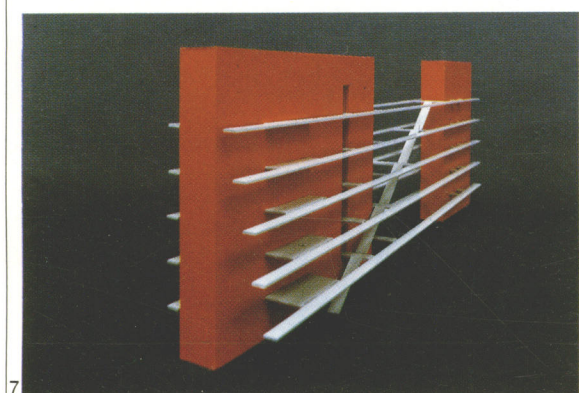
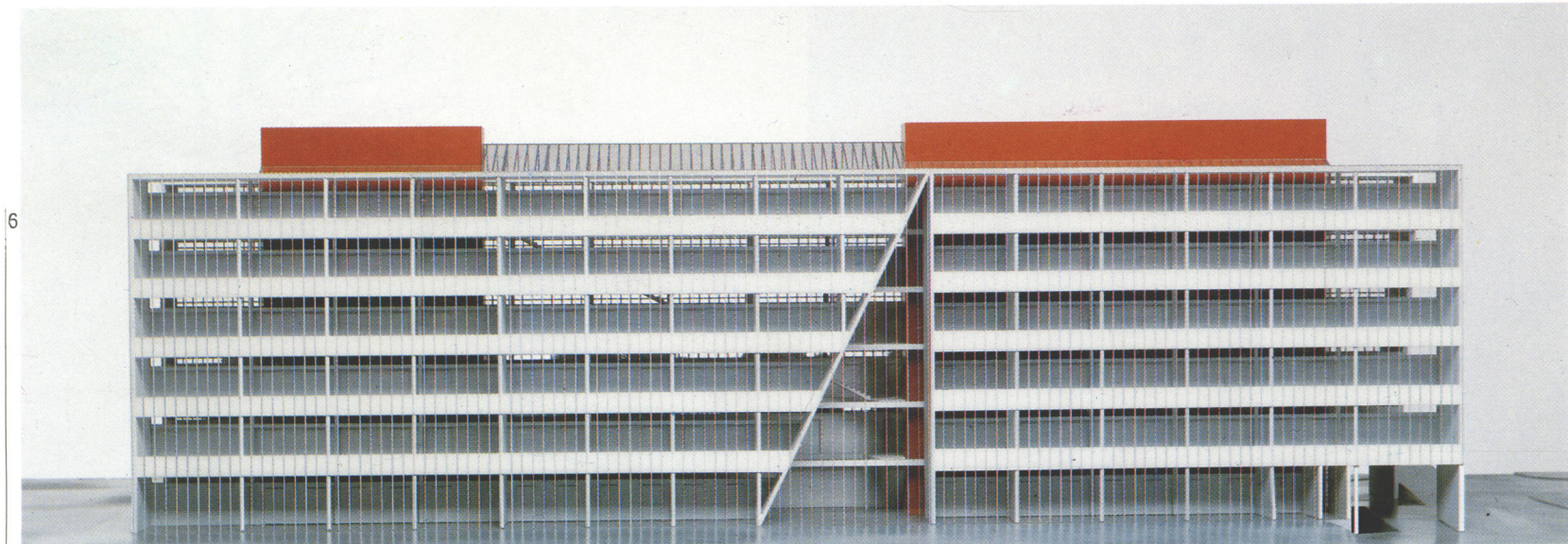
B. 建築物從格拉茨巴奇街後退留下的一小塊空地前用一排樹遮擋。

C. 把建築物分成幾個獨立的部份是不經濟的，也不能提高其使用性，而這個設計要利用地形，即將長方形場地作小小的更改。

D. 同樣的室內空間要求決定同樣的立面處理，但北立面和南立面處理有所不同：北立面為開敞式，南立面為封閉式。立面中的聯接反映出不同大小的室內空間。事實上，場地變得寬了，建築物已佔用了靠近格拉茨巴奇街和弗雷德里奇街拐角的地段。南樓各層樓板如扇形展開（寬面朝西）。這樣，最高一樓層就與北樓的樓層平行。加寬大廳西部，使其可設置一直跑樓梯連接各樓層。包括有電梯間、樓梯間、盥洗間的內天井靠頂棚天然採光。

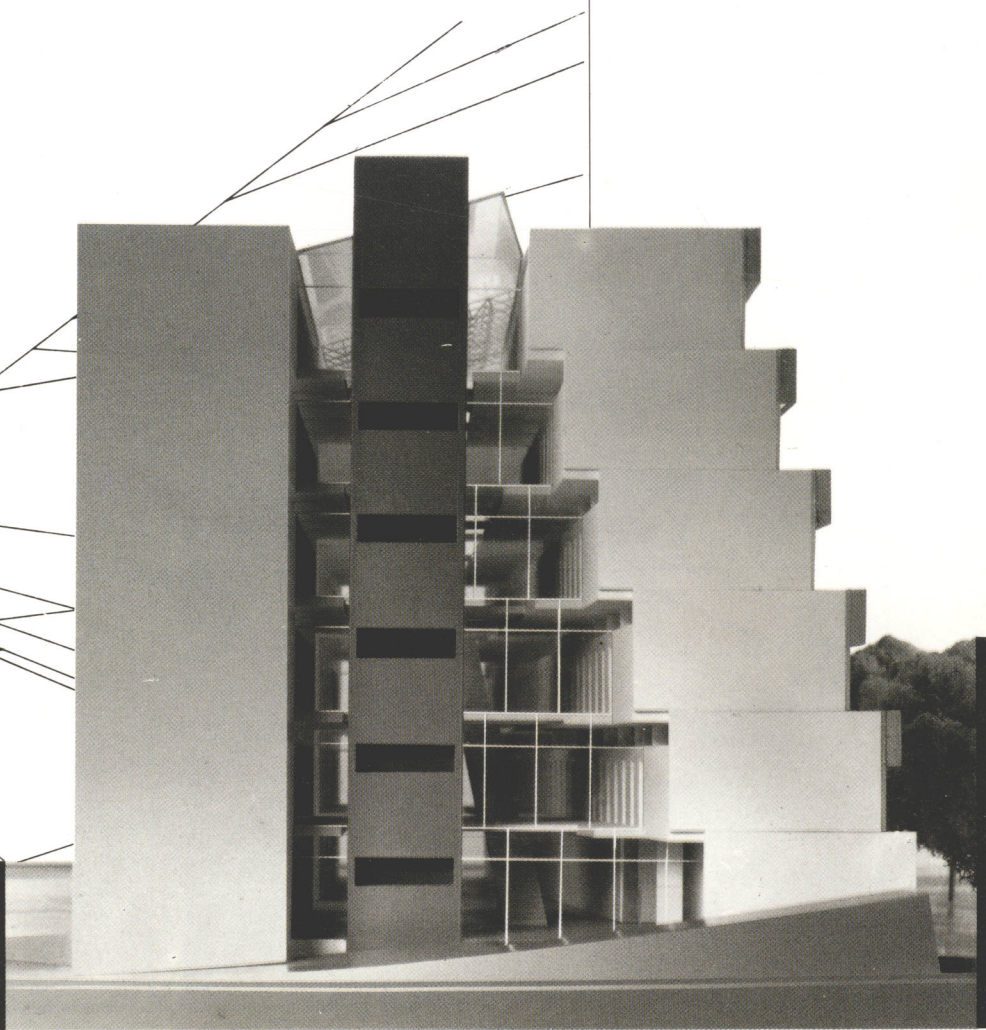
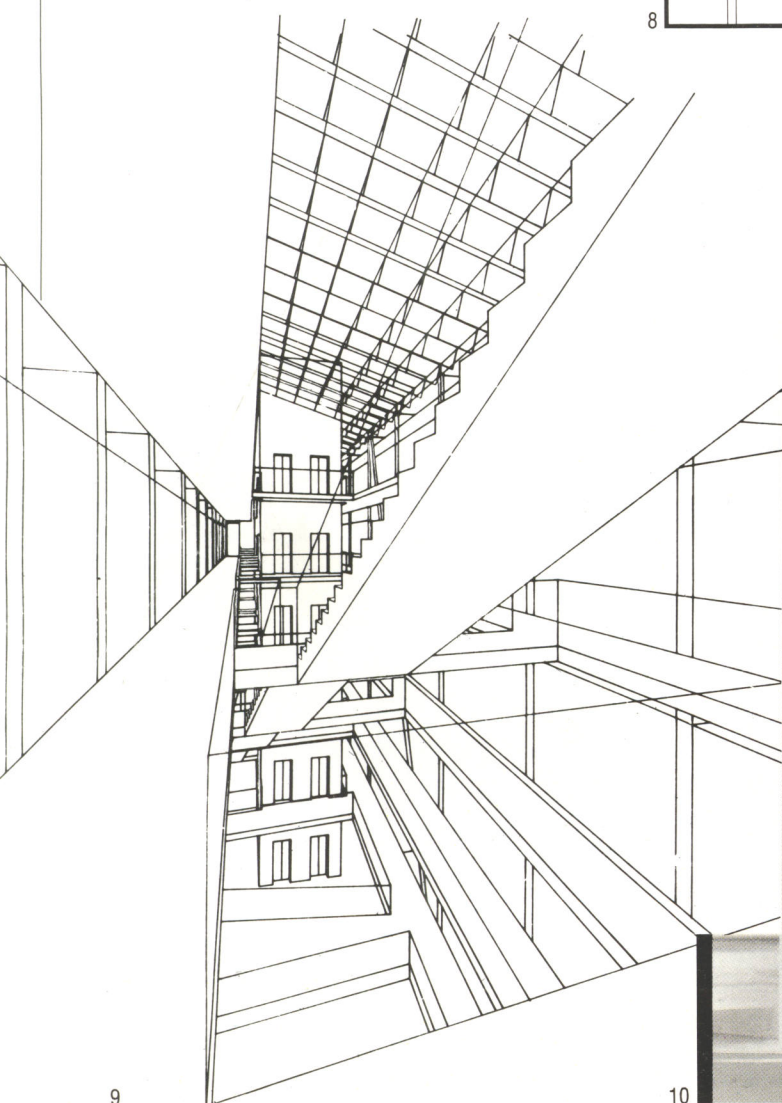
E. 北側立面有一個引人注意的簡潔的切口，這是通往綠化空間的連接口。





1, Fronte nord. 2, Sezione trasversale A-A. 3, Il modello visto da est. 4, Pianta del quinto piano. 5, Pianta del pianoterra. 6, Fronte sud. 7, Modello di studio. 8, Sezione trasversale B-B. 9, Veduta assometrica dello spazio centrale fra i due corpi degli uffici. 10, Fronte ovest con l'ingresso principale.

1. 南立面 2. A—A剖面 3. 東側視模型 4. 6層平面 5. 地面層平面 6. 北立面 7. 研究模型 8. B—B剖面 9. 兩座辦公樓間空間三向投影圖 10. 西立面, 主入口





GUIDO DROCCO UNA CASA A PINEROLO

Ogni casa ha la sua storia: travagliata o semplice che essa sia, ciò che conta per noi, per la gente e poi negli anni, nella memoria attutita anche per i protagonisti: architetto, committente, impresario, calcolatore, fornitore, ecc. — è la totale immagine concreta, l'uso continuo quotidiano di chi ci vive, e anche di chi la vede: da vicino o lassù sulla collina, dal basso in alto.

Dico memoria attutita, non perché i fatti si dimentichino presto, gradevoli o sgradevoli che siano, ma per sottolineare come solo l'immagine concreta e l'uso quotidiano sono le cose che poi contano davvero: fino a porre in secondo piano, nel grigiore dei documenti di cantiere, tutte le passate vicende (in questo caso molte e intricate, durate anni su anni). Questa prevalenza dell'architettura, la sua astanza, cogente, forte, quale segno durevole, condiviso, collettivo, sono i parametri con cui vorrei si misurasse l'entità di quest'opera compiuta: così da valutare le relazioni connotanti e connotate nel tessuto dei luoghi, lungo le curve blande e solatie di quei poggi ameni. Non è che io voglia piantare il termometro nell'opera, per valutarne il «calore», o metterla sul piatto di una bilancia, per definirne il

peso, nella vita, nella storia: vorrei all'opposto evocarne solamente alcuni valori intessuti nei fatti, fino ad essere loro stessi situazioni nelle situazioni. L'assoluto non è ciò di cui sono solito trattare; scrivo volentieri invece di piccole e medie cose, situate nella storia, e quindi anche nella storia dell'architettura, come immagini ferme e labili, come riproduzioni di immagini e di pensieri: fino al punto di non sapere più se la labilità o la stabilità sia delle cose e dei pensieri. Non tutto è subito chiaro: io qui giro attorno alla casa-fattoria, sapendo che molti altri spazi mi sono celati, nel momento stesso in cui li vedo solo dal di fuori: procedo avanti nella fiducia che mi siano poi a poco a poco, rivelati: e questo avviene quando meno me lo aspetto.

Guido Drocco, per il fatto stesso che ha tanti anni meno di me, lo ritengo sempre ancora un ragazzo-architetto: invece questa sua opera, complessa, ricca, meditata, si pone da sé come segno di un passaggio esistenziale, fra una giovinezza che tenta e una maturità che sa. L'opera che qui vedo assieme a lui è coraggiosa e prudente, misteriosa e chiara; è globalmente complessa, ma fatta di tante cose (disposizioni, volumi, oggetti), a loro volta così semplici, da poter essere dette con una parola, con un tratto di riga. Un progettista alle prime armi potrebbe essere tentato di riper-

correre la medesima via: spero che lo sia, per quel tanto di esemplarità che questa opera certamente enuncia. Ma, per riuscire su quel percorso, quell'ipotetico giovane dovrà essere ben sveglio e presente per giorni e notti, fino a che tutto sia compiuto; bisogna che richiami alla mente i primi «perché», procedendo a piccoli passi, volendo percorrere un itinerario coerente, accumulando quella saggezza che ognuno di noi, a qualsiasi età, deve formarsi ad hoc, lavorando ad un tema non mai occasionale ma così specifico da parere unico. Il suo cammino, quello del principiante come del vecchio *rusé* deve essere guidato da una saggezza che porta a comprendere e ad escludere, a tentare, ritentare, rinunciare, e ancora a presentare, ripresentare, decidere. I primi passi sono dati da quei pochi riferimenti, che dopo molte prove paiono, di volta in volta, colaudabili al punto da poter essere considerati durevoli e forse felici, acquisibili come autentici se adatti a quel caso, a quell'opera, a quel luogo.

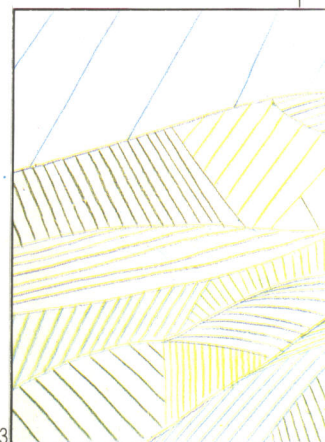
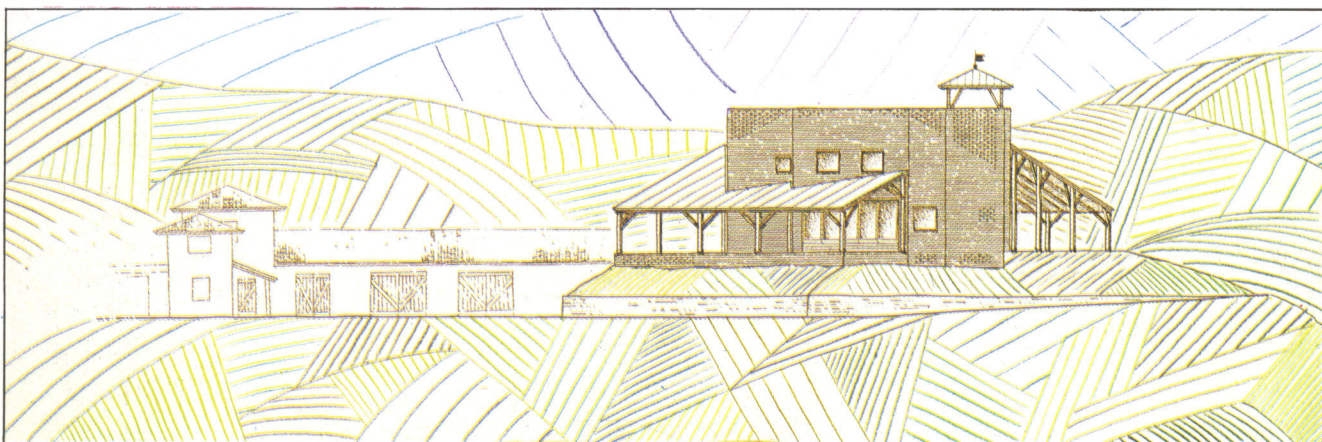
Così, in verità, non ci sono né giovani geniali e pasticcioni, né vecchi scaltri e sonati: il recente, progressivo interesse al progetto, all'iter progettuale, può utilmente registrare anche condizioni come quelle sopra evocate: condizioni che non vorrei fossero ritenute condizioni limite, ma incrementi di continuità, ricor-

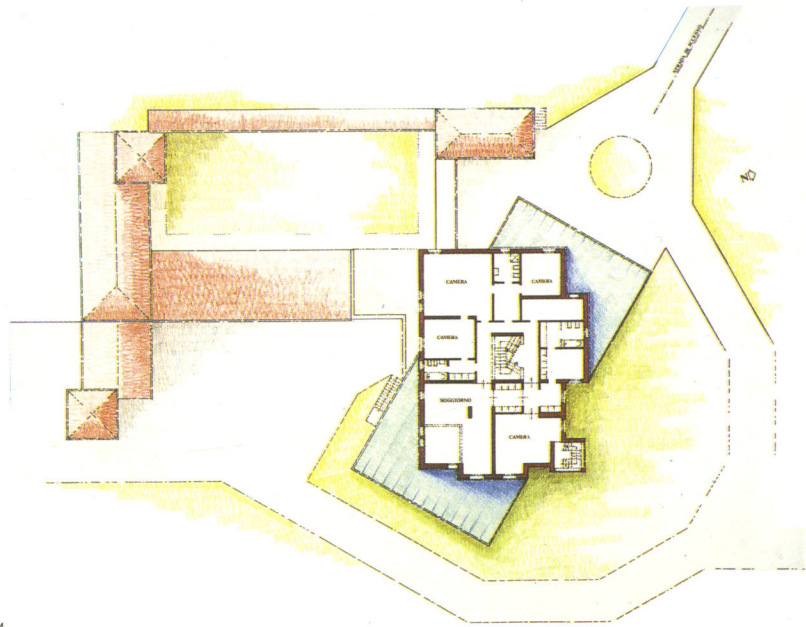
renti per l'azione futura. Nel lungo pensiero applicato al caso, emergono così, fresche, autentiche — fino ad essere pensate e presentate come inedite — proposte concrete e bizzarre. La loro liceità non mi pare stia nella citazione compendiosa, ma nella reminiscenza rapida, rapida al punto da poter essere intesa e vissuta come spontanea, naturale.

Con questi pensieri, attorno all'architettura e attorno alla vita, sono riportato a quei luoghi, a quei percorsi sapendo che ciò che trovo è autentico, che è divenuto tale nel corso di una progettazione sedimentata su esperienze sentite, vissute, maturate. L'esito conseguito viene da una esatta valutazione di altri meccanismi: dei mezzi propri dell'organizzazione del lavoro, delle proporzioni del cantiere, della disponibilità di ingegneri strutturali, di esperti, e anche e forse soprattutto di «osservatori esterni», appartenenti agli organi di tutela, li presenti per aiutare a non sbagliare.

Quei colori certi dei mattoni, quei toni certi dei legni di larice e d'abete a vena vista: quei colori evocati nel blu di smalto dei ferri, nel cangiante bruno del rame, sono d'appoggio alla nostra lettura di fatti intricati e complessi. Naturali e non, questi colori evocano quel tanto di naturale e non, in cui consiste quest'oggetto stemperato sulla collina, al punto da suscitare curiosità.

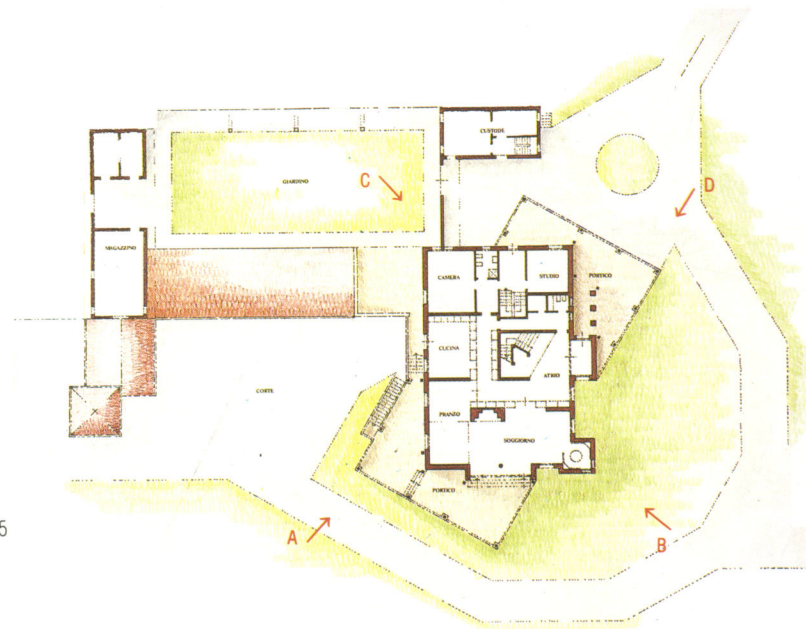
ROBERTO GABETTI





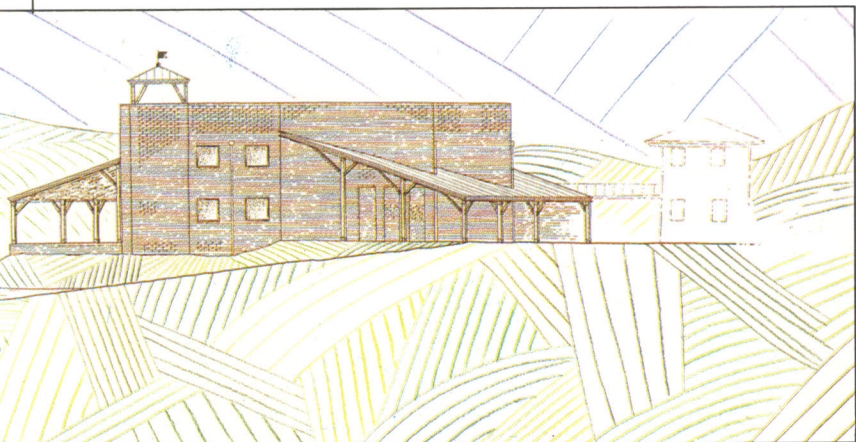
4

1, La casa nel suo ambiente rurale. 2, Prospetto sud-est. 3, Prospetto nord-est. 4, Pianta del secondo piano. 5, Pianta del primo piano. A destra, quattro vedute della casa (foto A, B, C e D). 1. 房舍及其周圍的農村景觀 2. 東南立面 3. 東北立面 4. 三層平面 5. 二層平面 右圖：房舍的四面景觀（照片 A、B、C 和 D）



5

0 5 10 MT



A



B



C



D

山地住宅

每座房屋都有其特有的歷史。不管其結構簡單或複雜，最有價值的還是使用功效及總體形象。那些居於其中的人及其平視及俯瞰所產生的總體印象，可以給我們普通人以沉澱的記憶而經年不忘，且對那些有關人士——建築師、房主、開發者、工程師或贊助者也無一例外。

我提到沉澱的記憶，並非指許多事情會很快被人遺忘（無論是愉快的，還是不愉快的），祇不過想強調總體形象及日常的使用才是最有價值的事情，而它們在冗長的施工文件和浩瀚的歷史事件中必將銷聲匿迹。建築所具有的特長，建築作為人類共享的永恒奇蹟及屹立至今所煥發的魅力，是我用之測定建築物本質的參數——以便能評估在那些陽光宜人的山坡上各個建築物間的關係。這並不意味着把一支溫度計插入某項構築物裏，來測量一下它的“熱度”；也不是說要把某座建築物放在天平上，以生活和歷史的角度來確定其重量。——相反，我僅僅希冀能喚起一些融滙在事實中的真義，設身處地對其情境加以衡量。

我不願論述十全十美的事物，相反，我習慣於以中小型建築為題材，使它們在歷史和建築史上嶄露頭角，例如一些真實而短暫的形象，例如一些形象和思想的再現——而且不拘於偶然與必然是否為事物和思想的本質。不是所有事物都一目了然：在這裏，當我漫步在這座農舍之際，我領悟到，如果我僅僅從外部來觀察，它的許多方

的富於創想的青年設計師應有自知之明，需要隨機應變，並且日牽夜掛直到一切完成為止；他必須時刻牢記問一個“為什麼”的基本道理，並且以小步前進，堅定不移地追求一個目標。積累智慧，這對我們，無論老少，都必須堅持；標新立異，是我們不斷研究的課題。

我們所遵循的途徑必須受到智慧之光引導，它能使人們去理解、排除、不斷嘗試、摒棄、反復表現和陳述，最後做出決斷；所以最初的幾步應該以下面要點為參考根據，即適合上述情況、與工程及地區相一致，歷經許多實驗而仍然成立，而且是成功、適用和可靠的。

因而，說實在的，既沒有卓越超羣的和窩囊無能的年輕人，也沒有智慧過人和愚不可及的老傢伙——目前對於設計和設計過程的不斷增進的注意可以考慮前邊提及的條件——即那些我從未感到需要視為至高條件的條件，而是視為為了未來的行動而重現的量的連續性增加。在對此事的長思熟慮之中，湧現了嶄新的可靠的想法——達到了空前新穎的地步——這是一些具體而奇妙的設想。它們的合理性並不在於其條文的簡明，而是在於其快速的聯想，它是一種自發的和自然的反應。懷着對建築藝術和人生的這種想法，我又重新回到那些地方和那些過程。我領悟到，在那裏所發現的一切都是那麼真實可靠，而它們之所以如此，是基於可感知且不斷發展的經驗基礎上設計而成的。這個結果



面對我還是神秘而未知的。我懷着尋根問源的希望繼續進行下去；而在我最末意料的時候，忽然茅塞頓開。

我一直把G·杜羅可（Drocco）視為一位青年建築師理由很簡單，因為他比我年輕得多；然而他的這項工程——複雜、周密、隱喻——卻成為聯結一個進行探索的青年人和一個諳事達練的成人間的天橋。這項作品既勇敢而又慎重，既神秘而又清晰。它是複雜而全面的，由許多內容構成，而這些內容如此豐富，以致用三言兩語難以道明。一位在事業上剛剛起步的設計者可能採用同樣的方法：我希望，由於其典範的創作，這項作品能說明問題。為了踏出一條成功之路，類似

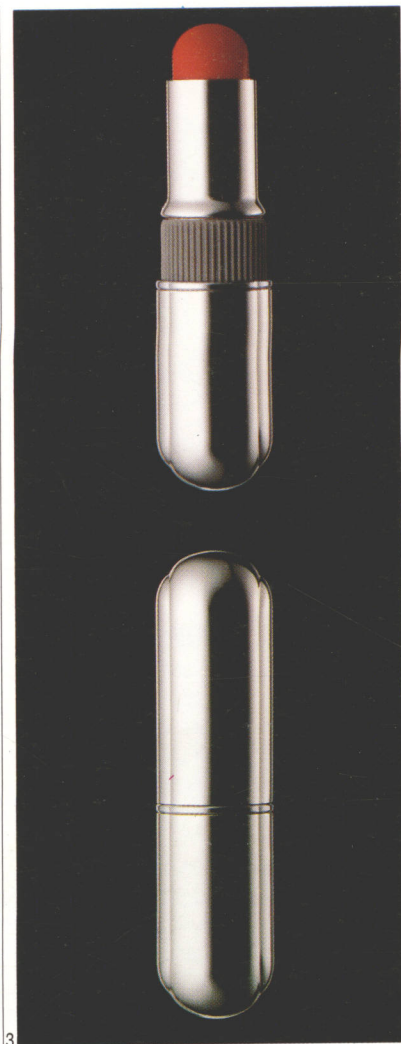
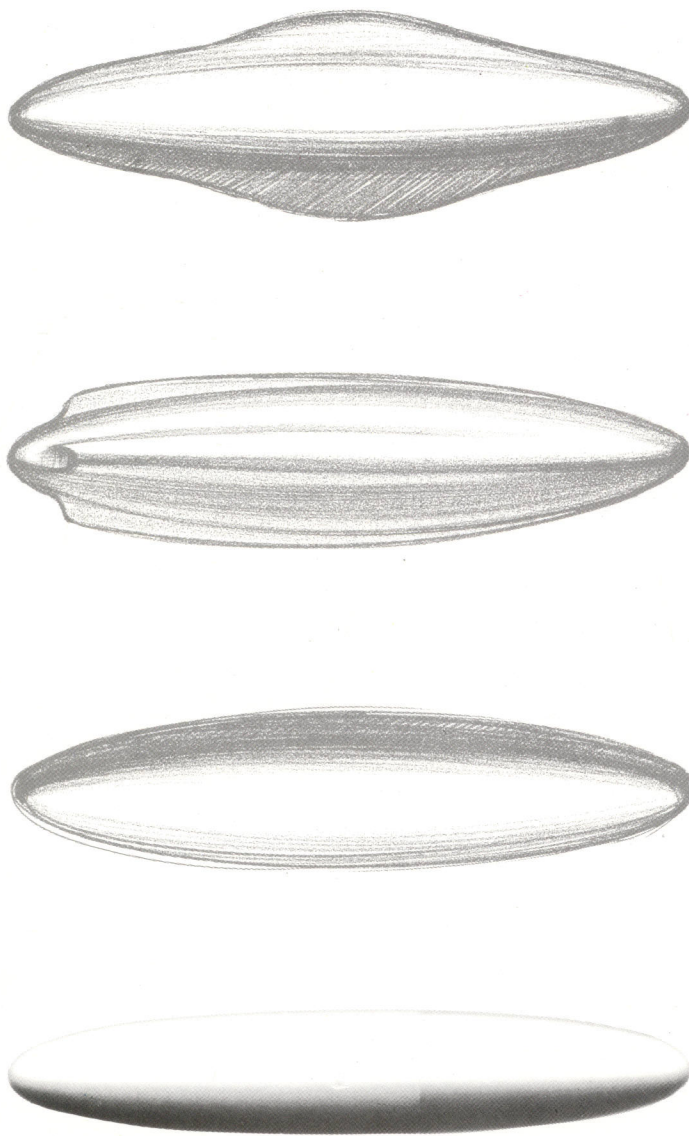
的取得還來自於對其他手段的準確評價——即其個人所特有的組織工作的手段，施工現場的配置，與結構工程師、專家、以及最為重要的，與那些和監督機構共事，目的在於幫助人不致出錯的“旁觀者”的合作。磚塊的明暗，落葉松的蔭影以及雲杉的紋理；那些在鐵器的暗藍色斑斕表面以及銅器鏽斑中所泛發的色彩，都是我們用來分析各種錯綜複雜事物的參據。無論這些色彩是否自然，它們已經使構成這座小山上的幽雅的建築物，使自然的或非自然的東西達到了驚人奇特的程度。

R·加貝蒂



1, Il prospetto sud-ovest. 2 e 3 Foto di dettaglio dell'attacco del portico alla casa. 1. 西南立面 2. 和3. 表示門廊主體建築交點的細部圖





1. Aperto e chiuso l'astuccio portaombretto della linea Fec-Max Factor, 1986. 2. Tre disegni di studio e la versione definitiva per un rossetto della linea Fec. 3. Aperto e chiuso il rossetto Kanebo, 1990. 4. Latta per il caffè Citio, disegnata nel 1988. 5. Una bottiglia per whisky Nikka, 1984. Pagina a destra, portacipria Fec, 1986 1. 開啓和閉合的眼影盒, Max Factor-Fec, 1986年2月 2. Kanebo牌唇膏的三幅草圖及最後定型圖 3. 開啓和閉合的Kanebo牌唇膏, 1990年 4. Citio咖啡罐, 1988年設計 5. Nikka牌威士忌酒瓶, 1984年設計

TAKU SATOH LA MESSA IN SCENA DELLA SEDUZIONE

Qual è la forma di uno shampoo? E quella di una crema idratante o di un whisky? Che cos'è il «prodotto» in questo caso, il contenuto con tutte le sue specifiche qualità e proprietà (lava senza danneggiare il cappello, idrata ma non unge, inebria e apre l'orizzonte del pensiero e della meditazione – bere sì, ma con moderazione) o piuttosto è il contenitore che lo mette in forma. Il packaging può inventare una rappresentazione esteriore alla quale far aderire ciò che contiene. Taku Satoh è un bravissimo scenografo del prodotto, capace di parlare ai nostri sensi. Pur senza aver personalmente provato il rossetto della linea Kanebo né aver bevuto neppure un sorso del whisky Nikka, il solo contatto con le confezioni disegnate da Satoh trasmette una sensualità così tangibile da condizionare il nostro giudizio sul prodotto. Del suo lavoro non ci interessano solo i dettagli tecnici della realizzazione, peraltro tutti risolti con estrema precisione, quanto l'eleganza delle forme, capaci di fondere il piacere dell'uso con l'aurea proporzione del classico. Sedotti e rassicurati. Ecco la chiave del suo raffinato tranello.

E.M.



4



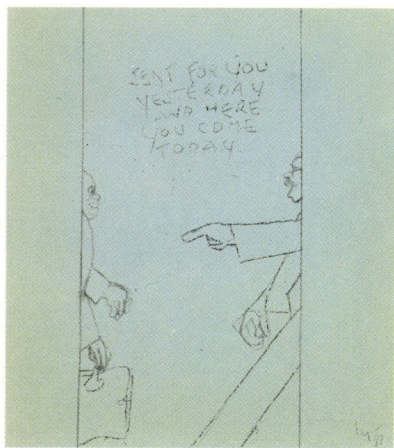
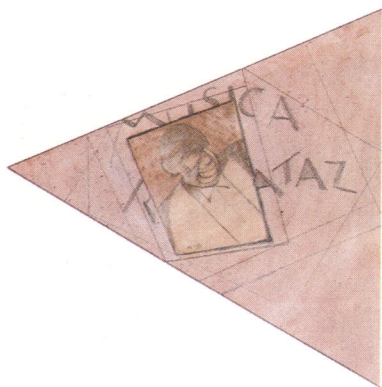
5

Taku Satoh的魅力

洗髮香波是什麼樣的? 護膚香脂或威士忌又是什麼樣的? 那麼“產品”又是什麼樣的? 產品就是它所含有成份及其獨特的品質和特性(香波能洗乾淨卻不傷頭髮, 香脂能潤膚而不膩, 威士忌能讓你微醉卻又使你才思泉湧, 可喝而避免酩酊)以及盛納它們的容器之總和。

包裝能創造外在的表現並使它所盛裝的東西依從於它。Taku Satoh是一位機敏卓絕的產品包裝設計師, 他掌握着能調動我們感官的妙法。無須親自擦一支Kanebo牌的口紅, 也不必親自喝一口Nikka牌的威士忌, 祇要接觸Taku Satoh設計的包裝, 就足以左右我們判斷產品的感情。我們並非僅對其作品的技術細節感興趣, 雖然它們在各方面都是以最大的精確性加以解決; 我們感興趣的是它們那雅緻的外形, 它把使用的願望同古典的黃金比融為一體, 既能吸引人, 又讓人放心, 這就是他能夠具有魅力的關鍵。

E.M.

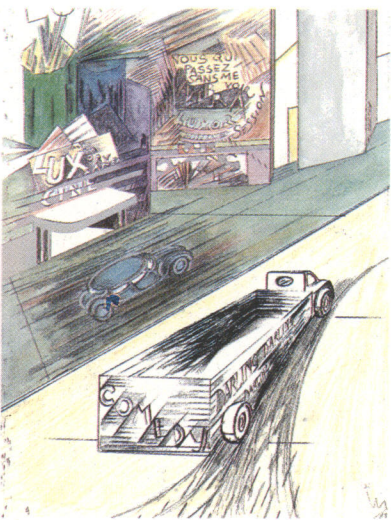


PAOLO CONTE RATAPLAN

Il ricco librone (!) con la commedia musicale di Paolo Conte, testo musica e disegni, si chiama in realtà «Razmataz» ma per me che non ho memoria è meglio partire da Rataplán, poi sostituisco il tamburo con il jâaz, mescolo Ramadan con Alcatraz e ricordo il titolo esatto. Un po' come fa Paolo Conte con i suoi disegni che contengono la voglia di tutto. Più lineari e sapienti rispetto ai pasticci di Fellini e meno «sgorbiati» dei ciuffolotti colorati del caro Dario Fo, sono disegni di gesso che vanno sempre in macchina. Facendo rumorosi stop d'epoca. Anni Trenta Anni Trenta Anni Trenta e di colpo salta fuori a Mozambico-Fantasy il Sacchetti de «La Tradotta», donnina in rosa anziché oliva. Futurismo contro Steinberg, Boccioni illustratore di libri per Balilla elementari, il mondo di fole New Orleans con il rasoterra piemontese alla Galantara-Novello. E Grosz. Espressionismo tedesco, simbologia formale da Bauhaus, Emil Nolde tradotto da De Pisis che a sua volta prende un cassettoni di Van Gogh e lo tinge di rosso mentre riappare la Sandra Milo di Fellini e intanto la macchina prosegue sempre sfrecciando verso l'alto come in una copertina di Angioletta o di Si-

roni. Dada niente, niente Picabia, o forse sì, il Razmataz. Negri prestati dall'Underground americano e corretti da Pazienza per il Trava di Picasso. Cubismo a volontà, cubismo libico bianco-sabbia e Juan Gris che va in aereo dal Vietnam a Brecht, orge di Le Corbusier in traviste fra rette, parallele, segmenti, tangenti poligoni, cateti, lune dall'auto in corsa. E finestre. Bello il Paolo Conte celeste che alza la spalla al pianoforte e i due Mut and Jeff cor fumetto. Bella la storia, bella la musica come è scritta. Conte è rimasto dentro come noi in tanta roba, tante cose e immagini che vengono fuori perfino dai suoi disegni a jazz. Io non so di musica, sono rimasto all'Opera e alle malghe di gentil Galant su le montagne. Quando ascolto la musica dico «bella questa musica» e le parole «belle queste parole». Così cerco di ricordare motivo e storia. E Conte mi piace molto. I suoi «quadri» non so... è che Conte un genio, è intrigante, ti tira dentro, ti tira dentro... (cristo) sotto quelle sue stelle del jazz.

GIOVANNI GANDINI



P · 孔特的音樂喜劇，U · 阿萊曼迪出版公司出版，都靈，1989年

P · 孔特的繪畫作品 ——從“叮叮咚咚”想起

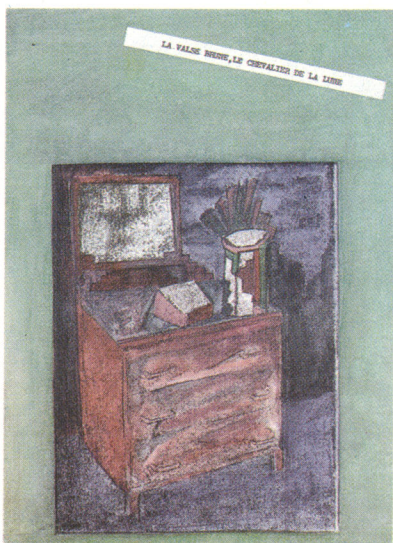
這部收有P · 孔特的音樂喜劇——臺詞、音樂、繪畫——洋洋巨著的標題真是充滿活力。

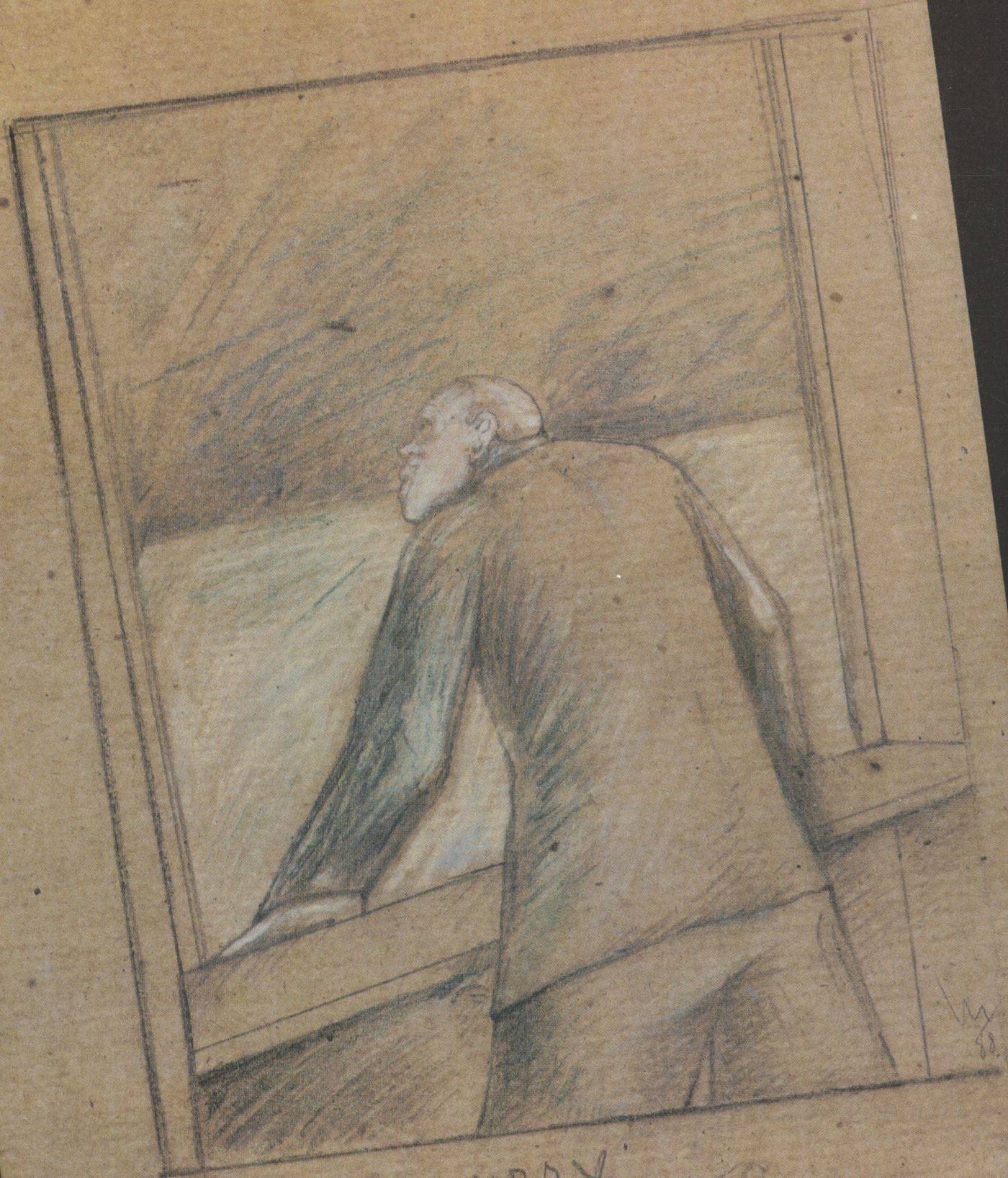
那是幾年前，米蘭曾放映過一部內容既風趣又滑稽的電影，是影片的名字啟發了我，使我想起“叮叮咚咚”這個詞。不久《孔特與“叮叮咚咚”》這一恰如其份的標題便在我腦海中形成了。

孔特的包羅萬象的畫篇就有這樣的特點。這些畫面線條之優美，技巧之熟練勝過費利尼的作品，而其“潦草”的程度則不及D · 福(Dario Fo)的彩色羽飾。這些粉筆畫傳播得廣泛而迅速。但是他們的東子在每個歷史階段停靠時都發出了各種噪聲。19世紀30年代，30年代，又一個30年代，而突然之間通過莫桑比克幻想曲來了一個薩凱蒂，一位創作了“軍用列車”的藝術家，一位身着粉紅色衣服（而不是橄欖色）的女士。這不禁使我們想到20世紀初產生於意大利的“未來主義”。那些藝術革新運動的巨匠打破

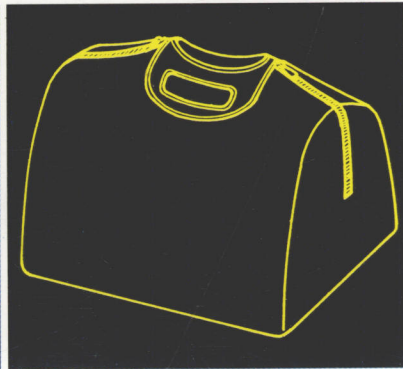
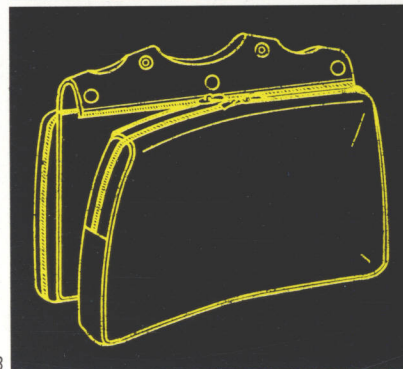
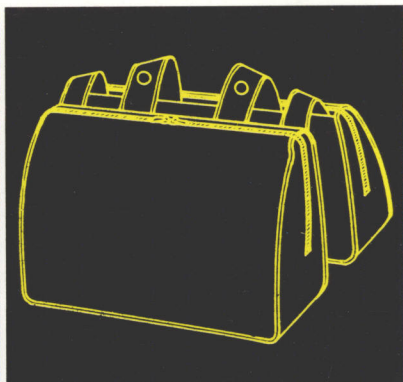
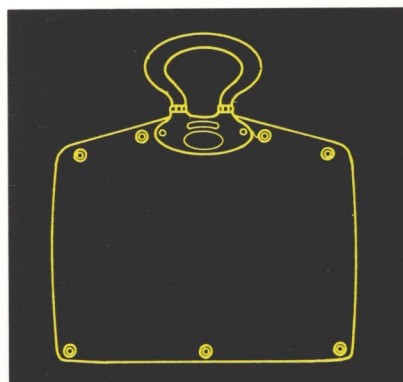
和諧和統一，刻意追求所表現對象與其所在環境的力動關係，盛贊速度和噪聲。……看着那些仍向天上疾駛的車子，彷彿它們是安戈萊塔或西里奧尼封面圖案的一部份。在這部充滿活力的巨著里沒有達達，也沒有皮卡比亞；但可能有一些取自美國地鐵黑人“創作的”壁畫；有一大批立體派、白沙魯比恩(sand-white Lybian)立體派以及格里(Gris)。他乘飛機從越南飛到布萊赫特，享受到了L · 柯布西埃從直線、平行線、線段、切線一直到多邊形等一切美好的創作。孔特的帶有穆特和傑夫連環漫畫色彩的改編劇非常出色。故事情節動人，音樂超羣非凡。和我們一樣，孔特專心於無數的事物，創造了不少形象，這些形象甚至還出現於他的爵士繪畫中。我並不懂音樂；但我喜愛歌劇。當我聽音樂時，我說“這首樂曲優美”，“這支歌子動人”。所以我盡量記住曲調和故事情節。我非常欣賞孔特的作品。我不了解他的“繪畫”，但是我要說孔特是一個天才，他能立刻吸引你並將你征服在他的爵士之星下。

G · 甘迪尼





MUDDY
WATER



3

1. La borsa avvolta nel rivestimento impermeabile. L'involucro esterno può eventualmente diventare una sacca d'emergenza. 2. Schizzi di diverse versioni della borsa. 3. Quattro disegni dei diversi elementi del «sistema». 4. La sequenza di immagini mostra la crescita della borsa per successive sovrapposizioni. 1. 包着防雨布時的外觀。如果必要，外“殼”可以改成應急袋 2. 幾種造型的圖例 3. 這個旅行包系統的四個詳圖 4. 依次顯示旅行包如何不斷加上黑皮包而增大

關於旅行包設計

“最近，我花費了許多時間乘飛機旅行，從世界的一端飛往另一端。在旅途中，我感到比往常更孤單。在機場候機時孤單，在以時速1000公里飛往某地的747飛機上與400位單身旅客在一起，仍感孤單。最後總算到達了目的地。我與從高速公路上帶我進城的出租汽車司機攀談起來：‘這裡近來的天氣怎樣？’‘昨天剛下完雨。’就這樣尋找到同另一個人接觸的機會。

好了，在這些無邊無際、孤寂空曠的場所，我祇有唯一的伴侶：我的旅行包。我們總是形影不離，彼此關係密切，且又心照不宣：我們是一個人，我們是一個整體。

我的旅行包就是我的家。整個白天，以至夜晚，它都是我擁有的全部，也即是我所剩下的全部。旅行包裏有我賴以生活的全部用品，我將它們安排得閉着眼睛也能找到：我可以在黑暗中四處移動我的家，而不必擔心會在家具上碰我的腿。這兩點我幹得都挺漂亮。我的旅行包中還常裝些不太必要的東西：一條我不願打的領帶，一本我不想看的書——這就像家中散發着芳香的花草，雖然已經被我置於

腦後了，但它們仍不得不裝飾着房間。而我的護照，即我的‘身份證’，如果一旦丟失，那可就全完了。

旅行包的提手結實牢靠，讓人放心。我的手總是把在提手上，彼此難舍難離。但也有走神的時候，一次，我把旅行包放在地上一會兒，挪開了兩步——我點燃一支香煙，這時瞥見了別人的旅行包，它們的拉鎖很糟糕。然後我回到旅行包旁，對我自己的旅行包非常滿意，並且充滿了感情。

與許多其他旅行包不同，構想這種‘整體式’的旅行包不是表現在繪圖板上，而是在考慮上述那些秘密性和功能要求的過程中形成的。就像預想選擇一位朋友，我喜歡所有的朋友，但選定的朋友却要有獨特且不能模仿的特點，至少對我來說是如此。”

這種旅行包使人覺得像把電影《在水邊》裏馬龍·白蘭度的皮夾克和舊式摩托車的特點綜合起來了。它的提手採用了鋁芯為主體的外包塑料，並以鋼骨加強了內部的結構。

用幾個按扣和兩條拉鏈能夠加上或取掉黑皮包，使旅行包的容量增大或減小。再將一些附件安放在黑皮包裏，就可分別用作工具包或公文包。

M·莫羅齊

1



2

MASSIMO MOROZZI: «IDENTITÀ», BORSA PER IL GIAPPONE

«In questo periodo passo molto del mio tempo viaggiando sugli aerei, da una parte all'altra del mondo. E quando viaggio sento, come non mai, di essere solo. La solitudine delle attese negli aeroporti, 400 solitudini tutte insieme sul Jumbo a 1000 km l'ora. Poi l'arrivo, finalmente; con il tassista sull'autostrada uno scambio di parole: “Che tempo fa qui?”, “Ieri ha piovuto”, si riapre il contatto.

Bene. In questi spazi interminabili e solitari ho un solo compagno, la mia borsa. Siamo sempre insieme io e la mia borsa. C'è un rapporto continuo, profondo, tenero, siamo una 'identità'.

La mia borsa è la mia casa. Per intere giornate, e notti, è il mio tutto, tutto quello che mi resta.

Ci sono dentro tutte le cose essenziali per la mia sopravvivenza, ordinate con cura per poterle ritrovare a occhi chiusi, così come anche al buio riesco a non sbattere fra i mobili di casa. E c'è sempre anche qualcosa di superfluo, una cravatta che non metterò, un libro che non leggerò, come i fiori di cui ho scordato il profumo, ma che comunque devono stare sul mobile di casa. Il passaporto, la mia 'identità'.

Perderlo sarebbe come cessare di esistere. C'è una definitiva tranquillità nel tenere stretta in mano la maniglia della mia borsa, un contatto forte e rassicurante. Siamo qui, ancora una volta insieme. Ma c'è anche il momento della contemplazione, quando la si abbandona un momento per terra, ci si allontana due passi, si accende una sigaretta, si osservano le borse degli altri (poverini), poi si torna con compiacimento e affetto alla propria.

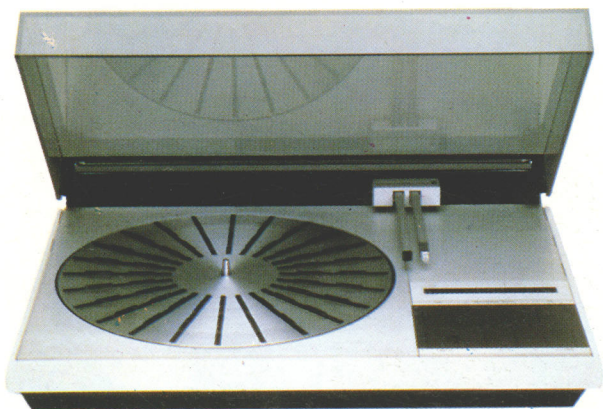
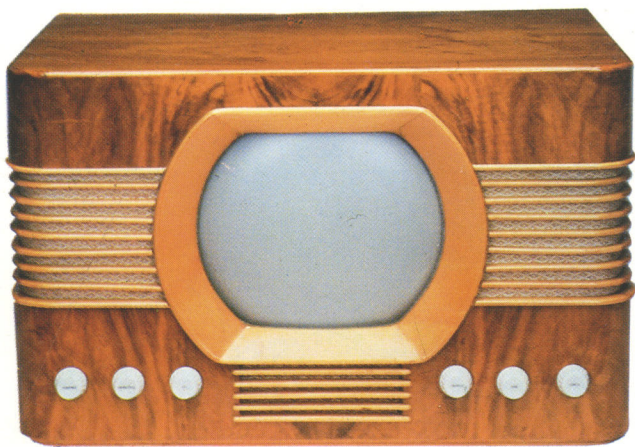
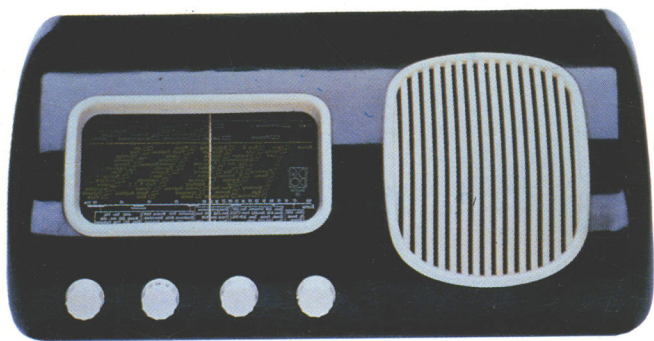
Il progetto della borsa 'Identità' non è stato come molti altri, nati intorno a un tavolo da disegno. È nato in questi momenti così personali e intensi. È stato come progettare un amico. E come tutti gli amici ha qualità uniche e irripetibili. Almeno per me».

La borsa, a metà ricordo del blouson di Marlon Brando in *Fronte del Porto* a metà rivisitazione delle sacche da motocicletta, «cresce» intorno ad un'anima di alluminio cui è fissata la maniglia in materiale plastico rinforzato da un osso in acciaio.

Una serie di *poussoirs* e due cerniere lampo consentono di aumentarne o diminuirne la capienza, aggiungendo o togliendo scomparti realizzati in pelle nera. Questi, integrati da alcuni accessori interni, possono in alcuni casi vivere autonomamente come *pochette* o come *portfolio* di lavoro.



4



1, Peter Bang e Svend Olufsen in una rara fotografia. 2, Hyperbo 5 R4. Radio sinto-amplificatore disegnato da Bang e Olufsen nel 1934. 3, Beolit. Radio sinto-amplificatore con guscio di bakelite disegnato da Bang e Olufsen nel 1939. 4, Televisore del 1950 disegnato

ancora da Bang e Olufsen. 5, Beogram 4000. Giradischi a braccio tangenziale e controllo elettronico disegnato da Jakob Jensen nel 1972. 6, Beolink 7000. Telecomando interattivo a cristalli liquidi di prossima produzione. Disegno di David Lewis.



1. P. Bang e S. Olufsen in una rara fotografia. 2. Hyperbo 5R4 tipo di sintesi di grandi amplificatori radiofonici, P. Bang e Olufsen 1934 progettato. 3. Beolit tipo di sintesi di grandi amplificatori radiofonici, P. Bang e Olufsen 1939 progettato.

4. Obsoleto 1950 anni di televisione, ancora da P. Bang e Olufsen progettato. 5. Beogram 4000 tipo di giradischi a braccio tangenziale e controllo elettronico disegnato da Jakob Jensen nel 1972. 6. Beolink 7000 tipo di telecomando interattivo a cristalli liquidi, attualmente in produzione, D. Lewis progettato.

BANG & OLUFSEN, DESIGN E TECNOLOGIA: UNA MOSTRA A PARIGI

Probabilmente, se volessimo indicare il carattere che maggiormente contraddistingue la cultura dell'abitare nei paesi dell'Europa settentrionale dovremmo rivolgerci alla categoria dell'equilibrio. Tutto infatti vi appare spiegato con ordine e precisione, lasciando sempre intravedere dietro ad ogni gesto una ragione logica ed un'economia sapiente. Una qualità diffusa che coinvolge tutti gli elementi del progetto, dal taglio degli spazi fino ai particolari degli arredi, e che sembra avere come obiettivo una misurata eleganza. Persino i colori, non di rado usati con spregiudicati contrasti, fanno parte di un disegno complessivo che investe il controllo delle tonalità della luce. Lo stesso misurato atteggiamento riaffiora nell'approccio al disegno industriale: anziché seguire tedeschi o italiani lungo le strade di un progetto fortemente ideologico, danesi e scandinavi – pur nel rispetto delle reciproche differenze – hanno definito le proprie scelte attorno ad un'idea formale di qualità pratica. Mancano eccessi linguistici tanto in senso «hi-tech» quanto in quello di artificiali nostalgie, ed è l'essenzialità che vi appare progressivamente indagata fino ai suoi esiti estremi. Nel dedicare un'importante mostra alla ricerca condotta dalla Bang & Olufsen, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi traccia una lunga parabola che interseca 65 anni di storia del design e della tecnica. Ne emerge l'immagine di un percorso coerente e costellato di invenzioni, in cui l'interesse per la tecnologia più sofisticata non travalica mai il limite di una convivenza discreta e partecipe.

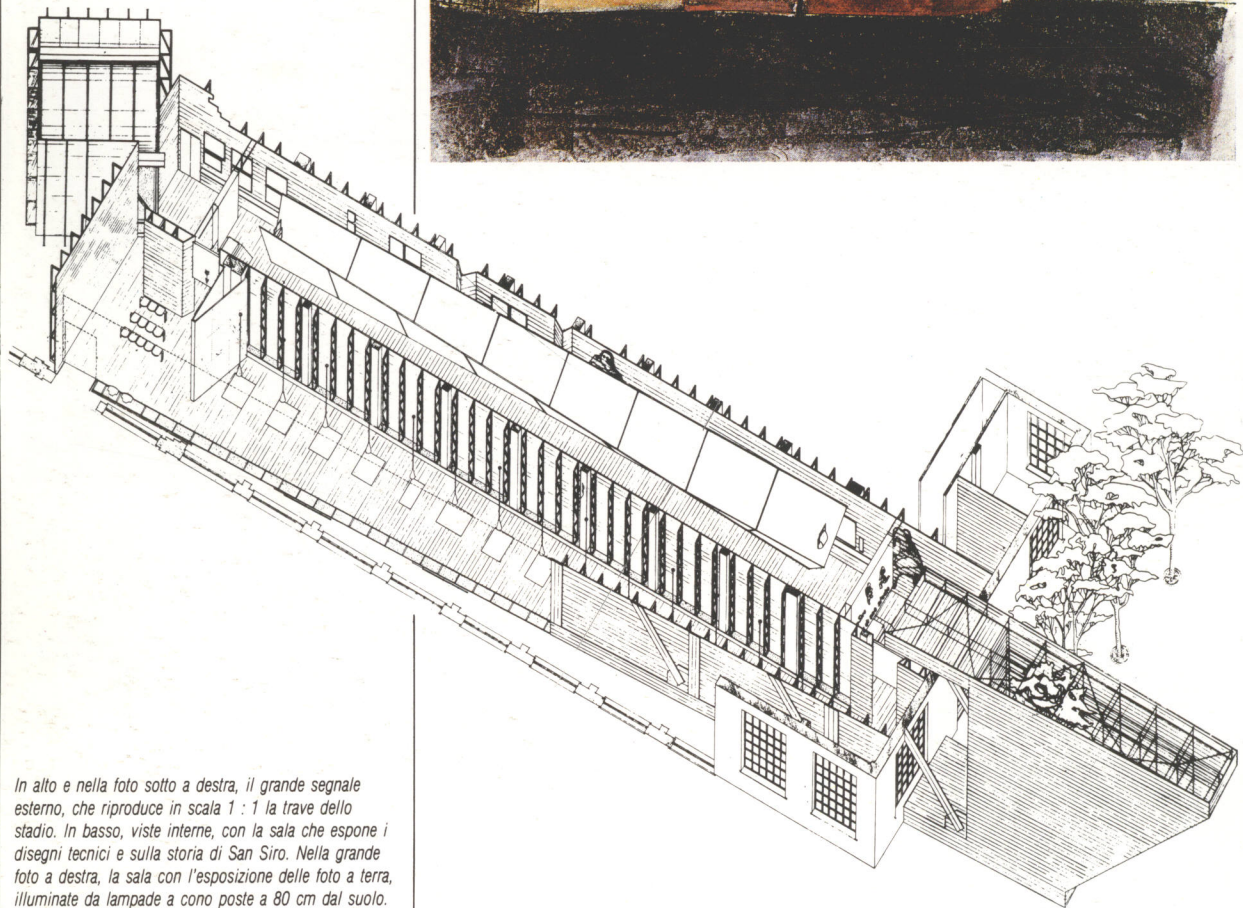
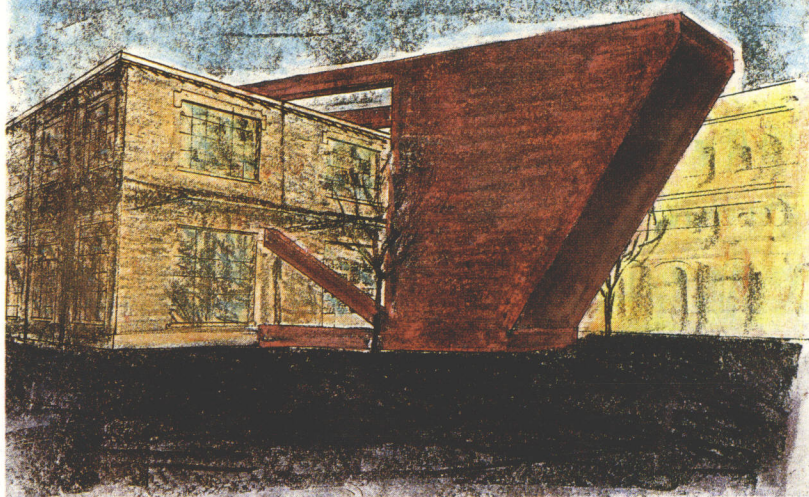
PARIGI: UNO DEI PIÙ IMPORTANTI SALOTTI

Se si volesse descrivere la cultura della vita nei paesi dell'Europa settentrionale, la prima caratteristica che si presenta è l'ordine. In ogni cosa, da una casa a un oggetto, da un'azione a un pensiero, si avverte una precisa logica, una precisa economia. Una qualità diffusa che coinvolge tutti gli elementi del progetto, dal taglio degli spazi fino ai particolari degli arredi, e che sembra avere come obiettivo una misurata eleganza. Persino i colori, non di rado usati con spregiudicati contrasti, fanno parte di un disegno complessivo che investe il controllo delle tonalità della luce. Lo stesso misurato atteggiamento riaffiora nell'approccio al disegno industriale: anziché seguire tedeschi o italiani lungo le strade di un progetto fortemente ideologico, danesi e scandinavi – pur nel rispetto delle reciproche differenze – hanno definito le proprie scelte attorno ad un'idea formale di qualità pratica. Mancano eccessi linguistici tanto in senso «hi-tech» quanto in quello di artificiali nostalgie, ed è l'essenzialità che vi appare progressivamente indagata fino ai suoi esiti estremi. Nel dedicare un'importante mostra alla ricerca condotta dalla Bang & Olufsen, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi traccia una lunga parabola che interseca 65 anni di storia del design e della tecnica. Ne emerge l'immagine di un percorso coerente e costellato di invenzioni, in cui l'interesse per la tecnologia più sofisticata non travalica mai il limite di una convivenza discreta e partecipe.

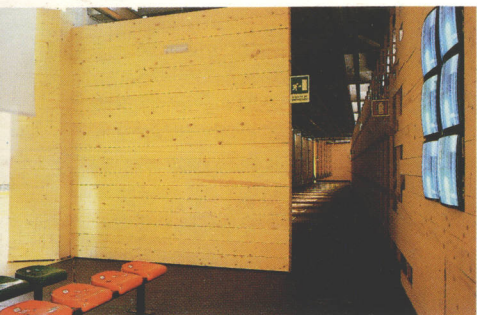
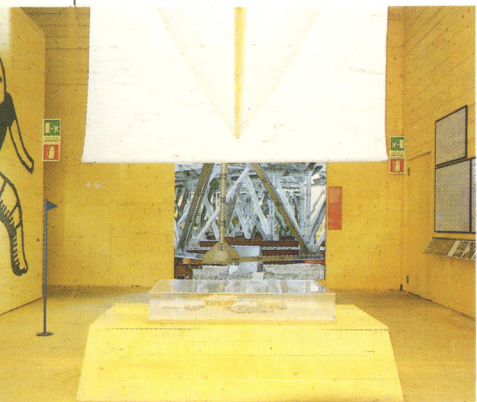
In occasione di P. Bang (Bang) e Olufsen (Olufsen) un'importante mostra sarà allestita a Parigi, presso il Musée des Arts Décoratifs, che illustrerà la ricerca condotta dalla Bang & Olufsen, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi traccia una lunga parabola che interseca 65 anni di storia del design e della tecnica. Ne emerge l'immagine di un percorso coerente e costellato di invenzioni, in cui l'interesse per la tecnologia più sofisticata non travalica mai il limite di una convivenza discreta e partecipe.

展覽廳設計：I · 盧皮，S · 塞爾米索尼，Ga建築師事務所
展覽會構思：S · 塞爾米索尼
布展：迪亞德布景藝術公司，克雷莫納

攝影：V · 卡斯泰拉



在 alto e nella foto sotto a destra, il grande segnale esterno, che riproduce in scala 1:1 la trave dello stadio. In basso, viste interne, con la sala che espone i disegni tecnici e sulla storia di San Siro. Nella grande foto a destra, la sala con l'esposizione delle foto a terra, illuminate da lampade a cono poste a 80 cm dal suolo.



本頁右上圖：展廳外的巨大標誌是大型體育場橫樑的原大複製品 上圖和右下圖：內部視圖，展廳內展出了聖西羅的技術和歷史的圖片 對面頁：在地板上展出照片的展廳，由距地80厘米處的錐形燈照明



UN ALLESTIMENTO PER LO STADIO DI SAN SIRO

Quadri, disegni, fotografie debbono essere appesi ai muri e i piedi, come sappiamo, debbono stare per terra. E le assi di abete servono a costruire i ponteggi e le lampade a sospensione partono da 80 cm dal soffitto e arrivano a 220 cm da terra. E tutto questo fa parte del buon senso comune. Ma, come sappiamo, ogniqualvolta l'occasione segue precisamente le nostre aspettative cessiamo di offrire ad essa una attenzione significativa. Curiosamente lo stesso risultato di disaffetto misconoscimento si ottiene nel caso opposto, qualora cioè la frustrazione delle aspettative sia tale da non poter essere registrata. «In ultima analisi – diceva Gombrich nel 1979 – dovremmo riuscire a renderci conto del fatto fondamentale dell'esperienza estetica, che il piacere si colloca cioè in qualche punto intermedio tra la noia e la confusione». In quel punto deve situarsi in particolare il lavoro progettuale per un allestimento temporaneo. In quel punto credo si situi questo progetto. Per la mostra «San Siro, storia di uno stadio» allo Spazio Ansaldo di Milano. Ecco infatti che le assi da ponteggio si fanno carena di nave per un percorso centinato, le lampade a sospensione divengono «lampade da terra» e, soprattutto, a terra finiscono le grandi foto di Vincenzo Castella, unicamente protette da un cono di luce. La forza del progetto è nella forza di quella luce, cono inviolabile che nessuno ha calpestato. Ad una frettolosa fruizione si è sostituita una processione di colli chinati nel tipico gesto, conosciuto da tutti i creativi, per cui i grandi disegni si stendono a terra e si guardano così, dall'alto, con la testa reclinata e gli occhi socchiusi, costringendoci a valutare, a discutere, nel caso specifico anche a criticare anziché passare leggeri.

MARCO ROMANELLI

聖西羅體育場展覽廳

衆所周知，油畫、圖片和照片應該掛在牆上，人應該走在地上。用杉木做吊杆，將吊燈懸掛在距天花板80厘米而距地板220厘米間的某處。是大家都習慣了的。然而人人都知道，當某事恰恰與我們的意願相一致時，我們就會認為理所當然而不加留意。難以理解的是，即便出現相反的情況竟依舊如此。也就是說，當某事不能如願以償時，我們卻仍然習以為常。1979年岡布里奇在《最後分析》中說：“我們應能認識到審美經驗的基本情況，愉悅處於厭煩和混亂之間的某一點處”，即是設計臨時設施的依據。我認為聖西羅正是這樣。事實上，這裏的簡單支架造就成船狀殼體，形成微微起伏的通道；吊燈變成了“落地燈”，而首要的是，由V·卡斯泰拉提供的大型圖片攤放在地板上，並祇由一盞錐形燈照明。這種設計的力量在於錐形燈的燈光強度是任何人都妨礙不了的。展廳裏的人們都彎着脖頸，他們不是匆匆一瞥；你可看到人們的典型姿勢是將頭扭向一邊，半閉着眼，由上往下觀賞攤放在地板上的大型圖片。在這種情況下，我們不得不去評價，去討論，去批評圖片如何如何（照片是米蘭體育場加進的），而不可能漫不經心地一走而過。

M · 羅馬內利