

[°]03

INVENTARIO

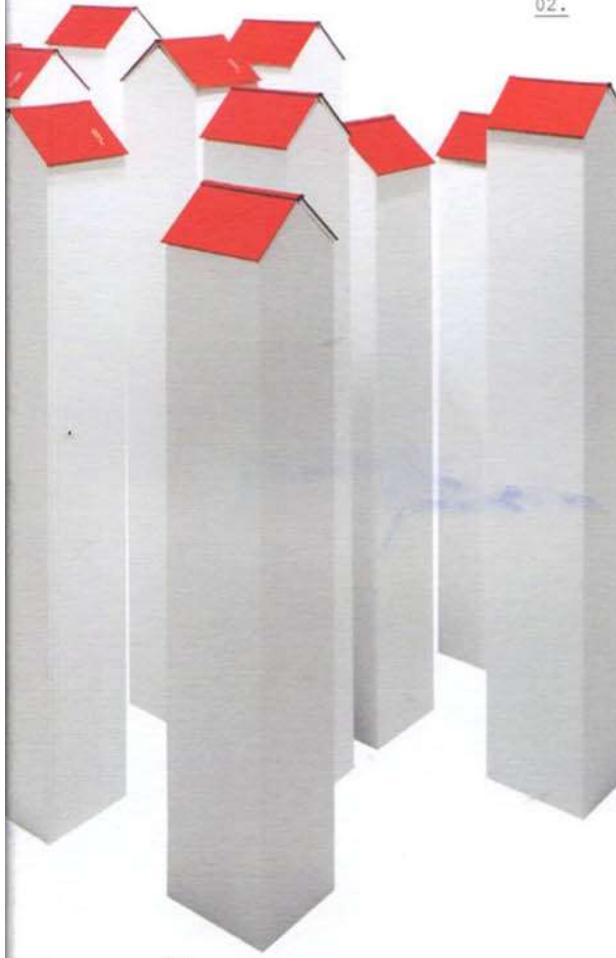
Tutto è Progetto / Everything is a Project



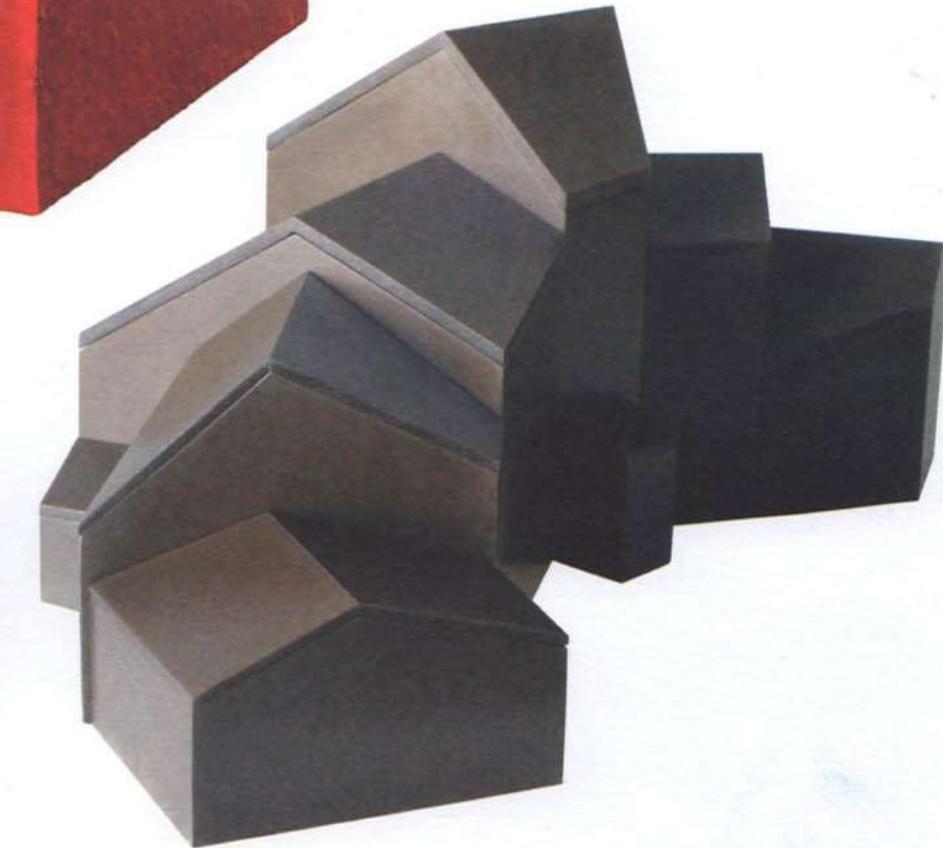
01.



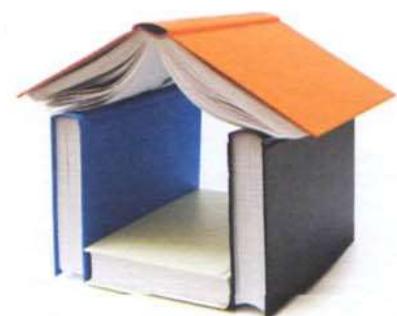
02.



04.



03.



05.



I—45. Nuovi Maestri/New Masters

Paolo Ulian

di/by Marco Romanelli

Due amici si incontrano a Milano, uno arriva da Massa Carrara, l'altro è nel suo studio. Si conoscono da 21 anni, ovvero da quando ne avevano rispettivamente 29 e 32. Da allora si sono confrontati molto spesso, sebbene giocando ruoli diversi: il progettista e il critico./Two friends meet in Milan, one has come from Massa Carrara and the other is in his office. They have known each other for 21 years or, in other words, since they were 29 and 32 respectively. Since then they have often shared their opinions, although each in his own role: designer and critic.

from Massa Carrara and the other is in his office. They have known each other for 21 years or, in other words, since they were 29 and 32 respectively. Since then they have often shared their opinions, although each in his own role: designer and critic.

I—45.
Nuovi Maestri/New Masters

Paolo Ulian

Conversazione con Marco Romanelli
Milano, 2 maggio 2011

Marco Romanelli Vorrei cominciare questa nostra conversazione *in medias res*, facendoti una domanda molto diretta sul tuo metodo di lavoro e in particolare sulla ricerca, che sempre applichi, di processi e materiali "differenti". Cosa c'è alla base di questo impulso? Quale percorso segui? Perché di fronte a un incarico ti metti "a cercare" anziché prendere la matita e un foglio bianco di carta? È veramente impossibile per te partire dalla forma?

Paolo Ulian Impossibile. Impossibile è la parola giusta. Non faccio apposta, ho bisogno di trovare una motivazione per poter cominciare un progetto. Devo almeno pensare di proporre qualcosa che ancora non esiste, che veicolerà "un'invenzione", per quanto piccola essa sia.

M.R. E quindi? Niente foglio bianco e matita?

P.U. L'inizio del processo progettuale è per me un momento di grande sofferenza. Un momento lento e lunghissimo. Diciamo che prende almeno il 70% del tempo complessivo che dedicherò a quel progetto. Apparentemente è un tempo morto, nel senso che non faccio nulla! Sto seduto nella mia stanza, e penso.

M.R. Non disegni, non fai ricerche, non ritagli, non modelli? Stai lì fermo a non fare nulla? E se tuo figlio Elia entra, gli dici "Papà sta lavorando!"?

P.U. La descrizione è realistica: non faccio nulla, aspetto che scatti qualcosa e intanto mi deprimo. Non ci crederai, ma se non sono depresso, fortemente depresso, non ottengo nulla. Poi però, quando qualcosa scatta, quando trovo la partenza, allora sono rapidissimo: centinaia di schizzi e di piccoli modellini di carta in poche ore e uno stato di esaltazione quasi febbrale che cresce man mano che mi convinco di essere sulla strada giusta o almeno di aver trovato una strada. A questo punto arriva Giuseppe.

M.R. Come scusa?

P.U. Arriva Beppe, mio fratello, o, se non c'è fisicamente, almeno gli telefono e gli racconto tutto... Che voglio fare una cosa in un certo modo, usando quel certo materiale e che dietro c'è una certa ragione. E Beppe mi fa da specchio. Non potrei farne a meno, soprattutto agli inizi questo momento di confronto è stato assolutamente fondamentale. Solo una volta compiuto questo passaggio di verifica posso stare tranquillo: quello a cui sto pensando "ha un senso", almeno per me, almeno per noi. D'altra parte sai benissimo che questo è il mio metodo: anche se non sei mio fratello, come Beppe, molte volte ho fatto lo stesso esercizio con te, raccontandoti per filo e per segno un metaprogetto o un progetto... e il perché e il percome. In realtà non sospettavi che si trattasse di una verifica, per me importante.

M.R. Meglio così, la responsabilità di promuovere o bocciare un percorso altrui si addice solo in parte a una telefonata tra amici. Ma quindi, a parte queste necessità "di conferma", nella tua quotidianità in studio sei solo?

P.U. Solo davvero! Intanto devo dirti che "studio" non è veramente la parola giusta. Non mi sono mai potuto permettere uno studio, piuttosto una piccola stanza, nella casa dei miei genitori. A muro c'è un pannello a cui attacco tutto quello che incontro e che mi interessa.

M.R. Immagini di progetti? Riferimenti storici?

P.U. No, pezzi! Pezzi raccolti dove capita. So che prima o poi mi torneranno utili, per una certa piega della lamiera, un certo foro, un certo spessore. Ma anche frammenti di corteccia, pezzi di marmo, rami o conchiglie. Stanno lì per anni e poi, un giorno, improvvisamente, mentre mi tormento in quella "prima fase" di cui ti ho detto, li vedo in un modo del tutto diverso e allora parto.

M.R. Ci sono degli oggetti "finiti" in mezzo a questa selva di frammenti? Magari degli oggetti anonimi come vedevamo, con curiosità, nelle vetrine dello studio di Achille Castiglioni?

P.U. Sì, qualche strano oggetto di cui non saprei dirti le origini e pochissimi disegnati, come la formaggiera "Java" di Enzo Mari o il bicchiere di Matteo Ragni per Campari, due progetti giusti, due invenzioni.

M.R. E quindi, tornando al metodo, nessun assistente? Mai?

P.U. Ci ho provato: non ci riesco! Devo spiegare loro un sacco di cose, non sono mai soddisfatto di quello che fanno e poi come la mettiamo con il lungo periodo di "inattività" all'inizio di ogni progetto... come potrei fare con un assistente?

M.R. Continuiamo per un momento sulla questione della forma. Personalmente credo che l'estetica sia il modo con cui un designer può dire una parola sull'etica. Banalizzando: un mondo più bello sarà un giorno, necessariamente, un mondo più buono...

P.U. Credo che vogliamo arrivare allo stesso risultato, ma partiamo da due punti opposti: tu dall'estetica per arrivare all'etica, io dall'etica per arrivare all'estetica. Posso farti un esempio tratto dal mio territorio: partire dall'estetica è come andare in vacanza a Forte dei Marmi, ovvero essere sempre belli e felici e biondi e tutto va bene. A pochi chilometri di distanza da lì, dove abito io, c'è però una vacanza diversa, più normale, e allora non va sempre tutto bene, non sempre ci si diverte. Quella è la vita vera. È su quella che voglio lavorare. Per questo la forma è, secondo me, solo la fine di un processo. E tra l'altro di quel processo è la parte che tra tutte mi interessa meno, anche se so benissimo che è obbligatorio arrivarci. Il processo in sé, invece, mi interessa molto perché attraverso di esso incontro il lavoro della gente, degli operai o degli artigiani. Voglio incidere sul lavoro, su quelle sequenze di azioni che hanno un preciso significato, che portano a un risultato. Sequenze di azioni che magari, se ci si prova, è possibile modificare leggermente o impostare in un ordine diverso, per arrivare da un'altra parte o anche semplicemente per rendere più interessante il lavoro stesso. E poi, se ci pensi, solo analizzando il processo posso realmente occuparmi dell'ottimizzazione dei materiali, della minimizzazione degli scarti. Nella forma finale tutto questo è perduto: si potrebbe credere che non ci sia stato sforzo. L'oggetto appare "puro". E difficilmente a quel punto è consentita una riflessione sugli scarti.

M.R. Vent'anni fa, quando ci stiamo incontrati, questa "fissazione" per gli scarti. Tra l'altro, in un momento di allegro e folle sperpero in cui praticamente nessuno si poneva il problema del rispetto delle risorse, e nemmeno si aveva coscienza della loro limitatezza.

P.U. Non hai idea di come mi guardavano allora i produttori,

e anche gli artigiani! Un folle che invece di cercare di fare cose nuove, frugava tra le cose già fatte. Il primo progetto che feci dopo il tirocinio milanese con Enzo Mari fu proprio sul recupero degli scarti delle lavorazioni in marmo (tu lo pubblicasti immediatamente in "Domus"). Ai piedi delle Alpi Apuane, in ogni laboratorio più o meno grande si possono trovare centinaia e centinaia di pezzi identici, già parzialmente lavorati, che ogni giorno vengono gettati nelle discariche o, ben che vada, trasformati in "polvere".

Il materiale avanzato infatti, indipendentemente dalla qualità della sua forma e dalla quantità prodotta, viene considerato "senza valore".

M.R. Ti sei mai chiesto cosa possa esserci dietro questa tua, peraltro ammirabile, "propensione"?

P.U. L'ho capito con il tempo, ma l'ho capito. C'è mia madre dietro tutto ciò. A casa nostra non si producevano praticamente rifiuti. Tutto trovava un altro uso: dai resti organici nell'orto alle vecchie cose che vivevano molte e diverse vite. Mi ricordo un paio di pantofole che erano state fatte assemblando altre pantofole e poi ancora altre fino a diventare una sorta di pantofola gigante. Oppure gli occhiali: lenti in sequenza, perché mia mamma, quando la vista le calava, non faceva altro che sovrapporre alle lenti iniziali un altro paio di lenti e così via. Sono cresciuto vedendo creare nuove situazioni a partire dagli scarti.

Mi piacerebbe un giorno raccogliere tutti questi oggetti "inventati" da mia madre.

M.R. Eppure nonostante questa "progettazione sugli oggetti" che ti circondava, quando è stato il momento ti sei iscritto all'Accademia. A pittura, tra l'altro! Paolo Ulian pittore?

P.U. No, non mi sono mai sentito un pittore, ma allora non sapevo cosa fosse il design. In un certo senso, tra le persone comuni, non lo sapeva nessuno. Si fa fatica a crederci, però era così.

M.R. Ma dipingevi?

P.U. Tracciavo certi segni, con la matita o con la biro. Pensa che Getulio Alviani, in Accademia, ci ha fatto fare una cosa simile per un anno intero: righe verticali e orizzontali parallele, a mano libera, con la china, per mesi e mesi. Solo ogni tanto era concesso un piccolo scarto, magari tracciare i segni paralleli in diagonale. Allora non capivo, ma quei disegni li ho tenuti e, anni dopo, mi è apparso chiaro che mi erano serviti. Quando Mari racconta dell'importanza della scrittura a mano come fase propedeutica al progetto, ritrovo lo stesso concetto.

M.R. Comunque l'Accademia non era la tua strada?

P.U. Al terzo anno sono andato via, a Firenze, all'ISIA. Li facevamo un sacco di cose pratiche. A me piacciono le cose pratiche, sono bravissimo a farle. Si finiva sempre tardissimo, la notte, di fare disegni e modellini che la mattina portavamo a scuola e poi di nuovo altri modelli e altri disegni, ogni giorno. Qualche volta scappavo dalle mie lezioni e andavo ad ascoltare Enzo Mari che parlava ai più grandi. E poi l'anno dopo l'ho avuto come insegnante! Ci faceva cercare oggetti perfetti: una falce, una botte, un mattone, un boomerang. Voleva fare una mostra che attraverso questi oggetti dimostrasse il valore assoluto della

bellezza. Mostra che poi si fece, e quel lavoro fu la nostra prova d'esame. Io ero anche il "fotografo ufficiale" di tutti quegli archetipi (ero davvero capace, allora, di fotografare). Insomma non progettavamo nulla in quel corso, ma ci guardavamo molto intorno. Poi, però, ho fatto il marinaio: per un anno e mezzo! Appena tornato mi ha chiamato proprio Mari, si ricordava delle mie foto e mi ha chiesto se volevo andare in studio da lui, a Milano. Ho chiuso il telefono e ho detto "Cribbio: ecco, è successo!". E così sono partito, ma a Milano stavo male. Mari spesso era durissimo con me, a volte a ragione, altre apparentemente senza motivo. Alla fine ci sono stato un anno e mezzo.

M.R. E a Milano hai frequentato l'ambiente del design?

P.U. No. Ne ero abbastanza intimidito. Ad esempio, le giornaliste mi sembravano "pericolose". Ero convinto che tutti ne sapessero più di me e preferivo frequentare solo pochi amici nelle rare ore di libertà. Così sono tornato a casa.

M.R. Possiamo quindi dire che Mari è stato il tuo maestro?

P.U. L'incontro con Mari è stato di fondamentale importanza per me, e imprescindibili rimangono i suoi principi e alcuni suoi progetti "capolavoro". Ha rappresentato per me un modello di riferimento e in questo senso lo considero un mio maestro.

M.R. Cercavi forse un padre? In fondo, prima, mi hai parlato solo di tua madre.

P.U. Ma figurati, mio padre è stato molto presente per me. Era un disegnatore. Di grandi impianti, di cisterne. Mi ricordo il tecnigrafo, mi sembrava enorme. E quei disegni... su lucido, con la china: grandissimi, bellissimi, pieni di scritte ordinatissime, fatte a mano. Papà metteva in ordine il mondo e mamma lo salvava, o meglio voleva passarci dentro lasciando la minima traccia possibile. Anche a me non interessa lasciare tracce. Non progetto per essere ricordato, ma per ri-organizzare certe cose.

M.R. Forse merita una generalizzazione la tua osservazione sui "maestri", per vedere come in fondo tutti questi designer italiani che abbiamo avuto la fortuna di conoscere, con cui abbiamo lavorato e che vengono oggi denominati "la generazione dei maestri", non hanno in realtà mai voluto avere dei veri discepoli. Adesso che sono passati gli anni scopro, sempre più spesso, con stupore, che le biografie di molti nostri colleghi sono piene di riferimenti a Munari o a Castiglioni, a Magistretti o appunto a Mari, ma in realtà noi che li abbiamo frequentati sappiamo benissimo che i loro studi non avevano discepoli e che la loro attività era sostanzialmente ego-riferita. Detto questo, però, sotto un altro punto di vista, sono stati dei maestri: "maestri loro malgrado", maestri grazie alle opere che abbiamo guardato e agli scritti a cui ci siamo abbeverati.

P.U. A questo proposito vorrei citarti un altro nome, qualcuno che solo da pochi anni ho capito quanto sia stato importante per me: Angelo Mangiarotti. Se penso a certe sue sculture fatte semplicemente tagliando il blocco di pietra con il filo e poi disassando leggermente le varie parti... oppure a quella colonna di 11 metri costruita impilando le "fette" tagliate da un unico blocco. In questi procedimenti mi ritrovo.

M.R. E chi altro ancora vorresti ricordare?

ROSAE
Vaso/Vase

Produzione/producer: Attese Edizioni, 2009



Cardboard vase /
con/with Enzo Mari, 2009

P.U. Castiglioni era fantastico, come pure Magistretti. Ammiro molto anche Paolo Rizzatto e Alberto Meda: precisione e perfezione. Tra i più giovani Lorenzo Damiani: un amico bravissimo!

M.R. E Mari lo vedi ancora?

P.U. Certo, non molto spesso, ma capita. Gli faccio vedere le mie cose (è stato recentemente curatore di una mia mostra): di solito non è molto generoso nei giudizi. Mi boccia quasi tutto!

M.R. Ad esempio?

P.U. Ad esempio la grande ciotola in terracotta che si può rompere secondo "linee fustellate", così se cade ne salvi alcune parti. Mi ha detto: "Ma io lo avrei fatto pesantissimo perché non potesse rompersi. Non voglio che si rompa!"

M.R. Conservi a casa tua degli oggetti dei personaggi che hai citato?

P.U. Io non ho una casa "da designer" e comunque non è casa mia, è casa nostra. Di solito compro cose semplici che mi servono davvero e che devono costare poco. Poi ho molti miei

prototipi: i prototipi di tutto quello che non sono riuscito a far produrre da nessuno. Certo ho delle cose di Mari, ad esempio alcuni vetri per Danese perché ci avevo lavorato anche io, poi ho una lampada bellissima di Rizzato con un tessuto arancione che fa una luce morbida e il lampadario di Ingo Maurer con i foglietti: ogni anno facciamo il gioco di cambiarli tutti.

M.R. Hai citato la grande quantità di prototipi restati tali. Effettivamente, preparando questo nostro incontro, riguardando tutti i disegni che mi hai mandato negli anni e rileggendo tutte le lettere che mi hai scritto, ho ritrovato tante cose che avevo dimenticato.

Ad esempio, se ricordo bene, poco

dopo la faccenda del recupero del marmo, ci fu una lunga esperienza con Ceccotti sugli scarti del legno massello.

P.U. Erano venuti da me proprio perché avevano visto la pubblicazione dei marmi. Ci lavorai quasi un anno. C'erano enormi quantità di bellissimi pezzi già lavorati, semilavorati "scultorei". Provai ad assemblarli a due a due creando piccoli oggetti con funzione di complemento d'arredo. Il risultato doveva essere una sorta di "catalogo al negativo" (o al positivo?) del catalogo ufficiale dell'azienda, dove ogni oggetto da me proposto corrispondeva biunivocamente a un mobile in produzione. Non se ne fece nulla.

M.R. Mi ricordo anche un prototipo per Cassina: un bellissimo scrittoio home-office con due ante di legno e poi un corpo avvolgente in tessuto elastico tirato su una intelaiatura: un concetto simile a cose che si vedono oggi, quindici anni dopo. Tra l'altro quello sarebbe stato uno dei tuoi oggetti più grandi: credi in realtà di essere più portato per le cose piccole?

P.U. Chiedimi una cosa grandissima, e te la farò! Ho realizzato tante cose piccole perché lavoravo per le mostre, per lo straordinario Opos ad esempio, ma i prototipi bisognava farseli e pagarseli e poi anche trasportarli. Ecco perché spesso sono piccoli! Certo, fatta questa premessa, devo ammettere che c'è una qualche sintonia tra le piccole

cose e il mio modo di vedere il mondo.

M.R. I tuoi progetti vengono comunemente letti come "minimali". Viceversa, io riscontro in essi segni sculturali, espressionistici, a volte persino etnici. Penso al 1995, a un attaccapanni non prodotto ove due pali di legno si aprivano mostrando un interno ondulato, quasi totemico. Oppure a quello sgabello "a sella" che presentasti da Opos nel 1993, o ancora a un pezzo recentissimo, il tavolo in marmo "Concentrico" per Le Fablier.

P.U. Nell'attaccapanni avevo unito due di quei pali che si usano per fissare le coperture di ondulux... ecco spiegata la sagoma. Nello sgabello lavoravo con fustelle di cartone e nell'ultimo pezzo che tu citi parto dalle marmette per pavimenti, quindi da qualcosa di già prodotto, e ritaglio da esse il maggior numero possibile di anelli concentrici, senza produrre alcuno scarto. In questo modo utilizzo un materiale esistente: non devo aggiungere nulla!

M.R. L'immagine finale però è estremamente ricca...

P.U. Questo mi spaventa: ho paura che le persone si soffermino a guardare la forma e non valutino i dati di partenza, non comprendano tutti i "perché" di un simile pezzo. Non vorrei proprio che lo giudicassero un intervento "fine a se stesso", di pura decorazione. È possibile che a volte io arrivi a strutture decorative, ma ciò non è mai voluto in partenza, è solo la conseguenza naturale di un preciso processo di lavorazione. Invece, per quanto dicevi del minimalismo... no, non credo di essere un minimalista, e la ragione è molto semplice: non sono in alcun modo un formalista. Non posso trovare una giustificazione in un principio (qualsiasi principio), non parto mai da uno schema (nemmeno da quello della "semplificazione") ma da una situazione reale, che quindi possiede delle logiche interne. Su queste basi ognuno dei miei progetti può essere diverso dall'altro.

M.R. Un'altra etichetta difficile da toglierti di dosso è quella del "giovane designer".

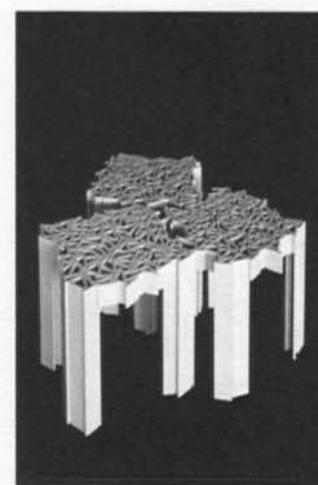
P.U. Beh, un po' è colpa mia. Non ho le *physique du rôle*: a 30 anni ne dimostravo 15, adesso che ne compio cinquanta sembro ancora un ragazzino. Avrei dovuto essere più grossa, più imponente. Allora avrei "fatto paura" a tutti!

M.R. Hai citato la mostra che la Triennale di Milano ti ha dedicato nel 2010 nell'ambito di un'analisi sul giovane design italiano. Avevi 49 anni!

P.U. Mi chiamano per cose sul "giovane design", poi, quando guardano la data di nascita pensano di aver sbagliato "Paolo Ulian": non posso essere io, perché io sono per loro sempre e comunque, un giovane designer.

HONEYCOMB Tavolino/Coffee table

Produzione/producer: Bufalini Marmi, 2010



Wabi/Bufalini Marmi, 2010



DOILY
Centrotavola/Centre-piece
Produzione/producer: Danese, 2011



I — 45.
Nuovi Maestri/New Masters

Paolo Ulian

Conversation with Marco Romanelli
Milan, 2 May 2011

Marco Romanelli I would like to begin our conversation *in medias res*, asking you a very direct question about your work method and, in particular, your ongoing research into "different" processes and materials. What is it that really drives you on? What approach do you adopt? When you are given a commission, why do you start "searching" instead of just picking up a pencil and blank sheet of paper? Is it really impossible for you to start from form?

Paolo Ulian Impossible. Impossible is the right word. I do not do it deliberately, I need to find some motivation to start a project. I must at least believe I am presenting something that does not yet exist, something that carries "an invention" with it, however small it might be.

M.R. And so no pencil and blank sheet of paper?

P.U. The beginning of the design process is an extremely painful moment for me. A slow and extremely lengthy moment. Let's say it takes up at least 70% of the overall time I dedicate to that project.

It would seem to be wasted time in the sense that I do not do anything! I just sit in my room and think.

M.R. So you do not draw, experiment, cut things out or construct models? You just sit there doing nothing? And when your son Elia comes in, do you say: "Dad is busy at work!"?

P.U. The description is accurate: I do nothing, I wait for something to come to mind and in the meantime I feel depressed. You may not believe this, but unless I am depressed, really depressed, I get nowhere. But then, however, when something strikes me, when I find a starting point, then I am extremely fast. Hundreds of drawings and small paper models in just a few hours, and an almost feverish feeling of joy that gradually grows as I begin to believe I am on the right path or at least I have found a path. That is when Giuseppe comes in.

M.R. Sorry, what do you mean?

P.U. Beppe, my brother, comes in or, if he is not physically there, then I telephone him and tell him everything... that I want to do a certain same thing in a certain way, using that certain material, and there is a reason for all this. Beppe is a sort of sounding board. I could not do without him and, particularly at the beginning of my career, this moment of interaction was absolutely vital. Only after I have completed this assessment stage can I start to feel relaxed: what I'm talking about "makes sense", at least for me, at least for us. After all, you know very well that this is my method: even though you are not my brother like Beppe, you have often been involved in this exercise with me, listening to me tell you every detail of a meta-project or project... all the ins and outs. In actual fact, you did not realise it was a kind of assessment process, extremely important for me...

M.R. Just as well, the responsibility for approving or

disapproving of somebody else's project should not be done entirely over the phone. So, apart from this need for "approval", do you work alone in your studio most days?

P.U. Yes, absolutely alone! But I need to point out that "studio" is not really the right word. I have never been able to afford a studio, just a small room in my parents' house. There is a panel on the wall and I stick everything interesting I come across on it.

M.R. Pictures of projects? Things from the past?

P.U. No, bits and bobs I happen to come across. I know they will come in useful sooner or later, for a certain fold in a sheet of metal, a particular hole or to test a certain thickness of the material. Even bits of bark, pieces of marble, branches or seashells. They just lie there for years and then, one day, while I am tormenting myself over the "initial phase" I told you about, I suddenly see them in a totally different light, and so I get to work.

M.R. Are there any "finished" objects amidst this vast array of fragments? Perhaps some anonymous objects like the ones we used to look at with such curiosity in the showcases of the Achille Castiglioni studio?

P.U. Yes, some odd strange objects, whose origins I have forgotten, and a very few designer pieces like the "Java" cheese bowl designed by Enzo Mari or the Campari glass designed by Matteo Ragni, two real projects, two inventions.

M.R. And so, getting back to your method, don't you have any assistants? Not ever?

P.U. I have tried, but I just can't do it! I have to explain all kinds of things to them, I am never happy with what they do, and what about that long period of "inactivity" at the beginning of each project? How would that work out with an assistant?

M.R. Let's carry on talking about form for a while. Personally speaking, I believe that aesthetics provides designers with a way to talk about ethics. Putting it blandly: if one day we manage to create a more beautiful world it will necessarily be a better world...

P.U. I think we want to achieve the same end results but starting at opposite ends: you begin with aesthetics to achieve ethics, I begin with ethics to get to aesthetics. I could give an example taken from my part of the world: beginning with aesthetics is like going on holiday to Forte dei Marmi, which means always being beautiful and happy and blonde... But few miles away from there, where I live, there is a different kind of ordinary holiday and not everything always works out for the best over there, it is not always fun. That is real life. And that is what I want to work on. It is also why, in my opinion, form is just the end of the process. And, what's more, for me it's the least interesting part of that process, although I do realise it needs to be done. On the other hand, I am very interested in the process in itself, because along the way I come across the work of other people, labourers or craftsmen. I want to leave my mark on the work, on those sequences of actions that have a very definite meaning and have a certain outcome. Sequences of actions which, perhaps, if we really try, can be slightly altered or set in a different order so as to achieve somewhere else or, quite simply, to make the work itself more interesting. And then, thinking about it, only by studying the process can I really get involved in optimising the materials and minimise the waste. All this is lost in the final form: you might even think that no effort has gone into it. The object looks "pure".

And at that point it's hard to start thinking about waste material.
M.R. Twenty years ago, when we first met, you were already "obsessed" about waste. And, it is worth saying that it was a time of gleefully crazy wastefulness when almost nobody thought about the problem of respecting resources and there was no real awareness that they were not boundless.
P.U. You cannot imagine how manufacturers and even craftsmen used to look at me back then! As if I were a madman, who, instead of trying to create new things, just rummaged through things that had already been made. The first project I did after my training in Milan under Enzo Mari concerned the recycling of waste from marble manufacturing processes (you published it straight away in "Domus"). In almost every more or less sizeable workshop at the foot of the Apuan Alps you can find literally hundreds and hundreds of identical pieces, already partially worked, that are thrown onto the waste dump every day or, in the best of cases, turned into "dust". The leftover material, regardless of the quality of its form and the quantity produced, is actually considered "worthless".

M.R. Have you ever wondered what might be behind this incidentally admirable "proclivity" of yours?

P.U. It took me a while to work it out, but I got there eventually. My mother lies behind all this. We did not create hardly any waste at all at home.

We found another usage for everything: from the organic leftovers in the kitchen garden to old things that lived lots of different lives. I can remember a pair of slippers made by putting together other slippers and then yet more slippers until eventually creating a sort of giant slipper. And also glasses: lenses in sequence, because, as my mother's eyesight worsened, she just put another set of lenses over the old ones and so on. I grew up seeing waste put to fresh usages. One day I would like to gather together all these objects "invented" by my mother.

M.R. And yet, despite all this "designing of objects" by which you were surrounded, when the time came you actually enrolled at the Academy. Painting of all things! Paolo Ulian, a painter?

P.U. No, I have never felt like a painter, but at the time I did not even know what design was. In some respects, no ordinary person did. That is the way it was, believe it or not.

M.R. But did you paint?

P.U. I traced signs with a pencil or biro. I remember that Getulio Alviani at the Academy made us do something like that for an entire year: parallel horizontal and vertical lines, free hand, using Indian ink, for months and months. Only occasionally were we allowed a certain amount of freedom to trace parallel diagonal signs. At the time I did not realise it, but I have kept those drawings and, years later, I realised how useful they had been for me. When Mari talks about the importance of handwriting as an introduction to design, I think it is the same basic idea.

M.R. So the Academy was not for you?

P.U. I left in the third year to go to the ISIA in Florence.



We did loads of practical things there. I like practical things. I am really good at them. We always ended up finishing our drawings and models very late at night and then brought them to school the next day, and then we started again making more models and more drawings, every day.

I occasionally missed my lectures to go and listen to Enzo Mari, who would be talking to the older students. And then the following year he was my teacher! He made us look for perfect objects: a scythe, barrel, brick or boomerang. He wanted to put on an exhibition using these objects to demonstrate the absolute value of beauty. The exhibition did indeed take place, and that particular task was our examination test. I was also the "official photographer" of all those archetypes (back then I was very good at photography). In other words, we did not design anything on that course, but we did take a good look around. But then I joined the Navy for a year and a half! When I got back

Mari himself called me, he remembered my photographs and asked me if I wanted to work for him at his studio in Milan. I put down the phone and said "Crikey: so it has happened!". And so I packed my bags. But I was unhappy in Milan. Mari was extremely tough with me, sometimes rightly so, other times apparently for no reason. In the end I stuck it out for a year and a half.

M.R. And did you frequent the design world in Milan?

P.U. No. I was rather frightened of it all. For example, the female journalists seemed "dangerous" to me. I was convinced everybody knew more than me, so I preferred to just hang around with a few friends in the small amount of time off I had. In the end I went home.

M.R. Would it be fair to say that Mari was your maestro?

P.U. Meeting Mari was vitally important for me, and his principles and some of his "masterpiece" projects are absolute benchmarks. He was a sort of model for me and in that respect I consider him my maestro.

M.R. Were you perhaps looking for a father figure? After all, earlier on, you only talked about your mother.

P.U. You must be joking, my father was always there for me. He was a draughtsman of big plants, systems and tanks. I can remember his drafting machine. It looked huge to me. And those drawings... on tracing paper using Indian ink, huge, beautiful and full of perfectly formed handwriting. Dad set the world in order and mum saved it or, rather, wanted to pass through it leaving as little trace as possible. I am not interested in leaving traces either. I do not design to be remembered but rather to reorganise certain things.

M.R. Perhaps we could generalise what you said about "maestros" to point out that, in the end, all those Italian designers we had the fortune to meet and work with, and who are now referred to as "the generation of maestros", in fact didn't want to have any true pupils. Years later I am increasingly startled to discover that the biographies of lots of our colleagues are full of references to Munari, Castiglioni, Magistretti or Mari, but, in actual fact, having spent time with them, we are perfectly aware that they did not have any real "disciples" and their work was basically self-centred.

ANEMONE
Lampada/Lamp

Produzione/producer: Limited edition Danese, 2011



Having said that, however, from a certain point of view they were maestros: "maestros despite themselves", maestros thanks to their work and writings that we studied and read so attentively.

P.U. Incidentally, I would like to mention somebody else who, over the last few years, I have come to realise was very important to me: Angelo Mangiarotti. When I think about some of his sculptures created simply by slicing a block of stone with a wire and then setting the various parts slightly off-line... or that 11 metre tall column constructed by piling together the "slices" cut out of one single block... I can see how these procedures have influenced me.

M.R. Who else would you like to mention?

P.U. Achille Castiglioni was fantastic and so was Vico Magistretti. I really admire Paolo Rizzatto and Alberto Meda, too: precision and perfection. Among the younger designers I think my friend Lorenzo Damiani is outstanding!

M.R. And do you still see Mari?

P.U. Of course, not very often these days, but occasionally. I show him my things (he was recently the curator of one of my exhibitions): generally speaking he is not very generous with his praise. He criticises almost everything I do!

M.R. For example?

P.U. For example the terracotta bowl that can be broken along "tapering lines", so that if it is dropped at least some bits can be saved. He said to me: "But I would have made it extremely heavy so that it could not break. I would not want it to break!"

M.R. Do you have at home any objects by the people you have mentioned?

P.U. I do not have a "designer's" house and, in any case, it is not "my" house, it is "our" house. I usually buy simple things that I really need and which are not very expensive. And it is full of my prototypes: prototypes of everything I could not get anybody to produce. Of course I have things by Mari, for example some glasses he designed for Danese because I helped make them, and then I have a delightful lamp designed by Rizzatto made of orange fabric that gives off soft lighting, and a chandelier by Ingo Maurer made of pieces of paper: every year we play the game of changing them all.

M.R. You mentioned the fact that lots of your prototypes have remained such. Indeed, when I was getting ready for our meeting and looking back at all the drawings you had sent me down the years and rereading all the letters you wrote to me, I came across lots of things I had forgotten about.

For example, if I remember rightly, just after the business of recycling marble, you worked for a long period of time with Ceccotti on bits of solid wooden waste.

P.U. They came to me because they had seen the publication about marble. I worked on that project for almost a year. There was a huge number of wonderful pieces that had already been worked on, semi-manufactured "sculptural pieces". I tried to put them together in sets of two to create small objects designed to be furnishing accessories. The end result was supposed to be a sort of "negative catalogue" (or may be positive?) of the company's official catalogue in which every object I proposed corresponded to an item of furniture in production. Nothing came of it.

M.R. I also remember a prototype for Cassina: a wonderful home-office writing desk with two wooden doors and an enveloping element made of an elastic fabric stretched over a frame: an idea similar to things you see nowadays, fifteen years later.

And that would have been one of your bigger objects: do you actually think you are more talented at creating small things?

P.U. Ask me to create something huge and I will do it! I have made lots of small things because I was generally working for exhibitions, for example for the extraordinary Opos, and the prototypes had to be actually made, paid for and then transported. That is why they are often small! Of course, having said that, I have to admit that small things seem to fit into my way of seeing the world.

M.R. The most common way of reading your projects is to consider them "minimal". On the other hand, I can see sculptural, expressionist and even ethical aspects to them. I am thinking back to 1995 and a coat-hanger that was never actually produced that had two wooden pieces opening up to reveal an undulating almost totemic interior. Or that "saddle-shaped" stool you presented at Opos in 1993, and then again a very recent piece, the marble "Concentrico" table designed for Le Fablier.

P.U. For the coat-hanger I joined together two of those rods used for attaching ondulux coatings... hence the shape. I worked on the stool using cardboard elements and, as regards the last piece you mentioned, I began with marble floor tiles or, in other words, something already made, and I cut as many concentric rings out of them as I could, without wasting anything. This allowed me to use an existing material. I did not need to add anything at all!

M.R. But the final image is extremely elaborate...

P.U. That worries me: I am afraid people will focus on studying the form and not think about what it was made out of, not really understanding all the reasons behind this kind of object. I would not want them to think it was project "for its own sake", purely decorative. Sometimes I might actually create decorative structures, but that is never my original intention, just a natural consequence of a very specific manufacturing process. On the other hand, concerning what you said about minimalism... No, I do not think I am a minimalist, and the reason for that is very simple: I am not a formalist in any sense. I cannot justify anything by just a principle (any principle), I never begin from a given scheme (not even that of "simplification"), I start from a real situation that has its own internal logic. On these bases, all of my projects can be different from each other.

M.R. Another label that it is hard for you to shake off is that being a "young designer".

P.U. Well, that is slightly my fault. I do not look my age: at thirty I looked fifteen, now that I am fifty I still look like a young lad. I would have liked to have been bigger and more imposing. Then I would have "scared" everybody!

M.R. You referred to the exhibition the Milan Triennale dedicated to your work in 2010, as part of an overview of young Italian design. And you were forty-nine!

P.U. They call me up about things connected with "young design", then when they look at my date of birth, they think they have got the wrong "Paolo Ulian": it cannot be me, because for them I am always, and always will be, a young designer.

