

DANIELA CIAMPOLI
MARCO MARSEGLIA

**Attorno al
Mediterraneo**





Il testo affronta il rapporto tra design, artigianato, luoghi e persone che divengono attori principali di un progetto che si pone l'obiettivo di ridare identità ad un luogo, il Mediterraneo, fin dall'antichità portatore di conoscenze, traghettatore di scambi e contaminazioni, attraverso gli oggetti rappresentanti della cultura materiale e caratterizzati spesso da un forte carattere simbolico.

I lavori presentati nel libro si sviluppano nell'ambito del progetto "Sviluppo dei Saperi Artigianali Tradizionali e Integrazione dei Sistemi Produttivi in Marocco e in Italia", finanziato dal Programma di Sostegno alla Cooperazione Regionale - APQ Mediterraneo, Linea 2.1 Marocco e realizzato e coordinato dalle Regioni Sardegna e Toscana.

Obiettivo primario del progetto è recuperare il patrimonio di competenze materiali e delle tecniche artigianali locali e allo stesso tempo valorizzare ed innovare la produzione artigianale, sia nell'ottica di salvaguardare le competenze tradizionali che di accrescerne le possibilità di mercato. Il progetto ha previsto due workshop: uno in Marocco dove il lavoro è stato condotto con le artigiane di Ifrane Alì della regione di Tanger-Tétouan; l'altro in Italia, nel laboratorio del giovane ceramista Alfredo Quaranta.

La tesi qui esposta si interroga sulla perdita d'identità degli oggetti dovuta ai molteplici fattori globalizzanti, cercando di restituire alle 'cose', attraverso l'avvicinamento della cultura progettuale, propria del progettista, e quella del fare propria dell'artigiano, la loro valenza simbolica.

La relazione tra design ed artigianato nella contemporaneità è strettamente legata al design per il territorio e quindi alla rinnovata attenzione per i luoghi, dove appare centrale la figura del designer come attore sociale, capace di contribuire sì allo sviluppo territoriale, ma anche alla coesione sociale ed al miglioramento della qualità della vita.

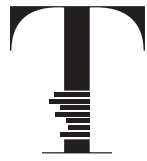
Marco Marseglia, Bergamo, 1982, designer, Ph.D. in Design, è assegnista di ricerca al Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze dove attualmente è docente a contratto per il corso di Applicazioni di Progettazione I al CDL triennale in Disegno Industriale, ed è componente del gruppo di ricerca del Laboratorio di Design per la Sostenibilità - LDS, DIDA LABS - dove si occupa di design di prodotto con particolare riferimento alle tematiche ambientali.

Daniela Ciampoli, Grosseto, 1984, designer. Dopo aver svolto attività di ricerca presso il Laboratorio di Design per la Sostenibilità - LDS, DIDA LABS - si dedica all'attività professionale spaziando dal design di prodotto a quello della grafica e della comunicazione con particolare riferimento al *packaging* design.

ISBN 978-88-3338-032-2



9 788833 380322





Barche di pescatori a Oued Laou,
Regione di Tanger-Tétouan, Marocco





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il presente volume è la sintesi della tesi di laurea a cui è stata attribuita la dignità di pubblicazione.

“La tesi affronta la tematica del design per il mediterraneo evidenziando in maniera originale problematiche legate alla società, alla cultura, al linguaggio. I progetti appaiono innovativi dal punto di vista tecnico-formale coniugando soluzioni estetiche proprie delle due rive del mediterraneo”.

Commissione, Proff.: S. Mecca, M. Ruffilli, V. A. Legnante, F. Tosi, G. Lotti, G. Alfarano, A. Mecacci, E. Benelli

Ringraziamenti

Alla Terra, materia prima di questi progetti.



crediti fotografici

Tutte le foto sono di Marco Marseglia tranne la foto a p. 12, di proprietà dell'archivio fotografico Alinari, e le foto alle pp. 8-9, 17, 51, 53, 54 e 56 di Stefano Visconti.

in copertina

Grand Commis de Cuisine, pentola per la cottura a vapore o per la preparazione del cous cous.

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Sara Caramaschi



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2018

ISBN 9788833380322

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



HEAVY METAL
ABSENCE
CE 94/62

DANIELA CIAMPOLI
MARCO MARSEGLIA

**Attorno al
Mediterraneo**





Progetti dal mare di mezzo

Mediterraneo, il mare di mezzo tra culture, popoli, continenti.

Con l'Italia che è in mezzo al mare di mezzo.

E allora abbiamo davanti due strade.

Guardare ai flussi migratori che ci attraversano come un fenomeno esclusivamente negativo da contrastare e da combattere.

Oppure, nella consapevolezza della reversibilità del fenomeno, porsi nei suoi confronti in maniera proattiva con l'idea di regolamentarlo ma, allo stesso tempo, di coglierne le opportunità a livello di scambio culturale, di sapere, di competenze tecniche.

Nel lavoro di questi anni, sposiamo questa seconda opzione con l'obiettivo di capire se, in un tale contesto, il design può giocare, in maniera diretta e quasi programmatica, un ruolo di supporto al modello sociale sopra prefigurato come contributo al diffondersi di una società realmente interculturale. La risposta è per noi ovviamente affermativa ed è strettamente legata al compito che può svolgere in tale contesto l'Italia. Dallo scambio con persone che provengono da altre parti del mondo il nostro design può trarre nuova linfa, nuovi spunti creativi, nuove capacità produttive e le imprese differenti opportunità di business.

Un lavoro di ricerca e progetto che si presenta come contributo allo scenario sopra prefigurato.

In questa pubblicazione viene presentata la tesi magistrale di Daniela Ciampoli e Marco Marseglia, frutto di due workshop in Italia e in Marocco, esempio e sintesi di un fare progettuale a cavallo tra diverse culture.

Giuseppe Lotti

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze



around the Mediterranean





Recuperare le tradizioni e le abilità tecniche di un luogo, elaborare nuove forme di dialogo e conoscenza, promuovere il patrimonio ed esaltarne la ricchezza.

Questi i capisaldi del progetto “Sviluppo dei Saperi Artigianali Tradizionali e Integrazione dei Sistemi Produttivi in Marocco e in Italia”, finanziato dal Programma di Sostegno alla Cooperazione Regionale – APQ Mediterraneo, Linea 2.1 Marocco e realizzato dalle Regioni Sardegna e Toscana.

Obiettivo primario del progetto è recuperare il patrimonio di competenze materiali e delle tecniche artigianali locali e allo stesso tempo valorizzare ed innovare la produzione artigianale locale, sia nell'ottica di salvaguardare le competenze tradizionali che di accrescerne le possibilità di mercato.

Nello specifico, la Regione Toscana, Dipartimento Competitività del Sistema Regionale e Sviluppo delle Competenze, Sviluppo Toscana S.p.A., ha organizzato tre workshop in collaborazione con il CDL magistrale in Design dell'Università degli Studi di Firenze: due in Marocco ed uno in Italia, al fine di raggiungere gli obiettivi prefissati dal progetto.

Il progetto di tesi presentato si è sviluppato in due workshop: uno in Marocco dove il lavoro è stato condotto con le artigiane di Ifrane Ali; l'altro in Italia, nel laboratorio del giovane ceramista Alfredo Quaranta, progettando insieme a due studenti marocchini dell'*Istitut National deux Beaux Arts* di Tétouan.

Artigianato e design quindi come attori principali di un progetto che si pone

l'obiettivo di ridare identità ad un luogo, il Mediterraneo, fin dall'antichità portatore di conoscenze, traghettatore di scambi e contaminazioni, soprattutto attraverso gli oggetti rappresentanti della cultura materiale e caratterizzati spesso da un forte carattere simbolico.

La tesi si interroga sulla perdita d'identità degli oggetti dovuta ai molteplici fattori globalizzanti, cercando di restituire alle 'cose', attraverso l'avvicinamento della cultura progettuale, propria del progettista, quella del fare propria dell'artigiano, la loro valenza simbolica.

La relazione tra design ed artigianato nella contemporaneità è strettamente legata al design per il territorio e quindi alla rinnovata attenzione per i luoghi, dove appare centrale la figura del de-

signer come attore sociale, capace di contribuire sì allo sviluppo territoriale, ma anche alla coesione sociale ed al miglioramento della qualità della vita.



Attorno al Mediterraneo

“Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterraneo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Jugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto. Significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, a fianco dell'ultramoderno: accanto a Venezia nella sua falsa immobilità, l'imponente agglomerato industriale di Mestre; accanto alla barca del pescatore, che è ancora quella di Ulisse, il peschereccio devastatore dei fondi marini o le enormi petroliere. Significa immergersi nell'arcaismo dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare. Tutto questo perché il Mediterraneo è un crocevia antichissimo”.

(Braudel F. 2010, *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano, pp. 7-8).

L'espressione Attorno al Mediterraneo racchiude in sé una molteplicità di significati e messaggi che lasciano spazio a differenti interpretazioni.

Mediterraneo è incontro, confronto, talvolta scontro tra popoli, trasmissione di saperi, usi e costumi, movimento di merci e conoscenze.

Il Mediterraneo è traghettatore di scambi e contaminazioni, attraverso gli oggetti portatori della cultura materiale e immateriale caratterizzati sovente da un forte carattere simbolico.

Al contempo fattore di unione e di divisione, dove le distanze geografiche possono sembrare oggi più brevi rispetto al passato, è fortemente definito da distanze culturali difficili da colmare. Ed è proprio in questo scoglio che vanno a frangersi tutti i tentativi di imposizione di una globalizzazione forzata e che mal si conforma alla gente di questo mare.

All'imporsi di diversi aspetti apparte-

nenti alla società dei consumi esistono in parallelo risposte che originano, consciamente e non, dalle radici di dette civiltà che hanno fatto la storia del Mediterraneo e che continuamente ne ridefiniscono i confini; confini questi solamente politici o linguistici, poiché la mescolanza delle genti ha dato origine nel tempo ad un'unica civiltà, quella mediterranea.

È la costante compresenza di fattori contrastanti che alimenta e allo stesso tempo custodisce la memoria e tutto ciò che la va a definire, a partire dalle tradizioni fino all'artigianato dei luoghi. Per mezzo di quest'ultimo, uomini e donne salvaguardano antiche tipologie di lavorazione, l'identità locale e la collettività stessa, che risulta unita e sempre più spesso a queste identificata; analogamente attraverso forme e in particolare decorazioni esprimono la propria condizione sociale ovvero significano i propri pensieri, le proprie emozioni.

“Il Mediterraneo è un orizzonte culturale più che un confine geografico, connota un'appartenenza storica più che un territorio definito. È centro di modi di abitare diversi, di circolazione di merci e informazioni; deposito di sedimentazioni storiche, luogo di maturazione di nuove culture attraverso una particolare attitudine al sincretismo tecnologico; nodo di confluenza di saperi e tradizioni in un corpo stratificato e in divenire. Il Mediterraneo è interpretabile secondo Braudel come 'cicatrice' tra la cultura occidentale e la cultura orientale. L'identità mediterranea è quindi porosità, capacità performativa di assorbire e rielaborare concezioni di vita differenti”.

(La Rocca F. in Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C. (a cura di) 2004, *Medesign_forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze, p. 148).



È lecito parlare di design mediterraneo associando questo binomio al design per il territorio?

Innanzitutto, come sostengono Maffei S. e Villari B. (Maffei S., Villari B., in Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C. (a cura di), *Me.Design_forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze 2004, p. 88), la definizione di design a scala territoriale è intimamente legata al concetto di dar forma a qualcosa, come del resto lo è la definizione classica di design; in questo caso però la forma non è legata soltanto agli artefatti materiali, ma comprende in senso più ampio il dar forma a intuizioni, pensieri, culture, saperi e conoscenze che stanno nel territorio e lo caratterizzano.

Pertanto lo scopo di questo approccio progettuale è rendere visibile la specificità territoriale attraverso la definizione di prodotti, servizi e strategie: si hanno quindi da un lato gli artefatti fisici, dall'altro opere di natura immateriale.

“Il design che agisce per lo sviluppo locale deve fare riferimento [all'ambiente inteso come insieme di risorse economiche, umane, sociali, fisiche, storico-culturali, ambientali] affrontandone la natura e i limiti specifici: ciò può essere realizzato attraverso una prima definizione complessiva che può essere rintracciata nel concetto dinamico di capitale territoriale” (Maffei S., Villari B., *ibidem*), intendendo con questo

l'insieme di quei fattori presenti nel territorio, che possono essere considerati punti di forza o vincoli, e che vanno a costituirne la ricchezza (attività, paesaggio, patrimonio, *know-how*).

Oltre al capitale territoriale è di conseguenza necessario prendere in esame il capitale sociale, ovvero l'insieme delle modalità che regolano le relazioni tra individui, imprese e istituzioni.

Il design per il territorio implica quindi “un'attività progettuale che ha come fine quello di promuovere processi sistemici di innovazione (sociale, economica, tecnologica) attivati a partire dalla specificità delle risorse locali [il capitale territoriale e quello sociale] attraverso l'uso di livelli disciplinari differenti [...] e con diversi focus d'azione [...]. Il design a scala territoriale può attivare perciò molteplici interventi correlati a differenti livelli di progetto: lo scopo è sempre quello di migliorare la quantità, l'accessibilità, la distribuzione delle risorse locali, siano esse immateriali o materiali (risorse umane, fisiche, di conoscenza, di relazione) che costituiscono il capitale territoriale” (Maffei S., Villari B., *id.*, p. 89).

Alla base di questa strategia vi è una visione strutturata dell'azione da compiere da parte del designer che inizia con il rilevare, interpretare e tracciare le caratteristiche del territorio per poi

concepire un'idea di progetto che le vada ad integrare in un sistema dinamico, capace di adattarsi continuamente a circostanze soggette a mutamenti continui.

Il design per il territorio è quindi riconoscere come oggetto del progetto il capitale territoriale.

Il concetto di design per il territorio e quello di design mediterraneo sono legati dal concetto di giacimento, inteso come quel sistema sedimentato composto da numerosi fattori correlati e interagenti: risorse umane, risorse produttive, forme di governance, modelli culturali, elementi fisico-ambientali e fisico-monumentali che restituiscono le molteplici identità di quel dato territorio e che più in generale considera le componenti territoriali direttamente connesse a dei caratteri identificativi.

In un contesto tale, quale è quello mediterraneo, il design ha l'ulteriore compito di mantenere stabile il localismo cosmopolita (Manzini E., *id.*, p. 103), inteso come condizione di equilibrio tra radicamento e apertura, al fine di attivare un sistema di configurazione e valorizzazione della relazione prodotto/contesto/identità.

Come sostiene Cristallo V. (Cristallo V., *id.*, p. 101) i manufatti locali mediterranei si caratterizzano per essere una combinazione di prodotto, contesto e identità dove la progettualità del de-

sign, inteso come disciplina, può intervenire al fine di sistematizzare questa relazione al fine di consolidarne il potenziale. Il traguardo che il design per il Mediterraneo deve raggiungere è quello di rendere questa relazione motore di sviluppo per processi di crescita territoriale intimamente legata a fattori locali.

Se per Vico Magistretti l'associazione del design, di cui una delle caratteristiche principali è la produzione in grande numero, al Mediterraneo è vagamente dissonante poiché rimanderebbe ad un design legato al mare o alla navigazione o comunque a un design contraddistinto da fatti unici e raramente ripetibili a larga scala, per Gillo Dorfles è necessaria all'individuazione di un *genius loci* che sta alla base di tutto quanto è stato creato nel campo dell'arte applicata, dall'antichità ad oggi, in quest'area privilegiata che è il Mediterraneo.

Dorfles, a sostegno della sua tesi, cita il grande storico dell'arte Herbert Read, del quale ha sempre contrastato l'opinione “che il design – nella sua veste di *'product design'*, di progettazione per l'industria – debba essere considerato come tale solo a partire dall'era industriale, ossia alla fine dell'800, e non confuso con l'artigianato di precedenti stagioni [...]. [Ciò] non toglie [riprendendo Read] che un autentico processo progettuale possa es-



sere alla base di tutta quanta la grande produzione architettonica e artigianale sin dall'antichità più remota" (Dorfles G., *id.*, p. 6).

Dorfles sostiene che è quindi riconoscibile una specie di peculiarità creativa che accomuna le genti dell'Africa Settentrionale, delle penisole greca, italiana, iberica, con le sponde dell'Asia Minore e le grandi isole di Sardegna, Sicilia, Creta, Malta e che va a definire una sorta di espressività riconoscibile, scaturita dal susseguirsi di contaminazioni tra le civiltà presenti nel bacino mediterraneo e gli apporti stranieri del Nord e dell'Est.

Questo aspetto è riscontrabile in questo Mare che, come sostiene Dalisi R. (in Buono M., Lotti G. 2005, *Habitat-med. Cooperazione, contaminazione, cultura materiale come veicolo di sviluppo*, Luciano Editore, Napoli, pp. 22-25) "è stato il grande teatro ove è nata e prosperata in modo ineguagliabile la capacità tecnica e creativa dell'oggetto, del fare spazio umano [ed] un'immensa fucina di materiali oltre che di forme" per cui, come sostiene Braudel F.

(Braudel F., *op. cit.*, 2010, pp. 43-44), fin dall'antichità sulle antiche rotte marine venivano trasportate materie prime per la costruzione di utensili come l'ossidiana dall'Asia Minore a Cipro, così come dalla Sicilia a Malta, e ancora manufatti e opere d'arte tra cui statue e colonne di marmo e bronzo, chiese 'prefabbricate' in marmo e porfido, carichi da oltre tremila anfore di vino ed olio.

Ed è proprio in riferimento alle anfore vinarie che Marilia Pederbelli (in Branzi A. 2007, *Capire il Design*, Giunti Editore Spa, Prato), ci spiega quanto la produzione in serie o meglio la realizzazione di oggetti con caratteristiche costanti, che riproducono un modello iniziale (o archetipo) sia dal punto di vista della tecnica che della forma, abbia radici lontane e più che mai legate al saper fare artigiano locale.

Parlare di 'locale' in riferimento a un'area vasta e dai confini labili come quella mediterranea, è da intendersi come un'individuazione di peculiarità che la rendono identificabile in un'unità, quindi in un giacimento. Dal punto di vista del design si può parlare di

design mediterraneo come di un design per il territorio, o design per lo sviluppo locale, che ha come fine il miglioramento del capitale territoriale stesso poiché questo comprende tutte quelle peculiarità che ne vanno a costituire la ricchezza e che, adeguatamente sistematizzate attraverso la ricerca, conducono ad un processo di crescita innovativo e valorizzante.

Le prerogative possedute quindi possono ancora permettere a questo mare di 'ripensarsi' nella contemporaneità, proponendosi come alternativa al mercato globale, sfuggendo dalla morsa della perdita d'identità in atto a causa della globalizzazione.

In ambito progettuale il tema della perdita di identità e dell'importanza dei luoghi viene evidenziato nel contesto design-territorio dall'architetto e storico del design François Burkhardt:

"La condizione postmoderna è innanzitutto un atteggiamento di fronte alle perdite di identità subite dalla società moderna [...] il recupero della nozione di specificità regionale che, senza rimettere in causa la tendenza all'universalismo, consente una nuova discussione attorno al rapporto fra luogo e storia, fra identità e prodotti, come seguito ai segni che comprendono significati propri ad una regione e che servono da legame nel senso di una comunità. È evidente che questi segni sono sempre esistiti ma che, a causa di lenti meccanismi che cercano di farli sparire o di ignorarli, sono stati cancellati negli spiriti, pur essendo fisicamente presenti. Non si tratta di riprendere una discussione sulla conservazione dei valori ma piuttosto di associare culture radicate e nozioni universalistiche" (Burkhardt F., in Ugo *La Pietra* (a cura di) 1997, *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*, Edizioni della Triennale, Milano, p. 18).

pagina precedente

Cuscini in lana naturale filata e tessuta a mano, Roberta Morittu, Cooperativa Femmes de Casablanca, Casablanca, Marocco

Lampada a sospensione, Younes Duret, Atelier Duret, Marrakech, Marocco

Come sostiene Lotti G. (appunti personali della lezione del 13 ottobre 2011 al CDL Magistrale in Design, UNIFI), si parlerà allora di un design per il territorio come “un'opzione culturale che, nel recupero del rapporto con il luogo, riafferma il valore delle identità plurali, l'importanza del dialogo e, al tempo stesso, un rinnovato legame con la storia, ed ancora una nuova ritualità del fare, un simbolismo spesso perduto”.

Design Attorno al Mediterraneo significa questo: cercare di recuperare i valori, le tradizioni, il saper fare, facendo del design il mediatore tra innovazione e tradizione con l'obiettivo di scaturire processi innovativi.

Il design per il mediterraneo è associabile a quello che Zolo D. (in Cassano F. e Zolo D. 2007, *Alternativa Mediterranea*, Feltrinelli, Milano, pp. 20-21) intende per 'alternativa mediterranea'.

L'alternativa mediterranea è il tentativo di resistere facendo leva su un recupero della tradizione e dei valori mediterranei, valorizzando la cultura dei *limes*, degli dei, delle diverse lingue e civiltà, del 'mare di mezzo', estraneo al-

la dimensione monista del mondo occidentale.

Design attorno al Mediterraneo è quindi un design per i territori e con i territori, cui il designer può contribuire allo sviluppo di questi, in quanto possiede i mezzi e le conoscenze teoriche per far dialogare le varie realtà locali e intrattenere rapporti con i diversi attori del sistema: “[...] chi lavora sulla ricerca pura ed applicata – mondo universitario, strutture private, consulenti di impresa a vario livello –, da una parte, e le competenze presenti sul territorio – dall'artigiano a chi opera nel settore della comunicazione –, dall'altra”

(Legnante E., Lotti G. 2005, *Un tavolo a tre gambe, Design/Impresa/Territorio*, Alinea Editrice, Firenze, pp. 23-24).

Il progetto di tesi comprende tutto questo: si è sviluppato all'interno di un programma molto ampio, con capofila la Regione Sardegna, seguita dalla Regione Toscana – ente Sviluppo Toscana – che si è avvalsa del contributo del mondo universitario – Facoltà di Architettura di Firenze, CDL Magistrale in Design – al fine di raggiungere gli obiettivi pre-



fissati: lo sviluppo dei saperi artigianali tradizionali e l'integrazione dei sistemi produttivi in Marocco e in Italia.

Come sostiene Fagnoni R. (in Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C., *op. cit.*, 2004, p. 220) il design è anche fattore di diversità fra le culture, soprattutto in un mondo globalizzato, fornisce soluzioni oggettive e funzionali, e soluzioni soggettive, di tipo simbolico, psicologico, cioè intrise di un valore determinato dalla soddisfazione che gli individui traggono dall'uso o dal possesso.

Ed è proprio nella diversità culturale che la disciplina può assumere una ferma posizione al fine di ricercare nuovi modelli di sviluppo, nuove metodologie di intervento, anche come contributo ad una ridefinizione della stessa che supera la consolidata e convenzionale logica di un design strettamente legato all'industria e che va ad abbracciare altre metodologie produttive che realizzano artefatti, espressione della cultura materiale e immateriale di uno specifico luogo.

In un progetto di valorizzazione territoriale e di riscoperta, promozione e rafforzamento dei saperi di un territorio come il Mediterraneo – con tutte le sue diversità –, e in questo caso particolare il Marocco, il designer può dare un importante contributo facendo interagire sinergicamente tutti gli attori del sistema.

Per ottenere questa sinergia l'intervento di design deve perciò tenere conto della specificità dei luoghi, dell'imprescindibile presenza di fattori globalizzanti, delle tradizioni e risorse del territorio e, non per ultimo, della capacità di recepire stimoli innovativi da parte delle realtà e delle imprese locali.

Deve inoltre intervenire a salvaguardare e valorizzare l'identità territoriale, in termini di promozione e diffusione dei saperi legati ad aspetti culturali ed ambientali, e quelle piccole produzioni locali ed imprese che rischiano di essere annientate dalla globalizzazione, recuperando mestieri e tecniche di lavorazioni tradizionali.

Di fondamentale importanza in tale contesto è il ruolo di designer come attore sociale, capace di contribuire allo sviluppo di un territorio ma anche alla coesione sociale e alla qualità della vita di chi abita quel territorio.

Per una maggiore coesione tra il design e le realtà produttive locali c'è bisogno dell'apporto di nuove soluzioni di cui le piccolissime imprese appartenenti a realtà artigianali spesso vengono a mancare. Il ruolo svolto finora dal design deve essere rafforzato, pianificando e programmando i vari interventi possibili: per raggiungere questo obiettivo il de-

signer deve attuare progetti che operano partendo anche da valori sociali, posti alla base del progetto, visto che negli ultimi anni gli atteggiamenti di consumo si sono progressivamente modificati; molta più attenzione viene data alle tematiche sociali e i comportamenti di acquisto risultano meno effimeri rispetto al passato, basati su un sistema di valori esistenziali e culturali più profondi e duraturi.

“Nella marea di oggetti che inonda il mondo, domestico o non, pochi oggetti sono capaci ancora di stupire, di destare quel senso di meraviglia che rimane pur sempre lo stimolo della conoscenza e della ricerca; pochissimi, fra i prodotti di forte identità, possiedono i caratteri per diventare icone popolari, prodotti simbolo per il loro contenuto estetico e progettuale, per una spiccata personalità. Si tratta di caratteri difficilmente prevedibili, felice espressione di una particolare capacità di esprimersi in un linguaggio chiaro, ma innanzitutto felice espressione di un'idea, un concetto, inteso come il senso dell'oggetto” (Fagnoni R., *ibidem*).

Il designer deve quindi progettare scenari e “oggetti dotati di senso, dunque, con una storia alle spalle che deve essere spiegata, raccontata, valorizzata. Come particolare contributo ad una tematica – quella delle implicazioni etiche della professione di designer – che negli ultimi tempi, appare sempre più centrale nel dibattito internazionale [...] In un tale scenario – che vede come centrali le macro questioni ambientali e, più in generale, della sostenibilità

– rivendicare il ruolo dei territori (grandi e piccoli) come espressioni dei saperi ma anche di valori e l'importanza delle connessioni tra questi e realtà vicine e lontane capaci di attivare percorsi di innovazione appare un contributo al dibattito sul ruolo del design che, più attento al sociale, interviene nel merito delle questioni intorno alla globalizzazione” (Legnante E., Lotti G., *op. cit.*, 2005, p.20).

Progettare – come sostiene Paolo Ulian (in Follesa S. 2010, *Pane e Progetto*, Franco Angeli, Milano.) – “non è solo un gioco di invenzione e di elaborazione estetica, ma è in prima istanza la veicolazione di un pensiero, di una posizione politica, di un dissenso verso gli aspetti di una realtà che non condividiamo”.

Il design per il territorio, quindi, prende posizione contro quei processi di globalizzazione e di livellamento dei mercati causa di perdita d'identità del territorio e di conseguenza di tutte quelle realtà locali che ne fanno parte come le piccole imprese, l'artigianato e le comunità stesse. L'artigianato, grazie alle ultime modificazioni del mercato, dove è sempre più presente un interesse per il pezzo unico, può disporre di nuove opportunità.

“Sul fronte della percezione del valore artigiano occorre distinguere tra due diversi tipi di consumo, poiché il consumo dell'artigianato ha valori propri, che possono essere anche quelli di feticcio, collezionismo, curiosità legate ad un'esperienza come quella del viaggio. Ma il valore proprio dell'artigianato può essere anche quello simile a ciò

che si cerca negli alimenti tipici...voglio quella cosa perché mi dà un senso tattile per il materiale con cui è realizzata, per i segni che vi sono stati lasciati sopra da chi l'ha realizzata. In questo caso c'è una specie di ecologia della mente, una magia naturale che si innesca al momento dell'acquisto, un mondo di sensorialità” (intervista a Calabrese O., Artigianato, ecologia della mente, www.fi.camcom.it).

In Attorno al Mediterraneo si è cercato di far dialogare la tradizione con l'artigianato specifico delle regioni interessate, le forme appartenenti a queste con i materiali e le lavorazioni presenti nel contesto e in particolare due culture differenti, quella italiana e quella marocchina partecipi entrambe della costituzione di questa grande area riconoscibile come mediterranea.

Tutto questo con l'obiettivo di realizzare manufatti che potessero partecipare ad una ricontestualizzazione di un territorio, il Marocco e in un senso più ampio il Mediterraneo, in cui alcuni, se pur pochi, elementi della globalizzazione hanno fatto un'irruzione violenta e che, allo stesso tempo, riuscissero a comunicare con un mercato più ampio, anche internazionale, per dar voce a questo tipo di esperienza ed esprimere l'interesse di una comunità nel voler partecipare alla condivisione di conoscenza e tradizione. Più che di ricontestualizzazione quindi si tratta di un tentativo di conservazione della tradizione e allo stesso tempo apertura al cambiamento.

Il design, lavorando a favore del territorio, in stretto contatto con le piccole realtà produttive locali, va oltre l'a-

spetto economico, mirando a ridare ai luoghi la loro identità, difendendone e rivitalizzandone il patrimonio artigianale, sempre più apprezzato e ricercato conseguentemente all'eccessivo livellamento dei mercati. Pertanto il Mediterraneo va inteso come un orizzonte culturale più che economico, "connota un'appartenenza storica più che un territorio definito. [...] L'identità mediterranea è quindi porosità, capacità performativa di assorbire e rielaborare concezioni di vita differenti. Attraverso scambi commerciali, ma anche conflitti bellici, le tre grandi civiltà del mediterraneo - Latinità, Islam e mondo Greco - hanno ibridato il sapere, hanno diffuso culture che, altrimenti sarebbero rimaste locali [e il] design italiano è profondamente radicato nell'orizzonte delineato e si differenzia nel contesto europeo per questa appartenenza culturale" (La Rocca F., in Fagnoni R., et al., *op. cit.*, 2004, p. 148).

Vari sono stati gli interventi di designer circa lo studio e la sperimentazione sul possibile utilizzo di materiali e tecniche artigianali particolari e caratteristici di aree geografiche in cui da tempo è presente una forte identità ri-

conoscibile a livello territoriale e comunitario, ma che è costantemente messa a rischio da fattori globalizzanti.

In genere, in questo tipo di intervento, i designer seguono una sorta di mappa progettuale che li porta, anche seguendo strade differenti, ma passando tutti comunque attraverso tappe cruciali, ad una stessa meta, quella progettuale: a partire dalla specificità dei luoghi, delle tradizioni e risorse presenti sul territorio, passando per la salvaguardia e la valorizzazione dell'identità locale, delle tecniche artigianali, delle comunità stesse come agglomerato di conoscenze, per arrivare a progetti basati su valori sociali e di condivisione, dal connotato fortemente identitario.

In questo scenario di localismo cosmopolita andiamo quindi ad incontrare una tipologia di progetto che, partendo dalla ricerca, riesce a trovare il giusto equilibrio nella collaborazione tra design e produzione artigianale, facendo di questi due fattori interdipendenti e di valorizzazione reciproca.

Tale tipo di partecipazione, che avviene sempre e comunque a stretto contatto con le realtà produttive locali, porta i progettisti e le figure che assieme a loro collaborano ad interessanti risultati.





"Gli oggetti non sono e non sono mai stati soltanto 'oggetti'; cioè strumenti per realizzare semplici operazioni di lavoro o di vita domestica. Le piccole o grandi 'cose' che si trovano nelle nostre case sono state fin dall'antichità più remota, dispositivi su cui gli uomini si sono esercitati per realizzare metafore o relazioni simboliche"

(Branzi A., *op. cit.*, 2007, p. 9).

La tesi di laurea vede nell'artigianato e nel design i due attori principali di un progetto che si pone l'obiettivo di ridare identità ad un luogo, il Mediterraneo, fin dall'antichità portatore di conoscenze, traghettatore di scambi e contaminazioni, soprattutto attraverso gli oggetti rappresentanti la cultura materiale e caratterizzati spesso da un forte carattere simbolico.

La relazione tra i due termini nella contemporaneità è strettamente legata al design per il territorio e quindi alla rinnovata attenzione per i luoghi, dove appare centrale la figura del designer come attore sociale, capace di contribuire sì allo sviluppo dei luoghi, ma anche alla coesione sociale ed al miglioramento della qualità della vita.

Il tema rimanda al rapporto tra progetto e artigiano dove su tutte sono sicuramente da ricordare le esperienze condotte da Ugo La Pietra che dagli anni '70 ad oggi si è impegnato per

comprendere quali possono essere le collaborazioni tra cultura artigianale o cultura del fare, radicata nei luoghi, e cultura progettuale propria di artisti, architetti e designer, al fine di evitare il declino dell'identità territoriale e di alzare il livello culturale dell'oggetto artigianale portatore di raffinatezza d'esecuzione fin da epoche antiche.

Se nella storia l'artigiano ha ricoperto un ruolo attivo nella produzione di oggetti per le persone – inteso come artigiano del necessario, degli oggetti presenti nelle case, atti a svolgere funzioni pratiche e non – non lo si può dire per quanto riguarda il presente, dove gli oggetti prodotti industrialmente dominano le nostre case.

Oggetti, per altro, completamente de-ritualizzati, privi di significato simbolico al contrario della moltitudine di manufatti che ci hanno preceduto.

"Come ci spiegano gli antropologi, gli stessi manufatti preistorici erano il risultato di culture sciamaniche che indagavano le misteriose relazioni esistenti tra il tornio e le leggi cosmiche che guidano il moto rotatorio delle stelle; oppure tra il fuoco che fonde i metalli e le energie magiche del sottosuolo; tra il battere del telaio primitivo e il succedersi della vita e della morte. L'origine delle tecnologie primitive non è mai stata determinata dal caso, ma dalla faticosa mediazione tra signifi-

ficati cosmici e risultati tecnici; tra la solitudine dei nostri padri e la ricerca di relazioni 'alte', in grado di dare senso a quella solitudine planetaria"

(Branzi A., *id.*, pp. 11-12).

Oggi sicuramente l'artigianato può assumere un ruolo significativo, tentando di ristabilire quel particolare rapporto che fin dall'antichità l'uomo ha intrattenuto con il mondo e con gli oggetti del quotidiano. L'artigianato nella storia ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo di tutte le civiltà fino all'era industriale; gli oggetti, utilizzati per le più svariate operazioni, fino all'era della macchina sono stati tutti eseguiti artigianalmente, con un 'saper fare', con il 'sapere delle mani', proprio dell'artigiano; dai primi strumenti utilizzati per la caccia, al vasellame prodotto per svolgere funzioni legate agli alimenti – pensiamo alle anfore vinarie o a quelle per l'olio –, alle numerose statuette rappresentanti la Dea Madre – antico culto di origine paleolitica –, a tutti quegli strumenti utilizzati in epoca etrusca e non solo durante particolari riti celebrativi, alle anforette dell'an-

tica Grecia, alle tazze auree e così via. Come ci ricorda Branzi A.:

"La storia degli oggetti domestici e della loro importanza culturale, comincia dunque in quelle isole nei lontani XVI e XV secolo a.C.; ed è una storia importante che non è mai appartenuta alla storia ufficiale dell'arte ma è coincisa con un livello autonomo e originale dell'attività umana"

(Branzi A., *id.*, p. 63).

Dall'antichità l'uomo ha usato il rapporto mano e mente per modificare la materia, al fine di realizzare manufatti atti a rispondere sia ad esigenze funzionali che simboliche e rituali.

Come ricorda Riccardo Dalisi (in AA.VV. 2008, *Manufatto. ArtigianatoComunitàDesign*, Silvana Editoriale SpA, Cinesello Balsamo, Milano, p.12):

"[...] la mano deriva dal cuore: ogni nostro impulso mette in moto braccia e mani. La mano si posa tra noi e il cielo, tra il cuore e le stelle. Con le mani l'uomo ha trasformato il mondo e già Giordano Bruno lo diceva che senza la mano non ci sarebbe stata civiltà alcuna".



In quasi tutti i popoli, tranne quelli delle società gilaniche – ampiamente teorizzate e studiate da Marija Gimbutas –, la produzione di armi era una delle produzioni principali; parallelamente però vi era una produzione di oggetti decorativi e non, prodotti per essere esportati. Sono i commerci gestiti nel Mediterraneo soprattutto da Etruschi, Fenici, Cretesi e Minoici a dare grande impulso all'artigianato dei beni di lusso – vetro, oro, avorio e stoffe pregiate – e alla produzione di vasellami per il trasporto di olio e vino. Grazie agli scambi commerciali si crea dunque un 'gusto artistico' mediterraneo che mescola motivi ornamentali e tecniche artigianali provenienti da diverse aree.

Nel mondo greco l'artigianato diviene elemento di propulsione economica, i numerosi scambi commerciali favoriscono una maggior disponibilità di cibo, necessario a colmare il crescente aumento demografico.

La figura dell'artigiano acquista valore sociale nelle città a più forte sviluppo commerciale dove non ci sono preclusioni alla carriera politica di conciato-

ri di pelle o fabbricanti di lampade che, anzi, dispongono di patrimoni più vasti di molti proprietari terrieri. Questo anche se nelle città meno sviluppate l'artigiano non aveva ancora la possibilità di partecipare alla vita politica e civile. La figura artigiana si rafforza maggiormente nel periodo romano e vengono riconosciute le prime corporazioni di mestiere: pittori, flautisti, orefici, conciatori, carpentieri, muratori, calzolai e vasai, sebbene non tutte le categorie necessitavano degli stessi privilegi. È nel periodo medioevale che la figura acquista ulteriore importanza e si creano le corporazioni per quasi tutte le attività artigianali.

“Con la frantumazione dell'impero romano e la nascita delle prime amministrazioni locali indipendenti, gli artigiani conquistarono un ruolo fondamentale nella vita politica e civile, organizzandosi in corporazioni [...] basate su associazioni di categoria, che prevedevano il raggruppamento dei lavoratori che svolgevano lo stesso mestiere nella stessa città, con lo scopo di difende-

re sia i segreti tecnici sia gli interessi comuni, e di favorire gli scambi commerciali” (Branzi A., *op. cit.*, 2007, p.23).

Le botteghe artigiane medioevali realizzavano oggetti in base a processi produttivi definiti, tipici di una produzione seriale. Infatti, accanto alle organizzazioni corporative, sorsero intorno al XIV e il XV secolo le prime realtà proto-industriali, dove iniziavano ad essere utilizzati i primi macchinari che ripetevano i gesti delle mani degli artigiani. La produzione tessile è stata una delle prime produzioni in cui l'uso della mano fu sostituito da un macchinario.

La caratteristica dell'artigianato nel passato è stata la coincidenza della fase progettuale con quella di esecuzione;

“Con l'invenzione dell'industria si razionalizza la separazione a livello esponenziale: la produzione industriale è basata proprio sulla non coincidenza tra progetto e produzione, e su questa separazione si è articolata ogni fase del lavoro di produzione. [...] E così anche il progetto, come qualsiasi pro-

dotto industriale, finisce per diventare una sorta di catena di montaggio, su cui intervengono diverse specializzazioni” (Mari E. 2004, *La valigia senza manico, conversazione con Francesca Alfano Miglietti*, Bollati Boringhieri Editore srl, Torino, p. 36).

La produzione industriale ha quindi oscurato il lavoro dell'artigiano che nel tempo si è relegato a fare o meri rifacimenti industriali, o artigianato tradizionale legato soprattutto alla sfera turistica con una conseguente perdita d'identità, sia propria che dei prodotti realizzati.

C'è da dire però che questo vale solo per alcune tipologie di artigiano, perché oggi, ma in parte era così anche nel passato – basti pensare al garzone di bottega o al mastro – esistono varie tipologie di artigianato che si differenziano sia per approccio verso la materia che per qualità e tipologia di manufatti.

Quindi l'artigiano è una figura che è sempre esistita nella storia e che, con l'avvento dell'industria, si è modifica-



ta ed evoluta adeguandosi anche alle nuove tecnologie.

“Figura non univoca, tanto è vero che dalla diagnosi sul sistema artigianale [...] emerge un ritratto dell’artigiano con diverse declinazioni.

ARTIGIANO ARTISTA

Secondo una visione un po’ più colorita di quella convegnistica, Ugo la Pietra, che a lungo ha intrecciato il proprio destino con quello dell’artigiano, descrive l’arti-artigiano come un creativo depositario di abilità manuali, incapace di accettare un ruolo generico nel settore artigianale, rifiutato sia dal sistema dell’arte che dal design: insomma, un isolato.

ARTIGIANO TIPICO

Opera in un territorio definito e con gli elementi e i materiali di cui il territorio dispone; è depositario di tecniche, processi e linguaggi della tradizione, ma in genere si limita a riprodurre gli oggetti del passato, senza progetto e talora distorcendone la memoria. Una figura sovente sfruttata dal sistema turistico

popolare dei mercatini del folklore, incapace di distinguere per il proprio futuro tra autonomia del proprio lavoro e desiderio di comunità, associazionismo, consorzio.

ARTIGIANATO INDUSTRIALE

Partecipa alla creazione di un prodotto industriale con parti che contribuiscono a impreziosire l’artefatto; oppure [...] si sostituisce integralmente al processo industriale partecipando come maestranza scelta all’interno dell’azienda o occupando una parte della filiera che dà vita al prodotto, non tanto industriale, quanto seriale.

ARTIGIANATO TECNICO

All’inizio era colui il quale seguiva e realizzava le parti speciali dei progetti, quelle complesse e su disegno di altri. Poi è diventato fornitore di servizi – modelli e prototipi – per il sistema industriale, aziende e designer. Oggi una nuova dimensione lo interessa: la realizzazione di prodotti con contenuto tecnologico – pensiamo al settore illuminotecnico – che utilizzano compo-

nenti seriali reperibili sul mercato e assemblabili però in completa autonomia.

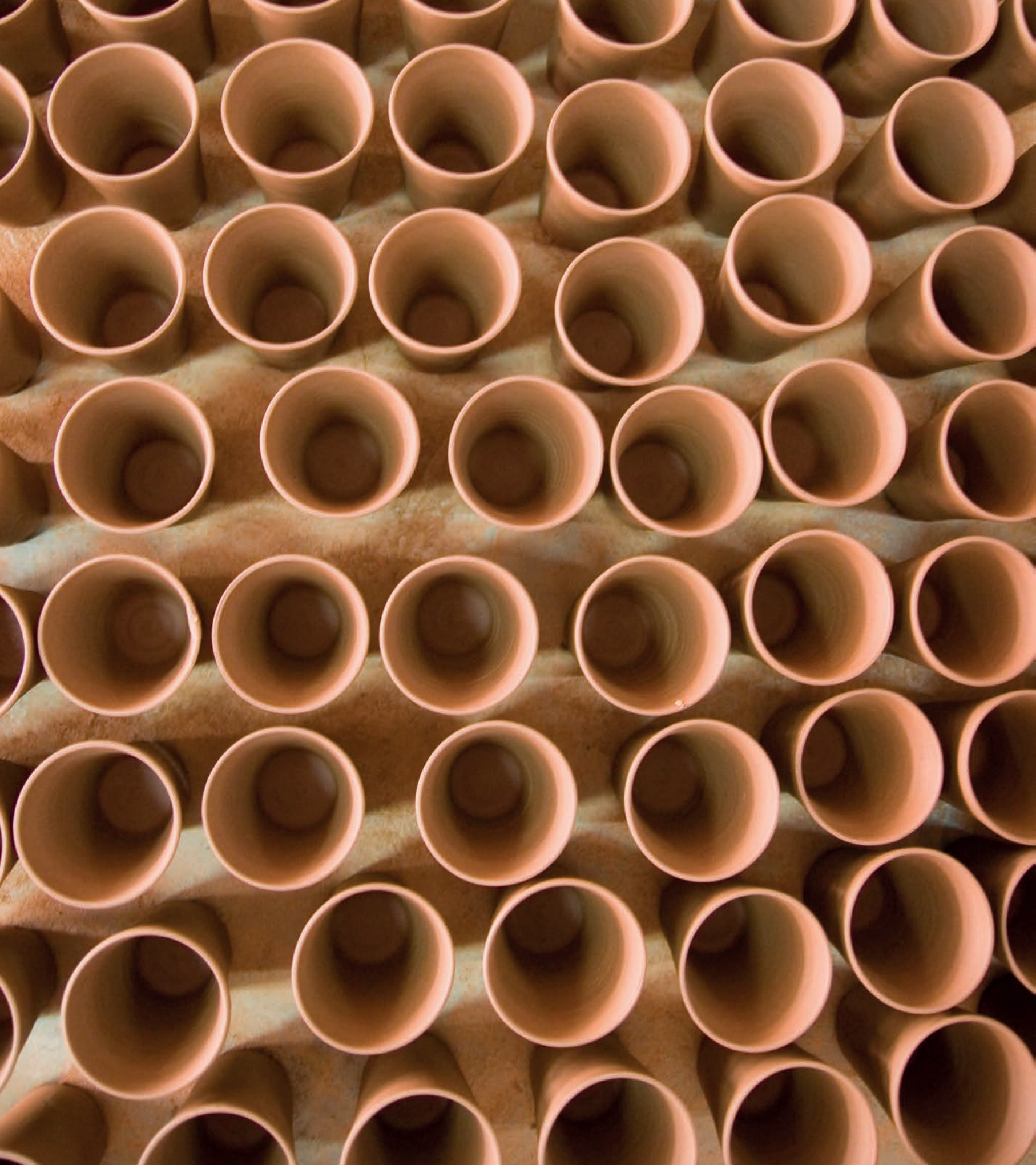
ARTIGIANO DEL LUSSO

Opera in settori specifici – gioiello, moda, libri antichi, restauro di opere preziose – in cui è richiesta una competenza manifatturiera degna dell’alto valore intrinseco del manufatto” (in AA.VV., *op. cit.*, 2008, p. 13).

In un recente convegno, – patrocinato dall’ADI, dal Comune di Sesto Fiorentino e da quello di Firenze, oltre che dalla Regione Toscana – svoltosi il 27 Aprile 2012 a Sesto Fiorentino, Ugo La Pietra sottolinea come nella storia, all’interno dell’artigianato tradizionale, in cui vi rientra anche quello artistico, vi sono stati artigiani capaci di evolvere nel tempo grazie alla propria capacità progettuale, quindi considerati artisti artigiani con capacità di invenzione; mentre il resto degli artigiani tradizionali, per altro con grandi capacità manuali, non sono riusciti a compiere quell’evoluzione degli artisti artigiani rimanendo relegati soprattutto a produzioni tradizionali legate all’oggetto per il turista.

Questo ci porta a dedurre le ampie possibilità che ha il design, inteso come progetto, in collaborazione con l’artigianato, stabilendo rapporti soprattutto con quest’ultima tipologia di artigiani rimasta emarginata.

La tesi di laurea infatti ci ha visto coinvolti in un progetto per lo sviluppo dei saperi artigianali e produttivi in Italia e Marocco dove abbiamo lavorato prima con Fatima Boziekri, artigiana tradizionale Marocchina, poi con Alfredo Quaranta, torniante tradizionale italiano.



“Talvolta, nel loro entusiasmo per i prodotti occidentali, gli abitanti delle altre regioni trascurano le opportunità che derivano dalle loro stesse tecnologie, dai loro materiali e dai loro simboli. Esperti di design particolarmente ben disposti, anche provenienti dall'estero, potrebbero aiutare a mobilitare ciò che vi è di positivo al livello locale, compreso il modo particolare in cui la gente del posto concepisce il suo design. Esiste qualche precedente in questa direzione, anche se prevalentemente a livello artigianale. Quello che oggi consideriamo un tappeto navaho nacque quando alcuni imprenditori yankee, volendo realizzare tappeti meno costosi dei kilim turchi, mostrarono alcuni disegni mediorientali ai Navaho perché li copiassero. Il risultato fu un tipo di prodotto dalla concezione molto più complessa rispetto alle semplici bande di colore del prodotto tradizionale, ma sempre meno arabescato dalle versioni d'importazione. Alla fine, grazie al loro aspetto visivo e tattile molto particolare (a trama molto fine) i tappeti navaho raggiunsero costi molto più elevati rispetto ai tappeti di cui erano solo imitazioni 'imperfette'. Non voglio assolutamente sostenere che, a questo punto della storia, ci si possa garantire la sopravvivenza attraverso la produzione artigianale, ma soltanto che la mescolanza tra diverse culture può dare ottimi risultati”

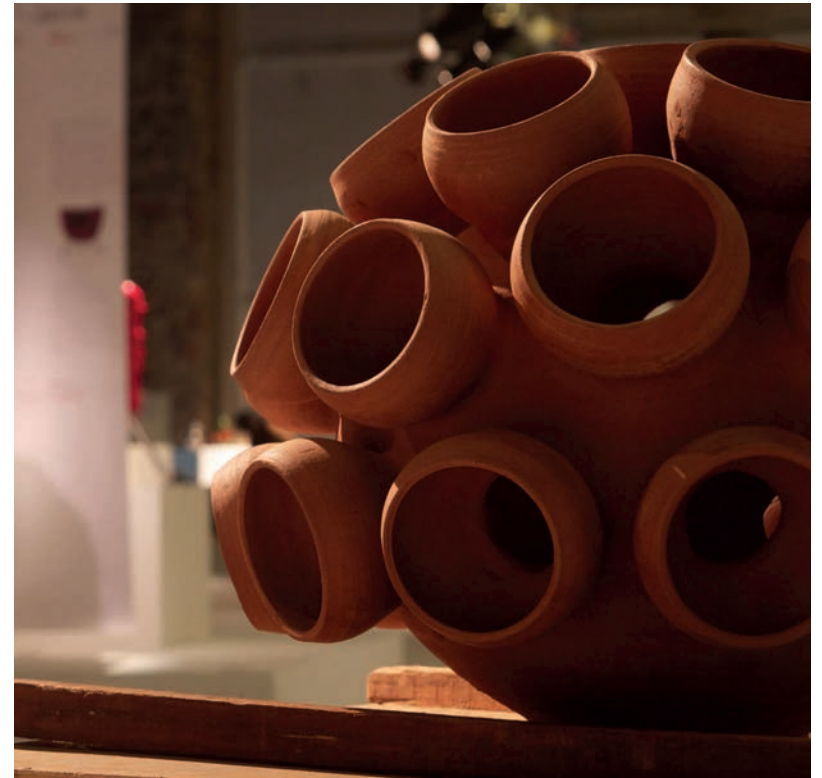
(H. Molotch, *Fenomenologia del tostapane: come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 324-325).

Con e non per i Sud. In questa distinzione è già possibile leggere il differente intento progettuale, che si distacca dall'approccio occidentalocentrico (Latouche S., 2010) proprio di colonialismo e del “capitalismo bianco che diventa neocolonialismo quando si comincia a inviare qua e là «gruppi di controllo sulla popolazione» per «aiutare»” (Papanek V., *Progettare per il mondo reale. Il design: come è e come potrebbe essere*, Arnoldo Mondadori, Vicenza, 1973, p. 250). Design con i Sud è la ricerca – là dove mancano – e il mantenimento – là dove ancora fortunatamente resistono – di diversità e pluralismo. È un metodo di indagine possibile per la costruzione, condivisa, di un'alternativa. Un'alternativa a che cosa? Al nostro ideale di ricchezza, quello del sogno occidentale, che si fonda sul mito dell'abbondanza materiale e dell'accumulazione, e che a questo associa l'unico modo di raggiungere uno stato di benessere o almeno un modello di vita desiderabile.

Poiché parlare di design con i Sud è comunque riferirsi ad una progettazione che si rapporta con un determinato territorio e col relativo contesto so-

cio-economico, va fatta una precisazione: partendo dalla definizione di disegno industriale del Icsid (*International Council Of Societies Of Industrial Design*) del 1961 per cui “si accettava che il compito del disegno industriale consistesse nel progettare la forma del prodotto [con tutte le implicazioni relative, quindi] coordinare, integrare e articolare tutti quei fattori che, in un modo o nell'altro, partecipano al processo costitutivo della forma del prodotto” (Maldonado T., *Disegno Industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano, 2008, pp. 11-12), già Maldonado evidenziava che una tale definizione doveva necessariamente adeguarsi “ai particolari contesti in cui l'attività è svolta, ospitando altre definizioni ausiliarie, capaci di riflettere la reale diversità [...] di tali contesti. È evidente [...] che il disegno industriale non può essere lo stesso in una società altamente industrializzata e in un paese in via di sviluppo” (Maldonado T., *idem*). Quindi le tecnologie che sono servite per portare al modello di sviluppo in atto per quel 10% della popolazione mondiale, intendendo con ciò quello occidentale, non possono essere prese e introdotte di sana pianta in quei paesi sottosviluppati (Bonsiepe G., *Teoria e pratica del Disegno industriale: elementi per una manualistica critica*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 67 e suc-

cessive) dove vive – o sopravvive – il restante 90% del pianeta. Ciò non toglie che un trasferimento di *know-how* non possa non essere attuato; non quindi un *know-how* basato sull'importazione di soluzioni tecniche che porterebbero solo a riprodurre il modello dei paesi avanzati, ma basato sull'importazione di metodi da utilizzare come strumenti flessibili per avviare un'istruzione locale. Questo vale anche per l'importazione dei mezzi di produzione da intendersi come importazione innovativa, vale a dire che pur basandosi sull'introduzione di beni di investimento li impiega per nuovi fini. È possibile altresì attuare una strategia che mira al salto tecnologico, ovvero al salto di una fase caratteristica del modello di sviluppo occidentale che è quella dell'industria pesante, passando direttamente a branche industriali più giovani come l'elaborazione dati, l'elettronica o la biologia molecolare. Possiamo a questo proposito fare riferimento alla Corea con il colosso Samsung. O infine (secondo le indicazioni di Bonsiepe) è possibile attuare una contro-tecnologia, ovvero una tecnologia qualitativamente nuova che si distacca nettamente dall'idea di sviluppo concepita nei paesi avanzati, evitando così di ripercorrere gli stessi errori ed avanzando soluzioni alternative di carattere innovativo.



La concezione di queste tipologie di strategie indirizza verso il pensiero di Marcuse secondo cui la tendenza all'emancipazione non doveva (e Marcuse scrive nel 1968) orientare verso il modello di sviluppo che aveva portato allo standard di vita delle regioni avanzate, poiché avrebbe nociuto all'ambiente e per conseguenza all'uomo stesso, essendo quello un modello che non prevedeva alternativa né differenziazione qualitativa; bensì verso "lo sviluppo di nuovi modi e scopi di produzione; 'nuovi' non solo (o non) per quanto [riguardava] le scoperte tecniche dei rapporti di produzione, ma per quanto [riguardava] gli altri bisogni e i rapporti umani, in un lavoro che [tendesse] al soddisfacimento di questi bisogni" (Marcuse H., in Bonsiepe G., *id.*, p. 71). Cercare di indirizzare verso una politica di industrializzazione consapevole, che eviti le contraddizioni e i sacrifici del modello occidentale. Senza cadere nell'errore di "sottintesi paternalistici del tipo: «Dovete evitare di imboccare la strada di sviluppo che noi erroneamente abbiamo percorso.» For-

se le intenzioni sono buone, ma ciò non toglie che simili consigli servano tutto sommato a coloro che sostengono una sempre più bipolarizzata divisione del lavoro internazionale. Vale a dire, un centro con tutti i vantaggi della modernizzazione e una periferia con tutti gli svantaggi dell'arretratezza produttiva" (Maldonado T., *op. cit.*, 2008, p. 89).

In un tale contesto è evidente desumere che le possibilità di realizzare una nuova tecnologia risultano limitate e questo veniva evidenziato già anche da esponenti della critica come Jürgen Habermas.

Quale può essere quindi l'apporto del design? Una prima teorizzazione è quella di attivare dei laboratori di ricerca, centri fondamentali per l'avvio del processo innovativo, fondamentali del progresso tecnico, che seguono degli step ben precisi: creazione, applicazione e diffusione. Non sarebbe possibile raggiungere l'innovazione tecnologica bypassando le fasi intermedie della creazione e della diffusione: è proprio l'arresto alla prima fase che determina il deficit tecnologico

della periferia, e la realizzazione di laboratori di ricerca che, affiancati da centri di formazione tecnico-industriale a livello universitario in cui il design va ad inserirsi come disciplina chiave, ovvierebbe a questo problema.

Altra possibilità di intervento nella periferia consiste nello sviluppo e nella produzione locale di oggetti, realizzati con materiali presenti sul luogo e con tecnologie che non presuppongono eccessivi investimenti. Questo approccio si basa sulla creazione di oggetti per i bisogni locali specifici e contribuisce a dare autonomia a quei paesi dipendenti da diverse tipologie di importazione, incidendo così su parte del debito. È inoltre da evidenziare il fatto che la progettazione pensata per la metropoli è nella maggior parte dei casi inadeguata a rispondere alle esigenze e ai bisogni delle periferie e rischia di portare squilibri all'interno dell'apparato socio-culturale poiché gli oggetti "sono l'espressione di una cultura [...], del carattere oggettivo di una cultura" (Bonsiepe G., *op. cit.*, 1993, p. 76).

Costruire l'alternativa sulle fondamen-

ta di un sistema al collasso, tenendo quindi ben presente il modello di sviluppo occidentale da un lato per strutturare uno schema d'azione sostenibile dall'altro, attraverso l'individuazione di punti chiave: stabilire delle priorità, razionalizzare l'assortimento dei prodotti, standardizzare i prodotti, i subsistemi e le loro componenti.

Progettazione come decolonizzazione quindi, secondo le indicazioni di Bonsiepe, per cui "altri bisogni, altre priorità, altre tradizioni culturali, un altro livello delle forze produttive, altre restrizioni economiche si impongono al disegno industriale nella periferia, con implicazioni corrispondenti alla valenza sociale da assegnare a questa disciplina progettuale" (Bonsiepe G., *id.*, p. 77).

E proprio Bonsiepe, fra i primi a lavorare in questa direzione, ci porta come esempio l'applicazione di questi principi durante l'esperienza cilena, durata quasi due anni in sintonia con gli obiettivi del governo di Salvador Allende, per cui un gruppo di progettisti ha lavorato per contribuire a superare la dipendenza tecnologica del paese nel

pagina precedente (sinistra)
Vermelha, Edra 1998, Campana F. e H.

Kumhara, Saathi 2006, Whomade

M'afrique, Moroso 2009, Boontje T.



campo dell'industria di trasformazione, attuando lo sviluppo di prodotti necessari a raggiungere diversi obiettivi (tutti comunque sotto il comune denominatore del progressivo raggiungimento dell'autonomia) tra cui: l'indipendenza dal brevetto straniero, il soddisfacimento dei bisogni maggioritari (attraverso lo sviluppo di prodotti dall'alto valore d'uso e dal basso valore di scambio), la razionalizzazione delle capacità industriali locali, la standardizzazione (mirata a riduzione di costi e semplificazione della produzione), la riduzione e definizione dei tipi di prodotti e, alla base di tutto questo, la creazione di presupposti per una cultura materiale propria.

L'intervento ha seguito le priorità stabilite dal programma socio-politico per differenti settori: macchine, attrezzi e impianti per l'industria agricola; prodotti per il consumo di base; impianti per il servizio sanitario e gli strumenti medici; macchine e utensili per l'industria leggera di trasformazione; componenti per l'edilizia; mezzi di trasporto; imballaggio per l'industria e il con-

sumo (in particolare quello alimentare).
Altra caratteristica d'innovazione propria dell'esperienza cilena è stata la partecipazione attiva dell'operaio all'intero processo di pianificazione e progettazione che, con la maturata esperienza, ha potuto migliorare la fattibilità tecnico-produttiva di alcuni progetti ed intervenire per diminuire i tempi di produzione. Per facilitare questa collaborazione furono istituiti all'interno delle fabbriche dei comitati di progettazione costituiti dai rappresentanti dei diversi settori che si confrontavano con i progettisti al fine di raggiungere soluzioni praticabili secondo i criteri dell'intervento. La soluzione dei comitati interni non voleva fare del feticismo operaio o cercare addirittura di fraternizzare con la classe operaia alla maniera piccolo-borghese;

si trattava piuttosto di un avvicinamento ai teoremi dell'ideologia marxista per cui si avevano "auto-determinazione e trasparenza della produzione, invece che etero-determinazione ed oscurità; il lavoratore non come oggetto ma come soggetto della storia" (Bonsiepe G., *id.*, p. 82).

Il clima politico non permise di portare a termine il progetto, ma l'osservazione di questo periodo portò comunque alla conclusione che si sarebbero ottenuti risultati più che positivi.

Analogamente alla posizione di Bonsiepe, Victor Papanek considera la figura del progettista chiave per la risoluzione di molti dei problemi che affliggono la maggioranza, la periferia; questo partendo dall'assunto che la progettazione è fondamentale per tutte le attività umane.

"Se vuol essere ecologicamente responsabile e socialmente rispondente, deve essere rivoluzionaria e radicale nel senso più vero dei termini. Deve votarsi al principio del minimo sforzo adottato dalla natura, in altre parole al massimo della varietà col minimo delle invenzioni, ovvero a ottenere il massimo col minimo. Ciò significa consumare meno, usare di più, riciclare i materiali" (Papanek V., *op. cit.*, 1973, p. 323) e più in generale ottimizzare la produzione, intendendo con ciò non l'ottenimento del massimo profitto con il minor investimento affiancati da un alto grado di obsolescenza per il prodotto tipico dello sviluppo capitalista, ma il perseguimento di una prassi produttiva che tenga conto di tutti quei fattori, già ampiamente analizzati da Bonsiepe e dallo stesso

Papanek, che tendono a restituire dignità al genere umano e in parallelo responsabilizzano il progettista orientandolo verso un «*survival through design*» invece di un «*disaster through design*» (Bonsiepe G., *op. cit.*, p. 64).

Un altro importante contributo del XX secolo è sicuramente quello di Lina Bo Bardi, architetto che, dopo varie collaborazioni in Italia a fianco di personaggi come Gio Ponti e Bruno Zevi, si trasferì in Brasile durante il dopoguerra e vi rimase per il resto della vita.

Qui poté dare espressione a quello che era il proprio impegno morale che tendeva ad integrare all'efficienza tecnologica le radici dell'esperienza popolare, di una poetica della povertà che si opponeva all'approccio progettuale di stampo accademico e moralmente vicino all'idea di progresso dei paesi avanzati. Il suo approccio multidisciplinare la portò a lavorare in differenti campi tra cui l'architettura (da ricordare in particolare la Casa di Vetro a San Paolo, la Casa del Benin e il Museo di Arte popolare a Bahia), la scenografia, la museografia, il cinema, l'editoria e il design. Bo Bardi adottò il linguaggio del riciclo tipico delle favelas e delle case popolari dell'entroterra brasiliano per contrapporre un progetto imperfetto a quello impeccabile dei paesi sviluppati: prodotti industriali locali, materiali grezzi, piastrelle di ceramica fatte a mano sono tra gli elementi scelti per manifestare quel dissenso verso un modello non condiviso.

Dal lavoro di Bonsiepe, Papanek e Bo Bardi, svoltosi in questo campo progettuale perlopiù nell'arco di un trentennio, dalla fine della Seconda Guer-

ra Mondiale alla crisi economica degli anni '70, è stata, negli anni, ricostruita una sorta di mappa concettuale e sperimentale che va integrandosi con le esperienze condotte in varie parti del mondo da designers sempre più spesso provenienti dall'ambito di ricerca universitario.

Questo tipo di contributo coinvolge sempre più di frequente e necessariamente la cooperazione internazionale. La cooperazione di per sé implica un coinvolgimento di più soggetti che, mirando ad un obiettivo comune, operano a più livelli attraverso strategie strutturate e condivise. Questa è distinta in due tipologie: iniziative ordinarie, in cui gli Stati donatori per mezzo di donazioni o crediti di aiuto avviano progetti di sviluppo a favore dei Paesi beneficiari; oppure iniziative straordinarie promosse dai governi a fronte di situazioni di emergenza. Entrambe le tipologie si basano su un iter di intervento caratterizzato dal susseguirsi di tre fasi ben distinte e consequenziali: l'emergenza, dove prevalgono aiuto e assistenza e che mira da subito all'individuazione delle cause del problema per far sì che questo non si ripresenti in futuro; la riabilitazione come sostegno alla ricostruzione delle normali condizioni di funzionamento della comunità e di quegli aspetti legati alla produttività e all'autonomia della stessa; lo sviluppo inteso come ricostituzione, attraverso una strategia, delle condizioni di normalità e di benessere che perdurino nel tempo.

Il fine ultimo della cooperazione è quindi la creazione di programmazioni adeguate che permettano una pre-

cisa attuazione degli interventi che non vadano a perpetuare la dipendenza ma creino autonomia e capacità decisionale autonoma dei soggetti interessati. Sulla scia dei succitati Bonsiepe, Papanek e Bo Bardi, vale la pena ricordare le recenti esperienze a livello universitario che hanno contribuito al proseguimento e alla maturazione di quest'alternativa progettuale.

“L'esperienza più strutturata appare sicuramente quella promossa dalla Design Academy di Eindhoven che, nell'ambito del Master *Man and Humanity*, ha sviluppato progetti come *Design Solidario* (Brasile, 2001), *Enjoy the difference* (Kenia, 2002), *Home in India* (2004)⁷. Nelle pubblicazioni che descrivono i progetti emergono le difficoltà che inizialmente si presentano in interventi di questo tipo: il primo momento di smarrimento di fronte ad una realtà sconosciuta; la gravità dei problemi che affliggono le popolazioni con cui si entra in contatto; il conseguente coinvolgimento emotivo; il ruolo delle donne che, tra le molte difficoltà, possono rappresentare il motore di trasformazione; il progetto come motore di cambiamento; i rischi di imporre (ancora una volta) una visione occidentalizzante. Al di là del lavoro della Design Academy, interessante anche il progetto di collaborazione tra la Biennale di Dakar e quella di Saint-Etienne che nel 2003 ha riunito per tre settimane di lavoro designers africani e francesi. Le regole del gioco, come evidenziato dalla pubblicazione che raccoglie i risultati del progetto, concernevano nella concezione e realizza-

zione di un oggetto con le risorse umane, naturali, materiali e tecniche della regione ed in reale partenariato con gli artigiani locali; per un design che, messo di fronte alle sue responsabilità etiche, sia in grado di esaltare ricchezze e potenzialità creative locali senza cadere nel pittoresco né nella diffusione omogeneizzante dei modelli. A livello italiano da citare l'esperienza del Corso di Laurea in Disegno Industriale dello IUAV di Venezia, coordinata da Gaddo Morpurgo, che ha avviato un rapporto di collaborazione con il Consorzio Botteghe della Solidarietà che opera sul commercio equo e solidale, concretizzatosi nel progetto SuDesign nel distretto Bac Nonh nel Vietnam del Nord. Mentre, più recentemente, sempre lo IUAV nella sua sede di San Marino, nell'ambito di una serie di iniziative sul tema del design per i Sud del mondo (creazione di un centro studi, partecipazione a mostre, attivazione di workshops) ha realizzato l'Atelier Rwanda, *Laboratoire de recherche et des projets d'innovation de design en Afrique*. [...] Il Corso di Laurea in Disegno Industriale e Magistrale in Design di Firenze ha sviluppato nel tempo progetti su [itali] tematiche [...]. Così l'azione condotta in collaborazione con ADEDRA, *Association pour le développement de la Vallée du Drâa*, ONG che opera nella Provincia di Zagora - Marocco nell'ambito del progetto Valorizzazione ed innovazione della Produzione Artigianale legata alla palma. Mentre, più recentemente [...], all'interno del progetto Sviluppo dei Saperi artigianali tradizionali e Integrazione dei sistemi produttivi in Italia e Marocco, il Corso ha ope-

rato con l'*Institut National des Beaux Arts de Tétouan* e le associazioni ADEO – *Association de développement et de protection de l'environnement de Oued Laou et de son bassin versant* e con *Assaida Al Horra a M'diq*. Nell'ambito del progetto Interreg III B Euromedsys è stato poi sviluppato un workshop Ceramica / Mediterraneo / Agroalimentare a Sousse (Tunisia) che ha coinvolto, oltre al Corso di Laurea in Design industriale, l'Isia di Firenze, la Seconda Università di Napoli, l'*Ecole des Beaux Arts de Marseille* e l'*Institut des Beaux Arts de Sousse*. In altro contesto, ma muovendo dallo stesso principio, il progetto *Design Possível* sviluppato nelle favelas di São Paulo in collaborazione con la Università Presbiteriana MacKenzie – un territorio, quello della metropoli brasiliana, particolarmente adatto a verificare le logiche dell'incontro, dello scambio, della contaminazione – in rapporto con le ONG che operano sul riuso dei rifiuti per la realizzazione oggetti: Aldeia do Futuro, Monte Azul, Projeto Arrastão”.

(Lotti G. et al., *À quatre mains et plus. Design per la ceramica della regione di Tanger-Tétouan in Marocco*, Edizioni ETS, Pisa, 2011, pp. 82-83).

Il progetto presentato in questa tesi, Attorno al Mediterraneo, rientra nell'Accordo di Programma Quadro (APQ) Paesi del Mediterraneo che riguarda la realizzazione di azioni di cooperazione internazionale di mutuo interesse, realizzato in favore dei Paesi della sponda sud del Mediterraneo, in partnership con le Regioni e con altri soggetti pubblici e privati anche este-

ri. Responsabile dell'attuazione per l'APQ Paesi del Mediterraneo è stata la Regione Sardegna. La Regione Toscana ha partecipato a livello universitario all'intervento a favore del Marocco, per la valorizzazione delle competenze tipiche di operatori provenienti da comparti dell'artigianato e dell'agroindustria, per supportare il miglioramento produttivo in quei comparti, e promuovere l'integrazione dei mercati italiano e marocchino. L'intervento si è sviluppato in due fasi, che verranno analizzate nello specifico nel capitolo successivo; Attorno al Mediterraneo si è concentrato sulla seconda.

“La globalizzazione divide quanto unisce; divide mentre unisce, e le cause della divisione sono le stesse che, dall'altro lato, promuovono l'uniformità del globo” (Bauman Z., *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, Editori Laterza, Bari 2001, p. 4).





IL PROGETTO



pagina precedente
Momento di lavorazione dei prototipi,
artigiana Fatima Bozekri, Ifrane Ali,
Regione di Tanger-Tétouan, Marocco

pagine successive
Centro espositivo dell'artigianato
locale, Regione di Tanger-Tétouan,
Marocco + momento di lavorazione dei
prototipi, Fatima Bozekri

Il Contesto

Ifrane Ali – Marocco

“Per me il progettista è come il buon contadino: il buon contadino pianta un bosco di castagni di cui sa bene che non potrà godere del legname né dei frutti né del fresco, mentre tutto questo sarà possibile ai suoi nipoti [...] il buon progettista, all'inizio di un lavoro, è consapevole dei bisogni espressi di coloro che interagiranno non solo nell'uso ma anche nella fabbricazione dell'oggetto da lui progettato. [...] Io credo che il buon progettista, come il buon contadino, sia quello capace di pensare a bisogni 'altri', non solo a quelli immediati” (Mari E., *La valigia senza manico: arte, design e karaoke*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004).

Introduzione

Il progetto di tesi si è sviluppato nell'ambito dell'ampio Progetto Integrato 'Sviluppo dei saperi artigianali tradizionali e integrazione dei sistemi produttivi in Marocco e in Italia', finanziato dal Programma di Sostegno alla Cooperazione regionale APQ Mediterraneo, Linea 2.1 Marocco, coordinato dalla Regione Sardegna e promosso dal Ministero Degli Affari Esteri e Ministero dello Sviluppo Economico.

La coordinatrice del progetto è stata Roberta Morittu designer sarda – citata nei capitoli precedenti –, da tempo impegnata sul recupero dell'artigianalità propria della Regione Sardegna oltre a svolgere numerose esperienze in campo internazionale sempre a salvaguardia dei saperi tradizionali.

Tra gli obbiettivi generali del progetto

vi sono: il sostentamento del sistema regionale italiano per mettere a frutto le sue migliori competenze e capacità; attivare un processo di sviluppo socio-economico stabile e duraturo attraverso un processo di salvaguardia delle specificità culturali, tecniche ed esecutive dei saperi tradizionali artigianali; promuovere l'integrazione economica fra specifiche aree dell'Italia e del Marocco.

In particolare la Regione Toscana e Sviluppo Toscana SPA hanno coinvolto l'Università Degli Studi di Firenze per lavorare nel nord del Marocco in stretto rapporto con le realtà artigianali locali. Nello specifico la parte del progetto della Regione Toscana si è suddiviso in due fasi, una sviluppatasi nel luglio del 2010, ha previsto un workshop in Marocco nella regione di Tanger-Tétouan,

un'altra nel bimestre dicembre-gennaio 2011-2012, caratterizzata da due workshop uno sempre nella regione di Tanger-Tétouan e un altro in Italia.

I progetti della nostra tesi di laurea sono stati effettuati durante la seconda fase, dove noi abbiamo partecipato come progettisti; nello specifico: Daniela Ciampoli come esperta di progetto per Sviluppo Toscana SPA e Marco Marseglia come studente del CDL Magistrale in Design dell'Università degli Studi di Firenze.

All'interno del progetto oltre ad essere coinvolto l'*Institut National des Beaux Arts de Tanger-Tétouan*, sono state coinvolte le associazioni locali: L'*Association Assaida Alhorra* di M'diq-Tétouan e ADEO, *Association pour le Développement de la Région de Oued Laou*.



Il contesto

Il progetto si è svolto nel nord del Marocco nella regione di Tanger-Tétouan, bagnata a nord dal mar Mediterraneo e ad ovest dall'oceano Atlantico.

Le principali attività economiche della regione sono: l'agricoltura, l'allevamento, la silvicoltura e la pesca che coprono circa il 50% delle attività poi vi è il commercio con circa il 20% delle attività ed infine l'industria e l'artigianato. Nello specifico il primo workshop si è sviluppato a M'diq, piccola città a pochi chilometri da Tétouan e ad Ifrane Ali a pochi chilometri da Oued Laou – piccola località turistico-balneare che si affaccia sul Mar Mediterraneo.

In questa sede tratteremo solamente il contesto di Ifrane-Ali che ci ha visto coinvolti in prima persona durante il secondo workshop. La valle di Ifrane-Ali è abitata da circa duecento famiglie, distribuite su tre colline situate intorno ad un affluente del fiume Oued Laou – omonimo della vicina località.

La vita rurale delle famiglie, che vivono in case di sassi e terra, è caratterizzata prevalentemente dall'allevamen-

to di esigue quantità di animali – anche cinque sei galline per famiglia – e dalla coltivazione di piccole quantità di ortaggi; alcune famiglie si dedicano inoltre all'allevamento di alcuni capi di mucche, sempre per soddisfare i bisogni della comunità.

Ogni famiglia dispone di almeno due forni, realizzati in terra argillosa, per la cottura della ceramica, unica fonte di reddito per quasi tutta la valle.

L'intera valle vive quindi quasi ed esclusivamente della produzione di oggetti in ceramica a cui si dedicano tutte le donne, dalle più anziane alle più giovani. Le forme prodotte sono estremamente varie e riguardano prevalentemente il settore della cucina: porta candele, caraffe, teiere, bicchieri, ciotole, piattini, piatti, vassoi e tajjine di varie dimensioni e forme.

L'argilla che usano è di ottima qualità e la tipologia di ceramiche prodotta è protetta dal Ministero dell'Artigianato Marocchino sia per la qualità materica che per la tipologia di lavorazione che viene perpetuata, in modo non alterato, da periodi antichissimi.

A differenza delle molte tipologie di ceramiche prodotte in Marocco non presenta smaltature e la decorazione è tridimensionale, ovvero viene direttamente eseguita sui pezzi attraverso l'asportazione, l'aggiunta o la decorazione per mezzo di semplici strumenti. Le donne si occupano di tutte le fasi della lavorazione, dall'estrazione della terra alla cottura – dove l'uomo in quest'ultima partecipa alla raccolta della legna e alla custodia del forno nella fase di cottura –, mentre gli uomini si occupano della commercializzazione dei prodotti destinati prevalentemente ai *souk* locali e anche di altre zone del Marocco.

Grazie alla recente nascita di un'associazione denominata ADEO – *Association pour le Développement de la Région de Oued Laou* – la condizione delle artigiane è stata tutelata.

Il progetto di sviluppo socio-economico attuato dall'associazione ADEO punta alla salvaguardia dei saperi locali, alla valorizzazione ed alla promozione dei mestieri femminili attraverso la commercializzazione e all'orga-

nizzazione delle lavoratrici, oltre alla creazione di un centro espositivo presso il Souk Sebt di Beni Said. Nel centro espositivo dell'associazione vengono esposte anche altre tipologie di lavorazione artigianale che riguardano soprattutto cappelli, scope e sacche per gli asini realizzate in paglia e tappeti. Oltre ad ADEO anche l'associazione locale *Terres des Femmes* si sta occupando della tutela delle artigiane della valle acquistando i prodotti a prezzi equi, rispetto agli intermediari che nel passato andavano ad acquistare nella valle, per poi venderli ai grossisti rifornitori dei souk.



Tecnica di lavorazione | Marocco

Il tornio, che viene fatto ruotare, a mano, su una pietra cilindrica, è costituito da un piatto in argilla circolare molto resistente – poco porosa – e piuttosto sottile – 1 cm ca.

Il tornio è a terra, a differenza dei torni evoluti per cui l'artigiano è obbligato a stare seduto o appoggiato.

I manufatti vengono realizzati con una tecnica simile al nostro colombino.

Per fare un pezzo, Fatima comincia impastando l'argilla e appiattendola a formare una base tirando su leggermente le parti esterne, poi arrotola con le mani un cilindretto di argilla e lo applica al perimetro facendolo aderire con una piccola pressione delle dita, precedentemente inumidite con acqua. Andando su a spirale con questi cilindri va ad allargare o a restringere la forma.

Gli strumenti utilizzati per rifinire il manufatto in argilla sono: un ritaglio di gomma (caucciù), utilizzato soprattutto per rifinire i bordi, una spatola di legno per lisciare le superfici, un sasso di fiume per appiattare l'argilla, una mati-

ta e una rotella taglia pasta per decorare. Tutti gli strumenti vengono tenuti immersi all'interno di una bacinella piena d'acqua per facilitare la modellazione e accelerarne i tempi.

Quando il manufatto ha preso la forma desiderata, per mezzo della lavorazione manuale al tornio, Fatima comincia a lisciare le pareti esterne con la spatola di legno leggermente inumidita e rifinisce i bordi con il caucciù bagnato nell'acqua.

Il pezzo rimane sul suo piatto e viene portato all'aria aperta per asciugarsi; una volta asciutto e abbastanza rigido da non collassare – una volta raggiunta l'indefornabilità che in Italia chiamiamo durezza cuoio –, viene riportato nel laboratorio e riposto su delle mensole fatte di canne tagliate insieme ad altri oggetti realizzati precedentemente; lo stoccaggio dei pezzi segue un criterio ben preciso di organizzazione a seconda dello stadio di essiccazione.

Quando il materiale raggiunge il scaggio completo viene ulteriormente lisciato con la lama di un coltello; in questa fase non viene asportato del

materiale ma la superficie viene premuta con la parte piatta dello strumento in modo da chiudere i pori e rendere il pezzo meno fragile e parzialmente impermeabile.

Quando i pezzi sono pronti per essere cotti vengono portati all'esterno e sistemati nei forni di cottura, anch'essi costruiti in argilla. Il combustibile, costituito da piante di ginepro secche, viene alloggiato nella parte inferiore del forno e le ceramiche disposte nella superiore, formata da una mensolatura di terra e sassi forata, in modo da far comunicare la camera di combustione con quella dello stoccaggio dei pezzi. La cottura avviene a fiamma viva alimentata per circa quattro-cinque ore. La famiglia di Fatima dispone di tre forni di cottura: due sono destinati agli oggetti di media dimensione (diametro max 30 cm ca.) mentre il terzo, che è stato costruito dopo il workshop di luglio 2010, viene utilizzato per gli oggetti di grandi dimensioni. I prototipi realizzati in dicembre 2011 sono stati cotti in quest'ultimo in quanto hanno raggiunto dimensioni di 60 cm di al-

tezza a crudo. Il ritiro dei pezzi in cottura è di circa il 7-8%.

Risulta interessante notare che la realizzazione di questo nuovo forno, destinato ad oggetti di grandi dimensioni, sia avvenuta successivamente al primo workshop. Questo evidenzia l'interesse da parte dell'artigiana di recepire nuovi stimoli e nuove tipologie di progetto mai sperimentate.

Primo workshop.

Luglio 2010 | Marocco

Il primo workshop, svoltosi nel Luglio 2010, ha coinvolto tre studentesse del Corso di Laurea in Disegno Industriale di Firenze e sei studenti dell'INBA – *Institut National de Beaux Arts di Tétouan* –, coordinati da: Giuseppe Lotti – docente del CDL –, Roberta Morittu, – coordinatrice generale del progetto –, Khadija Kabbaj, – designer marocchina coinvolta come visiting professor – e Ilaria Serpente – designer che ha svolto il ruolo di tutor. Nel gruppo di lavoro era presente anche Enrico Testi, esperto di economia informale del laborato-

I Workshop

Italia – Marocco

rio ARCO – *Action Research for CO-development* – del Polo Universitario Città di Prato, il cui compito di individuare strategie e possibilità di commercializzazione per i prodotti realizzati.

Il workshop si è diviso in due fasi progettuali: una a M'diq e l'altra ad Ifrane-Ali; in questa tesi tratteremo solamente la fase di Ifrane-Ali che ha visto continuità nel secondo workshop, oggetto di questa tesi, a cui abbiamo partecipato. Precedentemente al workshop è stato fatto un sopralluogo dai coordinatori del progetto per capire le possibilità di intervento da adottare al fine di trasferire agli studenti alcuni input progettuali.

Nell'Anno Accademico 2009/2010 gli studenti del CDL Magistrale in Design di Firenze, seguendo il corso di Sostenibilità tenuto dal Prof. Lotti, hanno approfondito alcune peculiarità del contesto d'intervento ed hanno sviluppato progetti mirati a valorizzare la tradizione locale reinterpretandola secondo la propria cultura, più come esercizio che come reale applicazione, infatti, i progetti nati successivamente

durante il workshop sono risultati essere, giustamente, molto più 'vicini' alla tradizionale produzione.

In seguito sono stati selezionati alcuni progetti che mostravano una possibilità di realizzazione oltre alle tre studentesse che hanno preso parte al workshop: Donata Betti, Serena Petrella e Elena Salusti. La stessa cosa veniva fatta all'INBA dove sono stati selezionati sei studenti: Khalid Bastrioui, Tarik Farsi, Youssef Messoudi, Ghizal Mourabit, Abdeljalil Souli e Yacine Nam. Il gruppo così composto ha vissuto insieme per una settimana, lavorando a stretto contatto con l'artigiana Fatima Bozekri.

Non avendo vissuto l'esperienza in prima persona dobbiamo citare le parole di Ilaria Serpente, designer e tutor del workshop, che descrive alcuni momenti con queste parole:

“Fatima è una donna molto intelligente, interpreta i nostri disegni e fa molte domande, a differenza di molti altri artigiani rurali non ha difficoltà a creare un prodotto partendo dal disegno, modifica prodotti che realizza da una vita,

per arrivare ai nostri senza difficoltà e li decora con attenzione. Su alcune cose la vediamo un po' dubbiosa e ci rendiamo conto che il dubbio rappresenta il limite oltre il quale non possiamo spingerci. Il nostro scopo è lavorare insieme a lei per creare un prodotto che lei senta suo e che, facendo le modifiche che lei ritiene opportune, possa eventualmente entrare nella sua produzione senza compromettere la tradizione.

Sulla base di queste considerazioni decidiamo di rinunciare alla realizzazione di alcuni dei progetti che avevamo inizialmente selezionato ed invitiamo i ragazzi a progettarne di nuovi muovendo da quelli che Fatima realizza abitualmente. Cerchiamo di lavorare apportando semplici modifiche e cambiando leggermente la destinazione d'uso, in modo che tali prodotti possano risultare appetibili anche per il mercato locale. Attraverso piccole variazioni nella forma, brocche e salvadanai diventano piccoli contenitori per le salse, un braciere diventa una zuppiera, il coperchio di un *tajine* si raddoppia diventando un portafrutta.

Anche Mohsin, il figlio di Fatima, ci propone una variazione sul tema *tajine*, suggerendo di utilizzare la maniglia del coperchio come portaspezie; così ora abbiamo un *tajine* tradizionale, uno che potrebbe essere interessante per il mercato locale – disegnato da Mohsin – ed uno per pesce, magari rivolto ad un mercato europeo, disegnato da Yacine, uno degli studenti marocchini.

Pochi giorni dopo quando i pezzi sono pronti ci rendiamo conto di come Fatima sia soddisfatta del proprio lavoro. In nostra assenza ha fatto delle copie di tutti i prodotti e ne ha modificati alcuni, ha aggiunto dei pezzi, ha sistemato altri su dei vassoi, ha rifatto quelli di cui non era soddisfatta.

Quando arriviamo ci aspetta davanti al forno, è sabato, ma questa settimana non andrà a vendere al souk perché, avendo lavorato per noi, non ha avuto tempo per la sua produzione. I due forni di terra che si trovano a lato della sua casa sono stati accesi il giorno prima e riempiti, i pezzi hanno cotto tutta la notte ed ora sono pronti. Fatima si



infilare nella minuscola apertura del forno e comincia ad estrarre i pezzi ancora caldi. Alcuni sono rotti, ce li mostra dispiaciuta e continua a svuotare il forno” (Lotti G., *op. cit.*, 2011, pp. 43-44).

Dalle parole di Ilaria Serpente, che ci racconta alcune modifiche apportate ai prodotti durante la condivisione con Fatima, possiamo evincere quanto sia importante, quando si lavora con realtà artigianali rurali, ancorate nella tradizione da secoli, applicare quello che Ugo La Pietra definisce “progetto dolce”, rispettando il lavoro dell'artigiano, senza pretendere che la nostra idea prevalga su quello che l'artigiano è realmente in grado di fare e casomai cercando di valorizzare forme e decorazioni già utilizzate.

Secondo Workshop Dicembre 2011 | Marocco

Il secondo workshop, al quale abbiamo partecipato e nel quale abbiamo sviluppato i prodotti prevedeva un gruppo di lavoro composto da: Giuseppe Lotti come coordinatore del workshop,

Khadija Kabbaj, designer marocchina coinvolta come visiting professor e Simona Federico – presidio locale –, focal point in Marocco dell'ampio progetto APQ Marocco Mediterraneo.

Nei mesi precedenti al workshop sono stati valutati attentamente i risultati raggiunti nel primo workshop attraverso una serie di riunioni tra noi, il Professor Lotti, Gaëlle Barré, responsabile Sviluppo Toscana SPA e Maria Giovanna Tiana, responsabile Internazionalizzazione e Promozione Economia della Regione Toscana – Direzione Generale Competitività del Sistema Regionale e Sviluppo delle Competenze.

Dalle analisi effettuate, pur riconoscendo ai progetti svolti ampi meriti innovativi, è stato deciso di lavorare in una direzione alternativa e allo stesso tempo integrativa; se i prodot-

ti del workshop precedente, tranne alcuni, come ad esempio il *tajine* per pesce di Yacine Naam, erano orientati ad un mercato prevalentemente locale o locale evoluto e rimanevano su dimensioni piuttosto contenute, i nuovi obiettivi progettuali per il secondo workshop si sono orientati su prodotti adatti sì al mercato locale evoluto, ma in particolare ad un mercato legato all'export, oltre alla volontà di realizzare pezzi più importanti dal punto di vista sia dimensionale che simbolico/evocativo.

Con questo abbiamo cercato di non forzare il progetto e, mantenendo tecnica e decorazione inalterate, ci siamo prefissati l'obiettivo di realizzare dei prodotti partendo dalle forme usualmente realizzate da Fatima, la nostra artigiana, per mantenere un cer-

to equilibrio tra proposta progettuale e il suo 'saper fare'; in poche parole un 'progetto dolce'.

Durante la progettazione preliminare, svoltasi nei mesi di ottobre e di novembre non nascondiamo che abbiamo trovato molte difficoltà, anche perché pensare ad un oggetto senza aver 'respirato' i luoghi a cui è dedicato non è molto semplice. Infatti dei progetti concepiti in quei mesi è stato realizzato solo il totem per la tavola; il piccolo tavolo contenitore, i porta-candele da esterni, il barbecue e la fruttiera sono stati progettati durante i giorni di workshop.



Diario di viaggio & progetto | Marocco

Partiamo assieme al professor Lotti alle 17:00 dall'aeroporto di Bologna per arrivare all'aeroporto di Tanger alle 23:00 del 17 Dicembre 2011, dopo aver fatto scalo a Casablanca. È impressionante come un aereo ti possa far cambiare realtà in così breve tempo. Siamo passati da una Bologna fredda e impazzita per i regali natalizi ad un Marocco tiepido e senza pensieri. Anche questo è Mediterraneo: diversità.

Non dimenticheremo mai l'impatto dell'aria di quando siamo scesi dall'aereo: era talmente umida che ci bagnava la faccia, sembrava di respirare il mare.

Partiamo da Tanger con il taxi guidato da Mohamed, nostro autista per i successivi sei giorni in direzione Tétouan, dove pernottiamo.

Il viaggio in macchina dura circa un'ora e mezzo; i nostri occhi incuriositi, hanno guardato fuori dai finestrini per tutto il tempo. Arrivati a Tétouan, l'azienda spagnola incaricata dello smaltimento dei rifiuti è in sciopero, le strade sono cosparse di immondizia. Giun-

ti nei pressi del *riad*, situato all'interno della medina – patrimonio UNESCO – scendiamo dal taxi e ci accoglie Jean Philippe il proprietario. Iniziamo a camminare dentro la medina tra vicoli strettissimi e percorsi labirintici, costretti a scavalcare i residui del *souk* giornaliero, finché non giungiamo a destinazione. Khadija Kabbaj e Simona Federico sono già arrivate e stanno dormendo.

L'impatto della mattina seguente è stato altrettanto intenso: dal buio della notte precedente dove in una medina con porte e portoni chiusi dominavano i gatti randagi, passiamo ad un medina illuminata dal sole, brulicante di gente, dove i colori delle spezie risaltano sulle pareti bianche del costruito, dove un'infinità di profumi si alterna agli odori del pesce fresco e della carne, dove gli schiamazzi dei bambini che giocano si confondono con il vociare dei mercanti. Anche questo è Mediterraneo: cambiamento.

Il nostro taxi ci porta a Oued Laou, a circa un'ora di macchina da Tétouan, la strada è in costruzione, alcuni tratti

sono asfaltati altri sterrati. In altri lunghe file di sassi dividono la carreggiata; in alcuni punti la strada è a picco sul mare; ogni tanto vediamo un contadino con un asino carico di paglia; alcuni bambini con lo zainetto, pronti per andare a scuola, ci attraversano la strada; alcune donne lavorano nei campi; gli uomini seduti fuori dalle case o dai piccoli bar bevono il tè alla menta; macchine degli anni '90 si alternano ad asini con calesse; ad un tratto rivediamo il mare. Siamo arrivati a Oued Laou.

Anche questo è Mediterraneo: luoghi. Ci sistemiamo in un ristorante sul mare, siamo nella stagione invernale, a Oued Laou non c'è nessuno, i pochi che ci sono ci guardano, altri ci salutano, altri ci sorridono. Anche questo è Mediterraneo: ospitalità.

Ancora non è ora di pranzo, ci siamo seduti per conoscere meglio Khadija e Simona, oltre che per parlare dei progetti che abbiamo intenzione di realizzare. Dopo un'ora, Khadija si è già fatta un'idea di quello che vogliamo fare, ci dà qualche consiglio, noi appuntiamo tutto coscienti che quella notte sa-

remo stati tutto il tempo a pensare ai progetti.

Non è molto freddo, il vento viene dal mare, sulla spiaggia matasse di reti si alternano a barchette bianche con strisce rosse e blu, Khadija dice che ci sono tanti pescatori a Oued Laou, quindi, tutti decidiamo di mangiare pesce. Anche questo è Mediterraneo: estemporaneità.

Il *tajine* di pesce era ottimo. Andiamo verso Ifrane-Ali, a circa quindici chilometri di distanza, finalmente conosceremo la nostra artigiana Fatima, ma soprattutto vedremo con i nostri occhi la realtà in cui lavoreremo, fino ad allora vista solo in foto e trasmessa dai racconti del Prof. Lotti.

Il taxi viaggia sulla strada asfaltata, poi ne imbocchiamo una polverosa, diretta verso l'entroterra. Ogni duecento metri ci sono gruppi di due-tre case fatte di sassi e terra: nella parte esterna hanno un leggero intonaco di calce e tutte hanno davanti almeno un forno e una montagna di pezzi di ceramica rotti; abbiamo imboccato la strada per Ifrane-Ali. Anche questo è Mediterraneo: strade.

in queste pagine
Momento di lavorazione dei prototipi,
artigiana Fatima Bozekri, Ifrane Ali,
Regione di Tanger-Tétouan, Marocco

Dopo aver viaggiato per una decina di minuti sul letto di un torrente – un affluente del fiume Oued Laou – il taxi si ferma, siamo arrivati. Ad aspettarci sulla porta di casa ci sono: Fatima, il marito Mohamed, uno dei suoi tre figli, la figlia e la nipotina Fatima, figlia del fratello della nostra artigiana. L'accoglienza è veramente gentile, a noi sconosciuti ci porgono la mano, al Professor Lotti e a Khadija, conosciuti nel workshop precedente, un caloroso abbraccio.

Ci accolgono dentro casa, ci offrono un tè alla menta, delle olive e dei biscotti fatti in casa. Giuseppe Lotti dona il libro, "A quatre mains et plus", che racconta l'esperienza del primo workshop. A Fatima brillano gli occhi dalla felicità, al marito, dalla faccia dura cade una lacrima; il primo workshop è stato un successo, solo per il fatto che questa famiglia di contadini-artigiani si sia resa conto dell'importanza che ha avuto il loro lavoro.

Fatima parla solo arabo, il marito oltre all'arabo, qualche parola di francese. Khadija ci farà da interprete.

Fatima entusiasta di aver visto i risul-

tati del libro scambia qualche parola con Khadija, il discorso sembra riguardare il primo workshop ed infatti Khadija prontamente ci comunica che due degli oggetti progettati durante il workshop vengono prodotti in continuazione da Fatima che riceve le commesse dalla già citate associazioni ADEO e *Terres des Femmes*.

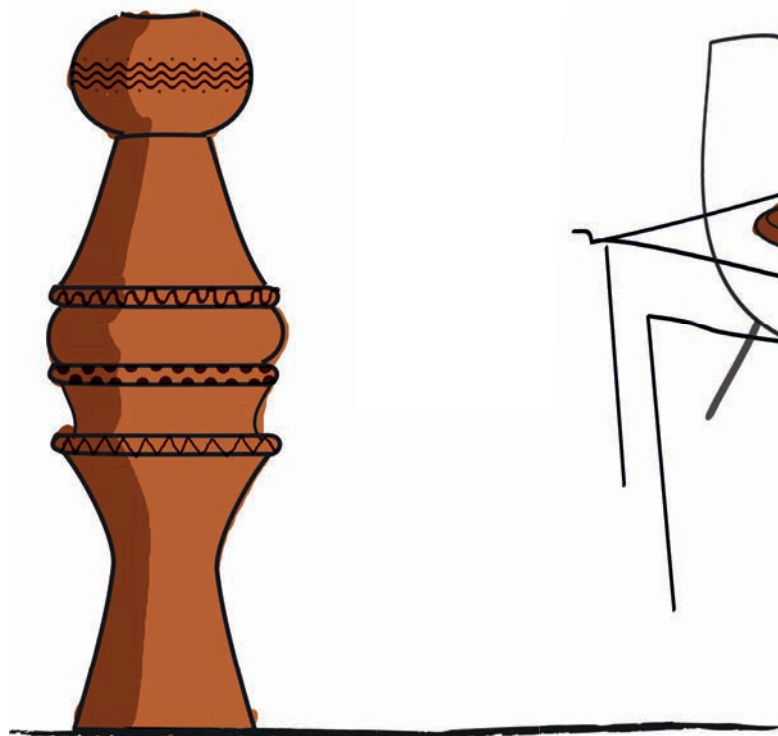
Fatima ci mostra il suo laboratorio. È situato nel retro della casa, largo circa tre metri, lungo dieci. Alle pareti sono presenti delle mensole realizzate con cannuce dove sono disposti i pezzi secchi pronti per la cottura, le pareti sono di sasso, il pavimento è di terra, il soffitto di cannuce e terra. Anche questo è Mediterraneo: semplicità. C'è un odore particolare, chiediamo a Khadija cos'è. È l'odore dell'argilla bagnata che Fatima aveva già preparato per lavorare con noi. Un odore indimenticabile, particolarissimo, mai sentito.

Fatima ha un atteggiamento professionale, chiede subito a Khadija cosa abbiamo intenzione di fare. Tiriamo fuori i disegni e ci sistemiamo fuori dalla casa, dentro c'era ormai poca luce.



Inizia una lunga discussione sui progetti che vogliamo realizzare. Alla discussione partecipano Mohamed, Fatima, Khadija, Simona e Giuseppe. La figlia di Fatima e il figlio, se ne stanno in disparte. Nella discussione si intermette anche il nostro tassista. Anche questo è Mediterraneo: condivisione. Per comunicare ci serviamo di un metro, alcuni pezzi in ceramica che Fatima nel frattempo aveva tirato fuori, di uno sgabello in plastica made in Cina – sì, la Cina è anche qui – e dei nostri disegni. I gesti e le dimensioni cal-

colate con le mani sono risultati decisivi per una corretta comprensione dei progetti da parte di Fatima e del marito, che in questa fase si è dimostrato molto intraprendente. La presentazione dei progetti, in realtà particolari come queste, è chiaramente espressa dalle parole di Giuseppe Lotti: "Anche le tecniche di presentazione del progetto agli artigiani sono da definire. La comunicazione – a livello di forme, dimensioni, materiali – non avviene quasi mai in forma tradizionale. Le misure sono affidate



a gesti delle mani; i disegni tecnici appaiono di impossibile lettura mentre spesso il 3D viene accolto come qualcosa che già esiste e dunque non occorre copiare. Fondamentale appare soprattutto il confronto tra oggetti che permette di lavorare per similitudine o differenza” (Lotti G. *Progettare con l'altro. Opportunità, necessità*, Edizioni ETS, Pisa, 2012, p. 66).

Anche questo è mediterraneo: confronto. Sono state quindi condivise e discusse le bozze di progetto, ridimensionate alcune forme per agevolarne la lavorazione, sviluppandone di nuove e cercando sempre di mantenere un giusto equilibrio tra la funzionalità, decorazione e forma.

Si è fatto buio, rifiutiamo, ringraziando, l'invito di Fatima e Mohamed per la cena e ci avviamo verso Tétouan.

Lungo la strada una miriade di luci illuminavano il mare, la luna era alta, i bracieri accesi cuocevano il pesce appena pescato, una lampadina, attaccata in modo precario illuminava un gazebo dove tre uomini bevevano il té.

Sulla strada di ritorno al riad abbiamo

discusso dei progetti da sviluppare e sulle modifiche da apportare ai progetti che avevamo pensato in Italia; ora potevamo veramente progettare qualcosa, avevamo toccato con mano quella terra.

La caratteristica che distingue i prodotti di Ifrane-Ali è, oltre alla decorazione, peraltro neanche molto appariscente ma comunque fortemente caratterizzante, la funzionalità.

Ogni ceramica prodotta infatti è utilizzata quotidianamente dalla maggior parte dei marocchini del nord del Marocco e non solo, anche nei ristoranti a Tétouan abbiamo trovato i *tajine* di Ifrane-Ali.

Quindi l'aspetto funzionale è stato il primo punto fermo dei nostri progetti; in effetti è impensabile andare in un posto dove producono ceramica funzionale e proporre un prodotto privo di funzionalità. Il totem che avevamo ideato in Italia risultava essere l'ideale. Infatti grazie ai più elementi che erano stati previsti – ciotole, vassoi e contenitori per la tavola – era possibile comunque mettere in evidenza sia

la funzionalità, nel momento di utilizzo, che esaltarne l'aspetto simbolico e la decorazione, nel momento di inutilizzo. Infatti questo sarà l'unico progetto ideato dall'Italia ad essere realizzato come avevamo pensato – tra l'altro anche molto apprezzato da Fatima. L'idea del totem ci ha convinto ancor di più quando siamo rientrati a Tétouan. Girando per il souk abbiamo notato un bizzarro modo di esporre le ceramiche da parte di alcuni commercianti, proprio come un totem. Il Mediterraneo è anche questo: contaminazione.

La sera andiamo a mangiare in un noto riad dentro la medina. Il cous-cous era buono ed abbiamo avuto l'occasione di approfondire la conoscenza con Simona e Khadija. Rientrati in albergo sistemiamo la presentazione riguardante il primo workshop, da mostrare il giorno successivo al seminario organizzato presso l'INBA.

Nella mattinata del 19 dicembre si è svolta una riunione preliminare al seminario con il Direttore dell'istituto, Abdelkrim Ouazzani.

Sono stati discussi i risultati del wor-

kshop del 2010 e sono stati illustrati il programma di lavoro da svolgersi in quei giorni in Marocco presso Fatima Bozekri e quello relativo al terzo workshop che si sarebbe sviluppato nel mese di Gennaio in Italia. È stato presentato al gruppo di lavoro Hassan Manana, uno degli studenti selezionati per il terzo workshop dall'INBA, che ha presentato il proprio portfolio dei progetti sviluppati durante il corso di studi. Dopo la riunione, verso le undici della mattina andiamo a visitare alcune realtà artigianali di Tétouan, soprattutto ceramisti, oltre alla scuola di artigiano.

Alle ore 15.00, si è tenuto il seminario di presentazione del libro “*A quatre mains et plus*” e delle Attività della Regione Toscana nel quadro del Progetto Integrato “Sviluppo dei saperi artigianali tradizionali e integrazione dei sistemi produttivi in Marocco e in Italia” APQ Linea 2.1.

Dopo l'introduzione agli studenti tenuta dalla Dott.ssa Simona Federico, il Prof. Giuseppe Lotti e la Designer Khadija Kabbaj hanno descritto l'espe-

a sinistra
Disegni di studio di un totem
decorativo/funzionale
a destra
Fase di essiccazione dei prototipi,
villaggio di Ifrane Ali, Regione di
Tanger-Tétouan, Marocco

rienza del workshop tenutosi nel luglio 2010 focalizzando sui risultati raggiunti per quanto concerne la parte di progetto e di scenari futuri possibili.

Alla conclusione del seminario il Direttore dell'INBA ha selezionato una studentessa, Rao Uya, che si è unita al gruppo di lavoro per i giorni successivi presso l'atelier di Fatima, in quanto esperta conoscitrice della zona di Oued Laou.

La sera, dopo una visita al *souk* e una veloce ma gustosa cena a base di zuppa marocchina, rientriamo in albergo per definire i progetti, dato che l'indomani mattina il professor Lotti e Simona sarebbero ripartiti per tornare rispettivamente in Italia e a Rabat. Gli obiettivi prefissati inizialmente vengono mantenuti, i prodotti dovranno puntare: al mercato locale evoluto, al mercato dell'export, alla funzionalità, alla libera decorazione da parte di Fatima oltre che al carattere simbolico. Così vengono definite cinque tipologie di progetto: il totem, un piccolo tavolino – poi declinato in tavolino contenitore, utilizzabile per il tè o per il caffè –, un

porta candele da esterni, una fruttiera e un barbecue – declinabile in versione *tajine* o per altre tipologie di cottura. Si è fatta notte.

Dopo i saluti andiamo a dormire augurando, a Simona e al Prof. Giuseppe Lotti, un buon rientro.

Al mattino seguente, bagagli alla mano, ci trasferiamo a Oued Laou – il paese dei pescatori – insieme a Khadija Kabbaj e Rao Uya, per essere più vicini al laboratorio di Fatima e perdere meno tempo con gli spostamenti.

Trascorreremo lì, in un deserto residence davanti al Mediterraneo, le successive due notti. Anche questo è Mediterraneo: contemplazione.

Posati i bagagli abbiamo visitato il centro espositivo dell'artigianato locale, realizzato dall'associazione, dove abbiamo potuto apprezzare oltre ad una varietà infinita di prodotti in ceramica alcuni ottimi prodotti realizzati in fibra naturale e dei tappeti.

Al centro espositivo erano presenti anche i famosi due prodotti realizzati durante il primo workshop: il *tajine* per pesce di Yacine Naam e la fruttiera di



Donata Betti. L'artigiana presente al centro espositivo ci ha confermato che questi due pezzi sono richiesti dal mercato locale.

Successivamente il gruppo si è spostato a Ifrane Alì dove abbiamo iniziato a realizzare alcuni prototipi.

Al nostro arrivo Fatima ci mostra soddisfatta alcuni oggetti che aveva memorizzato nella discussione di due giorni prima. Impressionante il suo grado di comprensione dei disegni; qualche problema, trascurabile e comprensibile, nelle proporzioni.

In nostra assenza aveva realizzato due pezzi per la parte inferiore dei totem.

Prima di iniziare a lavorare sui nostri progetti, Fatima, ci mostra alcune fasi della lavorazione; il suo 'saper fare' è impressionante.

In quei giorni il gruppo ha fatto una vera e propria *full immersion* nella vita quotidiana marocchina di quei luoghi. È stato condiviso il momento del pranzo, il rituale del tè, la giornata lavorativa e anche un matrimonio tipico locale.

Per un progettista quest'aspetto è fondamentale perché, no-



nostante tutto quello che si può apprendere dai libri questi non possono descrivere appieno usi e costumi di un popolo, e non è detto che un dettaglio ritenuto importante da qualcuno possa essere altrettanto importante per qualcun altro.

I progetti pertanto sono stati sviluppati sulle basi di: esperienze, condivisione, osservazione e interpretazione.

Arriva il 22 Dicembre, ultimo giorno di permanenza in Marocco. Il giorno seguente ripartiremo per l'Italia.

Nel corso dei due giorni precedenti, il lavoro è proseguito in modo piuttosto spedito, il totem è ormai concluso, il piccolo tavolo si è evoluto, è diventato un piccolo tavolo contenitore caratterizzato dalla parte superiore asportabile.

I prodotti stanno seccando al tiepido sole, noi siamo lì fuori a contemplarli. Siamo soddisfatti del lavoro. Sentiamo una voce, è un'anziana donna del villaggio che trasporta due secchi d'acqua. È appena tornata dal pozzo. Posa i secchi a terra ed inizia a dirci cose incomprensibili, sembrano trattare dei nostri prototipi. Poi inizia ad indicar-

li, a toccarli. «*Heda swina*», esclama. Ci aveva detto che erano belli, più un sacco di altre cose che purtroppo non abbiamo capito. I commenti, seppur incomprensibili dell'anziana, erano chiaramente di compiacimento. Mimando i gesti di utilizzo ci aveva dimostrato che li aveva capiti. Noi eravamo contentissimi.

È arrivata l'ora del pranzo, Mohamed ci chiama. La figlia di Fatima aveva preparato un *tajine* di pesce che noi avevamo portato da Oued Laou.

Il momento del pranzo è particolare. Disposti intorno al tavolo circolare il *tajine* è posizionato al centro, ognuno allunga la mano e mangia dalla sua parte. Il pane viene strappato e passato di mano in mano. Mohamed si dimostra premuroso, non vuole farci mancare niente. Fatima insistentemente ci dice che dobbiamo mangiare. Dopo tre giorni ci sentiamo quasi a casa.

Dobbiamo ripartire. Si è fatta sera.

Saluti, abbracci. Risaliamo sul taxi carico delle nostre valige. Fatima e la famiglia ci salutano dalla porta di casa,

proprio come quando siamo arrivati. I prototipi saranno cotti nella settimana seguente e poi spediti in Italia per mostrare il lavoro al Macef, Fiera Milano, a gennaio.

Peccato non aver visto anche la fase di cottura.

Solita strada, soliti bagliori. Siamo sulla strada per Tétouan. Pernotteremo ancora lì, nel riad di Jean Philippe. Il mattino seguente veniamo accompagnati all'aeroporto di Tétouan dal nostro tassista Mohamed. I pensieri vanno alle giornate trascorse presso il laboratorio di Fatima. Siamo impazienti di vedere i pezzi cotti, nella speranza che con la spedizione arrivino integri in Italia.

Arriviamo a Tanger. Insieme a noi c'è anche Khadija, lei farà scalo a Casablanca. Noi prenderemo un altro aereo che ci riporterà in Italia.

Alle 18:30 atterriamo a Bologna Marconi. Prendiamo la navetta per arrivare alla stazione. Due ore dall'aeroporto alla stazione, non sono neanche dieci chilometri. È Natale.

Prendiamo il treno ed arriviamo a Fi-

renze. La nostra esperienza in Marocco si è conclusa, ma continuerà in Italia qualche giorno dopo quando Yacine e Hassan ci raggiungeranno per il terzo workshop.

Terzo Workshop Gennaio 2012 | Italia

Il 5 Gennaio inizia il terzo ed ultimo workshop del progetto APQ.

Hassan Mannana e Yacine Naam arrivano all'aeroporto di Bologna alle ore 22.00 con circa 7 ore di ritardo causa problemi all'aeroporto di Casablanca. Andiamo a prenderli per poi accompagnarli in albergo, a Firenze.

La mattina dell'Epifania è avvenuto il primo incontro del gruppo di lavoro, presso il nostro studio, sotto il coordinamento del Prof. Giuseppe Lotti.

Inizialmente è stato mostrato agli studenti marocchini il lavoro svolto in Marocco nel Dicembre 2011, con riferimento ai progetti fatti durante il workshop di Luglio 2010 a cui partecipò anche Yacine Naam.

Alla fine della mattinata è stato stabilito l'obiettivo progettuale da raggiun-

pagina precedente
Fase di essiccazione dei prototipi,
villaggio di Ifrane Ali, Regione di
Tanger-Tétouan, Marocco

Studenti marocchini con prototipi
allo stato cuoio, Laboratorio Alfredo
Quaranta, Firenze, Italia



gere: creare oggetti, fortemente comunicativi, che andassero a mettere in evidenza le peculiarità delle due culture, progettando quindi 'a più mani'.

In questo caso, a differenza del workshop precedente, non siamo partiti dal voler valorizzare una lavorazione tipica, anche perché Alfredo, l'artigiano, non è originario di Firenze, ma di Grottaglie, quindi, si è voluto dare risalto alla progettazione condivisa più che ad una particolare lavorazione.

Durante il pranzo è iniziato un *brainstorming* che andava a ricercare punti comuni tra Marocco e Italia e in generale tra le due sponde del Mediterraneo, anche esaminando degli aneddoti relativi al soggiorno di dicembre in Marocco.

L'attenzione si è soffermata sul metodo di servire a tavola il cous-cous. Infatti, se il tajine viene servito nel piatto dove viene cotto, il cous-cous non ha un piatto di portata proprio: viene preparato in una pentola di alluminio e poi servito in semplici piatti o vassoi di ceramica. In realtà il piatto di portata esisteva, in alcune zone del Marocco vie-

ne ancora usato, ma comunque è una tradizione che si sta perdendo.

Approfondendo l'argomento il gruppo ha scoperto poi che la cottura a 'bagnomaria' italiana, ed in generale europea, ha lo stesso procedimento usato in Marocco per fare il cous-cous.

Da qui è iniziata una fase progettuale, caratterizzata da ricerche, schizzi e disegni, mirata all'individuazione formale e funzionale di un oggetto adatto sia a preparare il cous-cous che ad effettuare la cottura a 'bagnomaria' e che andasse a risolvere anche la modalità di presentazione del piatto in tavola.

Al termine del pomeriggio è stata stabilita la forma e la funzione - doppia - del primo progetto, anche grazie all'aiuto di Alfredo Quaranta - torniante ceramista - giunto in studio in tarda serata, proprio per fornire consigli tec-

nico-produttivi mirati ad una corretta realizzazione del prototipo.

La giornata è terminata con una cena-aperitivo presso il Kitsch Bar a Firenze in Piazza Beccaria dove è proseguito lo scambio di idee progettuali.

Il primo progetto da realizzare era pronto; una *couscoussiera* - adatta anche per fare cottura al vapore - composta da tre elementi: una pentola di base dove cuocere carne e verdure, un contenitore dove cuocere il cous-cous al vapore ed un coperchio con la funzione di piatto di portata.

Il primo giorno al laboratorio, Alfredo illustra al gruppo la tecnica con cui realizzerà i prototipi e le varie tipologie di finitura e decorazione possibili dopo l'indurimento del pezzo, prima della fase di cottura.

I prototipi vengono realizzati utilizzando

un tornio elettrico a pedale, modellando dell'argilla AFD Pirofila, marca Colorobbia, che in cottura diventa rossa ma che può essere colorata, o meglio, ingobbata quando il pezzo avrà iniziato la fase di essiccazione.

Alfredo inizia a modellare il primo prototipo seguendo i disegni eseguiti nella giornata precedente; nel frattempo vengono definiti, attraverso altri disegni, alcuni particolari del pezzo in fase di lavorazione come forma e posizione dei manici e finiture dei vari elementi.

Dopo un breve pranzo continua il lavoro. Alfredo porta all'esterno il primo pezzo realizzato per accelerarne l'essiccazione e successivamente esegue un altro pezzo uguale ma di dimensioni ridotte. Mentre il ceramista modella il secondo pezzo il gruppo di lavoro continua la progettazione cer-



cando di individuare altri prodotti al fine di raggiungere gli obiettivi progettuali prefissati.

Dopo circa due ore di conversazione e disegni viene fissato il tema progettuale del secondo pezzo da realizzare: il tempo. Lo scorrere del tempo come elemento caratterizzante il Mediterraneo: un'area in cui a sud il modo di vivere è più lento, quasi 'analogico', in contrasto con un Nord più calcolatore e per contrasto più 'digitale'. Un'area in cui la parola ritmo viene associata alla musica prima che a uno stile di vita frenetico. La giornata termina con una cena in pizzeria dove vengono definiti formalmente i prototipi da realizzare legati al trascorrere del tempo: si tratta di forme pure, cilindri, al cui interno viene posizionata una candela che nel consumarsi va a rappresentare, in modo simbolico, lo scorrere del tempo.

Decidiamo di progettare un cilindro a testa. Ognuno dovrà interpretare, in modo grafico, il quadrante di un orologio, la cui astrazione sarà riportata sul cilindro in ceramica attraverso tagli e incisioni che permetteranno la visione

della fiamma della candela interna, segnalando lo scorrere del tempo.

Nella prima parte della mattinata vengono discusse con l'artigiano le finiture da fare sui pezzi torniti il giorno precedente: due pentole per la preparazione del cous-cous e per la cottura a bagnomaria, una di grandi dimensioni (H totale circa 60 cm), l'altra di dimensioni ridotte (H totale circa 40 cm).

Viene deciso di dare ai tre elementi che compongono l'oggetto tre diverse finiture: la parte inferiore della pentola ingobbiata bianca sull'esterno e naturale all'interno; il contenitore per la cottura a vapore, centrale, lasciato al naturale, rosso; il coperchio-vassoio nella parte superiore, parzialmente ingobbiato bianco all'esterno e naturale all'interno.

In tarda mattinata durante la visita del Presidente del CdL in Disegno Industriale, Prof. Vincenzo Legnante, il gruppo ha illustrato il lavoro svolto e poi discusso dei progetti.

Successivamente sono stati mostrati ad Alfredo i disegni dei nuovi prototipi da realizzare: quattro porta cande- /

segna-tempo dove ogni studente ha interpretato in modo diverso la decorazione del pezzo. Dopo il pranzo l'artigiano inizia la lavorazione e il gruppo di lavoro si concentra nello sviluppo delle diverse decorazioni da fare sui cilindri in ceramica, quando avranno raggiunto una durezza, definita tecnicamente 'cuoio'.

Le decorazioni vengono abbozzate su carta, poi rifinite e ritagliate per permettere ad Alfredo di ripassare con un apposito strumento i contorni delle varie forme. Si decide di eseguire su alcuni la tecnica della graffitura, che richiama molto alcune incisioni berbere rinvenute in alcune regioni del Marocco.

Le giornate successive vengono tutte trascorse presso il laboratorio artigiano per completare la realizzazione dei prototipi.

Vengono rifiniti gli elementi delle pentole da cous-cous, effettuate le decorazioni sui porta cande- /

Yacine e Hassan non hanno potuto vedere la fase di cottura ed estrazione dal forno dei pezzi finiti essendo rientrati in Marocco dopo pochi giorni.

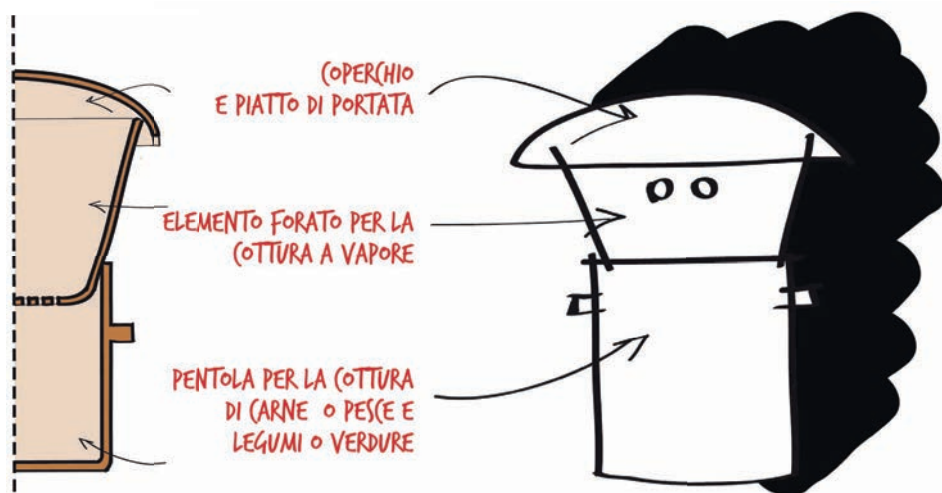
pagina precedente
Disegni di studio, Laboratorio Alfredo
Quaranta, Firenze, Italia

Il torniante Alfredo Quaranta durante
la tornitura di un elemento della
couscoussiera





I Progetti nel dettaglio



Grand Commis De Cuisine E Petit Commis De Cuisine | Italia

Il progetto nasce con l'obiettivo di creare oggetti, fortemente comunicativi, che vadano a mettere in evidenza le peculiarità culturali dei progettisti. Italiani e marocchini.

Oggetti quindi progettati in modo condiviso, 'a più mani'.

Nello scambio tra culture, fin dall'antichità, il cibo è sempre stata una delle prime cose ad essere condivisa; per questo si è deciso di indirizzare la progettazione verso un qualcosa che riguardasse l'aspetto culinario.

Durante la progettazione, in uno scambio di opinioni sul mondo del cibo, i ragazzi marocchini ci hanno raccontato che il cous-cous è una pietanza particolare, è considerato piatto nazionale e viene consumato da tutti, indipendentemente dal ceto sociale di appartenenza.

Queste le parole di Khadija Kabbaj sul cous-cous: "È al centro delle grandi occasioni – matrimoni, nascite e quant'altro sia celebrabile – ed è servito al pranzo del venerdì, giorno san-

to per i mussulmani. Non è un piatto qualunque, il cous-cous. Sopravanza la dimensione del puro e semplice cibo, rafforza i legami, li protegge e riannoda" (Kabbaj K. in Lotti G. e Centi L., *Design+/- infinito*, Edizioni ETS, Pisa, 2009).

Così è nata la volontà di lavorare su qualcosa da dedicare a questo piatto.

Approfondite tecniche di preparazione e di cottura, la scelta progettuale è ricaduta sulla couscoussiera.

Partendo da una discussione sulla Guessaa, il piatto di portata che viene utilizzato solo in alcune zone del nord-Africa, abbiamo approfondito l'argomento scoprendo poi che la cottura a 'bagnomaria' italiana ha dei tratti in comune con la cottura del cous-cous marocchino. Da qui è iniziata una fase progettuale, caratterizzata da ricerche, schizzi e disegni, mirata all'individuazione formale e funzionale di un oggetto adatto sia a preparare il cous-cous che ad effettuare la cottura a vapore e che andasse a risolvere anche la modalità di presentazione del piatto in tavola.

Il primo progetto da realizzare era pronto; una *couscoussiera* composta da tre elementi: una pentola di base dove cuocere carne o pesce e verdure o legumi, un contenitore dove cuocere il cous-cous al vapore, forato nella parte inferiore per permettere al vapore di salire ed insaporirlo, ed un coperchio con la funzione di piatto di portata.

Il progetto realizzato rientra pienamente negli obiettivi prefissati.

Il cous-cous, come abbiamo visto, piatto religioso della cultura marocchina – ed in generale del nord Africa – è preso come elemento chiave per valorizzare il territorio, il Mediterraneo.

Attraverso la tipologia, oggetto funzionale, abbiamo cercato di trovare un'innovazione di prodotto per la produzione di Alfredo Quaranta che solitamente realizza ceramiche decorative, dando quindi un importante contributo progettuale all'artigiano, attraverso l'avvicinamento della sua cultura 'del fare' alla cultura del progetto.

L'oggetto evidenzia la diversità culturale dei progettisti attraverso la doppia funzione. Inoltre la diversità cul-

turale è espressa dall'unione delle due culture progettuali: più artistica quella marocchina, più minimale quella italiana, generando un oggetto pulito ma comunque fortemente comunicativo grazie anche alle tre differenti tipologie di finitura oltre che alla firma, posta nel pezzo inferiore – pentola –, a richiamare alcuni segni berberi del Marocco antico. Le quattro punte rappresentano i progettisti, il cerchio, rappresentante il tornio, il ceramista.

Le sue dimensioni importanti, quasi totemiche, e le finiture – manici – la fanno sembrare una scultura mediterranea, quasi antropomorfa.

Con questo l'oggetto perde la sembianza di oggetto e diventa 'cosa'.

È una 'cosa' importante della casa, significativa, che non ti dimentichi di avere, che ti fa compagnia, insostituibile, che crea affezione, che si oppone ai trasparenti oggetti del quotidiano, che quando la usi ha un peso, un odore. È una 'cosa', è mediterranea.



Piccolo Tavolo Contenitore | Marocco

Il mantenere la funzionalità a tutti i costi ci ha permesso di non andare a modificare la realtà artigianale di Ifrane Ali, dove viene prodotta esclusivamente ceramica funzionale. In una realtà rurale, andando a modificare sin da subito la tipologia di prodotto si rischia di voler sopraffare troppo il sapere degli artigiani di questi luoghi.

Anche in questo caso, la forma totemica fa sembrare l'oggetto una scultura mediterranea.

È composto da tre elementi: una base di appoggio, un contenitore asportabile ed un tappo/vassoio.

È un oggetto che rientra nella tipologia dell'offerta, in antichità spesso gli oggetti usati per offrire qualcosa trasmettevano un qualcosa di sacro.

Le parole di Franco La Cecla a chiarire il concetto:

“[...] che cosa vuol dire tutto ciò: che i manufatti moderni sono meno belli, colorati, vissuti, umani, di quelli delle culture indigene? Non si tratta qui di mettere a confronto estetiche diverse, 'il gusto dei primitivi' contro, ad esem-

pio, lo stile funzionale; la questione è che agli oggetti industriali manca una buona parte di quella 'oggettualità' che consentirebbe loro di essere 'animati'. Spieghiamoci: per 'oggettualità' intendo la qualità di presenza di un oggetto, la sua capacità efficace di interagire con chi lo usa, il suo essere capace di trasformare l'utente. Un esempio sono gli oggetti con cui si offre, sia nel caso dell'offerta all'ospite che nel caso, a monte di questo, dell'offerta al dio, ai demoni, alle forze del luogo... Questi oggetti richiedono tutti un certo modo e spesso uno solo di essere adoperati, condotti, sollevati, inclinati, portati. Si può dire che gli oggetti dell'offrire attivano la qualità di chi offre e sono attivati solo durante l'offerta. Un'altra qualità che spesso si accompagna alla presenza efficace e che si manifesta anch'essa in molti riti dell'offrire è l'obsolescenza, come a dire che ogni offrire è una forma di sacrificio ed il sacrificio va consumato nella contingenza e nell'immediatezza... Gli stessi oggetti sono vivi in certi momenti ed in altri no. Possono essere luogo di passaggio

di 'presenza' in certi giorni e momenti. Statue, rappresentazioni, coppe, vasi si animano o no di 'presenza' a seconda delle fasi dell'anno e del rito. Il fatto è che la nostra cultura, pur piena di 'cose' e di rappresentazioni efficaci che vogliono ricordare, deificare presenze, 'fa finta', invece, che gli oggetti siano morti, cioè professa una strada metafisica della neutralità e dell'inefficacia delle cose che si chiama 'materialismo'. Il materialismo è la precauzione spaventata di fronte ai pericoli di un mondo in cui gli oggetti siano 'singolari' e quindi animati” (La Cecla F. in Lotti G., *op. cit.*, 2012, p. 114).

Quindi il piccolo tavolo contenitore progettato può essere usato o come semplice tavolo contenitore o come tavolo per servire tè o caffè, dove nella parte inferiore vengono messi i bicchieri – in Marocco si usa i bicchieri di vetro, non le tazze – e sul vassoio superiore la teiera o la caffettiera.

Le decorazioni presenti sul prodotto abbiamo deciso di lasciarle fare all'artigiana, secondo la sua libera interpretazione, al fine di farla sentire parte del

progetto oltre a renderla consapevole che quello che ha fatto finora non è l'unica cosa che può fare. Quindi il contributo dato dalla cultura progettuale a quella del 'saper fare' risulta essere importante sia dal punto di vista di prodotto che da quello umano e sociale.

Anche questo oggetto vuole essere una 'cosa', una presenza nella fase di utilizzo ma anche in quella di inutilizzo. È una 'cosa', che interagisce e invita all'interazione.

È una 'cosa', è mediterranea.

Segnatempo | Italia

I segnatempo sono composti da due elementi: una base porta candela – con finitura grezza – ed un diffusore – ingobbato bianco.

Le differenti altezze degli oggetti vogliono rappresentare la diversità, peculiarità mediterranea.

La tematica del tempo, nel nord del Mediterraneo vissuto in modo frenetico ed opposto ad un sud più lento, è stata presa come riferimento per la valorizzazione del territorio, caratterizzata dalla diversità.

Disegno di studio



La candela, che consumandosi si intravede dai fori decorativi, rappresenta lo scorrere del tempo.

I quattro elementi, pur essendo molto semplificati, nella loro verticalità vogliono richiamare i menhir, sculture tipiche ancora oggetto di studio delle civiltà megalitiche vissute nel Mediterraneo.

Le quattro differenti decorazioni, interpretazioni di ogni progettista del quadrante dell'orologio, rappresentano in modo chiaro i differenti approcci progettuali e quindi la differenza culturale. Il rapporto nord-sud, sud-nord, è quindi chiaramente espresso.

Anche in questo progetto il contributo dato all'artigiano è importante. Mantenendo come tipologia di oggetto - prettamente decorativo -, quella prodotta da Quaranta, abbiamo dato molti spunti di riflessione all'artigiano che in futuro potrà sviluppare la sua produzione in modo diverso. La cultura del progetto si avvicina quindi a quella del 'saper fare'.

Il consumarsi della candela, che si lascia intravedere dai fori che simboleggiano i quadranti dell'orologio, deter-

mina lo scorrere del tempo: un tempo difficilmente definibile e vissuto in modo diverso dagli abitanti dello stesso Mare. È una 'cosa' che induce alla riflessione, che induce il dubbio del tempo trascorso, che rappresenta le diversità culturali.

È una 'cosa', è mediterranea.

Totem | Marocco

Anche in questo caso il mantenimento della funzionalità non è andato ad intaccare la produzione locale, dove si realizzano oggetti prettamente funzionali.

L'oggetto è composto da otto elementi che scomposti vanno a formare un set per imbandire la tavola.

Anche questo è un oggetto legato all'offerta, come il piccolo tavolo precedentemente descritto. Fa quindi riferimento alla sacralità che nell'antichità avevano gli oggetti legati al rito dell'offerta.

Si rivalutano così, in modo simbolico, oltre all'oggetto, antichi riti praticati nel bacino del Mediterraneo.

Prende parte a eventi importanti, an-





pagina precedente
Totem in fase di utilizzo

Segnatempo
Totem con componenti impilate

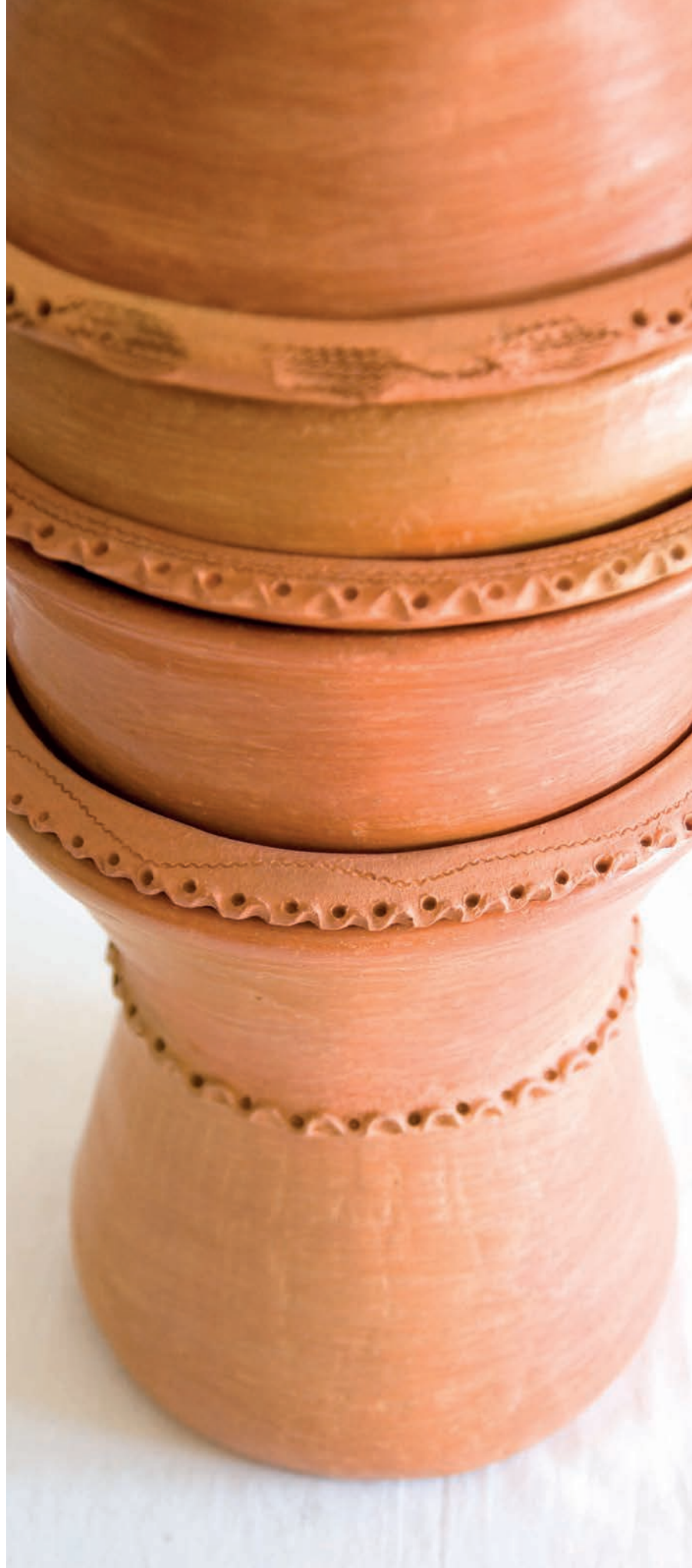


diamo a rompere la sua quiete di 'cosa' dormiente soltanto nel momento in cui si celebra qualcosa o qualcuno. Vale quanto detto per il piccolo tavolo. Anche in questo caso la decorazione non è progettata da noi, ma si è lasciato spazio all'artigiana che ha interpretato, con l'applicazione di diverse decorazioni, i volumi da noi progettati. Ogni piatto/vassoio è decorato in modo diverso, alcuni elementi sono lasciati volutamente lisci, in particolare quelli che si discostano maggiormente dal repertorio di forme proprio dell'artigiana. La base presenta una decorazione sulla superficie esterna; questa è una novità, poiché solitamente la decorazione della

poterie prodotta ad Ifrane-Ali viene eseguita sulla parte terminale dei prodotti come bordi e manici.

Anche in questo caso quindi la cultura del progetto si avvicina alla cultura 'del fare' dando un importante contributo; facendo nascere nell'artigiana nuove prospettive, strade alternative, altri modi di vedere il proprio lavoro, oltre a renderla più consapevole delle proprie capacità.

È una 'cosa', una presenza attiva e animata nella fase di utilizzo, una presenza inattiva al momento del non utilizzo. È una 'cosa', è mediterranea.





in queste pagine
Macef 2012, Fieramilano,
Stand 'Attorno al Mediterraneo'
Esposizione dei risultati del progetto APQ
Mediterraneo (coordinatori Lotti G., Morittu R.)



Méditerranée

حول المتوسط

Mediterraneo

Mediterranean



Nel progetto è forte l'apporto del design alla valorizzazione del territorio, nonché alla rivalutazione dell'artigianato e al ruolo del designer come figura di dialogo tra i diversi attori che caratterizzano il capitale territoriale.

L'avvicinamento della cultura del progetto alla cultura artigianale, oltre ad una rivalutazione in senso stretto dell'artigianato come portatore di conoscenze legate al 'saper fare', offre un contributo al ruolo del design nel contesto contemporaneo, dove il frazionamento dei mercati e il declino del *global style* portano la disciplina a rivedere alcuni dei propri campi di intervento.

Nello specifico, nel progetto svolto in Marocco è stato importante il contributo dato all'artigiana al fine di farle raggiungere maggiore consapevolezza delle sue competenze, per permetterle quindi, attraverso i pro-

getti realizzati, di ottenere un possibile allargamento dei propri mercati – mercato locale evoluto e mercato dell'export – ed un maggior riconoscimento da parte della comunità. I risultati sono stati ottenuti senza l'introduzione di tecnologie integrative o alternative nel processo di lavorazione, ma orientando le attuali verso traguardi alternativi.

I manufatti realizzati con Fatima Bozekri apportano innovazioni funzionali e di prodotto, hanno caratteristiche dimensionali mai ottenute prima con la tecnica locale ed hanno riscontrato un notevole consenso da buona parte della comunità durante le fasi di lavorazione.

Nel caso dei prodotti realizzati in Italia, non partendo da lavorazioni tradizionali locali, in quanto Alfredo Quaranta non è artigiano fiorentino bensì di Grottaglie, è stato messo in risalto il confronto tra culture –

italiane e marocchine –, tematica al centro del dibattito contemporaneo. I progetti scaturiti, *couscoussiera* e *segnatempo*, raccontano il territorio come unione, in uno scambio di conoscenze e competenze tra due realtà culturali generalmente ritenute distanti, ma che in realtà appartengono allo stesso grande territorio.

Il Mediterraneo è visto quindi come un orizzonte culturale e non come un confine, andando così a caratterizzare un'appartenenza storica più che una connotazione geografica definita.

La natura di queste esperienze non è strettamente legata ai progetti dei workshop ma alla crescita di consapevolezza da parte degli attori del territorio, delle potenzialità del contesto locale e di come attraverso un'azione di design tali potenzialità possano essere espresse attraverso progetti concreti.



- AA.VV. 2008, *Manufatto. Artigianato e Comunità Design*, Silvana Editoriale SpA, Cinisello Balsamo, Milano.
- Argan G. C. 2003, *Progetto e Oggetto*, Edizioni Medusa, Milano.
- Arquilla V. 2011, *Intenzioni Creative. Design e artigianato per il Trentino*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna.
- Bassi A. 2007, *Design anonimo in Italia. oggetti comuni e progetto in-cognito*, Mondadori Electa SpA, Milano.
- Bauman Z. 2001, *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, Editori Laterza, Bari.
- Bonsiepe G. 1993, *Teoria e pratica del Disegno industriale: elementi per una manualistica critica*, Feltrinelli, Milano.
- Branzi A. (a cura di) 2008, *Capire il Design*, Giunti Editore SpA, Prato.
- Branzi A. 1996, *Il design italiano 1964-1990*, Electa, Milano.
- Braudel F. 2010, *Il Mediterraneo: lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- Buono M., Lotti G. (a cura di) 2005, *Habitatmed. Cooperazione, contaminazione, cultura materiale come veicolo di sviluppo*, Luciano Editore, Napoli.
- Cassano F., Zolo D. (a cura di) 2007, *Alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano.
- Conese C., Rapi B., Follesa S., Romani M., Battista P., Pilar Lebole M. 2010, *Risorse e Culture Materiali tra Storia e Innovazione* (guida alla mostra), CeSIA Accademia dei Georgofili, Firenze.
- Centi L., Lotti G. 2009, *Design ± Infinito*, Edizioni ETS, Pisa.
- D'Amato G. 2005, *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano.
- Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C. (a cura di) 2004, *Medesign forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze.
- Follesa S. 2009, *Pane e Progetto*, Franco Angeli, Milano.
- La Pietra U. (a cura di) 1997, *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*, Edizioni della Triennale, Milano.
- La Pietra U. (a cura di) 2009, *Artigianato tra Arte e Design*, rivista n°75.
- Latouche S., 2010, *La fine del sogno occidentale. Saggio sull'americanizzazione del mondo*, Elèuthera, Milano.
- Legnante E., Lotti G. 2005, *Un tavolo a tre gambe. Design/Impresa/Terrorio*, Alinea Editrice, Firenze.
- Lotti G. 2008, *Il letto di Ulisse*, Gangemini Editore, Roma.
- Lotti G., Kabbaj K., Serpente I. 2011, *À quatre mains et plus. Design per la ceramica della regione di Tanger-Tétouan in Marocco*, Edizioni ETS, Pisa.
- Lotti G. 2012, *Progettare con l'altro. Opportunità, necessità*, Edizioni ETS, Pisa.
- Lupo E. 2009, *Il design per i beni culturali*, FrancoAngeli s.r.l., Milano.
- Maldonado T. 2008, *Disegno Industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano.
- Manzini E. 1989, *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Edizioni DA, Milano.
- Mari E. 2004, *La valigia senza manico, conversazione con Francesca Alfano Miglietti*, Bollati Boringhieri Editore srl, Torino.
- Molotch H. 2005, *Fenomenologia del tostapane: come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Morittu R., Lotti G., Pau A. 2011, *Tessere conoscenze*, Edizioni ETS, Pisa.
- Munari B. 2004, *Artista e designer*, Editore Laterza, Editori Laterza, Bari.
- Munari B. 2008, *Arte come mestiere*, Editore Laterza, Bari.
- Munari B. 2009, *Da Cosa nasce Cosa*, Editore Laterza, Bari.
- Papanek V. 1973, *Progettare per il Mondo reale. Il Design: come è e come potrebbe essere*, Arnoldo Mondadori Editore, Vicenza.



Presentazione	7
Giuseppe Lotti	
Introduzione	11
Attorno al Mediterraneo	13
Design e Mediterraneo	15
Design e Artigianato	21
Design con i sud	25
Il Progetto	33
Il Contesto Ifrane Alì - Marocco	35
I Workshop Italia - Marocco	38
I Progetti nel dettaglio	49
Conclusioni	57
Bibliografia	61



Finito di stampare per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Giugno 2018

