



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI TECNOLOGIE DELL'ARCHITETTURA E DESIGN "PIERLUIGI SPADOLINI"

Corso di Dottorato di Ricerca in Tecnologia dell'Architettura e Design



**Stefano Follesa**

## **A TEMPO E A LUOGO**

Conoscenze, pratiche, direzioni per un design identitario

Settore disciplinare prevalente: **ICAR 13**

Tutor: Prof. ssa **Francesca Tosi**

Co-tutor interno: Prof. **Giuseppe Lotti**

Coordinatore: Prof. **Antonio Lauria**

Ciclo XXV - 2010-2013



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE**

DIPARTIMENTO DI TECNOLOGIE DELL'ARCHITETTURA E DESIGN  
"PIERLUIGI SPADOLINI"

*Corso di Dottorato di Ricerca in Tecnologia dell'Architettura e Design – Ciclo XXV*

**Stefano Follesa**

**A TEMPO E A LUOGO**

Conoscenze, pratiche, direzioni per un design identitario

Settore Scientifico Disciplinare prevalente: ICAR 13

**Dottorando**

Dott. Stefano Follesa

---

**Tutor**

Prof.ssa Francesca Tosi

---

**Coordinatore**

Prof. Antonio Lauria

---

**Co-tutor**

Prof. Giuseppe Lotti

---

Stefano Follesa  
stefano.follesa@unifi.it

Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design "Pierluigi Spadolini"  
Università degli Studi di Firenze  
Via San Niccolò, 93 - I - 50125 FIRENZE  
Telefono: +39 055 205 5500  
Fax: +39 055 205 5599  
<http://www.taed.unifi.it>



Tutti i diritti riservati Università degli Studi di Firenze, 2013.  
Coordinatore del dottorato: prof. Antonio Laurià

## **A TEMPO E A LUOGO**

Conoscenze, pratiche, direzioni per un design identitario



## RINGRAZIAMENTI

Chi scrive è debitore e la redazione di questa tesi dottorale mi impegna verso le tante persone che in questi tre anni di ricerca mi hanno affiancato con amicizia e competenza.

Il primo ringraziamento va certamente alla professoressa Francesca Tosi per avermi guidato in un sapiente equilibrio tra competenze, stimoli e libertà concesse.

Un ringraziamento particolare al professor Giuseppe Lotti per l'amicizia e per aver tracciato molte delle strade che la ricerca ha percorso.

Un ringraziamento infine al prof. Antonio Lauria il cui ruolo di coordinamento e guida nell'esperienza dottorale è stato fondamentale per il raggiungimento dei risultati.

Ringrazio inoltre:

per le preziose informazioni e lo scambio di idee:

Prof. Vincenzo Legnante, Università di Firenze

Prof. Alberto Magnaghi, Università di Firenze

Prof. Adolfo Natalini, Università di Firenze

Prof. Paolo Pecile, Università di Firenze

Dott. Paolo Fresu, Bologna

Arch. Ugo La Pietra, Milano

Arch. Antonio Marras, Alghero

Sig. Fabio Picchi, Firenze

per le informazioni e il materiale iconografico e fotografico ricevuto:

Prof. Ian Duff, Università di Pisa

Dott. ssa Alessandra Follesa

Dott. Marco Marseglia, Università di Firenze

Dott.ssa Roberta Morittu, Cagliari

Dott. Stefano Visconti, Firenze

Ringrazio infine i colleghi del XXV° ciclo di dottorato in Tecnologia dell'Architettura e Design per l'amicizia nata in un percorso comune.

La tesi è dedicata al prof. Marco Masera e ai suoi sogni interrotti.

---

*Abbiamo visto ciò che il modello di innovazione democratica del web ha fatto per spronare l'imprenditorialità e la crescita economica. Immaginate ora cosa potrebbe fare un modello simile nell'economia più ampia delle cose reali...*

*Chris Anderson, Makers*

## INTRODUZIONE

Il lavoro di ricerca contenuto in questo volume affronta un tema ricorrente nella cultura del progetto; quello dell'identità e del rapporto con i luoghi. Lo fa con uno sguardo particolare sul mondo degli oggetti, all'interno di una disciplina, il Disegno Industriale, che vede appunto nella produzione delle cose il suo ambito prevalente di applicazione. Lo fa altresì in uno scenario in rapida mutazione come quello attuale, caratterizzato dal continuo e costante riconfigurarsi delle cose al procedere della globalizzazione.

Le motivazioni che hanno promosso e guidato la ricerca sono legate ad accadimenti contingenti che ne diventano premessa e inquadramento.

Il primo è prettamente disciplinare. Il design, disciplina giovane e dai confini labili, attraversa una fase di ridefinizione che ne ha messo in discussione la tradizionale identificazione col processo industriale aprendo lo sguardo verso l'intero sistema dei processi produttivi compresi quelli artigianali. Ciò impone una rilettura della storia stessa degli oggetti non più come storia che nasce e si definisce a partire dalla rivoluzione industriale (come compare nei principali testi di storia del design) ma come processo evolutivo, che coincide in parte con la storia stessa dell'uomo, e comprende tutte le componenti costitutive delle cose tra cui gli aspetti identitari, simbolici e rituali che la modernità aveva estromesso come pegno alla funzionalità.

Lo spunto per questa indagine nasce nelle parole di Andrea Branzi, tra i massimi teorici del design in Italia "Dalla più remota antichità, fino ad i giorni nostri, esiste [...] un unico flusso di trasformazione del mondo degli oggetti; flusso che ha portato i primi arnesi creati dall'uomo ad evolversi nel complesso e popolato mondo dei manufatti che riempiono la nostra vita oggi. Si può dunque leggere la storia della cultura materiale come il risultato – sempre parziale ed in continua espansione – di un'unica ricerca fatta da un numero infinito di operatori [...] un singolo oggetto va dunque capito come parte terminale e provvisoria di uno sforzo che attraversa l'attività di numerosi individui per un lungo periodo storico"<sup>(1)</sup>. Per quanto questa ricerca non sia finalizzata alla ricostruzione di una storia evolutiva dei manufatti, tuttavia essa parte dalle riflessioni di Branzi per interrogarsi sul rapporto che la contemporaneità sviluppa col mondo delle cose e su come ancora il progetto possa guardare ed essere influenzato dalla storia pregressa.

La seconda motivazione è legata alla nascita, in conseguenza alle più recenti crisi socio-economiche che ne costituiscono oggetto e causa, di nuovi movimenti culturali che progressivamente si vanno diffondendo nel nostro paese, in Europa e negli Stati Uniti: il fenomeno delle Auto-produzioni, la rinascita del Craft, il movimento dei Makers. Tutti partono da una ribellione alla omogenizzazione culturale e ai modelli di consumo globali per promuovere un ritorno ad una cultura del fare locale. Tutti guardano al fare artigianale come principale strumento di recupero di un rapporto con una realtà sempre più estranea ai nostri processi di vita. I primi due gruppi

1

Andrea Branzi, *Marilia Pederbelli (a cura di), Capire il design, Giunti Editore, Firenze, 2007, pag.22*



---

promuovono una ripresa del saper fare come strumento di una nuova economia territoriale sostenibile e concreta in opposizione all'economia della sovrapproduzione e del consumo, il terzo vede nell'economia digitale lo strumento per una nuova rivoluzione industriale che renderà accessibile a chiunque la produzione e la diffusione delle cose, favorendo la nascita di una nuova generazione di inventori/imprenditori che già stanno promuovendo in più parti del mondo una nuova economia dal basso.

Sulla base delle riflessioni sin qui esposte, questa ricerca parla quindi dell'incontro del mondo dei bit, che sta dando nuove forme alla cultura e all'economia, col mondo reale delle cose e dei luoghi. L'ipotesi è che un dialogo virtuoso tra la creatività riconosciuta al nostro design, la raffinata cultura manifatturiera per la quale siamo conosciuti in tutto il mondo e le potenzialità di veicolare immagini e prodotti offerte dal web, potrebbe delineare un possibile scenario di sviluppo per la nostra economia e al contempo una salvaguardia alla diversità culturale dei nostri territori. Gli obiettivi del lavoro sono quindi due: da un lato promuovere e codificare un approccio identitario al progetto di design che tenga conto del rapporto con le risorse materiali e immateriali dei luoghi (alimentando in tal modo diversità culturale), dall'altro quello di favorire il rilancio delle economie locali attraverso nuove filiere organizzative dei prodotti che rispondano alla complessità di un sistema produttivo costituito per la maggior parte da piccole e medie imprese.

“Se vogliamo ricondurre la questione alla radice, i punti cardine sono due: quello del pervenire alla qualità della forma e quello del subire le difficoltà del mercato”<sup>(2)</sup>

Uno sguardo quindi che abbraccia l'intero percorso dal foglio bianco al consumatore e che richiede, di conseguenza, un approccio multidisciplinare. Per quanto consapevole che l'ampiezza delle tematiche affrontate e la conseguente necessità di competenze trasversali possano costituire un limite per la ricerca, ho ritenuto necessario uscire dalla specializzazione e dalla separazione dei saperi. In ciò la ricerca si avvicina alle posizioni espresse dalla “società dei territorialisti”<sup>(3)</sup> che, se pure con un approccio più legato allo sviluppo socio-economico dei territori, vede convogliare su simili tematiche gli apporti di sociologi, architetti, urbanisti, storici, economisti ed antropologi. La ricerca dimostra quanto gli aspetti progettuali e quelli produttivi siano strettamente connessi e il mancato incontro tra cultura del progetto e cultura del fare abbia sinora costituito un limite alle molte ricerche svolte in tale ambito. D'altronde sempre più negli obiettivi della disciplina vi è il suo configurarsi come territorio di costruzione di nuovi scenari, “... la proiezione verso il futuro è una caratteristica decisiva del design e in quanto tale raccoglie le sfide della contemporaneità per proiettarle in una visione più lunga ..”<sup>(4)</sup>

Il tal senso il design può aspirare ad aprire nuove strade partendo da vecchi percorsi...

---

2

Enzo Mari, *Che fare della promozione dell'artigianato sardo* in AA.VV. *Domo, Catalogo della XIX biennale dell'artigianato Sardo*, Edizioni Ilisso Sassari 2009

3

*La Società dei Territorialisti è un osservatorio dell'innovazione sociale e culturale in relazione ai temi del "ritorno al territorio". L'associazione nata con l'esigenza di una ricomposizione dei saperi intorno ad un approccio "territorialista", intende promuovere il confronto fra esperti delle diverse discipline al fine di costruire una "coscienza di luogo" e pratiche innovative nella valorizzazione dei patrimoni locali..."*

4

Vincenzo Legnante, *Questioni di Fenomenologia del Design* in I. Bedeschi, V. Legnante, G. Lotti *"Dinamici Equilibri"* Franco Angeli Editore Milano 2012, pag. 10

## SINTESI DEI CONTENUTI Executive Summary

1.

### **Titolo della Ricerca**

L'IDENTITÀ DEGLI OGGETTI

Conoscenze, pratiche, direzioni per un design dei luoghi

2.

### **Collocazione scientifica della ricerca**

Aree scientifico-disciplinari interessate alla ricerca

Area 08 - Ingegneria civile e Architettura

Settori scientifico-disciplinari interessati dalla ricerca:

Icar 13 Disegno Industriale (prevalente)

Icar 14 Composizione Architettonica e Urbana

Icar 16 Architettura degli Interni e Allestimento

3.

### **Parole chiave**

Design - Identità - Progetto – Territorio - Strategie - Web

4.

### **Base di partenza scientifica nazionale o internazionale**

#### **Scenari**

Le trasformazioni socio economiche più recenti hanno mostrato, sia in ambito di sviluppo globale sia in ambito di economia nazionale, la crisi degli equilibri produttivi e messo in discussione i modelli di sviluppo che hanno definito e guidato la produzione degli ultimi sessant'anni. Gli elementi costitutivi del processo di sviluppo della società globale; la liberalizzazione di mercati, prodotti, e lavoro, l'interdipendenza dalle nuove tecnologie della comunicazione e dell'informazione, l'intensificarsi delle innovazioni, sono intervenuti come fattori devastanti nelle economie di molti paesi riducendone progressivamente il grado di competitività. Quello che sta avvenen-

---

do, in Europa come in America, è un progressivo arretramento delle produzioni nazionali in interi settori, dall'abbigliamento all'elettronica, dalle auto agli arredi, in funzione di una migrazione delle fabbriche oggi nei paesi asiatici, un domani in altre aree a basso costo del lavoro.

Ma ogni paese, per poter sostenere il proprio sviluppo, deve poter alimentare una sua produzione se non vuole vedere ridotta la propria economia al solo transito e scambio di merci e persone. La crisi economica e sociale che stiamo vivendo pone quindi l'attenzione sulla necessità di individuare nuovi modelli di sviluppo che tengano conto della profonda interdipendenza oramai attiva fra le economie, delle potenzialità espresse dallo sviluppo delle comunicazioni, ma anche e soprattutto, delle specificità di ogni paese che implicano una visione particolare del progresso. Da più parti le risposte a tali necessità sembrano passare attraverso un ritorno al locale, una nuova economia dal basso, sostenibile e rispettosa della diversità dei territori.

### **Il ruolo del design**

In questa evoluzione economico-sociale il design riveste un ruolo primario, sia per la responsabilità che gli viene unanimamente attribuita nello sviluppo esponenziale delle dinamiche di consumo che hanno accompagnato il procedere della globalizzazione, sia per il suo essere disciplina centrale allo sviluppo dei sistemi produttivi e quindi centrale al definirsi di nuovi possibili scenari di sviluppo. E il design oggi, sperimenta una necessità di riflessione, l'esigenza, alimentata dai mutamenti socioeconomici, di ripensare al senso stesso della disciplina, al suo ruolo, alle sue pratiche, ai suoi confini, ai suoi sviluppi.

In tale riorganizzazione disciplinare appaiono sempre più nodali il dibattito sui rapporti design/industria/artigianato e le riflessioni sulla consolidata identificazione col processo industriale. Emerge da più parti la richiesta che la disciplina riversi le stesse energie sin qui profuse nello sviluppo dei processi industriali, per lo sviluppo dei territori dove ancora permangono quegli elementi di specificità da cui può partire una nuova fase di sviluppo.

“Come disciplina razionale e scienza dell'artificiale il design è nato tendendo all'ottimizzazione della produzione, in un'ottica in cui progetto, processo e prodotto erano del tutto slegati al luogo ed al contesto, proprio perché replicabili, virtualmente in un numero infinito di volte, su scala industriale. Nel contesto di produzione e consumo contemporaneo invece il design, confrontandosi con le dinamiche di globalizzazione e smaterializzazione dei beni, con l'emergenza del locale e la necessità di generare valore in un regime di “distinzione”, coglie la dimensione territoriale come opportunità e responsabilità di progetto” (Lupo 2008).

Sviluppo dei territori significa aprire lo sguardo verso un tessuto di piccole e medie aziende artigianali che ancora tutelano e promuovono una diversità culturale costruita nel tempo.

Il tema dei rapporti artigianato/industria da Morris a Van De Vekde a Muthesius, attraversa tutta la storia del design per ripresentarsi ciclicamente come nodo irrisolto della cultura del progetto. In più fasi e con diverse modalità il design ha usato le imprese artigiane quali strumenti di una sperimentazione formale quasi sempre estranea ai processi produttivi; quasi sempre, e con poche eccezioni, finalizzata alla promozione del “segno” del designer. Ciò, in parte, per una mancata conoscenza delle differenti modalità di approccio tra artigianato e industria, dei differenti linguaggi necessari nel confronto con le due espressioni del fare. C'è la necessità di un nuovo sguardo, di una nuova stagione del design che sappia guardare ai due processi con uguale dignità e pari interesse. Ciò che di nuovo sta avvenendo è che la crisi mondiale ha generato, come risposta ai problemi posti dall'incedere della globalizzazione, una rinascita di interesse verso la cultura del fare, un'avvicinamento tra progetto e realizzazione che in questa fase investe il design come una nuova primavera. Preceduto dalle analisi teoriche di ricercatori e critici in diversi

paesi<sup>(1)</sup>, il nuovo fenomeno si presenta come una rivoluzione culturale destinata a modificare profondamente il nostro rapporto con le merci, coniugando il valore sociale del fare alle potenzialità espresse dalle nuove tecnologie digitali, restituendo valore alle specificità locali e nuovi significati al rapporto tra le persone e gli oggetti.

Le persone in varie parti del pianeta stanno riscoprendo il valore del fare manuale e utilizzando il web per veicolare le proprie produzioni.

Si delinea “.. un futuro dove sempre più cose potranno essere fabbricate su richiesta ...è possibile individuare l’opportunità di una economia industriale meno trainata dagli interessi commerciali e più da quelli sociali, come già accade per i software open-source” (Anderson 2013).

Una rivoluzione che sta comportando la nascita o la ri-definizione di dipartimenti di craft- design nelle scuole di progetto europee (mentre in Italia stiamo chiudendo le scuole tecniche) e parallelamente generato o rivitalizzato importanti rassegne espositive legate alla produzione artigianale nella diverse città<sup>(2)</sup>.

“Craftsmanship has again become fashionable in big places, just as it did during the last few recessions. In the boom times of the early 2000s, the public talk was of design; now it is more of craft, a shift which mirrors the parallel move from “the creative industries” to “productive industry” and manufacturing. Government ministers extol “the joy of technical accomplishment, the beauty of craft skills (in schools)” and stress the need for a new, updated Arts and Crafts movement to re-energise good old British inventiveness”<sup>(3)</sup>.

### La situazione italiana

Se la rivitalizzazione del tessuto artigianale è una nuova sfida per molti paesi che stanno riscoprendo una cultura del fare, lo è certamente ancor più per il nostro dove ancora permane una rete definita di competenze artigianali e una diversità tra i territori che è segnale di una cultura ancora ricca e vitale.

Il sistema produttivo italiano, costituito per oltre il 90% da piccole e medie imprese organizzate in distretti territoriali, rappresenta una specificità che mal si adatta alle macro-reti di distribuzione globali. Per il nostro paese è impellente la necessità di definire nuovi scenari di produzione.

1

*Tra i testi che hanno determinato e accompagnato il recente sviluppo del fenomeno mondiale del Craft e il movimento parallelo dei Makers, oltre al testo del sociologo americano Richard Sennet *The Craftsman*, Yale University Press 2008 (trad. italiana *L'uomo artigiano* Feltrinelli 2008) che nel nostro paese ha avuto una diffusione soprattutto tra i cultori del design, vanno citati i meno noti *On Craftsmanship, toward a new Bauhaus* di Christopher Frayling, Oberon Books, London 2011, *Makers, The new industrial revolution*, di Chris Anderson, Crown Publishing Group, New York 2012 (traduz. italiana *Makers, Il ritorno dei produttori. Per una nuova rivoluzione industriale*, Rizzoli Etas 2013), *The culture of craft* di Peter Dormer, Manchester United Press 2010 e *NeoCraft: Modernity and the Crafts* di Sandra Alfondy, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2007*

2

*In Italia Artò a Torino, Artigiano in Fiera a Milano, Nuovo Artigiano a Vicenza, Più Design a Firenze in Germania Internationale Handwerksmesse a Monaco, Art Cologne a Colonia, in Francia Maison & Objets a Parigi, in Inghilterra 100% Design e Made a Londra*

3

*Christopher Frayling, On Craftsmanship, toward a new Bauhaus, Oberon Books, London 2011*

---

comunicazione e distribuzione che partano dalla ricchezza culturale dei territori, “ è importante che l’Italia scopra, all’interno dell’economia della conoscenza dei nostri giorni, la sua originalità che non è solo arretratezza, ma anche invenzione, costruzione (..) In questo continuo rimando tra dimensione locale e dimensione globale è in gioco uno dei nodi cruciali dell’evoluzione del sistema distrettuale, quello rappresentato dal rapporto tra sapere tacito, che viene dall’esperienza diretta di imprenditori e lavoratori e sapere codificato, quello che consente di accedere alle reti globali e di utilizzarne i linguaggi.”(Rullani 2004) .

Individuare nuovi metodi di sviluppo che all’interno dei fenomeni globali possano tener conto della specificità del nostro sistema produttivo, diventa una priorità. Per tale sfida si chiede al mondo della ricerca un contributo di idee e sperimentazioni che possano alimentare il sistema produttivo.

Un’esigenza che emerge anche dalla lettura de “La proposta di un metodo nuovo”, il documento, presentato al Miur nello scorso mese di Marzo, in cui vengono tracciate le priorità e le strategie della ricerca italiana per i prossimi anni. Il documento rappresenta la declinazione del documento programmatico Horizon 2020 che definisce le linee di ricerca dell’Unione Europea per il settennio 2014-2020. “Un metodo nuovo per definire priorità nazionali e territoriali, per caratterizzare gli attori della ricerca e dell’innovazione, per valutare progressi e progetti. Un metodo che vuole combattere la crisi economica puntando su ricerca e innovazione, e che ha come scopo quello di ridurre la frammentazione e la duplicazione di cui soffre il sistema Europa”<sup>(4)</sup>.

La ricerca in design è chiamata a delineare un ruolo di primo piano nella definizione di una innovazione di sistema, sulla base delle competenze multidisciplinari che caratterizzano la formazione del designer.

### **Campo di indagine**

Le tematiche relative all’identità e al rapporto con le risorse locali, sono alla base di progetti, studi e azioni in diversi settori del disegno industriale e in particolar modo nell’ambito del design applicato ai sistemi territoriali d’impresa. Tali progetti si collocano all’interno del settore disciplinare Icar 13 in una sezione specifica di ricerca denominata, nell’ambito di uno studio effettuato sugli sviluppi della ricerca in design in Italia,<sup>(5)</sup> “Identità, territorio e produzioni locali”

Costituiscono una base certa di riferimento, alcuni progetti sviluppati su tali tematiche in ambito universitario nel corso degli ultimi dieci anni.

Tra queste la ricerca “Me-Design” condotta nel 2002/03 dalla rete Sistema Design Italia e la ricerca “Euromedsys Interreg III Medoc” coordinata negli stessi anni dalla Regione Toscana. A tali ricerche appartengono i progetti promossi dai dipartimenti di design di Palermo (V.Trapani -“Design & Sicilia/Materia e Memoria”- M.Ferrara “Design WeeK 2006-07”), Torino (C.De Giorgi-C.Celant “Manufatto,Artigianato/ Comunità/Design”) e Napoli (M.Buono-A. De Marco Euro-MedSys).

All’interno del dipartimento TAeD dell’Università degli Studi di Firenze, il gruppo di ricerca guidato da E.Legnante e G.Lotti ha sviluppato numerosi progetti sul rapporto col locale , sia nell’ambito dei sistemi territoriali di impresa (“Dester” per il travertino toscano, “FormaViva” per il

---

4

*Fulvio Esposito, discorso di presentazione del documento La proposta di un metodo nuovo. Horizon 2020 Italia tratto da Italia Valley,La rete degli innovatori italiani, <http://italianvalley.wired.it/>*

5

*DRM Design Research Maps*

vivaismo pistoiese, 27x27 per la tradizione dell'imbottito a Quarrata nel Pistoiese), sia di identità mediterranea" (Habitat Med, Elles Peuvent) sia in un ambito nuovo della ricerca quale quello del "Design per i Sud del Mondo". Tali ricerche hanno aperto direzioni che questo lavoro in parte ripercorre.

## 5.

### Obiettivi generali e specifici della ricerca

A monte delle riflessioni sin qui esposte il lavoro di ricerca contenuto nelle pagine a seguire affronta, sotto la lente dell'identità, il tema dei rapporti tra design e artigianato e delle diverse modalità con cui la disciplina design si deve porre nei confronti di una produzione non-industriale. Lo fa con l'obiettivo di sviluppare nuovi strumenti e nuove pratiche, sia progettuali che di processo, che tengano conto del differente approccio necessario nel rapporto con una produzione artigianale, ma anche della necessità di sviluppare nuovi linguaggi che esulino dalla semplificazione industriale per poter inglobare una ricca base di conoscenze, segni, tecniche che appartengono ai diversi territori produttivi. Ma ancora col fine di promuovere e codificare un approccio identitario al progetto come base per la costruzione di nuove diversità culturali e come motore dello sviluppo dei territori.

Nello specifico la ricerca indaga "l'identità" degli oggetti e le differenti modalità con cui questa si costruisce nel rapporto con il "contesto territoriale" e con le sue risorse materiali e immateriali. "Il contesto territoriale e produttivo è definito dall'insieme di competenze ed esperienze sedimentate nel tempo, dall'insieme di saperi produttivi consolidati a livello individuale, familiare e di gruppo e, inoltre, dai legami, anch'essi consolidati tra aziende e persone".<sup>(6)</sup>

Tale rapporto tra oggetti e luoghi ha sempre giocato nella storia dell'umanità un ruolo fondamentale nella formazione della diversità tra i popoli, nella costruzione del patrimonio di conoscenze, gesti, tecniche e simboli che qualifica ogni specifica cultura e che trova applicazione nel patrimonio orale e materiale. L'assunto di partenza della ricerca è che tra oggetti e luoghi vi sia sempre stata una corrispondenza e che tale corrispondenza si sia interrotta con l'avvento della società delle macchine e con la sostituzione di un sapere codificato ad un sapere pratico. Questo passaggio che coincide con la prima rivoluzione industriale, rafforza nel processo di realizzazione degli oggetti il momento preliminare del progettare che era "operazione quasi assente nei sistemi tecnici pre-macchinistici in cui si sa quello che si sa fare, anche se non se ne sa comunicare il sapere in un discorso codificato" (Angioni 2007).

L'atto progettuale consente una separazione tra la fase dell'ideazione e la fase realizzativa, interrompendo una continuità storica di unità tra le due componenti del processo realizzativo. Al contempo la pratica industriale comporta una ulteriore "parcellizzazione" del processo e una divisione in fasi che possono anche non interagire tra loro.

La difficoltà nello sviluppare una progettualità che esprima radicamento ai luoghi, al di là delle considerazioni necessarie sulle dinamiche economico-sociali e data per valida la persistenza negli stessi di un patrimonio di diversità, è data soprattutto da una "mancata conoscenza" del

6

Francesca Tosi, *Design, qualità e innovazione per il Made in Italy*, in F.Tosi/ A. Rinaldi (a cura di), *Prodotti e complementi per l'arredo di alta gamma*, Alinea Editrice, Firenze 2010.

---

progettista sia degli elementi di diversità di ogni territorio (storia, culture materiali, stili, tecniche) sia degli strumenti e delle tecniche necessarie ad una progettazione a carattere identitario. Partendo dalle premesse di una vocazione consolidata della cultura fiorentina al tema del rapporto con i luoghi, la tesi entra nello specifico dei rapporti tra luoghi e oggetti interrogandosi sul ruolo del progetto nello sviluppo dell'identità. Il fine in tal senso è quello di dare concretezza a un rapporto sufficientemente approfondito in ambito antropologico, sociologico ed economico, ma ancora vago e non codificato sul piano specificamente progettuale

Henry Thoreau, poeta e scrittore della seconda metà dell'Ottocento, scriveva: *“Un uomo è ricco in proporzione al numero di cose delle quali può fare a meno”* e lo stesso Enzo Mari tra i più importanti designer italiani, parla di un ruolo quasi criminale del design nel suo essere strumento di proliferazione di nuove merci in un mondo già sommerso dalle stesse.

Il concetto di decrescita e il recupero del rapporto simbolico e affettivo con gli oggetti sono tematiche che aleggiano nel dibattito sui territori e nelle pagine di questo testo. Può sembrare paradossale e antistorico che una disciplina da sempre considerata come la base dello sviluppo produttivo possa occuparsi di decrescita ma ci sono a mio parere almeno cinque buoni motivi perchè ciò avvenga:

- la necessità di una riflessione sul ruolo sociale del design e sugli sviluppi futuri della disciplina;
- la considerazione che il nostro sistema distributivo e produttivo sia certamente più funzionale alla realizzazione di pochi oggetti di alta manifattura piuttosto che a quella di molti oggetti seriali (questo è d'altronde l'italian style e a ciò è legata l'immagine dell'Italia nel mondo);
- il valore del patrimonio storico-culturale del nostro paese che può davvero rappresentare l'elemento strategico di diversità se ad esso imparassimo a rapportarci;
- l'esigenza di recuperare all'interno del progetto di design elementi strategici spesso sconosciuti quali il valore di tecniche e conoscenze tacite, la preziosità dei materiali, la ricchezza del patrimonio iconografico di riferimento di alcune comunità locali;
- la necessità sempre più impellente in termini di sostenibilità ambientale, di sviluppare filiere corte di produzione (il recupero del rapporto con i luoghi ha anche questa funzione)

Queste ed altre motivazioni hanno guidato una ricerca multidisciplinare sul concetto di identità verificando quanto, per molte espressioni del vivere, questo termine abbia ancora un significato e un ruolo, col preciso obiettivo di capire le forme e i modi in cui l'identità si sviluppa nella società contemporanea.

### **Obiettivo Generale**

La ricerca si propone di creare un quadro di strumenti e metodi attraverso i quali il design possa sviluppare nuova competitività nei sistemi territoriali di impresa partendo dagli elementi di identità e diversità che ogni territorio esprime. Tale obiettivo si inserisce in un quadro ampio di ricerche sul ruolo del design nei sistemi produttivi locali e di conseguenza sull'intero settore manifatturiero (industria e artigianato) e in una riflessione sulla necessità di definire un ruolo dei territori nella costruzione di nuovi modelli di sviluppo. Il carattere di innovazione della ricerca risiede nel suo sguardo trasversale alle diverse componenti, materiali e immateriali, dell'identità di un luogo e di conseguenza in un approccio multidisciplinare al tema. Gli strumenti individuati intervengono sia nel processo progettuale sia nella fase di comunicazione e commercializzazione del prodotto. Tra questi la definizione di un quadro di regole per la progettazione in ambito identitario partendo dal rapporto con le risorse e le conoscenze dei territori e lo sviluppo di nuovi

strumenti di comunicazione del prodotto, elaborati con le conoscenze specifiche della disciplina, che possano favorire la conoscenza e la distribuzione delle produzioni locali.

### Obiettivi Specifici

Relativamente alla definizione degli obiettivi specifici:

- Favorire la conoscenza delle culture materiali e dei territori (storia, cultura, materiali, tradizioni) attraverso uno strumento multimediale di semplice consultazione (archivio delle conoscenze territoriali) che, a livelli progressivi di conoscenza, possa costituire un ausilio per un approccio culturale al territorio e uno strumento per il processo progettuale e per la didattica.
- Promuovere lo sviluppo di una “progettualità consapevole” e di conseguenza la nascita di nuovi linguaggi progettuali che, in un ottica di differenziazione rispetto alla semplificazione richiesta dal processo industriale, sappiano partire dalla complessità delle risorse materiali e culturali di un luogo. Tale obiettivo è strategico in un ottica di continuità storica delle identità territoriali che necessitano di nuove pratiche che possano alimentarne la diversità culturale.
- Recuperare e rinnovare, attraverso nuovi processi, alcune delle peculiarità del prodotto manifatturiero italiano quali: la preziosità dei materiali e delle lavorazioni, la forza del patrimonio artistico di riferimento, l'originalità del repertorio iconografico, il “saper fare” dell'artigiano.
- Costruire nuovi strumenti (cataloghi tematici) per rinnovare i sistemi di comunicazione e diffusione dei prodotti troppo sbilanciati in favore di produzioni industriali di serie e poco funzionali ad un sistema produttivo caratterizzato al 90% da piccole e medie imprese.

## 6.

### Metodologia e strumenti

Le tecniche di ricerca utilizzate partono da una approfondita ricerca bibliografica su testi nazionali ed internazionali (limitatamente ai testi in lingua inglese) con un percorso interdisciplinare dal generale (macrotematiche) al particolare accompagnata da un uso mirato del web, volto soprattutto a bilanciare l'impossibilità di un confronto con altre realtà di ricerca in ambito europeo. Ciò tuttavia con la specifica che, essendo la ricerca finalizzata ad una sua applicabilità nell'ambito del sistema culturale nazionale, era per me importante studiarne le peculiarità, limitando l'indagine al territorio europeo ai temi generali.

A seguire l'analisi dei casi studio si è svolta con differenti modalità (dialoghi con esperti, schede di lettura dei progetti svolti in ambito universitario e privato), schede fotografiche di lettura degli oggetti, analisi delle buone pratiche aziendali) al fine di consentire una lettura quanto più ampia possibile e al contempo quanto più trasversale possibile del tema di ricerca.

## 7

### Attività di ricerca

Il programma di ricerca si sviluppa canonicamente in tre fasi: fase istruttoria, fase di analisi, fase propositiva. Come premessa alla ricerca un capitolo iniziale introduce il tema dell'identità, rivendicandone una specificità tematica all'interno della cultura fiorentina.

### Fase istruttoria

La fase istruttoria della ricerca è volta a creare o rafforzare una base di conoscenze trasversali



---

atte a definire da un lato i concetti chiave alla base della ricerca, dall'altro la specificità di lettura di un tema ampiamente affrontato dai differenti ambiti della cultura ma quasi sempre con finalità e metodi lontani dalla ricerca in design.

Le indagini svolte in tale fase hanno riguardato:

1- Ricerca Desk sui concetti generali legati all'identità e sui modi in cui l'identità si definisce nei diversi campi della cultura e nel sistema degli oggetti.

La ricerca parte con un'indagine sulle parole-chiave che hanno il compito di individuare gli ambiti e i confini della ricerca. In tale fase si definisce cos'è l'identità e qual'è stato storicamente il suo ruolo all'interno delle pratiche progettuali e realizzative, analizzandone sia gli ambiti (le pratiche che sviluppano) sia le componenti (gli elementi che determinano identità). Pur essendo la ricerca finalizzata al mondo degli oggetti, l'analisi si estende a tutte le espressioni materiali e immateriali della cultura, per comprendere le differenti modalità con cui l'identità si costruisce e si sviluppa. Ambiti e componenti sono visti in questo capitolo nel loro definirsi mentre nel procedere della ricerca verranno trattati sotto l'aspetto del loro rapporto con la contemporaneità.

2- Ricerca Desk sul rapporto oggetti/persona e oggetti/luoghi e sul ruolo del design nella definizione degli oggetti contemporanei.

Definiti i temi generali, in questa parte della ricerca si restringe il campo di osservazione al sistema degli oggetti. L'obiettivo è quello di capire che rapporto intercorre tra gli oggetti e l'identità e in che modo le cose siano realmente espressione di un tempo e di un luogo. Il percorso parte da una analisi dei rapporti che intercorrono tra uomini e oggetti visti sia dal punto di vista degli uomini (la nostra conoscenza delle cose, il modo in cui le usiamo, il ruolo che attribuiamo loro, le modalità di possesso e scambio) sia dal punto di vista delle cose (il loro ruolo nella evoluzione della società, il rapporto delle cose con i luoghi, le diverse tipologie di oggetti che caratterizzano alcuni aspetti del nostro vivere).

In queste analisi ancora non compare il ruolo del design,

- Ricerca Desk sugli aspetti produttivi e sugli aspetti economici ed organizzativi dei sistemi territoriali.

Nelle due fasi precedenti emerge il ruolo determinante dei sistemi di produzione nella definizione delle caratteristiche identitarie degli oggetti. L'analisi evidenzia come la scomparsa di una definizione identitaria degli oggetti coincida con il passaggio dalle tecniche produttive manuali a quelle strumentali. Questa parte della ricerca si occupa della produzione cercando appunto di capire qual'è stato il ruolo dei sistemi produttivi nella definizione del rapporto tra le cose e i luoghi. Lo fa attraverso una prima indagine volta ad evidenziare per ogni fase storica le implicazioni dei mutamenti produttivi e delle innovazioni tecnologiche sui territori. Successivamente attraverso un approfondimento sui sistemi produttivi attuali e quindi sulle diverse modalità di realizzazione degli oggetti interrogandosi sui modi in cui esse interferiscano sulla identità e sulla diversità delle cose.

### **Fase di analisi**

La fase di analisi rappresenta la parte in cui la ricerca si sposta dagli ambiti teorici a quelli applicativi per costruire i materiali di riferimento della fase propositiva.

Prima di entrare nello specifico dei temi di interesse disciplinare, il quarto capitolo, con un riferimento preciso agli ambiti di identità individuati nella prima parte della ricerca (le diverse espressioni della cultura materiale e immateriale nelle quali si evidenzia il rapporto identitario

con i luoghi) si apre con un'indagine sulle diverse modalità in cui l'identità è ancora presente nella società contemporanea. Tale indagine si esplicita in un approfondimento sui singoli ambiti ( con lo stesso ordine evidenziato nella prima parte) e in una serie di interviste a personaggi della cultura contemporanea che possono costituire un riferimento per ogni singolo aspetto della cultura. Lo scopo è da un lato quello di evidenziare quanto il rapporto con i luoghi sia ancora determinante per alcuni aspetti del nostro vivere ( ciò è esplicito nella cultura agroalimentare), dall'altro quello di capire con quali modalità per i diversi ambiti disciplinari l'identità permane e si sviluppa nella cultura contemporanea. Comprendere gli strumenti e i metodi che consentono alla musica, all'architettura, al paesaggio, alla moda di inserire elementi di identità all'interno di linguaggi contemporanei, ci fornisce ulteriori elementi di valutazione per la definizione di un approccio identitario al progetto degli oggetti. A seguire l'analisi si finalizza al tema specifico della ricerca e cioè all'individuazione del rapporto che intercorre tra design e identità e lo fa sotto due punti di vista strettamente connessi; quello progettuale e quello produttivo. Come ampiamente evidenziato nella fase istruttoria la progettazione delle cose è strettamente connessa alla loro realizzazione e l'apertura disciplinare verso l'intero campo della produzione degli oggetti (la caduta delle barriere che hanno sinora separato il design dall'artigianato) giustifica e consente un possibile ritorno ad un "design dei luoghi " e quindi da significato e ruolo alla ricerca.

In particolare:

- schedatura ed analisi di progetti di ricerca sviluppati sui temi dell'identità in un campione temporale limitato
- schedatura ed analisi di esempi significativi di progetti di designer contemporanei che lavorino sul tema dell'identità e del rapporto con i luoghi
- schedatura ed analisi di realtà produttive il cui successo sia legato al rapporto col territorio come elemento determinante nella individuazione delle strategie .

### **Fase propositiva**

Le analisi svolte nelle precedenti fasi mostrano con sufficiente chiarezza quanto gli elementi di criticità siano individuabili sia nella fase progettuale che nella fase produttivo-distributiva.

Per il processo progettuale emerge la non applicabilità delle pratiche in uso nel sistema industriale e quindi la necessità di individuare modalità proprie del progetto identitario considerate le diverse finalità, strumenti e metodi.

Per il processo produttivo è fondamentale partire dall'evoluzione dei mercati per definire nuove pratiche di distribuzione e diffusione dei prodotti.

Ben consapevole di quanto lo sconfinamento nei territori dell'economia implichi conoscenze che esulano dalle competenze disciplinari e un grado di approfondimento ben superiore a quello sviluppabile in un capitolo di tesi, tuttavia ho ritenuto necessario affrontare un aspetto particolare della comunicazione delle cose, lavorando su una ipotesi nella quale progetto, produzione e distribuzione sono interdipendenti e per lo sviluppo della quale il ruolo e le competenze del design possono essere strategici.

Da tali riflessioni deriva un sistema di regole perseguibili per la progettazione in ambito identitario e una ipotesi di nuovi strumenti per favorire lo sviluppo commerciale delle realtà produttive che operano all'interno dei territori. Le proposte individuate si suddividono in tre differenti ambiti: conoscenze - pratiche- direzioni.

### Conoscenze

---

La costruzione di nuove pratiche per il progetto identitario passa necessariamente attraverso una fase preliminare di acquisizione di quel bagaglio di informazioni che il rapporto con il luogo impone. Alla base di qualsiasi azione praticabile vi è un processo di appropriazione che consiste nel rilevare, interpretare e tracciare le caratteristiche del territorio per poi concepire l'idea di intervento. Sulla base di esperienze portate avanti in altre sedi, la ricerca ipotizza un utilizzo attivo dei sistemi di schedatura delle culture materiali come base conoscitiva per il processo progettuale, definendo un sistema di schedatura che coincide con un archivio digitale consultabile da chiunque in qualsiasi luogo. La proposta elaborata è quella di un "Archivio delle Conoscenze Territoriali", strumento di consultazione per i progettisti e di riferimento per una didattica che includa un approfondimento locale delle conoscenze.

#### Pratiche

Questa parte della ricerca intende fornire gli strumenti per passare da una lettura delle specificità al loro utilizzo attivo all'interno del processo progettuale. Viene esaminato il ruolo delle diverse componenti dell'identità e le modalità con cui il progetto può rapportarsi ad ogni singola componente. Gli elementi considerati sono quindi: i materiali, le tecniche, le forme e le tipologie, il linguaggio, l'apparato simbolico e decorativo. Lo scopo è quello di costruire un sistema di buone pratiche che il progettista possa adottare nello sviluppo del progetto identitario.

#### Direzioni

La terza fase delle proposte di intervento è quella che riguarda l'individuazione di nuovi strumenti per la comunicazione e commercializzazione di prodotti con un forte carattere identitario. Tale esigenza è dovuta da un lato alle particolari caratteristiche del prodotto identitario (che necessita ad esempio di un adeguato supporto di comunicazione per poter essere apprezzato e valorizzato) dall'altro dall'inefficacia per le piccole aziende dei modelli commerciali e distributivi attuali. Quest'ambito della ricerca se pure possa apparire come uno sconfinamento disciplinare si pone come naturale approdo del processo progettuale e ad esso fortemente connesso.

La proposta è quella della creazione di cataloghi tematici come nuovi strumenti per la penetrazione nei mercati delle piccole imprese, attraverso filiere orizzontali su tematiche specifiche. Al fine di sviluppare un adeguato modello di commercializzazione in rete sono necessarie competenze di graphic-design, una buona conoscenza delle information technologies e una competenza specifica sul prodotto che appartengono alla disciplina del design. L'utilizzo del modello sviluppato come base per lo sviluppo di innovazione nelle piccole imprese artigianali rappresenta infine la connessione tra la prima e la seconda parte della ricerca e riconduce ad una innovazione che è sempre meno specifica (tecnologica, di prodotto, di processo) e sempre più di sistema.

8.

### **Risultati attesi: rilevanza scientifica, innovazione e utilità della ricerca**

#### **Rilevanza Scientifica e originalità**

La rilevanza scientifica attribuibile al lavoro presentato è da ricercarsi in primo luogo nel suo rappresentare un contributo ad un dibattito in corso che i recenti accadimenti in ambito socio-economico pongono come primario. Il carattere di innovazione della ricerca è dato sia dalla lettura trasversale ai diversi ambiti della cultura, finalizzata ad una applicazione disciplinare, sia dalla contaminazione che si sperimenta nella fase propositiva tra mondo digitale e il mondo reale del-

le cose e dei luoghi. Rileggere il sistema degli oggetti sulla base degli elementi di specificità che ogni cultura materiale possedeva nel passato significa ricercare le origini del nostro saper fare e ripartire da queste per la formulazione di nuovi linguaggi che riportino nel design gli elementi di ricchezza culturale per i quali siamo conosciuti negli altri paesi. Ripartire da tale storia per definire nuove metodologie di rapporto con le risorse territoriali è la base per costruire nuove diversità culturali che diventino elementi di vantaggio strategico nella costruzione di scenari produttivi alternativi.

### **Utilità della Ricerca**

Rileggere il disegno industriale come disciplina di scenario in grado di favorire la competitività e lo sviluppo dei territori, allargarne gli ambiti all'intera gamma dei processi produttivi, utilizzarne gli strumenti per ricucire o rivitalizzare gli elementi di identità rappresentano obiettivi funzionali sia al dibattito interno alla disciplina sia alle esigenze di sviluppo del sistema manifatturiero. In ciò risiede l'utilità della ricerca che ambisce a fornire un contributo in termini di elaborazioni teoriche e di applicazioni realmente applicabili alla filiera produttiva degli oggetti.

9.

### **Destinatari privilegiati e spendibilità della ricerca**

Il progetto, stimolando una rivalutazione delle culture locali, può portare a ricadute in ambito economico legate sia alla proposta ai mercati globali di precisi prodotti che esprimano diversità culturale, sia allo sviluppo nei territori delle attività legate al turismo grazie al rafforzamento dell'identità dei luoghi.

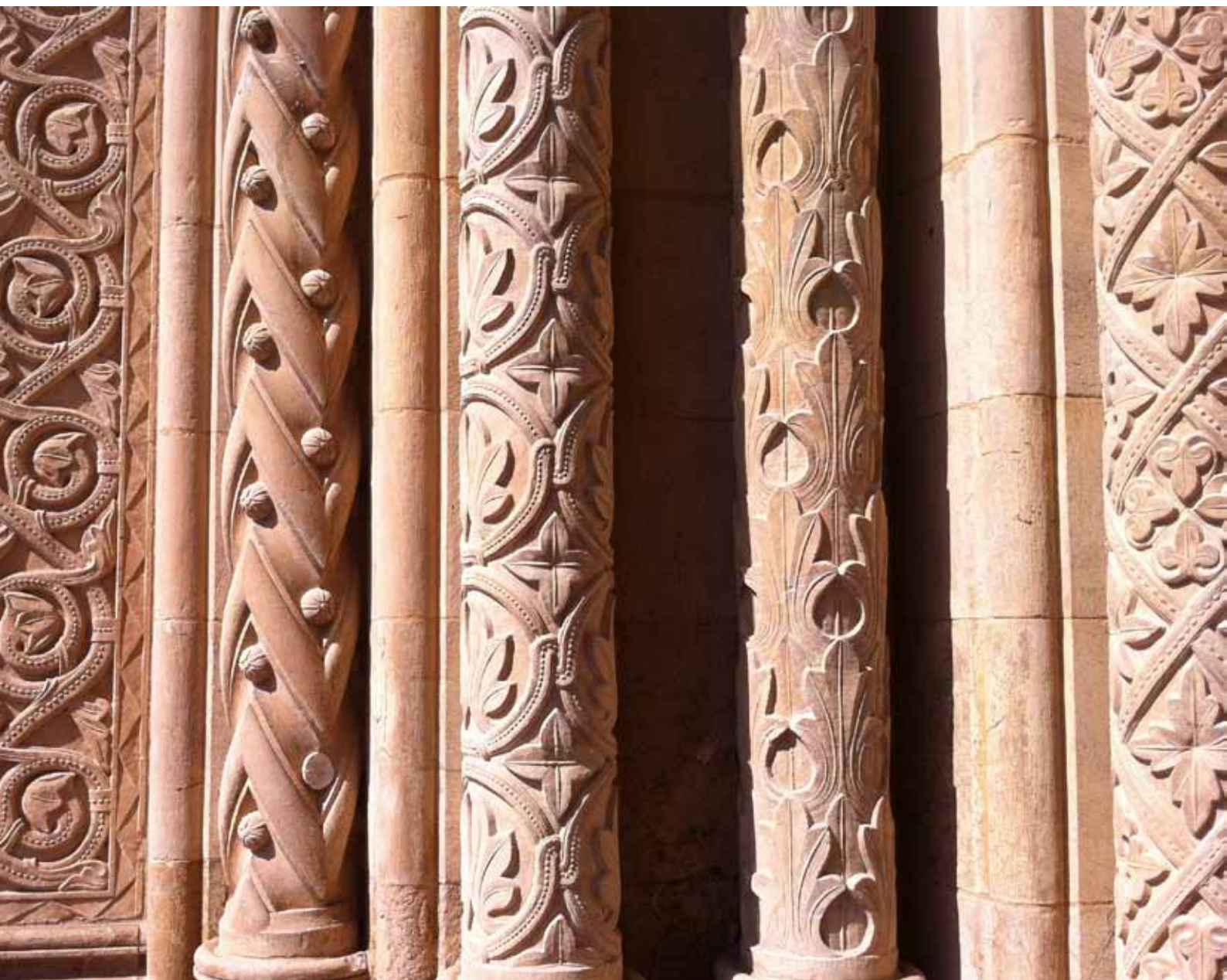
In tal senso gli interlocutori privilegiati sono i progettisti, le micropimprese o sistemi territoriali di imprese e gli enti locali. Il legame con il territorio di appartenenza può rappresentare un valore aggiunto a livello di mercato in quanto risponde ad un interesse crescente dei consumatori verso prodotti non omogenei, ma espressione di particolari contesti. Le potenzialità e i bassi costi di gestione di una veicolazione di tali prodotti attraverso cataloghi tematici consultabili via web possono rappresentare un'alternativa applicabile alle piccole e medie imprese. La contaminazione tra ambiti produttivi diversi, sperimentabile in tali cataloghi, può poi costituire un plus distintivo in alcuni settori produttivi.

10.

### **Sviluppi futuri della ricerca**

#### **Ulteriori risultati raggiungibili**

- utilizzare gli "archivi dei saperi territoriali" quali strumenti didattici per favorire la coscienza dei territori e delle culture materiali e sviluppare una nuova progettualità per le produzioni artigianali
- costruire attorno ai "cataloghi tematici" filiere produttive identitarie che raccolgano risorse provenienti dal territorio (aziende di differenti settori riunite in consorzi per una offerta globale sul mercato) in un'unica proposta produttiva
- definire nuove metodologie operative per favorire l'inserimento di elementi di cultura produttiva artigianale all'interno del processo industriale.



*Fig. 0.0.1*  
*Colonne con decoro lapideo a Coimbra (Portogallo)*  
*Fotografia: Stefano Follesa*

# INDICE

## APPARATI INTRODUTTIVI

<b>Introduzione</b>	VII	<i>Ringraziamenti</i>
	IX	<i>Introduzione</i>
<b>Executive summary</b>	XI	<b>1 Titolo della ricerca</b>
	XI	<b>2 Parole chiave</b>
	XI	<b>3 Collocazione scientifica della ricerca</b>
	XI	<b>4 Base di partenza scientifica</b>
	XV	<b>5 Obiettivi generali e specifici della ricerca</b>
	XVII	<b>6 Metodologia e strumenti</b>
	XX	<b>7 Attività di ricerca</b>
	XX	<b>8 Risultati: rilevanza scientifica, innovazione, utilità</b>
	XXI	<b>9 Destinatari privilegiati e spendibilità della ricerca</b>
	XXI	<b>10 Struttura della tesi</b>
	XXII	<i>Indice</i>
	XXX	<i>Abstract in lingua inglese</i>
<b>Premessa</b>	5	0.0.1 Premessa
<b>Le radici della ricerca</b>	7	<b>0.1 La cultura fiorentina e il tema dell'identità</b>
<b>(Firenze, l'identità, il design)</b>	7	0.1.1 La scuola fiorentina degli economisti
	9	0.1.2 La facoltà di Architettura
	13	0.1.3 L'identità per gli antropologi fiorentini
	15	<b>0.2 Bibliografia</b>
		<b>PARTE PRIMA - SULL'IDENTITÀ'</b>
		<b>Fase istruttoria</b>
<b>Capitolo Primo</b>	25	1.0.1 Premessa
<b>Cos'è l'identità</b>	27	<b>1.1 Parole (intorno all'identità)</b>
	27	1.1.1 A tempo e a luogo
	29	1.1.2 Luoghi

---

**Capitolo Secondo**  
**L'identità nel sistema degli**  
**oggetti**

31	1.1.3 Tempo
35	1.1.4 Cultura
39	1.1.5 Identità
41	1.1.6 Tradizione
42	1.1.7 Memoria
44	1.1.8 Locale e globale
	<b>1.2 Gli ambiti dell'identità</b>
47	1.2.1 Sapere saper fare
48	1.2.2 Identità nella cultura orale
49	1.2.2.1 Lingue, linguaggi, letteratura
49	1.2.2.2 La musica e il canto
50	1.2.2.3 Le tradizioni
	1.2.3 Identità nella cultura materiale
52	1.2.3.1 Il paesaggio (e il paesaggio culturale)
54	1.2.3.2 Le architetture
54	1.2.3.3 Gli spazi della città
55	1.2.3.3 Gli spazi interni
56	1.2.3.5 Gli elementi d'arredo
27	1.2.3.6 Oggetti del vivere, oggetti del lavoro
58	1.2.3.7 Abiti ed accessori per il corpo
59	1.2.3.8 Cibi e cultura enogastronomica
63	<b>1.3 Le componenti dell'identità</b>
63	1.3.1 Gli elementi che determinano identità
63	1.3.1.1 Il contesto
64	1.3.1.2 Le tecniche
65	1.3.1.3 Gli aspetti tipologici
66	1.3.1.4 Linguaggio e decorazione
67	1.3.1.5 La componente simbolica
68	1.3.1.6 L'uso delle cose
69	1.3.2 Alterità e contaminazioni
71	<b>1.4 Bibliografia</b>
77	2.0.1 Premessa
	<b>2.1 Storie di cose</b>
79	2.1.1 Tante belle cose (cosa è cosa)
81	2.1.2 Il nostro rapporto con gli oggetti
81	2.1.3 La "conoscenza" degli oggetti (tecniche e valore)
83	2.1.4 L'obsolescenza degli oggetti
84	2.1.5 Il valore della componente simbolica
85	2.1.6 Il linguaggio

	86	2.1.7 Dall'uso al possesso
		<b>2.2 Il rapporto degli oggetti con i luoghi</b>
	89	2.2.1 Oggetti e Luoghi
	92	2.2.2 Storie di diversità
	94	2.2.3 Oggetti domestici, del lavoro, della tradizione
	94	2.2.4 Gli oggetti tramandati e la continuità identitaria
	95	2.2.5 Il souvenir: l'oggetto messaggero
	96	<b>2.3 Bibliografia</b>
<b>Capitolo Terzo</b>	101	3.0.1 Premessa
<b>Produzione e distribuzione degli oggetti</b>		<b>3.1 L'oggetto tra manifattura e industria</b>
	103	3.3.1 L'uomo artigiano
	105	3.3.2 La rivoluzione industriale
	108	3.3.3 Dalle arti minori all'industrial design
	109	3.3.4 L'artigianato diventa "artistico"
		<b>3.2 I sistemi produttivi</b>
	111	3.2.1 Artigianato, manifattura e industria
	113	3.2.2 Il sistema produttivo italiano
	115	3.2.3 Distretti produttivi e cultura territoriale
	117	<b>3.3 Bibliografia</b>
		<b>PARTE SECONDA - PROGETTO E RICERCA</b>
		<b>Fase analitica</b>
<b>Capitolo Quarto</b>	125	4.0.1 Premessa
<b>Identità contemporaneità progetto</b>		<b>4.1 L'identità nella società contemporanea</b>
	127	4.1.1 Le intenzioni, le pratiche, il ruolo di progetto
	129	4.1.2 Permanenze e innovazioni nella cultura orale
	128	4.1.2.1 Nuove note di identità
	129	4.1.2.2 L'identità nelle parole
	130	4.1.2.3 Nuove tradizioni e nuove identità
	131	4.1.3 Il progetto identitario nella cultura materiale
	131	4.1.3.1 Il paesaggio
	133	4.1.3.2 Gli spazi della città
	134	4.1.3.3 Architettura e contesto
	135	4.1.3.4 Il sistema degli oggetti
	127	4.1.3.5 Cibi e cultura enogastronomica



	129	4.1.3.6 Dagli abiti al sistema moda
	141	<b>4.2 Il ruolo della ricerca</b>
	142	4.2.1 La ricerca in Italia sul design per i sistemi territoriali
	143	4.2.2 La ricerca universitaria
	144	4.2.3 La ricerca privata
	145	<b>4.3 Il ruolo del progetto</b>
	146	4.3.1 I designer e l'identità: prodotti e progetti identitari
		<b>4.4 Il ruolo della produzione</b>
	148	4.4.1 Imprese e territori
	149	<b>4.5 Bibliografia</b>
<b>Capitolo Quinto</b> Scenari di design identitario (dove il design incontra l'identità)	155	5.0.1 <i>Premessa</i>
	159	<b>5.1 Design, Identità, Artigianato</b>
	158	5.1.1 Il ruolo del design nello sviluppo delle culture materiali
	160	5.1.2 Rapporti design-artigianato
	162	5.1.4 Nuovi scenari: design dei luoghi, design per i luoghi
	163	5.1.5 Il ritorno del craft
	164	5.1.6 Il design "autoprodotto"
	166	5.1.7 I Makers
	167	5.1.8 Design Mediterraneo
	168	5.1.9 Design con i sud del mondo
	169	5.1.10 Food Design
	171	<b>5.2 Bibliografia</b>
<b>Capitolo Sesto</b> Prima del progetto (Conoscenze)	179	6.0.1 <i>Premessa</i>
	181	<b>6.1 Elementi per il progetto</b>
	182	6.1.1 La ricerca storica
	182	6.1.2 Analisi della tradizione materiale
	183	6.1.3 Analisi dei mercati e delle prospettive
	184	6.1.4 Il rapporto con chi realizza

	<b>185</b>	<b>6.2 La schedatura delle culture materiali</b>
	<b>187</b>	6.2.1 Esempi di schedature esistenti
	<b>189</b>	6.2.2 Esperienze di schedatura delle culture materiali
	<b>201</b>	<b>6.3 L'Archivio delle conoscenze territoriali</b>
	<b>203</b>	6.3.1 Compilazione schede e costruzione della banca dati
	<b>207</b>	6.3.2 Dalla scheda al progetto
	<b>211</b>	<b>6.3 Bibliografia</b>
	<b>217</b>	7.0.1 Premessa
<b>Capitolo Settimo</b> <b>Buone pratiche progettuali</b> <b>(Pratiche)</b>	<b>219</b>	<b>7.1 Le componenti del progetto</b>
	<b>220</b>	7.1.1 I materiali
	<b>221</b>	7.1.2 Le tecniche
	<b>223</b>	7.1.3 Forme e tipologie
	<b>225</b>	7.1.4 Il linguaggio
	<b>227</b>	7.1.5 L'apparato simbolico e decorativo
	<b>229</b>	<b>7.2 Elementi teorico-progettuali</b>
	<b>230</b>	7.2.1 L'ego, l'ivenzione e l'arte
	<b>232</b>	7.2.2 Contaminazioni e confronti
	<b>233</b>	7.2.3 Forme e strumenti dell'innovazione
	<b>235</b>	<b>7.3 Bibliografia</b>
<b>Capitolo Ottavo</b> <b>Nuovi scenari</b> <b>per la distribuzione</b> <b>(Direzioni)</b>	<b>241</b>	8.0.1 Premessa
	<b>243</b>	<b>8.1 Nuovi strumenti per la commercializzazione</b>
	<b>243</b>	8.1.1 Nuovi modelli di distribuzione
	<b>245</b>	8.1.2 Il ruolo della comunicazione
	<b>247</b>	8.1.3 E commerce e information technologies
	<b>448</b>	8.1.5 Diffusione dei cataloghi
	<b>249</b>	<b>8.2 I cataloghi tematici</b>
	<b>249</b>	8.2.1 Il perchè di un catalogo tematico
	<b>251</b>	8.2.2 Definizione del modello
	<b>253</b>	8.2.3 Gestione e ambiti di applicazione
	<b>255</b>	8.2.4 Possibili ambiti di sviluppo
	<b>257</b>	<b>8.3 Bibliografia</b>

---

<b>Apparati</b>	<b>265</b>	<b>Premessa</b>
<b>Dialoghi, Ricerche, Schede</b>	<b>265</b>	<b>Dialoghi sull'identità</b>
	<b>265</b>	Nuove note di identità - dialogo con Paolo Fresu
	<b>270</b>	L'identità del paesaggio - dialogo con Alberto Magnaghi
	<b>274</b>	Le architetture - dialogo con Adolfo Natalini
	<b>279</b>	Il sistema degli oggetti - dialogo con Ugo La Pietra
	<b>284</b>	L'identità dei cibi - dialogo con Fabio Picchi
	<b>292</b>	Dagli abiti al sistema moda (dialogo con Antonio Marras)
	<b>295</b>	<b>Il ruolo della ricerca</b>
		Schede di analisi ricerca universitaria
		Manu/fatto in Piemonte
		Sanremo dei Fiori
		Tipot-Dester
		27x27
		DesignScape a Solofra
	<b>307</b>	Schede di ricerca privata
		La biennale dell'artigianato sardo
		DNA Design Natura Artigianato
		TrevisoDesign
	<b>317</b>	<b>Il ruolo del progetto</b>
		Buone pratiche progettuali
	<b>339</b>	<b>Il ruolo della produzione</b>
		Buone pratiche aziendali
	<b>351</b>	<b>Conclusioni</b>
	<b>353</b>	<b>Bibliografia Generale</b>

## | ABSTRACT IN INGLESE DELLA RICERCA

1.

**Research Title**

AT THE RIGHT TIME AND PLACE

Knowledge, practice, directions for a local design

2.

**Scientific collocation for the research**

Scientific areas involved in the research:

Area 08 - Civil Engineering and Architecture

Scientific areas covered by the study:

Icar 13 Industrial Design (prevalent)

Icar 16 Interior Design and Furnishings

3.

**Keywords**

Design - Identity - Project - Territory – Strategies

4.

**National or international scientific starting point****Frame of Reference**

The most recent economic and social transformations have shown a crisis in the balance in both global development and in the national economy, a crisis in the balance of production and has also brought into question development models that have defined and guided production over the last sixty years.

The constituent elements involved in the development process of global society (the liberalisation of markets, products, and labour, the interdependence of the new communication technologies, the intensification of innovations) have become explosive elements in the economies of many countries, progressively reducing the degree of competitiveness. The economic and social crisis being experienced makes vitally important a focus on new development models that take into consideration the profound interdependence of economies and the potentialities inherent in our communication society without neglecting the specific elements of each country and thus contemplating a particular view of progress. From most parts the answers to this need seem to involve a return to local production and to new bases for an economy sustainable and respectful

---

of the specific nature of individual territories.

### **The Role of Design**

In this socioeconomic evolution design plays a primary role due to the responsibility unani- mously attributed to designers for the exponential growth of consumption dynamics and for being a key discipline in the definition of new development scenarios. In response to the pro- blems posed by globalisation the global economic crisis has generated a renewal of interest in craft cultures, an alliance between design and realisation that at this stage involves design as an unexpected resource.

Preceded by the theoretical analysis of researchers and critics<sup>(1)</sup> in different countries, the new phenomenon presents itself as a cultural revolution able to modify our relationship with objects, bringing together the social value of craftsmanship and the potentialities inherent in new digital technologies and at the same time reevaluating local craftsmanship and giving a new meaning to the relationship between people and handicrafts.

### **The Italian Situation**

If the revitalisation of craftsmanship sets a new challenge for many countries, this is even more the case for a country such as Italy which can still boast of a clearly-defined network of local craftsmanship based on the cultural diversity of its territories which is certainly the trademark of a culture which has preserved its richness and vitality. The Italian production system, which is based for more than 90% on small and medium-sized firms organized into territorial districts, is a specific condition that is not easily assimilated into macro-global distribution networks. The country in question needs as a priority to redefine production and distribution methods in a way that takes into consideration its territorial cultural diversity, identifying as well new methods of development by which this diversity may be encompassed within the global society with the specific nature of our production system as a starting point

## **5.**

### **General and Specific Objectives**

#### **General Objectives**

This research aims to create a framework of tools and methods through which design can en- hance the competitiveness of local firms enscribed in this territorial framework using as a star- ting point the elements of identity and diversity that each territory expresses. This objective is part of a broad framework of research on the role of design in local production systems and consequently on the entire manufacturing sector (craftsmanship and industry) investigating at

---

1

*Among the books that have determined and accompanied the recent development of the worldwide phenomenon of the Craft and the parallel movement of the Makers, in addition to the American sociologist Richard Sennett's book *The Craftsman* (Yale University Press, 2008), which in Italy has had a spread especially among the devotees of design, should be mentioned the lesser-known *On Craftsmanship: Toward a New Bauhaus* by Christopher Frayling (Oberon Books, London 2011), *Makers: The New Industrial Revolution*, Chris Anderson, Crown Publishing Group, New York, 2012 and *NeoCraft: Modernity and the Crafts* Sandra Alfondy, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2007*

the same time the necessity to redefine the role of territories.

The innovative character of the research lies in its attempt to take into consideration within a more general outlook the various elements, tangible and intangible, that make up the identity of a territory aiming at a multidisciplinary approach to the subject under consideration. The instruments which have been identified are relevant both to the design process and in product advertising and marketing.

### **Specific Objectives**

With regard to the definition of specific objectives:

- Promoting of the knowledge and permanence of territorial specificities (history, culture, materials and traditions) through a multimedia tool of simple consultation at progressive levels of knowledge, this may be an aid to a cultural approach to the area and an instrument for the design process.

- Promoting the development of conscious planning and therefore the emergence of new design modes of expression that, keeping in mind the necessity for a differentiation that should be preserved in spite of the homologation required by the manufacturing process, can make use of the material and cultural resources as a starting point and strengthen their diversity with particular reference to the system of objects. This objective is strategic in a perspective of historical continuity of territorial identities that require new practices that can sustain the cultural diversity.

- Retrieving through new processes some of the features of Italian craft culture such as the high quality of materials and of workmanship, the strength of the artistic heritage of reference, the originality of the iconographic repertoire, craftsman expertise.

- The formulating of innovative methods of advertising, marketing and distribution of products—methods that at present are heavily balanced in favor of industrial production and dysfunctional in respect of a production system characterized by 90% of small and medium-sized firms.

## **6. Research Program**

The research plan is divided into three phases: preparatory, analysis, proposal.

As background to the research the opening chapter introduces the theme of identity, both giving it a collocation within Florentine culture and considering also its role within the broader framework of design research.

### **The preparatory stage**

The preliminary phase of the research is to create or strengthen a multidisciplinary knowledge which is both the prerequisite to defining the basic concepts underlying the research and to providing the key to reading about a topic which has been widely discussed from different cultural perspectives but without any direct reference to the aims and methods that are specific to the design research. The investigations carried out in this phase were:

1 - Desk Research on the general concepts of identity and on the ways in which identity is defined in different fields of culture and in the system of objects.

---

2 - Desk Research on relationships between objects and people and between objects and places with a focus on the role of design in the definition of contemporary objects.

3 - Desk Research on the productive, economic and organisational aspects of territorial systems.

### **Analysis Phase**

The analysis phase is the part where the research shifts from the application of theory to building reference material for the proposal phase. Before dealing specifically with the topics concerning this discipline, the analysis phase begins with an investigation into the various ways in which identity is still present in contemporary society.

This survey is made explicit in a discussion on individual areas of identity and a series of interviews with different exponents of contemporary culture that can serve as a reference for every aspect of culture. The aim is to understand the tools and methods that allow music, architecture, landscaping and fashion to insert elements of identity into contemporary modes of expression. Subsequently, the analysis is brought to the specific topic of the research, namely the identification of the relationship between design and identity, and does so from two closely-related points of view, i.e., the design stage and the production stage.

In particular:

-Filing and analysis of research projects on themes of identity in a time-limited sample.

-Filing and analysis of significant examples of projects of contemporary designers who work on the themes of identity and relationship with locations.

-Filing and analysis of actual firms whose success is linked to the relationship with the specific environment as a decisive element in the identification of strategies.

### **Proposal phase**

From the analysis performed derives a system of rules which can be followed in design relating to identity and an hypothesis for new instruments that can facilitate the development of commercial enterprises operating from within various specified territories.

The proposals being put forward divide into three different areas: knowledge – practice - directions.

Knowledge

On the basis of experiences carried out in other fields, research suggests an active use of filing systems of material culture as basic knowledge for the design process, defining a filing system that coincides with a digital archive which can be consulted by anyone in any place. The proposal drawn up is that of a “Territorial Archives of Knowledge” as a reference tool for designers and as reference material for didactic purposes that includes in-depth local knowledge.

Practices

This part of the research aims to provide the tools to move from a reading of specificity to their active use within the design process. The aim is to build a system of best practices that designers can adopt in the development of the identity project.

Directions

The third phase of the proposed action relates to the identification of new tools for advertising and marketing products with strong characterisation. The proposal is the creation of thematic catalogues as new tools for market penetration on the part of small businesses through horizontal chains on specific issues.

7.

### **Expected results: scientific relevance, innovation and usefulness of the research**

#### **Scientific Importance and originality**

The scientific importance attributed to the work presented is to be found first and foremost in its contribution to an ongoing debate which has gained a primary role after recent socioeconomic events. The innovative character of the research is given both by its interdisciplinary approach which aims at application and by the contamination that is experienced in the proposal process between the (virtual) digital world and the (real) world of objects and places. Rereading the system of objects on the basis of specific elements that made up each material culture in the past means researching the origins of our expertise and using these as the prerequisite for the formulation of new modes of expression and definition that can bring back into design those elements of cultural wealth through which Italian craftsmanship is known in other countries. Starting afresh from this history to redefine new methods of approach with territorial resources is the basis for building new cultural differences that can become elements of strategic advantage in the formulation of alternative production scenarios.

#### **Usefulness Research**

Rereading industrial design as a background discipline that can promote the competitiveness and development of territories, broaden their scope to the entire range of production processes, use their instruments to restore or revitalize their elements of identity are functional objectives is the debate regarding the discipline is the development needs of the manufacturing system. Therein lies the usefulness of research that aims to make a contribution in terms of theoretical concepts and applications really applicable to the production chain of objects.

8.

### **Principal addressees and usability of the research**

The project, prompting a re-evaluation of local cultures, can lead to a spin-off in the economy linked to the offer within global markets of specific products that are characterised by their cultural diversity and to the development within a certain territory of tourism-related activities thanks to the strengthening of local cultural identity.

In this view, the ideal interlocutors are designers, small enterprises or territorial networks of linked businesses and local authorities. The link with the local territory, the potentialities and low running costs for diffusing such products through thematic catalogues available through the internet web can represent an alternative applicable to small and medium-sized firms. Then the cross-fertilisation between production areas that these catalogues may lead to can represent a gain in certain fields of production.

9.

### **Further research**

#### **More results reached**

- Using the “archives of local expertise” such as educational tools to foster knowledge about territories and material cultures and developing new planning methods for handicrafts.
- Building around the “thematic catalogues” productive chains of identity that collect resources

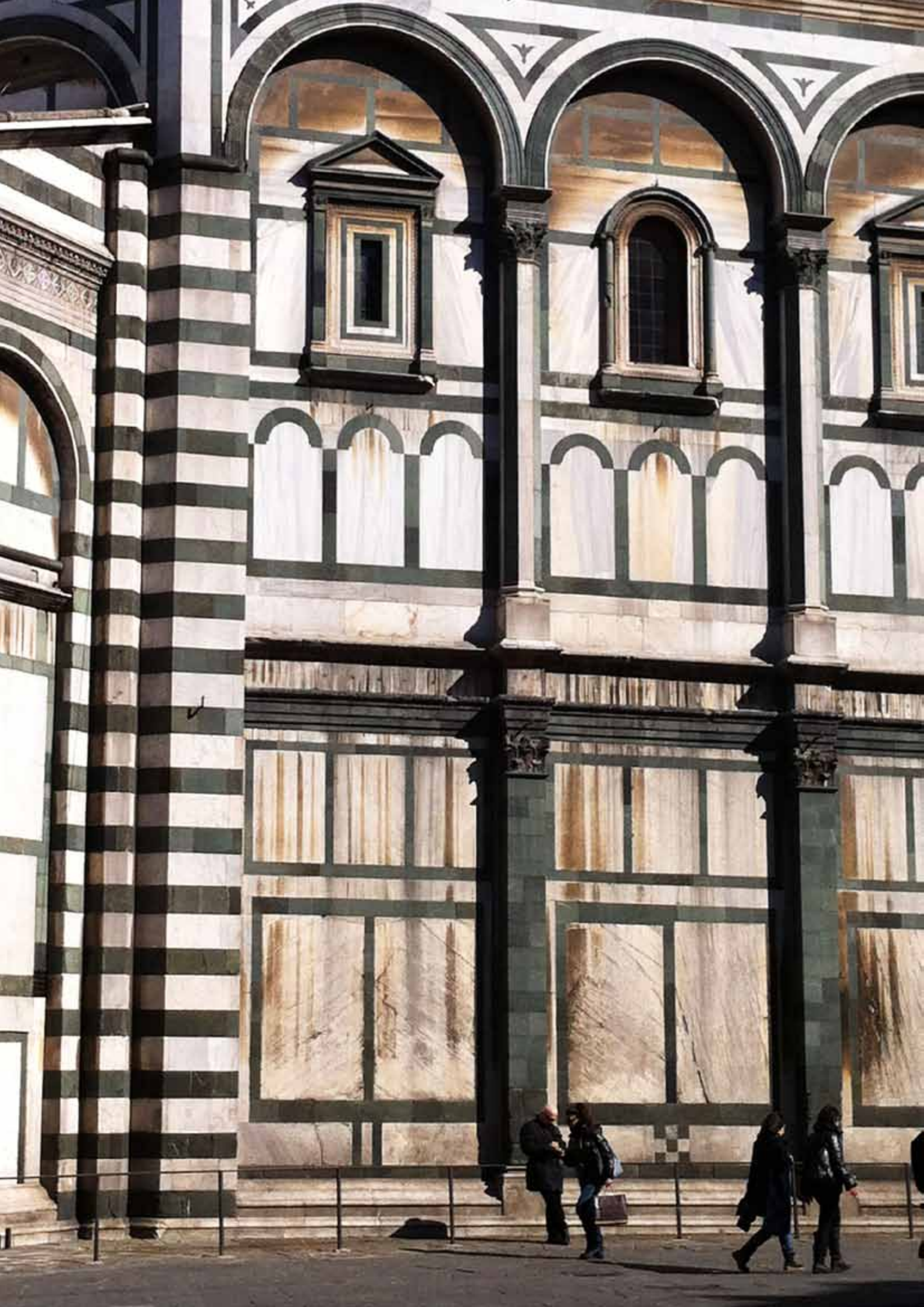


---

from the territory (companies from different sectors grouped in consortia for a comprehensive offer on the market) in a single production proposal.

- Defining new operational methods to promote the inclusion of elements of craft production culture within the industrial process.





## **PREMESSA**

Firenze e il tema dell'identità

*La campagna toscana è stata costruita come un'opera d'arte da un popolo raffinato, quello stesso che ordinava nel '400 ai suoi pittori dipinti ed affreschi: è questa la caratteristica, il tratto principale calato nel corso dei secoli nel disegno dei campi, nell'architettura delle case toscane. È incredibile come questa gente si sia costruita i suoi paesaggi rurali come se non avesse altra preoccupazione che la bellezza.*  
*Henri Desplanques* <sup>(1)</sup>

*Nella pagina precedente*  
*Fig. 0.0.1*  
*Firenze Piazza Duomo*  
*Fotografia: Stefano Follesa*

---

1

*Henri Desplanques, Il paesaggio rurale della cultura promiscua in Italia, in Rivista Geografica Italiana, LXVI (1959), pp. 29-64)*

## 0.0 PREMESSA ALLA PREMESSA

Il tema dell'identità e più in generale la costruzione di un rapporto con le proprie radici storiche, culturali e artistiche ha permeato la cultura toscana e quella fiorentina in particolare, perlomeno a partire dal settecento quando, in epoca granducale, si diede avvio ad una programmazione tesa da un lato a rafforzare una specifica vocazione del paesaggio e dall'altro a tutelare e sviluppare una presenza forte di culture materiali omogenee formatesi per lo più in precedenti fasi storiche.

Quanto la riconoscibilità e l'integrità dell'identità toscana e di ciò che alcuni definiscono "tuscan way of life" non sia casuale, ma bensì frutto di precise operazioni di tutela e programmazione, lo si può comprendere dalla lettura dei testi di alcuni importanti osservatori dell'ottocento quali il Targioni Tozzetti e a seguire lo Zuccagni Orlandini, ma soprattutto nella continuità dell'opera di istituzioni quali l'Accademia dei Georgofili che proprio nella seconda metà del settecento avviarono la propria attività. Quando pensiamo a una componente forte dell'identità toscana quale quella legata al vino chianti non possiamo non leggere quanto essa sia frutto di una precisa programmazione nel fortunato incontro tra culture materiali autoctone: quella del vetro verde per la produzione dei fiaschi, quella della paglia e dell'intreccio per l'impagliatura degli stessi e quella primaria della coltivazione dei vitigni necessari per la produzione del vino, localizzata in un ambito geografico ben preciso all'interno del territorio (fu Bettino Ricasoli ad approfittare di una epidemia di "oidium" per procedere al rinnovo dei vitigni convinto dell'utilità di sfruttare tutte le potenzialità dei vitigni autoctoni).<sup>(1)</sup>

L'identità Toscana così intensamente raccontata dai viaggiatori romantici dell'ottocento non nasce quindi da una casualità di eventi ma è il risultato sapiente di una costruzione avviata nel tardo medioevo e rafforzata e sviluppata nei secoli a seguire. La risultante di un lavoro preciso di tutela e sviluppo che si manifesta con evidenza a partire dall'inizio del novecento quando, nel clima internazionale degli antiquari storici si definisce uno "stile fiorentino" dell'abitare che raccoglie al suo interno le suggestioni dell'ambiente naturale e costruito, la sapienza delle culture materiali, la forza del patrimonio artistico e culturale.

---

1

Zeffiro Ciuffoletti - *Alla ricerca del "vino peretto" . Il chianti del barone di Brolio - Ricasoli e il risorgimento vitivinicolo italiano.. Casa Editrice Leo Olshki Firenze 2009*

---

I manufatti “fiorentini” - in particolare quelli d’intaglio e intarsio in stile, i bronzi, gli argenti, le oreficerie, le porcellane e le maioliche, gli arredi in marmo e le pietre dure - vennero a partire da quell’inizio secolo diffusi, conosciuti e apprezzati in tutto il mondo per la loro bellezza e per la loro qualità, conquistando premi e riconoscimenti nelle grandi esposizioni internazionali.

Negli anni trenta quando in ambito nazionale si delinea una precisa differenza di ruoli tra quelle che venivano definite le capitali culturali del paese, a Firenze spetta il compito, attraverso la mostra dell’artigianato, di dare le linee programmatiche sullo sviluppo produttivo manifatturiero mentre Milano, con la nascita della Triennale, sarebbe diventata il riferimento per lo sviluppo della cultura del progetto industriale.

La vocazione identitaria presente nella cultura fiorentina costituisce la partenza ma anche e soprattutto il materiale di riferimento iniziale per questo lavoro. Forse a partire dall’identità della città si sviluppa nella cultura fiorentina una precisa vocazione alla ricerca sui temi del rapporto col territorio, della difesa di una continuità storica delle cose, del rapporto con le proprie radici culturali. Una vocazione che per tutto il novecento unisce la ricerca universitaria, l’attività produttiva, il mondo professionale e che permea e influenza l’intera cultura nazionale. Questo capitolo introduttivo alla tesi tenta, sia pure con l’approssimazione di una premessa, di collegare i fili di una definita vocazione che in qualche modo, attraverso esperienze maturate, ha suggerito e motivato questa ricerca.

## 0.1 LA CULTURA FIORENTINA E IL TEMA DELL'IDENTITÀ

### 0.1.1 L'identità fiorentina

*“Firenze invero (e insieme a Firenze, Siena, Pisa, e moltri altri luoghi suggestivi della Toscana) è sempre stato un luogo di grande attrazione per i forestieri. Vi si transitava obbligatoriamente per l'equivalente ottocentesco o novecentesco, del classico grand tour, vi si tornava in pellegrinaggio artistico, sulle orme magari, di Elisabeth Barret Browning o di John Ruskin, vi si sostava, a lungo o for good sul declinar della vita, quando ormai le rendite consentivano una vita tranquilla in mezzo ai fantasmi del Rinascimento. ...Tutto ciò è stato abbondantemente illustrato, perfino ad nauseam da una letteratura, italiana e straniera, di mole notevole. Ciò che forse è meno noto ..è che su questo “giro” di relazioni sociali si impianta, già nei primi decenni del secolo, una rete di intermediari mercantili (buying offices o buyers) i quali stabiliscono (non di rado con l'intermediazione di aristocratiche, o borghesi, signore fiorentine) tutta una trama di connessioni tra la microstruttura artigianale toscana e l'esercito invisibile delle lavoratrici a domicilio (per esempio le ricamatrici) da un lato e i grandi mercati d'oltrenare dall'altro.” (Giacomo Becattini 1999).*

Le tematiche relative al rapporto con i luoghi diventano nel secondo novecento centrali alla cultura fiorentina, anticipate in ambito progettuale dalle opere di Giovanni Michelucci e a seguire di Leonardo Savioli e Leonardo Ricci, ma soprattutto trasversali, a partire dagli anni sessanta, alle ricerche svolte all'interno della facoltà di Architettura nei diversi dipartimenti disciplinari, a quelle svolte in ambito economico da Giacomo Becattini e dalla scuola toscana degli economisti, a quelle in ambito antropologico di Pietro Clemente all'interno della Facoltà di Lettere. Sebbene il territorio toscano e le sue risorse fossero il trait-union dei molti lavori svolti, tali ricerche si sono manifestate in parallelo, senza apparenti contatti tra le diverse discipline, e spesso nemmeno tra le differenti anime di una stessa disciplina. Nelle righe che seguono, come premessa al lavoro di ricerca, si cerca di riannodare le trame di ordito complesso che delinea una vocazione specifica della cultura fiorentina al tema dell'identità.



*“lo considero scopo unitario delle scienze sociali, economia politica inclusa, la promozione della ‘joie de vivre’ della persona umana in carne ed ossa, quale l’ha fatta il passato nei luoghi in cui vive” (Becattini 2007)*

La nascita di una corrente interna alla ricerca economica che ha definito le modalità di formazione e le caratteristiche costitutive dei sistemi territoriali di imprese (una specificità presente e definita nell’intero territorio nazionale), si deve alla figura di Giacomo Becattini.

Becattini, fiorentino, ha cominciato ad insegnare, all’Università di Firenze subito dopo la laurea, come assistente del prof. Alberto Bertolino, per poi tornarvi, dopo una pausa senese, come professore ordinario, dal 1968 al 1999. E’ stato un profondo conoscitore delle teorie di Alfred Marshall, dal quale ha recuperato in modo critico i concetti di ruolo della conoscenza nello sviluppo economico e di interdipendenza tra i fenomeni economici e quelli socioculturali.

Sebbene in tutto il suo lavoro di ricerca il tema dei territori e delle conoscenze che ogni territorio esprime ricorrono con frequenza, è in due testi dei primi anni del duemila che si definisce con forza il suo apporto più originale al tema dello sviluppo locale “Dal distretto industriale allo sviluppo locale: svolgimento e difesa di una idea “ edito da Bollati Boringhieri nel 2000 e “Il caleidoscopio dello sviluppo locale. Trasformazioni economiche dell’Italia contemporanea” edito da Rosenberg & Sellier 2001.<sup>(1)</sup>

In questi testi e in alcuni scritti che li precedono, Becattini delinea con sufficiente chiarezza le linee distintive del sistema produttivo italiano costituito per lo più da aggregazioni di imprese su ambiti territoriali. Partendo dalle teorie di Marshall che nel suo *Principles of Economics* aveva individuato i vantaggi offerti dalle aggregazioni distrettuali di piccole imprese, Becattini rilegge le peculiarità del sistema produttivo italiano e ne evidenzia i risvolti sociali, definendo per primo il concetto di “ambiente sociale” in cui le interrelazioni fra gli uomini, dentro e fuori dai luoghi della produzione definiscono un peculiare timbro e carattere (Becattini 1987-2).

Fondamentali per la definizione delle sue teorie, gli studi sulla realtà toscana, iniziati negli anni cinquanta e proseguiti fino agli anni recenti, per gran parte raccolti in due volumi: *L’industrializzazione leggera della Toscana* (Milano, Angeli, 1999) e *Leggere la Toscana*, (Firenze, Editoriale 2000, 2000).

“Ci sono, in questi studi sulla Toscana, un amore e una conoscenza tali dei fenomeni più profondi legati alla storia ed alla cultura locale, alla natura dei luoghi ed alle loro trasformazioni, che non è azzardato avvicinarli idealmente ad alcune delle riflessioni del circolo di riformatori che si rac-

---

1

*Scritti più recenti sulle tematiche inerenti il territorio e lo sviluppo locale :*

*Lezioni sullo sviluppo locale , Rosenberg & Sellier, Torino 2002.*

*Scritti sulla Toscana (1954-2007) vol. I-IV, a cura di F. Sforzi (vol. I - La ricerca sul campo e la ‘Libera Scuola’ di Artimino), G. Gabi Dei Ottati (vol. II: Alla scoperta di Prato), M. Bellandi (vol. III - Nella mischia: il confronto delle idee), N. Bellanca e T. Raffaelli (vol. IV - Miscellanea), Firenze, Le Monnier, 2007.*

*Ritorno al territorio, Bologna, Il Mulino Bologna, 2009.*

colse nella Toscana della Restaurazione intorno alla figura di Vieusseux.”<sup>(2)</sup>

Attorno alla figura di Becattini, alla sua collaborazione con la rivista “Il Ponte “ e col Corriere di Firenze, ai suoi insegnamenti alla Facoltà di Economia, al suo ruolo nella costruzione dei “Liberi incontri di Artimino sullo Sviluppo Locale”, si costruisce una scuola di economisti che comprende Marco Bellandi, Gabi Dei Ottati, Giuseppe Bianchi da più parti definita come “La scuola fiorentina degli Economisti”.

### 0.1.3

#### La Facoltà di Architettura

La facoltà di Architettura di Firenze, nelle molte anime che trovano riferimento nei diversi dipartimenti di cui sino al 2012 si compone, è il luogo nel quale si sviluppano e definiscono specifiche linee di ricerca sul rapporto con i territori.

#### L'identità degli urbanisti

Il confronto sul rapporto con i luoghi all'interno di un dibattito più ampio sulla sostenibilità, e quindi la costituzione di una scuola territorialista fiorentina, ha avuto inizio all'interno del dipartimento di urbanistica della facoltà di architettura di Firenze a partire dagli anni ottanta “ con l'elaborazione di alcuni presupposti teorici e metodologici sui temi dello sviluppo locale e sulle conseguenti trasformazioni degli statuti delle scienze del territorio e della disciplina urbanistica e si è sviluppato nel corso degli anni novanta attraverso verifiche sperimentali in contesti puntuali con soggetti concreti : affinando con esperienze gli strumenti di analisi e di progetto” <sup>(3)</sup>

Tuttavia la nascita di una scuola territorialista si fonda su importanti premesse poste in essere sin dalla costituzione stessa della Facoltà di Architettura. E' probabilmente con l'arrivo a Firenze di Ludovico Quaroni nel '56 che prende avvio l'impostazione di un precisa vocazione alla ricerca sull'identità della città; la città degli uomini, la città delle case. Quaroni, parte del Movimento Comunità di Adriano Olivetti <sup>(4)</sup>, stava in quegli anni lavorando ad uno dei capolavori della corrente neorealista, il villaggio la Martella a Matera e le metodologie di indagine e progetto affrontate costituiranno la base dei suoi corsi. dove il rapporto col luogo è tema dominante. Sarà Mario Guido Cusmano allievo e collaboratore di Quaroni e ordinario di Urbanistica dai primi anni settanta, a sviluppare riflessioni sui rapporti tra pianificazione e identità dei luoghi. Cusmano, parla di “anticorpi territoriali” e di una “compiutezza” della città storica che è motore della sua capacità di trasformarsi senza perdere identità. La tutela del paesaggio storico e dei suoi tratti

2

Da un intervento di Tiziano Raffaelli sul professor Giacomo Becattini pubblicato su <http://www.dse.unifi.it/becattini> consultato in data 12 Dicembre 2012

3

Magnaghi A. (a cura di), *Il territorio degli abitanti. - Società locali e autosostenibilità*, Dunod Firenze 1998- Presentazione pag. XII

4

Adriano Olivetti che fece di Quaroni il suo primo referente per l'urbanistica aveva in quegli anni aderito all'IMU.

---

identitari sarà poi il tema dominante delle ricerche di Paolo Baldeschi i cui contributi sul tema dell'identità del paesaggio rafforzano una specificità della scuola fiorentina. Ma ancora sulle stesse tematiche non vanno dimenticati gli apporti di Carlo Clemente, prematuramente scomparso, di Francesco Ventura, di Giancarlo Paba (in particolare sugli aspetti del rapporto globalizzazione/marginalizzazione) o ancora le ricerche portate avanti da giovani ricercatori come Ilaria Agostini e Daniele Vannitiello.

Chi, in anni più recenti, si è però maggiormente occupato del rapporto identitario con i luoghi, è certamente Alberto Magnaghi. A Magnaghi dobbiamo l'individuazione di una "crescita di coscienza" cioè di un processo di reidentificazione con i luoghi, di riappropriamento dei saperi, quale risposta agli effetti disastrosi della crescita globale. Magnaghi descrive come la distruzione del territorio, indotta da un'accelerazione dei ritmi di sviluppo, stia portando alla nascita di nuovi aggregati sociali locali, in grado di riappropriarsi di un rapporto sinergico tra la comunità, il proprio territorio e le proprie risorse fisiche, culturali e sociali.

" Il patto solidale per la valorizzazione dei luoghi non si forma sulla conservazione di identità storiche date, ma sulla emergenza di identità condivise fra attori interessati alla costruzione del progetto , attraverso un dialogo costruttivo e reinterpreativo con i modelli culturali di lunga durata presenti nel luogo. I nuovi abitanti (nuovi agricoltori, nuovi produttori, nuovi consumatori) che imboccano la strada dello sviluppo locale autosostenibile interpretano l'identità di un luogo, i suoi valori, la ricchezza del suo milieu, attenti a produrre trasformazioni che ne aumentino il valore; ma i nuovi abitanti della città "creola" fatta di società multietniche, e di migranti, non si identificano necessariamente con i residenti "locali" ma possono arrivare da ogni dove e cooperare alla costruzione del progetto locale e di comunità possibile". (5)

#### La scuola dei compositivi

E' nell'ambito della scuola fiorentina d'architettura del primo novecento che si definiscono per la prima volta i tratti di un linguaggio "toscano" e di un rapporto diretto con le risorse materiali e immateriali di un luogo. Ed è con Giovanni Michelucci, che ebbe con la facoltà di architettura di Firenze un rapporto complesso e tormentato, e con Leonardo Ricci e Leonardo Savioli in seguito, che si delineano le caratteristiche di una vera e propria "scuola contestualista" toscana.

La chiesa di San Giovanni Battista sull'autostrada del sole, capolavoro assoluto dell'architettura del novecento, progettata dal Michelucci nei primi anni sessanta, può annoverare tra i tanti elementi di innovazione (quello di un rapporto sapiente tra tecnologia e artigianato in primis ma a seguire quello di un linguaggio plastico di matrice espressionista) la definizione di un linguaggio identitario, nella ricerca dei materiali, nel dialogo col paesaggio, nell'utilizzo sapiente delle lavorazioni artigianali. La chiesa sull'autostrada, pur nell'ambito di un linguaggio espressionista che trova nella Ronchamp di Le Corbusier un riferimento diretto, è un'architettura toscana, esempio per molte architetture che seguiranno nel corso del novecento. Tuttavia sebbene sia possibile rintracciare con sufficiente chiarezza i tratti di un rapporto identitario con il luoghi in molti progetti di Michelucci, Ricci e Savioli, nessuno dei tre riuscì a portare con sufficiente chiarezza i principi del progetto contestualista all'interno della didattica universitaria.

---

5

Magnaghi A. - *ibidem*

Sia Michelucci, nella fase in cui fu docente (e poi preside) della facoltà di architettura di Firenze, sia Ricci e Savioli non risucirono a costruire attorno ai propri linguaggi una vera scuola di progetto. E' con Adolfo Natalini, allievo di Savioli che, ai margini del felice periodo di sperimentazione radicale condivisa con Cristiano Toraldo di Francia, per alcuni anni suo assistente, si comincia a parlare di contesto e rapporto con i luoghi.

“Dal 1979 ho cominciato una lunga serie di progetti per città italiane (ed europee) fondati sull'identità dei luoghi. Studiavo le tracce incise dalla memoria e i miei sopralluoghi erano sentimentali più che scientifici, esplorando le diverse dimensioni geografiche, storiche, umane. Mi rendevo conto dell'unicità e diversità di ogni luogo e quindi, poichè le architetture devono essere radicate nei luoghi e dai luoghi derivano, della necessità per ogni architettura d'esser diversa.” (6).

Il lavoro di Natalini, prima all'interno dei corsi di plastica ornamentale, in seguito di arredamento ed infine di progettazione architettonica sarà teso a definire un preciso rapporto tra luogo e costruito, allo sviluppo di una pratica progettuale che parta dalle risorse di un territorio per poter cercare con esso una simbiosi in contrasto all'estraneità dell'architettura internazionalista. Natalini costruirà a Firenze una vera e propria scuola del progetto con molti allievi (De Lucchi, Palterer, Renzi, Arrigoni) che proseguiranno sia in ambito progettuale che in ambito didattico l'approccio identitario al progetto.

#### Degli spazi interni

Un contributo ad un approccio identitario al tema dello spazio interno e alla definizione di un “linguaggio toscano” lo si può certamente rintracciare nel comune fare progettuale che lega ancora una volta gli interni di Michelucci, Savioli e Ricci ad alcuni spunti del lavoro di Pierluigi Spadolini (si pensi al progetto per la sede del Monte dei Paschi del 1969) e di Adolfo Natalini (Teatro della Compagnia 1987). La lettura particolare degli spazi nel rapporto con le risorse materiali e culturali dei luoghi si traduce in uno specifico linguaggio progettuale “identitario” riconducibile sia all'uso di pietre e materiali locali nel progetto di interni, sia all'uso di conoscenze e tecniche mutuata dalla tradizione costruttiva locale. Per quanto sia andata perduta una specificità in tal senso non si può non osservare che alcuni tra i principali protagonisti dell'architettura toscana del novecento siano legati dall'aver costruito la propria carriera accademica a partire dai corsi di arredamento o architettura degli interni all'interno della facoltà di Architettura di Firenze. Si pensi a Michelucci che fu dal '28 al '36 incaricato di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione presso l'Istituto Superiore di Architettura e quando nel 1936 fu istituita la Facoltà di Architettura di Firenze vinse il concorso per la cattedra di Architettura degli Interni e Arredamento, a Ricci che dal 1959 fu Libero Docente di Architettura degli interni o a Savioli che fu direttore dell'Istituto di Architettura degli Interni e di Arredamento e titolare del relativo corso. Ma lo stesso Natalini, prima di approdare alla progettazione architettonica è stato per molti anni titolare del corso di Arredamento.

All'interno del progetto di restauro, i lavori di Massimo Carmassi, per alcuni anni docente presso la facoltà di architettura di Firenze, e di sua moglie Gabriella Iole Carmassi rappresentano un

---

6

*Adolfo Natalini dialogo presente nel quarto capitolo della ricerca.*



*Fig. 0.0.2*  
*Marco Magni , Ristrutturazione a Poggibonsi*  
*Fotografia: Marco Magni (per concessione dell'autore)*

contributo di approccio metodologico al rapporto tra pre-esistenze e inserimenti contemporanei. Il libro "Del Restauro- Quattordici Case" edito da Mondadori nel '98 affronta il tema del restauro del patrimonio edilizio abitativo, quello delle case delle persone che sono soggette ad una infinita serie di modifiche e adeguamenti che ne provocano spesso la distruzione, ma che la disciplina restauro emarginalizza come tema minore. Nel libro si parla di identità dell'abitare e del rapporto del progetto con le stratificazioni storiche del costruito.

Tra le espressioni più interessanti di un approccio identitario all'architettura di interni vanno certamente inseriti i progetti sia in ambito allestitivo/museale, sia in ambito di interni domestici degli architetti Marco Magni e Piero Guicciardini. Entrambi allievi di Adolfo Natalini, portano avanti dagli anni ottanta nei loro progetti una filosofia progettuale attenta al recupero dell'identità storica o allo sviluppo di una "identità locale", sommatoria di segni, materiali, tecniche, tipologie.

### Intorno all'oggetto

Il lavoro di Adolfo Natalini e del Superstudio sulla cultura materiale extra-urbana a metà strada tra una ricerca di carattere antropologico e una catalogazione museografica, anticipa e precede sia il lavoro dello stesso Natalini sull'architettura, sia la nascita di una vocazione al rapporto con i territori all'interno dell'area design della facoltà di architettura.

Natalini inizia questa sua indagine alla fine degli anni settanta quando nella facoltà di architettura teneva un corso denominato Plastica Ornamentale che costituiva una sorta di premessa ai successivi corsi di Disegno Industriale. Il corso aveva come assistenti Guglielmo Renzi e David Palterer che successivamente caratterizzeranno la scena del design fiorentino dei primi anni ottanta.

La visione specifica sull'universo degli oggetti, se pure come già detto trova riferimento nel lavoro svolto da Natalini sulle culture materiali extraurbane alla fine degli anni Settanta, assume una sua specifica connotazione all'interno dell'area design fiorentina a partire dai primi anni Ottanta, in occasione delle partecipazioni della regione toscana e delle singole aree produttive, alle mostre culturali che accompagnano la rassegna veronese "Abitare il Tempo" prima rassegna nazionale ad occuparsi dei territori produttivi. E' all'interno di tali mostre che emerge una vera e propria scuola fiorentina in un linguaggio comune che lega i lavori di David Palterer, Atelier Metafora, Guglielmo Renzi, Valerio Scacchetti, Marco Matteini, Norbero Medardi, Cristiano Toraldo di Francia, Marco Magni, Massimo Gennari, Claudio Del Bufalo e Stefano Follesa.

Gli elementi che legano i lavori dei diversi autori, al di là di una comune riscoperta delle culture materiali della Toscana, sono la propensione per un approccio storico al progetto, il recupero della tradizione e l'utilizzo di riferimenti comuni quali la memoria, la metafora, il sogno.

Questi concetti emergeranno in alcune importanti mostre realizzate negli anni dal 1980 al 1994 tra cui le varie edizioni di "Genius Loci" con spazi specifici della Toscana, Attorno a un Tavolo, Raptus Europae, Progetti e Territori, Oggetto e Società.

### 0.1.4

#### L'identità per gli antropologi

Pietro Clemente, antropologo di origini sarde che a partire dagli anni 70 ha eletto la Toscana

---

come terra di vita e di ricerca, si è sempre occupato nel suo lavoro del patrimonio culturale toscano e in particolare del “patrimonio immateriale” o intangibile. Clemente ha insegnato Storia delle Tradizioni Popolari nell’Università di Siena e successivamente Antropologia culturale nell’università di Firenze.

Le caratteristiche cruciali del suo lavoro sono da sempre un rapporto forte con il territorio, quello toscano e quello sardo in particolar modo; la capacità di creare reti di collaborazione e imprese di ricerca collettive; una scrittura saggistica intensa che quasi sempre si esprime sul format del saggio breve, poco propensa alla sistematizzazione e alla restituzione monografica. I suoi studi hanno riguardato vari temi della cultura contadina, le forme dell’arte popolare, la tradizione orale, oltre a un lavoro specifico sulla antropologia del patrimonio, sui musei e sulla museografia. Clemente appartiene ad una “scuola di antropologi sardi” figlia di due grandi maestri quali Ernesto De Martino e Alberto Mario Cirese (che nel secondo dopoguerra hanno insegnato nella facoltà di lettere cagliaritana) alla quale appartengono Pier Giorgio Solinas, Placido Cherchi, Giulio Angioni e Bachisio Bandinu. Nella ricerca di Clemente il tema dell’identità si presenta continuamente sino a diventare quasi un filo conduttore che unisce le differenti tematiche del suo operare.

## 0.2 BIBLIOGRAFIA

### 0.2.1

#### Firenze e il tema dell'identità

- Bacci L., Sistemi locali in Toscana. Modelli e percorsi territoriali dello sviluppo regionale, Franco Angeli, Milano, 2002.
- Bortolotti F. (a cura di), Il mosaico e il progetto. Lavoro, imprese, regolazione nei distretti industriali della Toscana, Firenze 1992.
- Caroli Freschi A., I centri di servizi alle imprese in Toscana, Regione Toscana, Firenze 1992.
- Ciuffoletti Z., Industrie e mestieri. Il percorso produttivo dell'economia. Paesaggi Toscani, Fratelli Alinari, Firenze 2002.
- Corsani G., Bini M. (a cura di) La Facoltà di Architettura di Firenze tra tradizione e cambiamento - Atti del Convegno di Studi- Firenze University Press 2007
- Cassinerio Maria Grazia La mia vita è un fiasco intervista a Giovanni Bartolozzi in Imbottigliamento- Dicembre 2008
- Conese C., Rapi B., Follesa S., Romani M., Battista P., Lebole M. P., Risorse e culture materiali tra storia e innovazione, Firenze, 2010.
- Fossi G (a cura di) La grande storia dell'artigianato, vol. VI, Il Novecento, Cassa di Risparmio di Firenze, 2003 Firenze-Milano, Giunti
- Ires Toscana, Toscana che cambia, Franco Angeli 1988.
- Irpet, Competitività e poli di eccellenza in Toscana, Pubblicazione Irpet, Firenze 2007.
- Laghi Anna, Storia del fiasco, in MCM: Storia delle cose; la rivista delle arti minori, Firenze, Montemayor, 1985
- Lombardi M., Mori P.A., Vasta M. (a cura di), Sistema innovativo e settori strategici: il caso della Toscana, Ciriec, Franco Angeli, Milano 2003.
-



- 
- Magnaghi A. (a cura), La rappresentazione identitaria del territorio. Atlanti, codici, figure, paradigmi per il progetto locale, Alinea, Firenze 2005
  - Pacini G., Il mobile toscano nello scenario competitivo internazionale, "Federmobili", n. 6, 1998.
  - Regione Toscana – Giunta Regionale, L'incidenza del progetto sull'artigianato artistico e di tradizione nei settori del marmo e della ceramica, ricerca del Dipartimento di Processi e metodi della produzione edilizia, 1988.
  - Santoprete G. (a cura di), Alcune industrie di rilevante interesse per la regione Toscana, Giappichelli editore, Torino 1993.
  - Torricelli R., Firenze e i fiorentini, Firenze, Polistampa, 2003.
  - Salvi Sergio - L'identità toscana - popolo, territorio, istituzioni dal primo marchese all'ultimo granduca - Casa Editrice Le Lettere Firenze
  -

**PARTE PRIMA**  
SULL'IDENTITA'



La fase istruttoria della ricerca è volta a creare o rafforzare una base di conoscenze trasversali atte a definire da un lato i concetti chiave alla base della ricerca, dall'altro la specificità di lettura di un tema ampiamente affrontato dai differenti ambiti della cultura ma quasi sempre con finalità e metodi lontani dalla ricerca in design.

Il primo capitolo si apre con una successione di parole.

Parole che rimandano a concetti-chiave che hanno il compito di definire gli ambiti e i confini della ricerca. In pratica di definire il significato della parola identità (e specificarne il suo ruolo all'interno delle pratiche progettuali e realizzative) analizzandone sia gli ambiti (paragrafo 2) sia le componenti (paragrafo 3). Un'analisi degli ambiti materiali e immateriali della vita dell'uomo nei quali tale identità si percepisce e delle pratiche (componenti) con cui essa si sviluppa.

Pur essendo la ricerca finalizzata al mondo degli oggetti, l'analisi si estende alle espressioni immateriali della cultura, per comprendere le differenti modalità con cui questa si presenta e si diffonde. Infine l'analisi degli elementi che possono concorrere a generare un'identità fa riferimento specifico alla cultura materiale. Ambiti e componenti sono visti in questo capitolo nel loro definirsi mentre nel procedere della ricerca verranno trattati sotto l'aspetto del loro rapporto con la contemporaneità.

Definiti i temi generali, nel secondo capitolo a ricerca si restringe al campo di osservazione del sistema degli oggetti. L'obiettivo è quello di capire che rapporto intercorre tra oggetti e identità e in che modo le cose sono realmente espressione di un tempo e di un luogo.

Per far ciò si è resa necessaria un'indagine volta a capire il ruolo degli oggetti nella nostra società e le modalità con cui noi ci rapportiamo ad essi.

Il terzo capitolo della ricerca si occupa di produzione cercando di capire qual'è stato il ruolo dei mutamenti produttivi nella definizione del rapporto tra le cose e i luoghi. Lo fa attraverso una prima indagine storica evidenziando per ogni fase le implicazioni dei mutamenti sociali e dei progressi tecnologici sul rapporto produzione- territorio. L'analisi parte dai primi sistemi manifatturieri per arrivare alla rivoluzione industriale e alla nascita della disciplina design. Nella seconda parte l'indagine si sposta sulla specificità del sistema produttivo italiano. e quindi sulla presenza dei sistemi territoriali d'impresa,







## **CAPITOLO 1**

Cos'è l'identità



*La mia identità è in divenire perenne.  
Non ho un'identità da proteggere, ho un'identità da realizzare,  
un'identità che avanza, che cresce, che evolve.  
La mia identità di oggi non è più quella di ieri. Chi sono io?  
Sono le mie idee che ho cambiato, le emozioni che ho avuto,  
belle o brutte, sono la mia volontà.  
La mia identità è il comporsi di tutte queste cose, per cui sono braccia  
che si stendono, non sono radici immobili.*

*Ermes Maria Ronchi*

*Nella pagina precedente*

*Fig. I.1.1*

*Dalla mostra "+ Design" Firenze Fortezza da Basso Aprile 2012*

*Fotografia ; Setfano Visconti*

*per gentile concessione*

## 1.0 PREMESSA

“Esiste un filo che lega il senso dell’“io” al senso del “noi” e il modo in cui l’ “io” e il “noi” sono collegati definisce la nostra identità”..<sup>1</sup>.

Da questa frase che esplicita il rapporto tra il nostro essere individui e la nostra appartenenza ad una comunità, mi piace far partire un viaggio tra discipline e conoscenze, nel tentativo di capire dapprima cos’è l’identità e a seguire perchè questa ha a che fare con gli oggetti che ci circondano.

La necessità di salvaguardare le diversità e il bagaglio di caratteri individuali che portano con se, è un fine comune che lega discipline diverse in paesi diversi; un fronte unico che unisce società e ricerca contro una globalizzazione, o occidentalizzazione, che mina le basi di un saper fare che ha garantito per secoli stabilità economica e sviluppo sociale. Oggi le certezze che hanno accompagnato il procedere della modernità sono rimesse in discussione da una crisi che travolge quelle aree del mondo che di tale modernità più si sono nutrite e che nel nome di uno sviluppo globale sta modificando, talvolta in maniera irreversibile le identità locali, decretando ogni giorno l’interruzione di una catena di conoscenze. Le diversità culturali sono il frutto di una lunga evoluzione avvenuta all’interno dei territori ma anche, e soprattutto, di una ibridazione fra comunità e fra popoli a tutti i livelli della conoscenza, che sia questa materiale, artistica, politica, gastronomica. Queste diversità, queste ibridazioni, sono il nutrimento di un’identità che giorno dopo giorno diventa sempre più debole perchè non più alimentata dal presente. Se “ ..per Identità si intende il comune riferimento di valori presenti, generati nel contesto di una comunità e di valori passati reperiti nell’autenticità del monumento....”<sup>2</sup> è necessario indagare le modalità con cui ancora è possibile alimentare tali valori.

La prima parte di questo lavoro è un elenco di parole. Parole che rimandano a concetti-chiave che hanno il compito di definire gli ambiti e i confini della ricerca. In pratica di definire il signifi-



Fig.I.1.2  
Roberta Morittu  
Cestino  
per gentile concessione dell'autrice

<sup>1</sup>

Stefano De Santis “Verso un’ontologia del dialogo.” intervento al convegno “Dall’identità all’identità” Grosseto Ottobre 2009

<sup>2</sup>

Carta di Cracovia 2000

---

cato della parola identità ( e specificarne il suo ruolo all'interno delle pratiche culturali) analizzandone sia gli ambiti (capitolo 2) sia le componenti (capitolo 3).

Il testo parte con l'enunciazione di alcuni concetti base preliminari alle analisi successive; il concetto di luogo e di tempo, la definizione di cultura nelle sue espressioni materiali e immateriali, il significato di identità in rapporto ad una cultura che si sviluppa nei tempi e nei luoghi.

Da ultimo il concetto di tradizione quale espressione attuale di una identità pregressa per poi arrivare al punto centrale di tutta la ricerca che è quello dei rapporti tra locale e globale e alla difesa/sviluppo della diversità culturale.

A seguire questa premessa di inquadramento del concetto di identità, un'analisi degli ambiti materiali e immateriali della vita dell'uomo nei quali tale identità si percepisce e delle pratiche (componenti) con cui essa si sviluppa.

Pur essendo la ricerca finalizzata al mondo degli oggetti, l'analisi si estende alle espressioni immateriali della cultura, per comprendere le differenti modalità con cui questa si presenta e si diffonde. Infine l'analisi degli elementi che possono concorrere a generare un'identità fa riferimento specifico alla cultura materiale. Ambiti e componenti sono visti in questo capitolo nel loro definirsi mentre nel procedere della ricerca verranno analizzati sotto l'aspetto del loro rapporto con la contemporaneità.

## 1.1 PAROLE (intorno all'identità)

### 1.1.1 A tempo e a luogo

Ogni oggetto, ogni testimonianza della cultura materiale, ogni opera dell'uomo, ha un tempo e un luogo. Il tempo è la misura del divenire delle cose, ciò che ne scandisce le continue modifiche o trasformazioni, il luogo è l'ambiente fisico e culturale all'interno del quale le cose vengono realizzate. Il tempo e il luogo hanno da sempre costituito le basi dell'identità. Qualsiasi approccio ad una testimonianza materiale della vita dell'uomo, sia essa un'architettura contemporanea, un utensile contadino del secolo scorso o un reperto archeologico di duemila anni fa, non può prescindere dalla compresenza di questi due elementi: il tempo e il luogo.

Il tempo e il luogo sono ciò che distingue l'opera dell'uomo (cultura) da quanto la natura genera da sé. Un sasso, una foglia non hanno tempo né luogo. "E' nel concetto stesso di cultura che si prefigura, l'agire in un tempo definito in uno spazio specifico" (Longo 2011).

La lettura delle civiltà che ci hanno preceduto passa attraverso il collegamento degli oggetti rinvenuti alle comunità che li hanno generati e di conseguenza ai materiali, alle tecniche, agli stili in uso, in un territorio in un determinato periodo storico. Se ci riferiamo a una stoviglia medioevale in ceramica, sarà possibile sulla base dello studio dei materiali, delle tecniche di lavorazione e dell'apparato decorativo, determinarne dapprima l'età e a seguire la sua appartenenza alla tradizione di Montelupo Fiorentino piuttosto che a quella valenziana, ai ceramisti viterbesi piuttosto che a quelli pugliesi.

"Tarquinia era nota per la pittura delle tombe, a Vulci si facevano tripodi, a Chiusi urne canopiche, a Volterra rilievi in alabastro".<sup>1</sup>

Tutto ciò è avvenuto con continuità dal presentarsi dei primi manufatti sino all'avvento dell'era moderna. La rivoluzione industriale (e la sostituzione del fare manuale col fare delle macchine e del pensiero pratico col pensiero progettuale) dapprima, e la diffusione delle conoscenze successivamente, hanno progressivamente modificato il rapporto degli oggetti con i luoghi. "Con l'industria si rompe il legame tra gli oggetti e la loro singolarità. Gli oggetti diventano tutti "copie" di

<sup>1</sup>

Antonello Negri e Ornella Villa Selvafoffa "La bottega artigiana. L'artigianato e la città" in AAVV. *Immagini dell'artigianato italiano*, Etas Libri, Roma 1979

---

una serie, e non vi è più l'originale, c'è il prototipo, che è un'altra cosa, è un'idea, un progetto".<sup>2</sup> Il tempo appartiene ancora agli oggetti, nei linguaggi (l'obsolescenza percepita) e nelle tecnologie (l'obsolescenza programmata), il luogo non rappresenta più uno degli elementi base del fare degli oggetti. In maniera differente per le diverse identità territoriali e quasi sempre a partire dalla prima rivoluzione industriale e dal modificarsi dei sistemi di realizzazione degli oggetti, il luogo è progressivamente scomparso dalle componenti costitutive dei manufatti e con esso è progressivamente scomparsa la diversità culturale che ha sempre accompagnato e stimolato il nostro essere al mondo.

Lo studio della cultura nei tempi e nei luoghi è oggetto specifico delle tre scienze sociali di base (sociologia, psicologia sociale e antropologia culturale) che esaminano il fare dell'uomo sotto differenti aspetti e tra esse l'antropologia studia i processi di costruzione delle identità locali, il modo in cui le popolazioni costruiscono il proprio patrimonio culturale. Gli stessi processi riguardano il mondo del progetto che nell'occuparsi dello sviluppo delle culture materiali non può prescindere dagli studi e dalle analisi degli antropologi (seppure spesso ciò necessiti di una riorganizzazione di conoscenze secondo i metodi e le impostazioni della propria disciplina).

Ma il progetto nella modernità si è progressivamente disinteressato ai tempi e ai luoghi inseguendo la chimera di un linguaggio universale figlio di una modernità che ha sostituito le distanze con i tempi, la diversità con l'universalità, la complessità con la semplificazione. Tuttavia a partire dagli anni sessanta anticipando quello che diverrà in seguito un movimento contro la globalizzazione<sup>3</sup> si inizia a parlare dapprima di ribellione all'architettura internazionalista e successivamente di risorse dei territori, allargando gli ambiti all'urbanistica, al disegno del paesaggio, al disegno degli oggetti. Lo studio, la difesa, la teorizzazione dell'identità territoriale, diventa la nuova sfida delle pratiche progettuali a partire dal superamento della modernità e dall'affacciarsi di un nuovo approccio alla cultura.

Anche la disciplina del design che nell'età contemporanea è la misura del fare culturale degli oggetti, mette in discussione la sua corrispondenza univoca al processo industriale e accetta che l'artigianato, lì dove vi sia una separazione tra atto ideativo e atto realizzativo, rappresenti come sostiene Branzi "un segmento specializzato del processo produttivo"<sup>4</sup> e che quindi i diversi processi, industriale e artigianale, possano avere pari legittimità nel dare forma al processo ideativo del designer. D'altronde il design italiano, sin dalle sue prime espressioni è sempre stato figlio di una cultura produttiva dell'invenzione tecnica all'interno di processi manuali e di piccole produzioni. Uno sguardo attento alla storia del design nel nostro paese non può non mettere in luce il ruolo delle pratiche artigianali nella definizione di una fortunata scuola italiana.

---

2

*Ivan Fassin, La cultura materiale in Case rurali e territorio in Valtellina e Valchiavenna / Elio Bertolina, Giovanni Bettini, Ivan Fassin, Sondrio : Ente provinciale turismo, 1979*

3

*Tra i primi a parlare di ribellione al sistema e lotta contro il modello consumistico saranno i protagonisti del movimento radicale alla fine degli anni sessanta e nel Laboratorio Global Tool che concluderà nel '73 quella fortunata stagione, si parlerà dell'uso di materie e tecniche naturali e relativi comportamenti.*

4

*Andrea Branzi in "Artigianato e design - Conversazioni e scenari", videointerviste a 6 designers italiani sul tema "Artigianato e Design" su <http://www.youtube.com/watch?v=0lpldJkNOHA> consultato in data 12 Gennaio 2012.*

Accettare che non sia più il sistema di produzione a decretare l'appartenenza o meno di un oggetto all'universo del design, significa probabilmente riscrivere una storia del design (Branzi 2009) che parta dai sistemi manifatturieri e da una continuità evolutiva degli oggetti che non ha certo origine nella rivoluzione industriale. Una storia pregressa degli oggetti legata al fare manuale che ne ha definito usi, forme e tipologie. I nostri libri di design raccontano in realtà una storia dell'evoluzione del processo industriale sotto l'aspetto dei linguaggi e delle tecniche, che esclude a priori sia il tempo evolutivo delle cose (la loro evoluzione tipologica, estetica e tecnica), sia il loro rapporto con i luoghi. Restituire il tempo e i luoghi agli oggetti significa aprire nuove direzioni partendo dai segni già tracciati.

### 1.1.2 Luoghi

*Benvenuto il luogo lungo e stretto con attorno il mare, pieno di regioni come dovrebbero essere tutte le nazioni, un luogo pieno di dialetti strani di sentimenti quasi sconosciuti ....*

Giorgio Gaber Benvenuto il luogo che

Tra i molti luoghi possibili ( il luogo fisico, il luogo matematico, il luogo in genetica, il luogo metafisico, il luogo in medicina, il luogo tecnologico, il luogo della memoria), il luogo del progetto per un designer non è un luogo fisico (il luogo geografico o topografico compete gli urbanisti, gli architetti e gli ingegneri) ma è luogo nella sua accezione di contenitore di risorse, che costituiscono ciò che alimenta o può alimentare il progetto alle diverse scale e cioè da un lato le risorse materiali, dall'altro il contesto socio-culturale. Guardare ai luoghi come contenitori di risorse d'altronde, non è una prerogativa della modernità e già per Aristotele il luogo (topos) era un contenitore "limite immobile del corpo contenente"<sup>5</sup>, ne più ne meno di un vaso ma che, a differenza di questo, non può venir spostato; è "immobile" e quindi radicato. Ogni luogo ha un limite, una collocazione, ma anche un contenuto "è una "parte di spazio delimitata, considerata in funzione di ciò che in essa si colloca" (dal dizionario Sabatini Coletti) .

Per la geografia antropica, che pone l'uomo alla base della diversità tra i luoghi, questi sono definiti sulla base delle loro caratteristiche non fisiche, sono spazi "emotivamente vissuti". e quindi identificabili per i sentimenti, le memorie e le suggestioni che trasmettono a ogni individuo. L'approccio alla comprensione dei luoghi che pone l'uomo al centro del rapporto con lo spazio ha origine (come la nascita stessa della geografia antropica) alla fine dell'ottocento con la figura di Friedrich Ratzel<sup>6</sup> etnologo e geografo tedesco che per primo parlò di "spazio vitale" in relazione ad un luogo. Sebbene dagli studi di etnologia di Ratzel presero avvio, nel passaggio alla geopolitica, le teorie espansionistiche del nazionalsocialismo, egli fu un precursore degli studi dei rapporti che intercorrono tra luoghi e persone.

Ratzel sostiene che la natura condiziona in maniera determinante ogni atto umano, l'ambiente in cui si vive può influenzare le capacità intellettuali e operative degli uomini, le caratteristiche sociali e culturali ed economiche di un dato popolo. All'inizio del novecento la scuola geografica

5

Aristotele, *Phys. IV 4, 212 a 21-30*

6

Friedrich Ratzel (Karlsruhe 1844/Ammerland 1904) è stato un etnologo e geografo tedesco autore di testi fondamentali quali *Anthropogeographie* (1882) e *Politische Geographie* (1897).

---

francese (Paul Vidal de la Blache) introduce invece il concetto di evoluzione temporale spiegando come l'uomo in base alle sue esigenze, cultura, capacità tecnologiche, ha la possibilità di intervenire sulla natura per modificarla (il tempo e il luogo).

Agli studi di geografia antropica che includono gli aspetti culturali, economici e sociali della geografia, fanno riferimento gli approcci identitari al progetto nelle diverse scale. Questi guardano al luogo come espressione di risorse per il progetto ma anche come contenitore di tracce e memorie.

Con le parole di Adolfo Natalini "I luoghi sono stratificazioni di memorie orientate. I luoghi sono memoria e configurazione. Nei luoghi si affollano le tracce degli avvenimenti e delle trasformazioni, i luoghi conservano le tracce degli edifici esistenti e quelle degli edifici che vi esisteranno. I luoghi sono anche nodi di reticoli spaziali, dove convergono tutte le configurazioni dei contorni, le tensioni dei luoghi lontani ma visibili e anche di quelli invisibili ma collegabili"... e ancora " i luoghi sono anche stazioni del tempo, luoghi dove si cambiano i cavalli, ammesso che il tempo si muova e vada in qualche luogo. Il luogo, a chi sappia leggerlo dice ciò che è e ciò che vuol divenire"<sup>7</sup>.

Ogni luogo quindi, possiede dei caratteri legati alla sua posizione fisica, alla specificità delle sue risorse naturali e culturali e alle modalità con cui gli abitanti costruiscono la società partendo da tali risorse. Questi caratteri sono definiti dai termini "capitale territoriale" e "capitale sociale". Il capitale territoriale è l'insieme dei fattori presenti nel territorio che vanno a costituirne la specificità rispetto ad un altro luogo (paesaggio, patrimonio, tecniche), il capitale sociale è l'insieme delle modalità con cui gli individui si relazionano nel sociale.

E' l'incrocio di tali caratteri nel rapporto col tempo che definisce l'identità.

In questo rapportarsi degli uomini coi luoghi, gli oggetti hanno sempre fatto da tramite diventando espressione materiale di una diversità legata al lavoro, ai rituali, all'abitare. Un rapporto che però si è venuto a recidere nel mutare dei sistemi produttivi, lì dove il luogo ha cessato di essere al contempo causa e obiettivo del fare dell'uomo.

Con la modernità i luoghi hanno progressivamente iniziato a disgregarsi in uno spazio omogeneo. "In un'epoca storica dominata dal fordismo e dalla produzione di massa.....il produttore/consumatore ha preso il posto dell'abitante, il sito quello del luogo, la regione economica, quello della regione storica e della bioregione. Il territorio...è stato rappresentato e utilizzato come un puro supporto tecnico di attività e funzioni economiche, che sono localizzate secondo razionalità sempre più indipendenti da relazioni con il luogo e le sue qualità ambientali, culturali, identitarie".<sup>8</sup>

E' necessario quindi ripartire dai luoghi per parlare di oggetti.

Non è un percorso inusuale. Negli anni settanta Bruno Orlandoni e Giorgio Vallino, ribaltando una citazione prima di Gropius e poi di Rogers sull'unitarietà del gesto progettuale, descrivevano un percorso "dalla città al cucchiaio" riferito in tal caso alle nuove avanguardie nell'architettura e nel design il cui progetto spaziava dalle riflessioni sulle metropoli agli oggetti del quotidiano. Era una metafora riferita alle differenti scale del progetto, la città che interessava loro era la città come oggetto del progettare e non come elemento generatore della progettazione. Qualche

---

7

Adolfo Natalini, *Figure di Pietra, Electa Milano 1984* pag. 11-15

8

Alberto Magnaghi, *Il progetto locale, Bollati Boringhieri, Torino 2000*, pag. 17

anno più tardi anche i protagonisti del movimento radicale, nel manifesto dei Global Tools del 73 parlano di un design dei luoghi in contrapposizione al cosiddetto design internazionalista: “un design legato al genius loci, alle qualità di un territorio, alle sue risorse e quindi in qualche modo al recupero della manualità e delle tecniche tradizionali”<sup>9</sup>. Per quanto gli oggetti progettati in quella straordinaria stagione del design italiano non abbiano saputo recepire le indicazioni programmatiche del manifesto, tuttavia è da lì che partono le prime riflessioni teoriche sui rapporti territorio/design, artigianato/design. L’artigianato come modalità di realizzazione degli oggetti rappresenta il principale veicolo di una diversità che trova radice nei territori e non nel foglio bianco del progettista.

In questo testo il luogo è la partenza di un viaggio “tra le cose” svolto con gli strumenti del progettista e una curiosità che appartiene agli antropologi, allo scopo di trovare nuovi ambiti e significati al fare professionale di questa disciplina.

### 1.1.3 Tempo

*“Da noi a Napoli il tempo si chiama tempo, come in spagnolo, perché Napoli ha avuto secoli spagnoli. La i infilata nel tempo lo scombina, gli leva l’andatura inesorabile. [...] O’ tempo è irregolare. Può mettersi a correre e far correre tutti con lui.....ma per il resto delle ore ‘o tempo è assai più lento del ticchettio degli orologi che lo vogliono misurare.”*

Erri De Luca

*“Scommetto che tu col tempo non ci hai neanche parlato”.*

*“Forse parlato no - rispose Alice cautamente - ma so che quando studio musica devo battere il tempo”*

*“ Ah ecco spiegato tutto ! - disse il Cappellaio.*

*“ Lui non tollera di essere battuto. Invece se fossi in buoni rapporti con lui ti sistemerebbe le lancette secondo come ti gira. Per esempio immagina che siano le nove del mattino, ora di cominciare le lezioni: basterebbe dirgli una parolina e via che le lancette si spostano in un batter d’occhio su mezzogiorno e trenta, pronto in tavola!”*

*(.....)*

*“Sarebbe il massimo, proprio- disse Alice pensierosa- ma poi .... potrei anche non aver fame..”*

*“Non subito- disse il cappellaio- ma potresti tenerlo fermo su mezzogiorno e trenta finchè ti pare”*

Alice nel paese delle meraviglie- trad. di Aldo Busi

La misura del rapporto tra gli oggetti e i luoghi è data dal tempo. Come c’è un tempo che è scansione temporale del nostro vivere, c’è un tempo anche per le cose; un tempo del progetto e della realizzazione, un tempo del fare e un tempo del durare, un tempo dell’usare e del riporre, del mostrare e del nascondere.

Senza il tempo non ci sarebbe la memoria e la storia, non ci sarebbero le informazioni necessarie all’uomo per perpetuare la cultura, esso è infatti “ una categoria innata della mente che

<sup>9</sup>

Ugo La Pietra, *Riflessioni sul rapporto fra design e artigianato, videointervista di Alessandra Giacardi Maggio 2009*



---

rende possibile la conoscenza: la temporalità organizza le percezioni sensibili e fa in modo che queste giungano all'intelletto "<sup>10</sup>

Gli oggetti scandiscono il tempo, talvolta invecchiano o si degradano, talvolta rinascono con nuove funzioni, talvolta diventano essi stessi memoria dei tempi. Il tempo degli oggetti è la misura del divenire delle cose, il succedersi dei passaggi gradualmente che ne modificano lo stato adattandolo alle tecniche e all'uso. "Come nella storia dell'arte, e per estensione nella storia degli oggetti, la successione cronologica allinea in una traiettoria, che può anche essere molto ramificata, i fatti avvenuti e le cose fatte. Opere d'arte e oggetti condividono, in buona compagnia, questa certezza del tempo che non si ripete. Per cui siamo in grado di conoscere gli oggetti correlandoli al loro tempo. Nello stesso modo tutti gli oggetti, nel momento in cui sono concepiti, sono contemporanei. Ogni opera è stata contemporanea, ciascuna nel suo tempo."<sup>11</sup>

Alcuni oggetti sono legati ai ritmi e alle cerimonie della vita dell'uomo, spesso usati per un tempo limitato che si rinnova (si pensi agli oggetti che caratterizzano alcuni rituali delle feste) attraversando talvolta la vita delle persone talvolta le generazioni.

Non esiste un solo ordine del tempo, ma gli ordini del tempo sono molteplici per effetto della diversità dello sviluppo nelle singole culture e spesso variano al variare dei luoghi. Processi locali possono procedere con velocità diverse rispetto all'unitarietà del comportamento globale del sistema (pensiamo a come nel passato le culture si siano sviluppate in maniera assolutamente disomogenea). Ci sono tempi quantitativamente diversi, velocità e durate diverse: scale diverse (lo vedremo nelle prossime pagine), effetti diversi del tempo.

"..... c'è un tempo per ogni situazione sotto il cielo: un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per piantare e un tempo per sradicare ciò che è piantato..., un tempo per demolire e un tempo per costruire, un tempo per piangere e un tempo per ridere, un tempo per far cordoglio e un tempo per danzare, un tempo per gettare via pietre e un tempo per raccogliere pietre..., un tempo per cercare e un tempo per perdere, un tempo per conservare e un tempo per buttare via, un tempo per strappare e un tempo per cucire, un tempo per tacere e un tempo per parlare.." (Ecclesiaste 3:1-8).

La scansione temporale del nostro vivere, è a sua volta cadenzata dalla compresenza di tempi distinti: un tempo solare, determinato dall'alternarsi delle stagioni, un tempo religioso (per alcuni) che scandisce le feste e i riti, un tempo politico che determina la vita delle istituzioni.

Per la religione cattolica esiste un tempo definito dal calendario liturgico che scandisce "i giorni e periodi di "grasso" (quando mangiare carne è consentito o addirittura raccomandato come segno della festa) dai giorni e periodi "di magro" (quando la carne si deve sostituire con cibi vegetali o tutt'al più con latticini, uova, pesce)."<sup>12</sup>

La struttura temporale dei nostri giorni è espressione di una cultura industriale per la quale il tempo è tempo della simultaneità, delle comunicazioni in tempo reale (dal telefono al computer), è tempo della velocità degli aerei che trasformano la misura della lontananza da chilometri

---

10

*Kant, Critica della ragion pura*

11

*Vincenzo Legnante, Questioni di fenomenologia del design*

12

*Massimo Montanari, L'identità italiana in cucina, Edizioni Il Nocciolo, Laterza, Bari 2010, pag.5*

a minuti (ma esistono ancora popoli che vivono senza orologi, regolando la loro esistenza sul sorgere e sul calare del sole).

E il tempo associato al concetto di modernità “..poiché moderno deriva dalla radice latina “modo”, un avverbio che significa “ora, in questo momento”. Così è moderno (etimologicamente) solo ciò che avviene ora, in questo momento; l’architettura moderna è quella del presente, in un mondo in cui il cambiamento è sempre più veloce (ed auspicato!) quindi un’architettura dell’attimo fuggente... quanto di più lontano da ciò che penso sia l’architettura: arte del tempo e della memoria, arte dei tempi lunghi. L’architettura moderna aspira ad essere architettura istantanea... “Architettura moderna” è un ossimoro. “A ogni tempo la sua arte – a ogni arte il suo tempo” stava scritto a lettere d’oro sul fronte del padiglione della secessione a Vienna. Il tempo dell’architettura è un tempo lungo dove ieri, oggi e domani si sovrappongono come pietre seguendo le leggi della gravità.”<sup>13</sup>

Esistono una percezione e una gestione del tempo che sono misura della diversità culturale tra i popoli. E’ ciò che Robert Levine rende evidente nel suo “Una geografia del Tempo” incentrato sull’idea che il tempo caratterizzi non solo le vite individuali ma anche le impronte distintive delle diverse culture. Una percezione del tempo che sempre più si unisce ai luoghi nella definizione dell’identità culturale alle varie scale. “.. la cosa che forse in questo momento storico caratterizza maggiormente il Mediterraneo è lo scorrere del tempo: il modo di vivere delle persone è più lento, quasi “analogico”, in contrasto con un Nord più calcolatore e per contrasto più “digitale”. È un’area in cui la parola ritmo viene associata alla musica prima che a uno stile di vita frenetico ed è percepibile nei singoli gesti quotidiani degli artigiani che si susseguono come in un rituale di cui solo loro conoscono le fasi e di cui, con grande cura, si fanno custodi.”<sup>14</sup>

L’ossessione del tempo compare in quasi tutte le espressioni della cultura contemporanea.

Dalla velocità dei futuristi ( già per i filosofi dell’antica Grecia il tempo è sempre stato correlato al movimento), agli orologi deformati di Dalì, a libri come *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust o *La Metafora* di Kafka ( con l’ossessione del protagonista/insetto per il treno da perdere), a film quali *Ritorno al futuro* di Zemeckis o prima ancora “*Tempi Moderni*” di Chaplin, alle musiche di John Cage (che titolò alcune delle sue composizioni con l’indicazione del loro tempo di esecuzione); tutte opere che pur con linguaggi e intenti diversi testimoniano la presenza del tempo come tema portante.

Ma qual’è il rapporto che ha il design col tema del tempo?

Il design diventato arbitro nella definizione degli oggetti, ne ha di fatto cancellato la progressione temporale occupandosi semmai di programmarne l’obsolescenza allo scopo di favorirne una progressiva sostituzione.

“Secondo il mio progetto, i governi assegneranno un ‘tempo di vita’ alle scarpe, alle case, alle macchine, ad ogni prodotto dell’industria manifatturiera, mineraria e dell’agricoltura, nel momento in cui vengono realizzati. Questi beni saranno venduti ed usati nei termini ‘definiti’ dalla loro esistenza, conosciuti anche dal consumatore. Dopo che questo periodo sarà trascorso, que-

13

Adolfo Natalini  
intervista con

14

Daniela Ciampoli e Marco Marseglia, *Attorno al Mediterraneo (Autour de la Méditerranée)* in *Tessere Conoscenze, Artigianato, Design e Territori*, a cura di Roberta Morittu, Anna Pau, Giuseppe Lotti, Edizioni ETS, Pisa 2011

---

ste cose sarebbero legalmente ‘morte’ e [...] distrutte nel caso ci sia una disoccupazione diffusa. Nuovi prodotti sarebbero costantemente immersi dalle fabbriche sui mercati, per prendere il posto di quelli obsoleti<sup>15</sup>.”

Il tempo degli oggetti è diventato il tempo breve del consumo materiale o visivo. L’obsolescenza programmata, nata e teorizzata in un paese in parte privo di una locale storia sociale degli oggetti, ha trovato in Europa una maggiore resistenza che deriva da una tradizione consolidata di “conservazione” delle cose. La velocità delle comunicazioni (opposta alla staticità dei saperi locali) ha però progressivamente invaso anche i nostri luoghi sostituendo conoscenze generali a conoscenze tacite, l’obsolescenza alla durabilità delle cose.

E quindi il tempo attuale degli oggetti è il tempo del loro consumo, quello frenetico dei linguaggi (il design segue ormai un tempo dei nuovi prodotti mutato dai ritmi della moda) che ne definisce l’obsolescenza percepita quello incalzante della tecnologia (cellulari e computer sono la più evidente attestazione di questo tempo) che ne definisce l’obsolescenza programmata (le innovazioni tecnologiche seguono quasi sempre un calendario di immissioni sul mercato che non è diretta conseguenza delle invenzioni).

Se volessimo raccontare questo uso del tempo con due proverbi popolari potremo dire che “Il tempo consuma ogni cosa” ma anche che “ogni tempo porta con sé qualche novità”. Il tempo degli oggetti lo percepiamo nei musei nei quali gli oggetti sono riportati al tempo mitico della loro storia.

La cultura consumistico-tecnologica ha ristretto gli ambiti di percezione del tempo.

Il tempo, in una cultura globale dominata dai miti dell’efficienza e della produttività, dalla velocizzazione dei ritmi sociali e di quelli del lavoro, è diventato l’elemento con cui misurarsi (corsa contro il tempo) o contro cui lottare (lotta contro il tempo), o ancora nella più comune delle metafore, qualcosa di cui l’unica misura percepibile è quella economica (il tempo è denaro).

Di contro una opposizione ai tempi stretti della produzione degli oggetti accompagna tutta la storia della contrapposizione tra i tempi dell’uomo e i tempi delle macchine nel nostro e in altri paesi. (Mari 2001). Il rapporto con la dimensione temporale divide l’ideologia del consumismo dalle nuove esperienze su possibili diversi modelli di vita. Chi conosce il movimento Slow-Food sa che alla base del progetto c’è l’idea che la vera democrazia implichi un ragionamento sul tempo delle cose. “La filosofia di Slow Food rifiuta l’accelerazione che il capitalismo ha imposto al cibo, insistendo sul fatto che tutto ciò che è nutrimento deve essere prodotto in armonia con l’ambiente e nel rispetto del lavoro di chi lo produce”<sup>16</sup>

Delle tre dimensioni del tempo, passato-presente-futuro, sono stati soprattutto il passato e il presente ad interessare gli antropologi mentre la terza dimensione quella del futuro è sempre stata il campo di osservazione dei progettisti.

C’è infine un percorso che unisce i tempi ai luoghi ed è la dimensione del viaggio.

“Il viaggio...ci insegna l’estetica del tempo di mezzo cioè a trovare un equilibrio tra veloce e len-

---

15

Bernard London, *“Ending the Depression through Planned Obsolescence”*, 1932

16

Raj Patel, *Il valore delle cose (e le illusioni del capitalismo)*, titolo originale: *The value of nothing (How to Reshape Market Society and Redefine Democracy)*, First published by Portobello Books London 2009. Ed. Iliana Feltrinelli Milano 2010.

to, tra il tempo degli eventi e il tempo degli orologi, tra tempo alto e basso”<sup>17</sup>

E’ nel viaggio che spesso si ritrova la reale percezione dei tempi, quella che consente un differente rapporto con le cose, i libri, le espressioni della cultura e una percezione della diversità dei luoghi.

#### 1.1.4 Cultura

*“La cultura assume forme diverse attraverso il tempo e lo spazio. Questa diversità si incarna nell’unicità e nella pluralità delle identità dei gruppi e delle società che costituiscono l’umanità. Come fonte di scambio, innovazione e creatività, la diversità culturale è necessaria per l’umanità quanto la biodiversità per la natura. In questo senso, è il patrimonio comune dell’umanità e dovrebbe essere riconosciuta e affermata per il bene delle generazioni presenti e future.”*

Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale dell’Unesco – Art. 1

Parliamo di un tempo e di un luogo in rapporto alle espressioni dell’attività dell’uomo e quindi alle espressioni della cultura. E’ allora necessario dare una definizione di quello che è considerato l’elemento distintivo del genere umano ma anche uno dei concetti più controversi della storia dell’umanità. Sin dalla loro nascita nel settecento, il concetto di cultura è stato al centro di un acceso dibattito all’interno delle tre scienze sociali di base (Antropologia, Sociologia, Psicologia Sociale) proprio per la difficoltà di arrivare ad una definizione condivisa del termine (originariamente il concetto di cultura coincideva con quello di civiltà).

A partire dalla definizione di Tylor nel 1871 “La cultura o civiltà è quel complesso assieme che comprende le conoscenze, le credenze, l’arte, la morale, il diritto, il costume e ogni altra capacità o abitudine acquisita dall’uomo come membro di una società”<sup>18</sup> il susseguirsi di eccezioni e inclusioni ha attraversato gli ultimi centocinquanta anni della nostra storia senza mai arrivare ad una definizione che potesse bypassare le divisioni disciplinari per approdare ad un concetto condiviso. Tuttavia nel trascorrere degli anni la definizione si è arricchita di specifiche fondamentali per il nostro campo di osservazione (quello delle discipline progettuali) quali quelle della sua “trasmissibilità e processualità” la capacità cioè di poter essere trasmessa da un individuo ad un’altro attraverso processi, e la sua “dinamicità” cioè il suo essere soggetta nei passaggi a continui mutamenti.

“Dinamicità e processualità sono caratteristiche della cultura che consentono una lettura della stessa sia nel tempo che nello spazio, tenuto conto della molteplicità degli individui che agiscono secondo concezioni della realtà, schemi di vita, modalità di pensare, sentire e agire che danno luogo a storie ed esperienze differenziate nel tempo e nei luoghi che, in modi diversi, originali e continuamente riformulatesi, caratterizzano la vita dei gruppi umani e si traducono in sistemi

<sup>17</sup>

Robert Levin, *Una geografia del tempo*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 1998

<sup>18</sup>

Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, 1871

---

conoscitivo-simbolici e strumenti operativi”<sup>19</sup>

Riconoscere che una cultura è trasmissibile e dinamica implica un ruolo per ogni generazione che è poi quello di costruire i sistemi conoscitivi e gli strumenti operativi con cui la cultura possa essere elaborata per trasformare il mondo in cui vive (dinamicità) e trasmessa alle generazioni successive (acquisizione). E poichè tali forme di elaborazione della cultura passano anche attraverso l’elaborazione progettuale, spetta al mondo del progetto un ruolo fondamentale nello sviluppo di strumenti e metodi e nell’utilizzo degli stessi per dare continuità alla produzione culturale.

La cultura è la costruzione di un qualcosa che non esiste in natura. Mentre per l’accezione popolare del termine il contrario di cultura è l’ignoranza, nella concezione scientifica di cultura il suo contrario è proprio la natura. La cultura possiede un tempo e un luogo, gli oggetti e i fenomeni naturali sono privi di queste due categorie. Mentre la cultura è particolare e cioè legata alle diversità, la natura è universale.

### **Patrimonio culturale**

Il patrimonio culturale di un popolo è l’espressione della sua cultura.

La definizione di “patrimonio culturale” e la sua formulazione teorica, appartengono al dibattito sviluppatasi intorno all’UNESCO a partire dagli anni ’70. L’UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) è una delle dieci istituzioni non governative in cui si articola il sistema delle Nazioni Unite, il cui scopo è quello di affrontare le problematiche di ogni singola specificità da un punto di vista universale, tenendo conto dell’organizzazione della umanità nel suo complesso. Attiva fin dal 1946, l’istituzione ha, dalla sua costituzione, il ruolo di riferimento e coordinamento per le politiche culturali dei singoli stati.

Nel 1972 con la “Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale” l’UNESCO individua per la prima volta una successione di siti, in una lista (aperta a successive inclusioni), considerati “patrimonio mondiale dell’umanità”. Tale lista che subirà nel corso degli anni varie revisioni (soprattutto attraverso la rivisitazione dei criteri che ne ispiravano l’iscrizione dei beni) porterà ad includere nella revisione del 1992, anche i significati e le pratiche immateriali, introducendo i concetti di “tradizione culturale”, “cultura vivente” e “uso del territorio”. Questo nuovo approccio comporterà una ridefinizione del concetto generale di patrimonio culturale. Dall’idea di un patrimonio statico, fisso e monumentale da conservare si è quindi passati progressivamente a quello di espressione culturale vivente con un allontanamento da un approccio archivistico e documentale in favore di un nuovo concetto di riproduzione e trasmissione delle pratiche culturali che è poi quello che maggiormente interessa il nostro ambito di studi. Il concetto è che al di là del manufatto in se possa essere tutelata e resa vitale la pratica che ne ha reso possibile la realizzazione. In tale ottica la Conferenza mondiale sulle politiche culturali di Città del Messico del 1982 estende la definizione di patrimonio all’insieme della tradizione culturale e viene utilizzata per la prima volta la definizione di ICH. (Intangible Cultural Heritage). Tale nuova apertura è ben esplicitata dallo slogan “Quando in Africa muore un vecchio è una biblioteca che brucia”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup>

G.Longo- *Lezioni del corso di Antropologia Culturale* su [www.saveriocantone.net](http://www.saveriocantone.net) consultato in data 3 Aprile 2011

<sup>20</sup>

Rapporto “Our Creative Diversity”1995

Più di altri paesi europei, l'Italia ha una grande tradizione di studi demo-etnologici rivolti alle culture locali. Partendo dalle ricerche sul folklore, gli studi sulle identità culturali hanno avuto una grande rilevanza sia per la qualità dei documenti prodotti, sia per la solidità dei presupposti teorici che li muovevano. La ricerca sulle specificità locali ha nel tempo abbracciato varie denominazioni disciplinari, a partire da quella specifica di Folklore nell'ottocento, Etnografia italiana nel primo decennio del novecento, Demologia, Storia delle tradizioni popolari negli anni 50 (Gramsci, De Martino), Studi sulla cultura popolare negli anni sessanta, Etnologia dell'Italia/Etnografia regionale negli anni settanta, sino alla più recente definizione di Antropologia del patrimonio (Clemente).

Il patrimonio culturale oramai comunemente definito in ambito internazionale come Cultural Heritage secondo l'espressione in uso nei paesi anglosassoni si compone di due fondamentali macro-categorie: la cultura orale o immateriale e la cultura materiale

### **Cultura immateriale**

La cultura immateriale (ICH), comprende la componente sociale-comportamentale (il modo in cui gli individui agiscono e interagiscono l'uno con l'altro) e la componente cognitivo-ideologica (le credenze, le idee e i valori), e il modo in cui (sistemi comunicativi figurativi, verbali e scritti) queste idee si palesano. Appartengono a tale macrocategoria la lingua con le sue espressioni testuali e verbali (canti popolari, filastrocche), la musica, i balli e le feste popolari, i saperi, i proverbi, i rituali. Il patrimonio immateriale a differenza di quello materiale è un patrimonio "vivente" in continua evoluzione e trasformazione, composto di pratiche e saperi che spesso non hanno una codificazione "scritta" ma sono tramandate "oralmente" attraverso conoscenze "tacite" da una generazione a un'altra.

Per quanto la cultura immateriale possa risultare in parte estranea alle competenze del nostro ambito di studi, è proprio nella cultura immateriale (popolare, vivente, orale, tradizionale) che si definisce e si esplicita maggiormente l'identità di una comunità. Il patrimonio immateriale è trasmesso di generazione in generazione, ed è costantemente ricreato in relazione all'interazione con l'ambiente circostante, con le "contaminazioni" che provengono dall'esterno della comunità culturale, con la storia e l'evoluzione della società locale, nazionale e sovranazionale. Esso è quindi alla base dell'elaborazione dei processi identitari delle comunità e dei gruppi.

Il ICH è associato all'idea di comunità più di quanto non lo sia il Patrimonio Materiale. L'idea, che prende sostanza a partire dalla Convenzione Unesco del 2003, è quella di una "salvaguardia" finalizzata non solo alle "espressioni culturali" ma all'atto sociale di creazione e rielaborazione che ne permette la produzione e la pratica. La Convenzione del 2003 mette infatti in primo piano i detentori della cultura considerata ICH e considera fondamentale la partecipazione delle comunità locali che si identificano nel ICH e nella salvaguardia chiedendo agli stati membri di compilare inventari delle espressioni culturali che corrispondono al ICH.

Catalogazione, documentazione e inventari (ne parleremo con maggiore specificità quando affronteremo il tema delle pratiche progettuali) sono considerati un supporto irrinunciabile per la tutela e la prosecuzione dei saperi.

I maggiori problemi nella salvaguardia delle culture immateriali derivano dalla difficoltà di definizione di un referente per la proprietà intellettuale di una cultura immateriale. Mentre il Patrimonio Materiale è in genere proprietà pubblica o privata, nel caso del ICH si tratta di creazioni collettive, prive di referenti individuali, nei cui confronti è difficile esercitare un diritto di proprietà. Il concetto

---

giuridico di proprietà intellettuale si basa invece sulla persona dell'autore e sull'oggetto creato (si applica al risultato finale e non ai processi o ai saperi) e risulta inadatto ad una reale protezione delle conoscenze intese come elementi culturali.

### **Cultura materiale**

Secondo la definizione di Thomas Maldonado la cultura materiale è "la cultura degli oggetti fisici creati o fabbricati dagli uomini nella loro prassi produttiva e/o simbolica" e cioè la cultura degli artefatti di una società, sia quelli connessi alle attività di sussistenza, sia quelli prodotti a scopo artistico o rituale. Dovendo fare un'elencazione non esaustiva: i manufatti edilizi, l'abbigliamento, l'arredo interno e urbano, l'alimentazione, gli attrezzi del lavoro, gli oggetti personali e quelli della casa, l'artigianato, i mezzi di trasporto, i giocattoli, gli strumenti musicali, gli oggetti devozionali, i gioielli.

In un certo senso essa coincide con la storia della trasformazione delle materie prime in prodotti e quindi procede di pari passo con la storia della tecnologia, con la storia di un processo apparentemente lineare che va dalle prime pietre scheggiate del paleolitico alla rivoluzione informatica. Anche qui però, i fattori tecnologici non sono i soli a determinare l'evoluzione degli oggetti ma ad essi si affiancano i fattori economici, quelli sociali e le scelte politiche che governano una comunità (sempre più di tutto ciò vi è una consapevolezza da parte delle discipline del progetto). La cultura materiale nel suo esprimersi nel concreto, negli oggetti e attraverso gli oggetti, è di conseguenza il campo principale di operatività del designer nel suo ruolo di progettista di oggetti fisici (vedremo in seguito quanto l'attività del designer anche sulla base delle considerazioni appena svolte si sia però sempre più allargata ai processi).

L'ambito di studi della cultura materiale è in realtà assai vasto, ed interessa più discipline: l'archeologia, la storia, l'antropologia culturale, l'economia, l'architettura, l'arredo, la geografia, chi si appresta ad analizzare la cultura di una comunità a partire dai suoi aspetti materiali, non può prescindere da una visione multidisciplinare. Prendere in esame i manufatti di una società, significa considerare le ragioni, le conoscenze e le influenze che ne hanno determinato la creazione ma anche l'adozione e l'uso, la circolazione, gli scambi ai quali danno vita, il sistema di distribuzione, il valore simbolico, la diffusione etc...

E' con il diciannovesimo secolo e con la diffusione da un lato dei sistemi di produzione industriale, dall'altro delle pratiche di consumo, che ci si pone il problema dello studio e della tutela dei manufatti che progressivamente andavano a scomparire, raccogliendo al contempo le premesse evidenziate nel precedente secolo da archeologi ed etnografici (Tylor, *Primitive Culture*/1871, Morgan, *Ancient Society*/1877). La nozione di cultura materiale prenderà forma nel secondo decennio del 1900 come diretta conseguenza del materialismo storico di Engels e Marx sino a venire definitivamente consacrata da Lenin con la creazione dell'Istituto di cultura materiale dell'accademia sovietica delle scienze e successivamente nel 1953 a Varsavia in Polonia dell'Istituto per la storia della cultura materiale.

La prima definizione di storia della cultura materiale è data proprio dall'economista polacco Witold Kula nella prima metà degli anni settanta: "la storia dei mezzi e dei metodi impiegati nella produzione e nel consumo, che si distingue dalla storia economica (il cui oggetto è costituito dai fattori sociali che condizionano la produzione e il consumo) e dalla storia della scienza e della tecnica (che si occupa invece del livello tecnologico raggiunto da una società indipendentemente dalla produzione)". Lo studio della cultura materiale prende in esame le pratiche "di lunga du-

rata” all’interno di una determinata comunità, derivanti da conoscenze condivise e trasmesse quasi sempre “tacitamente” da una generazione all’altra o fra gruppi della stessa generazione, quindi non si occupa di pratiche uniche e individuali, ma di pratiche che si ripetono nel tempo. Queste pratiche riguardano prevalentemente la realizzazione di manufatti il cui uso compete la cultura immateriale.

Tra le molte differenze che emergono nel confronto tra cultura orale e materiale, ve n’è una che rappresenta l’oggetto specifico di questo lavoro ed è la progettualità. Mentre il divenire delle espressioni orali continua ad essere fondamentalmente un processo di tipo “esperenziale”, il divenire degli oggetti, delle architetture e talvolta perfino dei cibi nella contemporaneità, passa oramai attraverso un processo “progettuale”. E’ quindi nella impostazione di tale processo in continuità con le esperienze pregresse che può essere salvaguardata e rinnovata l’identità di una determinata cultura materiale .

### 1.1.5 Identità

*Un’identità forte è una finestra sul mondo, capace di includere in sé anche le altre. Se è debole, invece, si limita a glorificare se stessa, rinchiudendosi nei confini del localismo.”*

(Raffaele La Capria)

L’Identità (dal latino tardo *identitas*, composta da *idem*, stesso, e *entitas*, entità) è qualsiasi cosa renda un’entità definibile e riconoscibile, perché possiede un insieme di qualità o di caratteristiche che la accomunano o la diversificano da altre entità. Semplificando l’identità è tutto ciò che rende due cose la stessa cosa oppure ciò che le rende differenti.

In termini generali l’identità è il risultato di un processo di appropriazione da parte di un individuo di “elementi identificanti” e cioè di quegli elementi (pratiche, cose, espressioni) incontrati nel corso della propria vita che ne costituiscono la cultura di riferimento. Quindi l’identità è l’incontro tra l’individuo e la cultura (l’identità si forma nella cultura attraverso il processo di “inculturazione” - Boas ).

In sociologia un’ identità e’ formata da elementi costitutivi (il soggetto o la comunità, gli elementi che ne orientano le scelte, lo spazio o territorio nel quale il gruppo vive, il senso di appartenenza che si sviluppa in ogni componente), ed elementi distintivi (le preferenze e le inclinazioni del singolo individuo, il proprio vissuto storico, le modalità con cui l’individuo si rapporta agli altri). Il senso di appartenenza ad un’identità si forma quando una persona si sente partecipe dei valori e dei diritti di un gruppo, ne condivide le pratiche (pratiche lavorative, elaborazione dei cibi, tradizioni) o gli elementi di riferimento (oggetti, musiche, simboli).“ Per Identità si intende il comune riferimento di valori presenti, generati nel contesto di una comunità e di valori passati reperiti nell’autenticità del monumento...”<sup>21</sup>

Molte sono le identità secondo le quali un individuo può vivere la propria esistenza ( secondo un elenco non esaustivo: Identità di genere, Identità di parentela, Identità generazionale, Identità territoriale, Identità etnica, Identità nazionale o transnazionale, Identità economica, Identità di

21

Carta di Cracovia 2000



---

classe sociale o di ceto, Identità di professione o di lavoro, Identità scolastica, Identità di gruppo, Identità politica. Identità religiosa, Identità sportiva, Identità zodiacale).

Ogni identità' viene percepita in due differenti modi: come autopercezione (il soggetto si percepisce in base a un'identità' che conosce e accetta) e come eteropercezione (i soggetti di una comunità' riconoscono un'identità' culturale e ne accettano gli orientamenti).

Tra le diverse forme d'identità. quella che compete maggiormente le discipline del progetto (sebbene ogni tipo di identità' generi dei propri oggetti) è quella territoriale. Abbiamo definito l'identità' territoriale come miscela di tre elementi: la posizione fisica, le risorse naturali, le risorse culturali. La miscela tra questi tre elementi genera una molteplicità di combinazioni che caratterizzano la diversità tra i luoghi e ne definiscono l'identità'

." Va chiarito immediatamente..... che la nozione di identità è il risultato di processi dinamici di contatto, di ibridazione, di meticciamento. L'errore più grave, dal punto di vista antropologico, è quello di attestarsi ad una definizione di carattere statico, immutabile, immobile ed essenzialistico. La minore velocità nei cambiamenti storico-sociali nelle società tradizionali (ivi comprese le nostre comunità prima dell'avvento della televisione) rispetto ai nostri giorni, faceva ritenere che l'identità potesse sedimentarsi in forme "tipiche", stereotipate, riconoscibili attraverso pratiche "originali" di cultura materiale (cucina, gastronomia ecc.), di credenze magico-religiose, di proverbi e motti di spirito, di comportamenti "originari" codificati dalla consuetudine...." <sup>22</sup>

La definizione del concetto di identità territoriale, incentrata sul rapporto tra gli uomini e le risorse fisiche e culturali di un territorio, ha portato alla definizione di "giacimento territoriale" (Cristallo 2004). Il giacimento territoriale o "giacimento locale" è la sommatoria degli elementi di un luogo che ne contraddistinguono al tempo stesso la varietà delle qualità presenti, e gli elementi di identità diffusa, sia a livello territoriale che sociale. In questo giacimento vengono considerate le risorse materiali e immateriali locali "territorialmente circoscritte".

"Il "giacimento territoriale" è composto dalle risorse presenti in un luogo che vanno da quelle culturali a quelle ambientali e naturalistiche, da quelle manifatturiere e produttive a quelle enogastronomiche".<sup>23</sup> Gli oggetti prodotti in un definito territorio possiedono una loro specificità che gli deriva dal binomio contesto-identità e riflettono questa specificità in un ciclo che si chiude, nuovamente sul territorio, che a sua volta acquista specificità. Dal punto di vista culturale, il complesso di tradizioni, scientifiche, storiche, artistiche, trasmesse da una comunità risultano avere una presenza variabile nel tempo e nello spazio, ma che permette comunque una sua leggibilità dall'esterno.

L'identità di un luogo è dunque rappresentata dall'insieme di elementi tradizionali, culturali, materiali e dall'intrecciarsi e dal sovrapporsi di esperienze storiche e culturali, comprende quindi la cultura materiale e quella immateriale. La differenza tra le identità alimenta la diversità culturale. La necessità di salvaguardare le diversità con tutto l'insieme di caratteri individuali che portano con se, è un concetto ampiamente condiviso, ribadito nel 2008 dalla dichiarazione universale

---

22

*Annibale Salsa, Identità e paesaggio. fattori morfoplastici, in <http://geofilosofia.files.wordpress.com/2010/09/salsa-identita-e-paesaggio.pdf>*

23

*Vincenzo Cristallo, Design e risorse tipiche mediterranee: Il rapporto prodotto, contesto, identità, in Raffaella Fagnoni, Paola Gambaro e Carlo Vannicola, Medesign - forme del Mediterraneo, Alinea editrice, Firenze 2004, pag.98*

sulla diversità culturale dell'Unesco. Le diversità culturali sono il frutto di una lunga evoluzione avvenuta all'interno dei territori ma anche e soprattutto di una ibridazione fra comunità e fra popoli a tutti i livelli di conoscenza, che sia questa materiale, artistica, politica, gastronomica.

### Le scale dell'identità

I miei nonni vivevano in un piccolo paese della Sardegna. Tutta la loro esistenza tutte le lunghe giornate che il Signore ha loro concesso, si sono svolte tra i vicoli e le campagne di un piccolo centro di duemila anime, isola nell'isola.. Quel piccolo paese era la loro identità e mai si sarebbero sognati di mettere in discussione tale appartenenza; tuttavia partecipavano a identità a scale maggiori; si sentivano certamente sardi, forse italiani, difficilmente europei o mediterranei. Del loro essere mediterranei non avevano poi alcun segnale essendo assente la comparazione e l'individuazione di tratti e usanze comuni con altri popoli bagnati da quel mare che loro stessi avevano visto rare volte; l'identità implica la consapevolezza di una condivisione.

I loro figli ( i miei genitori) hanno abbandonato ancora giovani quel piccolo borgo per spostarsi in città. E' nella città che hanno costruito il loro percorso di vita con viaggi frequenti al di là del mare e continui ritorni al paese d'origine. Non hanno tuttavia mai rinnegato l'identità legata al luogo nel quale son nati ne si son sentiti propria un'identità cittadina. Hanno sempre percepito un legame forte con la propria regione ma ciò in una regione che non ha confini credo vada da sè. Hanno sempre ugualmente condiviso un'identità italiana e credo ciò derivi dalla fase storica che hanno attraversato come generazione, ma non potrei dire altrettanto riguardo un'identità europea o mediterranea.

Io son nato in una città che ho abbandonato da giovane per trasferirmi a Firenze. Confesso di non essermi mai appropriato di un'identità fiorentina pur amando moltissimo questa città. A chi mi interrogava sulla mia identità ho sempre premesso la mia identità regionale a seguire quella del luogo in cui son nato ma mi sento parimenti italiano, mediterraneo e forse anche un pò europeo. Le mie figlie sono nate a Firenze e come tutti i ragazzi della loro generazione sono cittadine del mondo (in ciò son debitori più alla Ryan Air che alle disponibilità familiari), sono certamente fiorentine ma vanno orgogliose di una identità isolana che rivendicano quale elemento di diversità nel confronto con i loro compagni.

Questa piccola premessa mi è necessaria per introdurre il concetto di scala delle identità. La lettura dell'identità è infatti connessa al concetto di scala e ogni individuo partecipa al contempo ad identità che vanno dalla personale a quella universale. Come da più parti evidenziato possediamo oramai identità multiple. Sostiene Ermanno Bonomi " Nelle società tardo-moderne ad elevata complessità come le nostre si è affacciata la nozione di "identità multiple". Tale definizione non riguarda, come in passato, soggettività diverse (individui, gruppi sociali, comunità) caratterizzati da omogeneità strutturali al loro interno, ma riguarda lo stesso individuo che, in contesti situazionali diversificati, assume identità differenziate"..

Le identità multiple presuppongono appunto la presenza di una scala dell'identità che corrisponde alle dimensioni geografiche dell'ambito di riferimento delle stesse.

"L'identità autentica assomiglia alle Matrioske, ognuna delle quali contiene un'altra e s'inserisce a sua volta in un'altra più grande. Essere emiliani ha senso solo se implica essere e sentirsi italiani, il che vuol dire essere e sentirsi pure europei. La nostra identità è contemporaneamente regionale, nazionale — senza contare tutte le vitali mescolanze che sparigliano ogni rigido gioco — ed europea; del nostro Dna culturale fanno parte Manzoni come Cervantes, Shakespeare o

---

Kafka o come Noventa, grande poeta classico che scrive in veneto. È una realtà europea, occidentale, che a sua volta si apre all'universale cultura umana, foglia o ramo di quel grande, unico e variegato albero che era per Herder l'umanità."<sup>24</sup>

### 1.1.6 Tradizione

*"Nella società contemporanea in cui si sono dissolti, come neve al sole, i miti modernistici della certezza e della sicurezza, vi è un indiscusso bisogno di riferimenti rassicuranti e consolatori. La nostalgia della tipicità riaffiora pertanto nelle sagre, nelle feste folcloristiche, nelle molteplici espressioni di etnicismo e di etnocentrismo."*

(De Martino 1958).

Mentre l'identità è un processo (di appropriazione) la tradizione è oggetto di tale processo. La tradizione in quanto tale è campo di studio dell'etnologia disciplina affine all'antropologia culturale che studia le popolazioni nella loro comparazione. E' l'etnologia che si occupa della diversità culturale in rapporto alla diversità ambientale.

Il concetto di "tradizione", al pari dei concetti di cultura e identità è stato oggetto di differenti interpretazioni epistemologiche. Con un alto grado di semplificazione, secondo alcune interpretazioni la tradizione sarebbe una sopravvivenza in atto, il lascito vivente di un'epoca, il vecchio che persiste nel nuovo, secondo altre sarebbe invece semplicemente quella parte della cultura che viene trasmessa oralmente.

Il concetto contemporaneo di tradizione non è più quello di una eredità culturale accettata passivamente, quanto piuttosto "a process of interpretation, attributing meaning in the present though making reference to the past" [Handler, Linnekin, 1984:287], o ancora "un "punto di vista" che gli uomini del presente sviluppano sul passato, una interpretazione del passato condotta in funzione rigorosamente contemporanea. (G.Lenclud 2001 , 131)

Bisogna quindi invertire il processo, non andare più dal passato al presente, ma dal presente al passato per poter generare il futuro. E' questo il processo che deve permeare il progetto per poter generare una continuità evolutiva. La tradizione infatti, che si suppone essere conservazione, manifesta una singolare capacità di variazione, tutti gli oggetti culturali per quanto designati come tradizionali dagli etnologi subiscono dei cambiamenti e si mostrano al presente come il sunto dei cambiamenti pregressi. Questi cambiamenti sono talvolta generati nel confronto, talvolta nell'affinamento della pratica.

Richard Handler and Jocelyn Linnekin<sup>25</sup> sostengono che la tradizione sia un processo simbolico: il passato è sempre costruito nel presente. La tradizione non è un'entità circoscritta fatta da

---

24

Claudio Magris, *L'identità è una matrioska: somma di incontri e storie - Il senso di appartenenza e il dialogo con le diversità Vivere le radici è l'opposto del localismo folcloristico in Corriere della Sera Cultura. www.corriere.it, 07 settembre 2009*

25

Richard Handler and Jocelyn Linnekin, *Tradition, Genuine or Spurious, in: The Journal of American Folklore, Vol. 97, No. 385 (Jul. - Sep., 1984), pp. 273-290*

componenti che la costituiscono, ma un processo di interpretazione che attribuisce significato nel presente facendo riferimento al passato.

### 1.1.7 Memoria

Materia di costruzione della tradizione è la memoria. Nello specifico la memoria collettiva, sia che essa si presenti sotto la forma orale (memoria tramandata) sia che si presenti come testo scritto e in tal caso, sia essa memoria dell'uomo o memoria delle macchine (catalogazione).

“L'evoluzione delle società nella seconda metà del XX secolo rischiarò l'importanza della posta in gioco rappresentata dalla memoria collettiva. Esorbitando dalla storia intesa come scienza e come culto pubblico – a monte in quanto serbatoio (mobile) della storia, ricco di archivi e di documenti/monumenti, e al contempo a valle, eco sonora (e viva) del lavoro storico –, la memoria collettiva è uno degli elementi più importanti delle società sviluppate e delle società in via di sviluppo, delle classi dominanti e delle classi dominate, tutte in lotta per il potere o per la vita, per sopravvivere e per avanzare”<sup>26</sup>.

Identità e memoria sono strettamente collegate. La memoria è ricostruzione e selezione del passato ma nella memoria collettiva, questa ricostruzione deve essere condivisa per alimentare l'identità. Un “dispositivo” attraverso cui opera la memoria – sia nell'identità individuale che collettiva – è quello della narrazione attraverso cui il soggetto riannoda i fili del passato, inserisce fatti ed esperienze in una trama, che costituisce un modello specifico di connessione degli eventi.<sup>27</sup>

“Storie che si farebbero muovendo dallo studio dei «luoghi» della memoria collettiva: «Luoghi topografici, come gli archivi, le biblioteche e i musei; luoghi monumentali, come i cimiteri o le architetture; luoghi simbolici, come le commemorazioni, i pellegrinaggi, gli anniversari o gli emblemi; luoghi funzionali, come i manuali, le autobiografie o le associazioni: questi monumenti hanno la loro storia». Ma non si dovrebbero dimenticare i veri luoghi della storia, quelli in cui cercare non l'elaborazione, la produzione, ma i creatori e i dominatori della memoria collettiva: «Stati, ambienti sociali e politici, comunità di esperienze storiche o di generazioni spinte a costituire i loro archivi in funzione dei diversi usi che essi fanno della memoria [P. Nora, “Present”, in (a cura di) Le Goff, Charter, Revel, *Le nouvelle histoire*, Rewtz, Paris, 1978, pp. 398-401

I contenuti della memoria tuttavia possono essere inventati, possono ignorare il passato o negarne la complessità. È quello che spiega Eric J. Hobsbawm nel suo *L'Invenzione della Tradizione*. “Hobsbawm, mostra che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento (fino all'alba della Grande Guerra) fu consapevolmente intrapresa, da parte di stati, autorità politiche e altri gruppi sociali più o meno organizzati, un'opera di “invenzione” di tradizioni con lo scopo di dare a con-

26

Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982

27

Loredana Sciolla, *Memoria, identità e discorso pubblico* in [http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/radici\\_medievali\\_europa\\_LIM.pdf](http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/radici_medievali_europa_LIM.pdf)

---

testi sociali nuovi, caratterizzati dalla mobilitazione politica delle masse, e in cui non si poteva più ricorrere ai vecchi vincoli di obbedienza e lealtà, nuove forme di coesione e di identità collettiva. Si trattava dunque per gli stati nazionali europei di creare praticamente dal nulla dei miti e dei simboli in grado di creare identificazione e senso di appartenenza.” (Sciolla op. cit.)  
D'altronde non tutto ciò che viene dal passato è considerato degno di essere conservato, trasmesso culturalmente o valorizzato come tradizionale.

### 1.1.8 Locale e Globale

La tradizione è quindi un processo di denotazione del presente partendo dallo studio del passato. Ma ad un presente locale generato dalla tradizione, corrisponde un presente globale che apparentemente non guarda al passato, un presente privo di tempo e di luogo, indifferente a ciò che è stato in nome di un avanzamento necessario. Questo presente che prescinde dal valore della memoria, dalla continuità storica delle cose rappresenta il controcampo dell'identità, è un presente reso possibile dall'accelerazione tecnologica e dai nuovi sistemi di comunicazione.

I luoghi, gli oggetti, le persone sono contraddistinti da un rapporto quotidiano tra pratiche locali che permangono e si rigenerano e pratiche globali che sostituiscono o affiancano le prime.

Tra i maggiori interpreti di questa nuova condizione della società, il sociologo Arjun Appadurai mette in luce due fenomeni che costituiscono gli elementi di rottura rispetto ad una condizione identitaria: le comunicazioni di massa e l'accelerata migrazione delle persone. Secondo l'autore, questi due fenomeni causano la cosiddetta de-territorializzazione; intesa come l'irregolare e diffusa scomposizione di persone, informazioni, tecnologie, capitali e ideologie. Si crea un sistema di differenze che impediscono di considerare le unità culturali come omogenee e soprattutto definite da confini delimitati spazialmente. Avviene quindi uno svincolamento dai confini (locali o nazionali) nei quali in precedenza la comunità trovava un riferimento, si apprendono nuove linguaggi e nuove pratiche, si assiste in pratica alla perdita dei confini identitari, dando origine a "identità fluide" (Baumann 2002).

Di fronte alla nascita di una nuova condizione globale, il concetto di "luogo" si amplia a nuove dimensioni proprio a causa di quelli che Appadurai chiama "flussi culturali globali", eterogenei e incontrollabili. I flussi globali attaccano il luogo; da un lato mostrano il rischio da parte delle comunità più piccole di essere assorbite da entità più grandi, d'altro canto generano "sfere pubbliche eterogenee" dovute al movimento di gruppi di persone che riescono a restare in contatto grazie a collegamenti mediatici sempre più istantanei e ramificati. Il mondo è diventato una griglia aperta, uno spazio senza barriere né confini fisici (come auspicato anche dal gruppo radicale dei Superstudio con il loro progetto di "vita alternativa" Supersuperficie).

Oggi produrre località è un compito sempre più arduo: innanzitutto a causa dei tentativi sempre più frequenti da parte del moderno stato nazionale di definire tutti i vicinati secondo le sue definizioni di fedeltà e affiliazione; in secondo luogo per il crescente distacco tra territorio, soggettività e movimenti sociali collettivi e infine a causa dell'indebolimento costante del rapporto tra vicinati spaziali e virtuali, dovuto principalmente alla mediazione elettronica.

Quest'ultima stende a creare dei vicinati virtuali non più legati a territori, alle conoscenze, alle tradizioni ... , non a caso questo sviluppo tecnologico degli ultimi anni, unito all'espansione dei

media elettronici e le relative conseguenze, sta negando qualsiasi confine.

“..Diversi sono i fattori che contribuiscono alle crisi di identità in una società tradizionale: la deriva dell’universo contadino, il venir meno di legami solidali, l’irruzione dell’economia di mercato, l’abbandono di pratiche religiose, i mutamenti del paesaggio, la nuova mobilità degli indigeni. Anche gli impatti del turismo e dell’immigrazione (entrambi comportano ospitalità ) sono da ricordare come agenti di riflessione sul nocciolo duro della propria identità . Di tanto in tanto (ri) nasce così un processo di identizzazione, cioè la (ri)costruzione di una identità nella quale riconoscersi. E il torrentello carsico rompe gli argini, diventa un fiume in piena, gonfio di se stesso, pericoloso e travolgente. Nascono così inquietanti pubblicazioni regionaliste, monumenti, assessorati dedicati all’identità ..”(Canestrini 2007)

La nuova sfida della cultura del progetto è quindi quella di mediare tra locale e globale, di ipotizzare nuove pratiche che consentano alle culture e alle conoscenze locali di disegnare un ruolo all’interno delle pratiche globali.



*Fig. I.1.3*  
*Candelieri in alabastro*  
*Fatto Ad Arte Milano*  
*Design:*  
*Stefano Follesa*

---

*Ordine vuol dire la cosa giusta al posto giusto e al momento giusto.  
Sono i confini a determinare quali sono le cose, i luoghi e i momenti  
giusti.*

*Zygmunt Bauman*

## 1.2 GLI AMBITI D'IDENTITÀ (Dove si sviluppa l'identità)

### 1.2.1

#### Sapere e saper fare

L'identità si sviluppa nel conoscere e nel fare. Le conoscenze sono il bagaglio delle espressioni (immateriali) ma anche ciò che determina la diversità del fare (materiale).

L'identità nella sua accezione di manifestazione della cultura di un territorio è la somma di molte componenti. Tra queste la lingua, i materiali, le tradizioni, il linguaggio degli spazi esterni, quello delle case e degli arredi, il patrimonio simbolico e iconografico, il paesaggio nelle sue diverse forme, la memoria comune, i nomi e i soprannomi delle persone, le diverse espressioni del cibo, il modo di vestirsi, i comportamenti.

Alcuni di questi elementi sono elementi fisici che appartengono al luogo, altri sono elementi culturali che riguardano cioè il modo in cui l'uomo interagisce con le risorse di un luogo modificandole in funzione del proprio abitare. Escludendo gli elementi fisici di diversità che ci competono solo come materiale della trasformazione è necessario, ai fini di questo studio, dare una organizzazione sistematica agli elementi della "cultura" (dal verbo latino colere, "coltivare") intesa come quel patrimonio di saperi e di pratiche, che vengono trasmesse di generazione in generazione, che compone il catalogo identitario di un luogo.

Per farlo è necessario partire dapprima dalla distinzione tra ciò che è cultura immateriale e ciò che è cultura materiale. Ognuna di queste due categorie nelle quali si esplicita la cultura di un popolo ha infatti le sue differenti forme di espressione. La cultura immateriale si esprime attraverso le parole, la musica, il canto, i rituali, le feste; quella materiale attraverso le pratiche e i manufatti alle varie scale. Distinguere nettamente la cultura materiale da quella immateriale, come già accennato nella prima parte della ricerca, non è tuttavia cosa facile tali sono le connessioni e le compresenze e la stessa comunità scientifica si divide su quali espressioni inserire in un ambito o nell'altro (si veda a titolo di esempio come gli oggetti rientrino in paesi quali la Francia e il Giappone anche nello studio della cultura immateriale). Una separazione netta tra le diverse forme di espressione della cultura presenta evidenti limiti nei casi di espressioni culturali attigue (pensiamo ad esempio alla musica e agli "strumenti" del fare musicale o al rapporto tra costumi tradizionali (abiti e quindi espressione materiale) e feste o balli popolari.

E tuttavia, ai fini del nostro studio, è necessario distinguere tra le espressioni e le cose, tra ciò che è sapienza e ciò che è materiale, tra il sapere e il saper fare. Nelle singole identità alcune forme possono essere prevalenti, altre possono non comparire o talvolta scomparire per lunghe



---

fasi per poi essere rigenerate, altre possono essere definitivamente cancellate. Alcuni ambiti dell'identità territoriale sono stati oggetto di studi, prevalentemente in campo antropologico, altri sono stati analizzati all'interno del dibattito interno alle singole specificità disciplinari. I diversi ambiti si intersecano nel costruire il catalogo identitario di un territorio, più tale catalogo è completo più è difficile che l'identità possa essere cancellata dal procedere dell'omologazione globale. Mancano talvolta i collegamenti, l'analisi delle contaminazioni interdisciplinari, studi complementari che portino ad una definizione globale dell'identità di un luogo.

Uno studio comparato potrebbe aiutare a comprendere i motivi che stanno alla base della scomparsa di alcune tradizioni e quelli che al contrario rendono ancora vivi i costumi e gli usi di altre, a ipotizzare collegamenti tra i distinti territori della diversità a meglio definire ipotesi di contaminazione tra differenti ambiti identitari all'interno di uno stesso luogo.

## 1.2.2

### Identità nella cultura orale

Costituiscono il patrimonio immateriale le diverse forme di cultura che si tramandano oralmente. Per quanto gli ambiti di sviluppo della cultura immateriale siano ampi e decisamente più sfumati rispetto a quelli della cultura materiale, tuttavia proprio questo carattere di "trasmissione orale" dei saperi, preserva maggiormente le identità rispetto alla loro contaminazione e le rende più evidenti nella loro espressione.

La trasmissione orale dei saperi acquista la sua forza nella coesione sociale e si indebolisce nelle fasi, quali quella attuale, nelle quali è massima la disgregazione sociale.

#### 1.2.2.1

Parole, Lingue, linguaggi.

La lingua e le espressioni della parola rappresentano l'elemento complementare del fare materiale. Ogni individuo infatti si sviluppa nel dire, nel fare e nel sentire (Angioni 2009).

La parola è un'elemento della costruzione di una diversità. I nomi delle persone come i nomi dei luoghi sono il segno dell'identità. Anche in ciò la modernità è intervenuta con la forza egemonizzante della globalizzazione. Raffrontando necrologi e nascite si legge con immediatezza questo passaggio; mentre sino alla metà dello scorso secolo i nomi (e i soprannomi) delle persone esprimevano una grande diversità culturale, ai nostri giorni i bambini si chiamano tutti Lorenzo, Mario o Marco a seconda degli anni e delle mode.

La scrittura è espressione di diversità. La pratica di lettura è considerata uno strumento importante nella formazione di una identità individuale e i libri sono spesso il tramite alla nostra conoscenza del mondo, il nostro primo rapporto con il viaggio e con la diversità dei luoghi e delle genti. L'Istanbul di Pamuk, la Dublino di Joyce, la Londra di Dickens, la San Pietroburgo di Dostoevskij, la Napoli di Edoardo sono la lettura di una diversità espressa attraverso la diversità delle parole.



Fig. 1.2.4  
Necrologi.  
Fotografie di  
Stefano Follesa.  
La percezione della  
omologazione e della  
diversità culturale può  
passare anche dalla  
semplice lettura di un  
necrologio.

### 1.2.2.2

#### La musica e il canto

La lingua, la musica e i canti popolari sono componenti della tradizione orale immateriale di un popolo. Ogni civiltà ha le sue musiche, le sue danze, i suoi testi e ad una diversità delle tecniche musicali, dei testi e delle danze, corrisponde spesso una diversità degli strumenti che caratterizzano tali tradizioni.

La musica ha legami forti da un lato con la poesia e la mitologia e dall'altro col mondo degli oggetti (gli strumenti del fare musica), un legame che affonda le sue radici nella pratica della trasmissione orale dell'esperienza, del sapere e del raccontare. Negli strumenti musicali che identificano una singola comunità convergono tradizioni orali e tradizioni di cultura materiale che disegnano la specificità di quel popolo. Pensiamo ad esempio a quanto uno strumento antico quale le "launeddas" rappresenti una delle più forti espressioni di identità per i sardi che va al di là dell'uso. Scrive il Fara nel 1905 "Le launeddas un tempo diffusissime in tutta la Sardegna,

---

vanno ora rapidamente scomparendo, come pure vanno scomparendo molti altri originalissimi costumi isolani, per il penetrare dappertutto della civiltà livellatrice di usi e costumi, così che ormai anche i villaggi hanno perduto quasi interamente ogni colore originale etnico e possiedono la loro piccola banda musicale che sostituisce e rende inutile l'uso delle launeddas. Questo antichissimo strumento serviva, e serve tutt'ora, non solo a suonare il ballo sardo, danzato dai giovani e dalle giovanette dei villaggi, ma serve anche ad accogliere, il giorno delle nozze, in casa dello sposo e della sposa, il lieto corteo nuziale, al ritorno dal tempio, come pure vien usato in tutte le feste religiose e, spesso, un suonatore di launeddas precede i santi portati in processione, e "costume ingenuamente dolcissimo" nelle chiesette, la notte di Natale, annuncia, con le due gaie ed infantili melodie, la nascita del bambino Gesù"

Lo studio delle espressioni identitarie nella musica compete l'etnomusicologia. L'etnomusicologia è una disciplina relativamente recente che può essere definita come lo studio delle musiche delle identità; a differenza dalla musicologia che studia la musica quale linguaggio universale codificato, l'etnomusicologia studia la musica delle singole culture. Caratteristica fondamentale è la presenza di una trasmissione orale dei saperi, la ricerca etnomusicologica si distingue infatti da quella musicologica perché affronta lo studio dei fenomeni musicali attraverso una prospettiva transculturale. Mentre la musicologia è inscindibilmente legata alla trattatistica musicale, alla notazione ed alla grafia ed a riferimenti teorici definiti e strutturati (Giannattasio 1998), la ricerca etnomusicologica affronta lo studio dei fenomeni musicali attraverso una trasmissione orale che ha sempre costituito il materiale di cui si alimentano le singole identità.

Nell'etnomusicologia spesso avviene l'incontro tra musica e tradizioni popolari. Si pensi ad esempio alle ricerche del musicologo Roberto De Simone sui carnevali in Campania e sulle feste vesuviane dove l'aspetto rituale si compenetra con l'elaborazione musicale.

### 1.2.2.3

#### Le tradizioni popolari

Le tradizioni popolari dei diversi luoghi sono tra le manifestazioni più evidenti di identità e diversità. In esse la cultura materiale contamina la cultura orale nell'espressione di pratiche e rituali che si perpetuano nel tempo. Nella ripetizione le pratiche si traducono in atti simbolici che operando una congiunzione tra passato e presente fondano le comunità. Parole, oggetti, gesti, azioni sono il modo attraverso cui si riproducono nell'immaginario sociale i segni dell'appartenenza, gli strumenti con cui il singolo rivendica l'appartenenza al gruppo. Costumi, oggetti, gesti della tradizione veicolano un messaggio che è tanto più forte quanto più comune a tutti i membri di una comunità.

Lo studio delle tradizioni popolari, è competenza di tre differenti discipline: la demologia (che si occupa del folklore), l'etnologia e l'antropologia culturale (che ha fatto il suo ingresso in Italia solo da qualche decennio, originariamente in relazione privilegiata con l'indirizzo statunitense di 'cultura e personalità', e per opera di studiosi interessati ai problemi delle società industrializzate moderne) che si uniscono alla fine degli anni ottanta nelle scienze 'demo-etno-antropologiche'<sup>1</sup>,

---

1

*Scienze demo-etno-antropologiche - Treccani. URL consultato in data 09-01-2011.*

secondo l'espressione coniata da Alberto Mario Cirese<sup>2</sup>. Metodo fondante delle scienze antropologiche è la ricerca sul campo, che accompagna e alimenta la ricerca teorica.

L'antropologia come disciplina ha origine e si sviluppa nel XIX secolo, a seguito delle colonizzazioni che portarono l'occidente "moderno" e "civilizzato" al contatto con popolazioni di usi e costumi differenti. Inizialmente, ad imporre una prima visione teorica furono gli antropologi evoluzionisti britannici e americani, che fondavano le loro teorie sull'esistenza di un progresso nella storia dell'uomo, vista come il risultato di una sequenza di processi di sviluppo sempre più complessi, culminanti nella rivoluzione industriale dell'Ottocento. Le teorie evoluzionistiche rivelavano la presenza di un tempo diverso del progresso (come già visto nel precedente capitolo) e le società contemporanee più semplici che non avevano ancora raggiunto gli stadi culturali più elevati potevano essere ritenute simili alle società più antiche.

Sulla scia di un'attenzione per le feste popolari e le diverse manifestazioni di identità i viaggiatori stranieri che si recavano in Italia per il cosiddetto Grand Tour, descriveranno diversi fenomeni rituali soprattutto nelle grandi città, il Carnevale a Roma, le feste popolari napoletane, etc.

E' all'antropologo siciliano Giuseppe Pitre nella seconda metà dell'ottocento che dobbiamo le prime teorizzazioni a livello scientifico sul folklore rituale nel nostro paese. Pitre si occuperà di una raccolta sistematica del folklore siciliano, occupandosi di tutte le sue manifestazioni comprese quelle (quali i comportamenti soprattutto penitenziali dei pellegrini) che dai più venivano censurate perché considerate barbare (per es. lo strisciare la lingua per terra).

"La tendenza generale quando si descrivevano le feste religiose, soprattutto le feste meridionali, infatti, era quella di occultare gli aspetti più violenti o più lontani dall'ortodossia cattolica o dalla razionalità illuministica, come il battersi a sangue il petto, il flagellarsi, il camminare scalzi, lo strisciare per terra, strisciare la lingua per terra, o pratiche considerate inutilmente faticose, come sostenere sforzi inumani per portare macchine votive pesantissime, che potevano far gridare al paganesimo la chiesa e all'ignoranza e al fanatismo l'intellettuale"<sup>3</sup>

Dopo la guerra l'interesse per gli studi demologici nel nostro paese cresce soprattutto con l'influenza di Ernesto De Martino promulgatore di una "etnologia storicistica" che vede nelle feste l'espressione dolorosa delle classi subalterne.

Lo studio delle tradizioni popolari ha avuto un nuovo importante momento di discussione e di dibattito nell'antropologia europea a partire dagli anni ottanta con gli studi di Eric Hobsbawm e Jeremy Boissevain<sup>4</sup>. Hobsbawm introduce nel 1983 il concetto di invenzione della tradizione, e quello correlato di tradizione inventata, con la pubblicazione del libro "The Invention of Tradi-

2

*Alberto Mario Cirese, morto recentemente è stato uno dei più importanti antropologi italiani*

3

*Annabella Rossi, Le feste dei poveri, Laterza, Bari 1969 pag 126.*

4

*Eric Hobsbawm e Terence Ranger (a cura di), The Invention of Tradition, Cambridge University Press, 1983 trad. it.: L'invenzione della tradizione, coll. Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1987,*

---

tion” curato con Terence Ranger, nel quale evidenzia quanto molte “tradizioni che ci appaiano, o si pretendono, antiche hanno spesso un’origine piuttosto recente, e talvolta sono inventate di sana pianta”, spesso a seguito di una precisa programmazione mirata a dare nuova vitalità ad un luogo, la risposta a tempi di crisi, a epoche di rapido cambiamento sociale; il richiamo al passato serve allora per acquistare una forma di legittimità. Si noti che se molti aspetti del folklore sono sopravvissuti sino ad oggi, la ragione va ricercata anche nell’aver concepito il folklore come un’importante risorsa fonte di richiamo turistico. Non è un caso dunque, che la valorizzazione delle tradizioni si presenti storicamente in strettissima connessione con la promozione turistica. L’antropologo olandese, Jeremy Boissevain cura una raccolta di saggi sul titolo “Revitalizing European Rituals”, incentrata sulla lettura delle feste contemporanee. Boissevain rompe con le impostazioni sociologiche precedenti che vedevano i fenomeni tipici della società di massa, come il turismo, essere elementi inquinanti per i fenomeni festivi, di perdita di autenticità. A differenza di Hobsbawm, Boissevain non dà un giudizio di valori in termini di autenticità perché tutti i fenomeni sociali e culturali sono autentici, ma analizza le modalità del cambiamento, i processi di rivitalizzazione delle feste contemporanee.

Le tradizioni popolari hanno poi il potere di influenzare direttamente o indirettamente diversi aspetti della cultura. Vari autori di primaria importanza nell’ambito della cultura nazionale hanno dedicato un’attenzione approfondita e non occasionale ad argomenti propri delle ricerche demologiche, tra questi Benedetto Croce, Antonio Gramsci, Pierpaolo Pasolini, Federico Fellini, Italo Calvino.

### 1.2.3

#### Identità nella cultura materiale

Se lo scopo di questo lavoro è quello di guardare alla cultura materiale come ambito proprio delle discipline progettuali per definire nuovi processi di ideazione degli oggetti che partano dalla loro appartenenza ad un’identità, è importante indagare in che modo nelle diverse espressioni della cultura materiale tale identità possa essere percepita.

##### 1.2.3.1

##### Il Paesaggio

Lo studio della cultura materiale non può non partire dall’azione dell’uomo sull’ambiente naturale. Sono gli elementi della natura che vengono trasformati per produrre cibo, utensili, abbigliamento, costruzioni ma è la natura stessa nel venire trasformata che diventa anch’essa espressione della cultura materiale. L’uomo sceglie il luogo come base del proprio vivere e successivamente lo modifica appropriandosi delle risorse in esso contenute.

“Come ampiamente dimostrato dagli antropologi, l’importanza del luogo si esprimeva anticamente attraverso la presa di possesso di un territorio, che iniziava col riconoscimento di un “intorno” come luogo significante e sacro e proseguiva con la volontà di conferire al territorio stesso un ordine fisico per sfruttarne le risorse. Gli insediamenti umani si adattavano alla morfologia del

terreno, utilizzavano i materiali di provenienza locale acquisendone colore e tessitura e sfruttavano le risorse idriche presenti, collocandosi nei punti di riparo o di veduta più favorevoli. Assieme agli edifici veniva lentamente modificato il territorio al loro intorno: la struttura del paesaggio è il risultato del nuovo ordine e sfruttamento del territorio da parte dell'uomo."<sup>5</sup>

Sia il termine paesaggio che il termine territorio indicano lo spazio di tali trasformazioni (territorio deriva dal latino territorium, che a sua volta deriva dal termine territor che significa "possessore della terra"), ma mentre il territorio ha una eccezione più sfumata e può comprendere differenti paesaggi non comportando di per sé una indicazione specifica (per la pianificazione territoriale è lo spazio geografico che compete le norme e la progettazione) il paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle persone, e il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni "

Un territorio può comprendere qualsiasi area geografica che ricade nella giurisdizione di un'autorità e quindi il suo limite si può estendere al limite dello stato (territorio dello stato, territorio della repubblica), il paesaggio si definisce nelle particolarità di un ambito geografico ristretto.

"I paesaggi, dunque, non sono diversi soltanto per il variare della geologia o della geografia fisica ma, prevalentemente, per il fatto che gruppi umani diversi, portatori di codici culturali diversamente connotati, hanno rappresentato la propria identità".<sup>6</sup>

Se ci riferiamo all'identità il termine paesaggio è certamente quello che più di altri registra le trasformazioni che l'uomo impone all'ambiente naturale. Tali trasformazioni sono testimonianza diretta della cultura ("il territorio nasce dalla fecondazione della natura da parte della cultura" Magnaghi 2000) e inseribili quindi all'interno di quella che è la cultura materiale di un luogo.

La concezione di paesaggio come manifestazione della cultura nasce nel cinquecento. Per questo la storia dell'idea di paesaggio, soprattutto a partire dal romanticismo, si è collegata alla riflessione sul bello e alla storia dell'estetica,

Scriveva Croce:

"Viaggiare è avere quella capacità di recepire l'ambiente, è un momento di conoscenza attiva che fa penetrare le mappe dei luoghi. Ma è la memoria collettiva a ricordare non solo l'uomo che ha le opere, bensì tutti quelli che nei secoli hanno contribuito a creare l'ambiente insieme allo spirito del luogo che ha favorito e determinato la nascita delle opere stesse. E' comunque sempre la memoria a ricordare i valori di un luogo e quindi degli insediamenti umani, delle esperienze sedimentate nel corso del tempo e che trovano nel luogo un generatore di memoria e quindi di cultura. Un ulteriore elemento di riflessione è dato dal fatto che i luoghi sono parte essenziale del nostro patrimonio e del nostro mondo emotivo, sono i luoghi di sogni e di immaginazione. Anche in questo caso il luogo si attiva, in esperienze e immaginazioni individuali e collettive, fino a tradurre una realtà culturale. Il luogo diventa allora fonte di comunicazione, così la casa dell'infanzia non è solo ricordo dell'infanzia, ma è esso stesso evento mentale, riesce a comunicare emozioni fino a condizionare il narratore."

.. "I paesaggi, dunque, non sono diversi soltanto per il variare della geologia o della geografia

5

Luca Guardigli, *Dallo storico rapporto naturale con il luogo alla consapevolezza ambientale di oggi*, Firenze: Alinea, pp. 9-52. in <http://amsacta.unibo.it>, depositato il 21 Nov 2012 12:06

6

Annibale Salsa, *Identità e Paesaggio, Fattori morfoplastici*

---

fisica ma, prevalentemente, per il fatto che gruppi umani diversi, portatori di codici culturali diversamente connotati, hanno rappresentato la propria identità”..<sup>7</sup>

### 1.2.3.2

#### Le architetture

*“Il tempo dell’architettura è un tempo lungo dove ieri,oggi e domani si sovrappongono come pietre seguendo le leggi della gravità. Mi auguro che l’architettura ritrovi la coscienza dei tempi lunghi e della necessità e che continui ad essere”locale” lasciando alle merci e agli uomini (sempre più infelici) la globalizzazione”.*

*Adolfo Natalini da un’intervista a Cristina Donati*

Lo spirito dei luoghi è stato per alcune civiltà un elemento definito e consolidato nella definizione del paesaggio antropico e delle regole del costruire. Nella religione romana il “Genius Loci” era un’entità soprannaturale legata ai luoghi. “Nessun luogo - scrive Servio - è privo di Genio”. “Già Vitruvio, nei libri di Architettura, rimarcava come il luogo (o sito) avesse un marcato effetto sulla conformazione dell’edificio e come, per contro, la costruzione influisse sul sito circostante. Gli aspetti più rilevanti del progetto e della costruzione di un edificio riguardano, nelle parole di Vitruvio, la scelta del luogo, il microclima ed il paesaggio: bisogna edificare nel miglior luogo possibile e con le condizioni ambientali più favorevoli. Alla scelta del luogo deve seguire quella per l’orientazione dell’edificio e la sua distribuzione.”<sup>8</sup>

Questo rapporto stretto tra territorio e costruito ha accompagnato con continuità (con l’eccezione delle derive stilistiche dell’ottocento) la definizione delle nostre città per secoli, sino ad essere bruscamente interrotta dal manifestarsi del movimento moderno e dalla diffusione e dall’omogeneizzazione delle principali tecniche costruttive. L’utilizzo dei materiali locali ha costituito spesso il maggiore contributo alla definizione delle identità, e con esso le tecniche costruttive, i linguaggi e le tipologie che costituiscono l’apparato stilistico. La diffusione di tecniche costruttive condivise quali quella del cemento armato nella seconda metà del XIX secolo e con essa il progressivo abbandono dell’utilizzo dei materiali locali è una delle principali causa della omogeneizzazione del costruito. La diversità che accompagna i centri storici delle nostre città, non corrisponde quasi mai all’appiattimento delle nostre periferie.

### 1.2.3.3

#### Gli spazi della città

La differente organizzazione del costruito, i materiali e i linguaggi che ne hanno caratterizzato le varie fasi storiche, le diverse dimensioni delle strade (dal vicolo al viale) e delle architetture che in esse si affacciano, la presenza e la misura delle piazze, l’esistenza di spazi verdi o di elementi caratterizzanti come un fiume, un lago una collina, gli oggetti e gli elementi d’arredo e infine i

---

7

*Annibale Salsa op.cit*

8

*Luca Guardigli Op. Cit.*

diversi modi in cui tutti questi elementi interagiscono tra loro, costituiscono da sempre il catalogo identitario di una città. Spesso l'identità non è leggibile come elemento omogeneo ma come somma di parti che riflettono l'intervento del tempo nelle mutazioni culturali, di stratificazioni succedutesi nel tempo. Le parti di città che quasi sempre rivelano ancora una forte identità sono i centri storici che mostrano una riconoscibilità rispetto alle espansioni più recenti. L'anonimità che caratterizza le nostre periferie è la misura tangibile dell'incapacità della cultura contemporanea di generare nuove espressioni di identità.

Come il costruito compete l'identità anche lo spazio sia esso interno od esterno è espressione di identità. Anche per la parola spazio è però necessaria una definizione etimologica che ne specifichi l'interesse ai fini del nostro studio. La parola spazio deriva da un adattamento della forma latina "spatium" di cui assume anche il significato.

Spazio può denotare una misura fisica o temporale. In una accezione fisica è una porzione della superficie della terra (ma anche il luogo fisico dei corpi celesti), in una accezione temporale la raffigurazione del tempo che trascorre (uno spazio di tempo). Lo spazio è anche nelle parole (lo spazio tra i caratteri) nella musica (gli spazi tra le righe del pentagramma) nell'immaginazione (lo spazio di un sogno), può rappresentare un ambito d'interesse (lo spazio politico o culturale) una possibilità (c'è spazio per), essere definito (lo spazio della stanza) o astratto (lo spazio matematico), indicare un rifiuto (non c'è spazio per una trattativa) o una apertura (spazio ai giovani). Lo spazio che concerne la definizione identitaria è l'ambiente dove si trovano le cose e le persone, il contenitore della vita. È spazio come appropriazione da parte dell'uomo di una porzione di superficie. Come tale può essere pubblico o privato aperto o chiuso, interno o esterno.

Lo spazio tra gli spazi prende il nome di confine e corrisponde spesso al limite tra differenti modalità di appropriazione dei luoghi.

Ogni spazio ha una sua collocazione e tale collocazione influenza e definisce un rapporto con le persone e le cose che si compone di elementi funzionali ed elementi simbolici. Definiamo questo rapporto con la parola "abitare" nel suo significato di prendere possesso di uno spazio. La parola abitare ha una sua dimensione temporale (occupare stabilmente nel tempo) e una spaziale (abitare come costruire il mondo). L'uomo abita quando riesce ad orientarsi in un ambiente e ad identificarsi con esso, abitiamo quando siamo in grado di "leggere" il vero significato delle cose che ci circondano e che caratterizzano il nostro ambiente. Abitare quindi significa che gli spazi in cui viviamo siano luoghi nel vero senso della parola, poiché dotati di carattere distintivo e di una certa atmosfera; e dove anche i colori e i materiali caratteristici svolgono un ruolo fondamentale. Il luogo si configura quindi come anello di unione fra la catena dei sistemi naturali e quella dei sistemi culturali (Bonomi E. 2009)

Lo straniamento dai luoghi (sconvolgimento della percezione abituale) avviene nel momento in cui si passa dall'abitare i luoghi all'attraversarli.

#### 1.2.3.4

##### Gli spazi interni

Sino a non molti anni fa un'abitazione di Londra, una casa Milano e una casa di Pechino erano espressione di differenti modi di abitare ma anche di un preciso rapporto con le risorse presenti in ogni luogo. Nella definizione di una identità degli spazi interni vi era un ruolo che competeva la scala architettonica (il rapporto con l'esterno, l'organizzazione dei volumi, la distribuzione degli



---

spazi, la tipologia degli infissi, i materiali) e un ruolo che era ambito dell'arredo e quindi degli elementi mobili, fossero essi arredo, complementi o accessori.

La percezione di una diversità nell'abitare partiva dalla soglia, elemento di mediazione tra interno ed esterno e proseguiva nella successione degli ambienti e nei collegamenti verticali (scale) e orizzontali (corridoi) che connettono gli ambienti tra loro.

Gli elementi di diversità ad una macroscale erano definiti da una interpretazione locale dal rapporto con gli ambiti climatici (esposizione, spessori dei muri, dimensioni delle aperture) e dall'influenza di questi ultimi nello sviluppo delle differenti modalità abitative (rapporto interno esterno, ambienti di vita comune). Si pensi ad esempio al rapporto tra interno ed esterno esistente nei paesi a sud dove spesso gli esterni delle abitazioni avevano un ruolo di spazio sociale di incontro e conversazione.

Alla scala dell'arredo la diversità, perlomeno sino alla presenza degli artigiani nel tessuto sociale, era legata ad una specializzazione delle tecniche, alla ripresa degli stilemi, all'utilizzo dei materiali locali, al persistere di modelli e tipologie specifiche.

Nelle nostre città, sino alla fase della ricostruzione post-bellica, l'uso di rivolgersi al falegnami e altri artigiani per la definizione dell'arredo era consolidato e ciò facilitava da un lato il mantenimento di micro-economie locali, dall'altro il perpetuarsi di modelli frutto di una personalizzazione del singolo artigiano di tecniche e linguaggi tramandati.

Giò Ponti alla fine degli anni venti parlava di una "casa all'Italiana" ambiente connotato da forti principi e valori territoriali che riuscivano a penetrare completamente all'interno del progetto.

### 1.2.3.5

#### Gli elementi d'arredo

*"C'è una grande lezione nei mobili delle case coloniche: ho sempre ricevuto l'impressione che fossero cose necessarie, fatte su misura d'uomo...e poi è un arredo che unisce, familiare e collettivo".*

Giovanni Michelucci

Sino al sopravvento della rivoluzione industriale e al modificarsi dei sistemi di costruzione degli oggetti, la realizzazione degli elementi d'arredo delle abitazioni era di competenza come abbiamo già visto, di artigiani locali in possesso di tecniche, materiali e linguaggi in un rapporto più o meno diretto col territorio di competenza.

*"La colorazione del legno nel passato nel passato si otteneva dipingendo la cassa con sangue ovino o di bue che, dopo un certo tempo acquistava per effetto dell'ossidazione un colore scuro. Il particolare tono cromatico contribuiva a metter in risalto gli incavi delle decorazione se illuminate con luce radente"* Atzori 1997

La produzione seriale dei manufatti d'arredo e l'utilizzo delle macchine, ha da un lato ampliato gli ambiti di diffusione di ogni attività produttiva, dall'altro adeguato le conoscenze tacite locali del fare manuale alle conoscenze universali delle macchine, cancellando di fatto un radicamento al territorio dovuto alle tecniche. Il processo di allontanamento dalle risorse territoriali si è poi acuito a partire dagli anni trenta quando in Germania, in Francia e nei paesi Scandinavi e solo in un secondo tempo in Italia, i sistemi d'arredo modulari e seriali hanno fatto la comparsa nelle nostre abitazioni per poi diffondersi ed egemonizzare l'arredo a partire dagli anni sessanta. Col sopraggiungere dei nuovi sistemi produttivi, nuovi linguaggi comuni di semplificazione nel nome

della modernità hanno sostituito la ricchezza dei decori e delle forme legati alle tecniche manuali di costruzione. Infine quando nel 1943 Ingvar Kamprad dà il via all'avventura di Ikea, nel prefigurarsi di un sistema di commercializzazione e distribuzione a carattere sovranazionale e in seguito sovranazionale, si completa la fase di alienazione dai luoghi dell'arredamento.

Ikea tuttavia rappresenta al contempo l'esportazione di un linguaggio e di uno stile fortemente radicato nell'identità svedese dell'abitare al di fuori dei confini geografici di quella stessa identità. I mobili svedesi, riconoscibili per l'utilizzo di materiali e linguaggi autoctoni, invadono l'Europa diventando icone della modernità. In Italia le prime librerie modulari in teak su struttura in metallo, venivano chiamate "librerie alla svedese".

### 1.2.3.6

#### Gli abiti e i gioielli (i segni dell'appartenenza)

L'abbigliamento è sempre stato nella sua dialettica di "differenziazione" e "identificazione", uno dei principali veicoli della diversità tra i popoli e alla base della definizione identitaria. Gli abiti, il decoro della pelle, gli ornamenti sono serviti in ogni tempo a distinguere i sessi, l'appartenenza ad una differente classe sociale, ma anche e soprattutto l'appartenenza a differenti comunità.

Prima ancora che gli abiti segnassero una esigenza di diversità o di omologazione l'uomo ha utilizzato il decoro del corpo dapprima con lo scopo di allontanare influenze malefiche (i primi decori e i primi oggetti erano quelli in corrispondenza degli orifizi, orecchi, bocca, naso, dai quali si pensava potessero insinuarsi le influenze degli spiriti) e solo successivamente tali decori hanno assunto una connotazione estetica definendo lo stato sociale all'interno di un gruppo o comunicando (il numero dei nemici uccisi, le ferite riportate e in generale tutti gli atti eroici o le manifestazioni di ferocia quali elementi di avviso per la comunità).

"In varie culture indigene la pittura corporale riproduceva i motivi ornamentali ricorrenti in tutta la loro arte, richiamava i temi decorativi degli oggetti di ceramica o di legno di uso domestico".

I decori del corpo che in origine (Paleolitico) utilizzavano colori di origine minerale, si sviluppano e si raffinano con l'adozione della tecnica del tatuaggio, forse nello stesso Paleolitico.

Con la comparsa degli abiti a ricoprire, l'arte della decorazione corporale si è trasformata in arte della cosmesi limitata per lo più al corpo femminile e con una funzione prevalentemente seduttiva. Tuttavia il ritorno, esteso a gran parte del mondo occidentale, dell'utilizzo del tatuaggio prevalentemente in ambito maschile e spesso come elemento di (scandalo o simili) è un preciso segnale di quanto elementi identitari talvolta ritenuti cancellati dall'avvento della modernità possano ripresentarsi in contesti totalmente modificati ma con uguali intenti e spesso uguali forme.

Dell'esistenza di una "geografia" dell'abbigliamento si inizia a trovare traccia nel nostro paese a partire dalla fine del cinquecento con la pubblicazione a Venezia del volume "Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo" di Cesare Vecellio (figlio di un cugino del più noto Tiziano). Il libro illustra con varie incisioni i modi di vestirsi delle genti di diverse città italiane ed europee mostrando per la prima volta un preciso rapporto tra abiti e luoghi.

"Nei due secoli successivi molti artisti fra i quali Desprez, Bertelli, Amman e Liotard contribuiranno ad arricchire e aggiornare il ritratto dei modi di vestire del pianeta.....Questo mondo immaginario stimola nell'etnografia europea dell'ottocento l'interesse per i modi di vestire dei diversi

---

popoli del mondo , che vengono scandagliati in tutte le loro forme e i loro significati. Le cosiddette società tradizionali (le popolazioni rurali e quelle dei modi di vita percepiti come “primitivi” ) diventano oggetto di studio e in particolare dal punto di vista dei costumi regionali.”

“L’abito esprime il primo messaggio di distinzione verso l’esterno e di riconoscimento verso l’interno. Si tratta di un messaggio di immediata decodificazione rispetto a quella lingua spesso incomprensibile per gli altri”.<sup>9</sup>

La preziosità dei tessuti e delle lavorazioni, le varianti cromatiche, l’unicità degli stilemi, hanno sempre costituito motivo d’identità di una collettività, ma anche motivo di competizione con le comunità confinanti. In molti comuni delle province italiane permangono filatrici e tessitrici con telai tradizionali, che tramandano l’arte da madre in figlia; la filatura e la tessitura della lana, del lino, del cotone, della canapa per uso strettamente domestico. Tale identità ha resistito in alcuni territori sino ai nostri giorni attraverso un passaggio di testimone generazionale di stilemi e tecniche che hanno consentito la continuità della tradizione.

Una tradizione che ancora una volta si compone di prodotti (il panno casentino, la seta fiorentina o comense, il filaticcio toscano, l’orbace sardo, la “fibra di ginestra” calabrese, il pezzotto della Valtellina), tecniche (il “macramé” in Liguria e in Umbria, l’arte del merletto a Gorizia, il “pizzo al Tombolo” di Rapallo, i “broccati” e i “damaschi” veneziani) e stilemi (i “galletti” e i “pavoni” dei tessuti sardi).

La Sardegna (ma anche la Calabria e parte della Sicilia) che per motivi contingenti ha saputo preservare l’unicità delle sue tradizioni conserva ancora l’uso del costume tipico e non c’è paese che non abbia un suo costume tipologicamente e stilisticamente differente dai paesi confinanti. Cambiano gli elementi che compongono il vestito, cambiano i materiali ed i colori, cambiano i decori e gli accessori, permane la preziosità del vestito, l’identificazione e la rappresentatività, la simbologia connessa .

“..Pur essendo quasi impossibile rintracciare con esattezza la loro provenienza, la storia della diffusione dei costumi sardi è anche l’affascinante cronaca dell’incontro di tante civiltà: fenicia, punica, romana, greca, egizia, etrusca, iberica, pisana, genovese, libica, balearica, corsa, etc e di tutte le innumerevoli genti che sono approdate in questa terra lasciandovi un’eredità oscura e allo stesso tempo palese....L’endogamia e l’isolamento sono stati probabilmente i fattori che hanno determinato una’evoluzione più o meno accentuata all’interno di una sostanziale varietà stilistica degli antichi abbigliamenti femminili in comuni geograficamente vicini, ma gelosi ed orgogliosi del proprio vestire.. ”<sup>10</sup>

Nel centro dell’isola gli abiti maschili mantengono una propria caratterizzazione che quand’anche non riprende tessuti e fatture tradizionali, si ripropone nei colori, nei tipi e negli accessori. E’ facile osservare nelle piazze di un centro del nuorese persone anziane con i tradizionali pantaloni di velluto marrone, camicia bianca e gambali e giovani che sostituiscono i jeans neri e la Lacoste dello stesso colore agli abiti tradizionali accompagnandoli agli stessi gambali o alla stessa “berri-ta” e alla stessa fierezza nel portamento. Oggi la presenza di una topografia dell’abbigliamento si è notevolmente ridotta. L’universalizzazione dei capi di abbigliamento ha appiattito le differenze nei modi del vestire decretando una graduale scomparsa dell’abbigliamento regionale; nel fare

---

9

Atzori Mario – *Tradizioni popolari della Sardegna* – Edes 1997

10

*ibidem*

contemporaneo si è perso il rapporto identitario con i luoghi in favore di una un'identità legata a tribù ideali veicolate dai media.

“ I simboli maggiormente presenti nei tessuti sardi sono di natura religiosa, mitologica, astrale, floreale , faunisticae, in parte si riferiscono alla vita di tutti i giorni. Le varie dominazioni a cui è stata sottoposta l'isola hanno, col tempo, fatto perdere ad alcune composizioni il loro valore simbolico che era nato in modo razionale e coerente secondo uno schema logico. Non è difficile così ritrovare in una stessa composizione motivi decorativi di differenti culture , accostati talvolta con gusto barocco.(.....) A simbologie antiche , cui non è strana la civiltà ellenistica, si rifanno le varie forme di foglie di vite, pampini e grappoli d'uva, la greca e d altre decorazioni geomettrizzanti....La simbologia faunistica, si riferisce quasi sempre ad animali locali come il cervo, il cavallo, il daino, il bue, l'aquila etc.. La zona centrale che contiene il principale motivo decorativo si chiama “sa mustra”.

Alcuni paesi utilizzando motivi che si ripetono per antica consuetudine , riescono a caratterizzare meglio i loro prodotti, indicandone l'area d'origine e di diffusione. Nule ad esempio produce un tappeto di tipo orientale senza motivi sardi. E composto a strisce con motivi a dita ed a fiamme con larghe bande vivacissime segnate dai colori giallo ocra, verde smeraldo, rosso, azzurro e arancione. Sarule pur avendo in pratica lavorazioni simili a quelle di Nule, tramanda motivi costituiti da triangoli acuti che incontrandosi danno forma a clessidre di colore rosso mattone e nero alterne in tutto il campo nel quale trovano posto cervi , cagnolini, stelle etc,..Mogoro si distingue per le mostre con cavalli di colore nero. Mentre i tessuti della Barbagia presentano motivi decorativi prevalentemente geometrici. ....Morgongiori ..ha come motivo dominante simboli floreali, cervi dalle lunghe corna disposti di profilo...Ploaghe che produceva un tappeto con evidenti influenze arabe per i vari motivi geometrici avvolti attorno alla mostra, elabora attualmente tappeti da muro con simboli di derivazione cristiana. ..<sup>11</sup>

### 1.2.3.8

#### Cibi e cultura enogastronomica

“Siamo quello che mangiamo” scriveva il filosofo tedesco Ludwig Feuerbach nel 1862. Questa breve frase, pur travisandone il reale significato (Feuerbach si riferiva a quanto ciò che mangiamo influisce sulla nostra psiche) è la migliore espressione di ciò che possiamo definire un rapporto identitario con i cibi.

“L'alimentazione, nella sua connotazione primaria di risposta fisiologica al bisogno di sopravvivenza, costituisce una strategia adattiva mediante la quale l'uomo si relaziona all'ambiente in cui vive. Al suo interno giocano un ruolo decisivo tanto fattori di tipo materiale quanto fattori di tipo culturale da cui dipendono sia le tipologie dei cibi destinati al consumo alimentare, sia le pratiche culinarie adottate nel confezionamento delle vivande e sia le propensioni dei gusti: vale a dire ciò che a livello individuale e collettivo viene reputato buono o cattivo da mangiare (Harris, 1992, p. 5). I fattori di tipo materiale sono rappresentati dalla natura orografica dei suoli, dai condizionamenti climatici, dalla qualità mineralogica dei terreni, dagli strumenti e dai metodi utilizzati per il reperimento delle derrate, dal grado di complessità tecnologica con cui vengono gestiti i processi

<sup>11</sup>

Atzori Mario Op.Cit

---

produttivi (agricoltura, allevamento, pesca, caccia, raccolta) che trasformano gli elementi di natura in elementi di cultura. I fattori culturali, dal canto loro, sono rappresentati dal dipanarsi degli accadimenti storici, dal disporsi dei flussi migratori, dal susseguirsi dei processi di acquisizione/scambio delle conoscenze, dall'influire dei dettami religiosi, dall'alternarsi delle mode e dei costumi che ovunque collegano il cibo alla possibilità (scelta) di essere mangiato o meno. E che il cibo incarna in sé un fatto appartenente a pieno titolo alla sfera dei valori culturali dell'uomo lo si può agevolmente dedurre dalla circostanza che esso, fuoriuscendo da un discorso meramente nutrizionale, si iscrive all'interno delle pratiche identitarie e dei comportamenti socialmente condivisi. Da ciò che si mangia, da quanto si mangia, da dove si mangia e da come si mangia, infatti, ciascuno comunica di sé, e comprende dell'altro, ciò che più intimamente lo riguarda. Comunica cioè, prima ancora e senza il bisogno di esibire qualsiasi documento di identificazione, da quale territorio si provenga, a quale classe sociale si appartenga, quale culto si professi e perfino quali disagi psicologici si patiscano.”<sup>12</sup>

“Ogni cultura ha un codice di condotta alimentare che privilegia determinati alimenti e ne vieta o ne rende indesiderabili altri. Esso è determinato dalle componenti geografiche, ambientali, economiche, storiche e nutrizionali che caratterizzano la cultura stessa. Se si evita di considerare i casi in cui è la mera sussistenza a dettare ciò che si deve mangiare, il cibo cessa di essere un bisogno fisiologico e diventa una necessità culturale” .

Il cibo diventa “elemento culturale” nel momento in cui cessa di essere legato alla sussistenza e viene “modificato dalla cultura del gruppo che agisce su di esso” (Montanari 2004). Il cibo è certamente un forte elemento di radicamento ai luoghi ma ha anche rappresentato nel passato e rappresenta ancora talvolta, un motivo di sradicamento; le prime migrazioni sono avvenute per motivi connessi al cibo e alla sua disponibilità e i flussi migratori attuali trovano quasi sempre nel cibo e più in generale nella ricerca di migliori condizioni di vita il motto scatenante. Questo passaggio avviene dapprima con le trasformazioni legate al fuoco e alla cottura, successivamente con lo sviluppo dell'agricoltura e si completa con la scoperta delle tecniche di conservazione degli alimenti e nel medioevo con la diffusione delle spezie. Sarà proprio l'importazione e la diffusione di queste ultime a generare i primi fenomeni di contaminazione del gusto.

La cultura del cibo, ben prima della definizione di un'identità politica è stata per il nostro paese un preciso elemento di definizione di un'identità nazionale. L'Italia della cultura è nata ben prima dell'Italia politica e in questa identità culturale i cibi hanno giocato un ruolo fondamentale. La cultura gastronomica italiana si definisce all'interno di una più ampia identità europea alla quale la cultura romana dà un contributo primario.

“Il delinearci di una cultura alimentare ‘italiana’, avvenne a poco a poco all'interno della più ampia Koinè europea che si era formata nei primi secoli medioevali grazie all'incontro tra romani e “barbari” (come in segno di disprezzo li chiamavano i romani). Questo incontro, preceduto da una fase di durissimo contrasto, determinò la circolazione e, in parte, l'integrazione di modelli culturali diversi, dando origine ad una realtà nuova che in qualche modo coniugava le tradizioni e gli stili di vita delle popolazioni mediterranee e di quelle continentali, spostando il baricentro dell'occidente dal Mediterraneo all'Europa. Lo scontro incontro fra Romani e Barbari, fu anche

---

12

Ernesto Di Renzo, *Mangiare geografico: i modelli alimentari nel Lazio tra tradizione e riproposizione culturale dal sito*

uno scontro.incontro di valori alimentari: la cultura del pane, del vino e dell'olio (simboli della civiltà agricola romana) si mescolò con la cultura della carne e del latte, del lardo e del burro (simboli della civiltà 'barbarica', legata all'uso della foresta più che alla pratica dell'agricoltura"<sup>13</sup> Questo confronto tra modelli culturali, diede luogo, nell'alto medioevo, ad una base comune europea, favorito anche dal diffondersi di una comune religione cristiana.

In questa base comune, la cui ricchezza deriva dagli apporti delle varie dominazioni, portatrici ognuna di un proprio specifico culturale, si definì tuttavia una specificità legata alle particolarità dei luoghi. Ogni luogo infatti in base al proprio clima, alle specificità geografiche (mare, pianura, montagna), alle risorse fisiche e culturali, suggerì una propria declinazione. Nel 1800 si verifica il passaggio dal servizio "alla francese", con il quale tutte le portate venivano presentate in tavola contemporaneamente, a quello "alla russa", con il quale le vivande vengono servite in sequenza. Il determinarsi di una diversità dei cibi in Italia si evidenziò in quella "rete di città" che ha definito il modello territoriale e culturale del nostro paese. In uno scenario consolidatosi in fase medioevale, le città ( e i mercati che in esse si svolgevano) erano espressione del territorio e del contado ma anche base del confronto con gli altri mercati. Di tale legame città-territorio, sono espressione i nomi di alcuni formaggi quali il "parmigiano", il "lodigiano", il "piacentino" che fin dal XIII-XIV secolo identificavano un prodotto del territorio col nome della città capoluogo (Montanari 2010). I ricettari di cucina che fanno la loro apparizione a partire dal XIV secolo col Liber de coquina elaborato a Napoli presso la corte del re Carlo II d'Angiò, (per quanto il primo vero ricettario sia il De re coquinaria, testimonianza della stravaganza culinaria di Apicio dei primi secoli dopo Cristo), definiscono una cultura gastronomica ricca, con influssi francesi, arabi.

L'orgoglio di queste identità cresce soprattutto fra il XVIII e il XIX secolo ed è allora che in Italia compaiono libri di ricette riferiti alle cucine locali e ai prodotti tipici.

"La dimensione territoriale -scrive Giuseppe Lotti- ha acquistato una valenza crescente soprattutto nel caso di contesti che nell'immaginario collettivo occupano un ruolo significativo. Per alcuni sistemi produttivi il plusvalore che il prodotto deve avere per essere competitivo può essere garantito proprio dall'appartenenza dello stesso ad un luogo"<sup>14</sup>

E' così per l'agroalimentare dove il rapporto con le tradizioni locali è un elemento di ricchezza e la diversità culturale viene perseguita e tutelata come patrimonio capace di generare crescita economica. Ciò che sino a trent'anni fa era considerato patrimonio naturale delle culture autoctone è ora diventato elemento trainante di precise azioni di marketing territoriale che hanno consentito a territori spesso svantaggiati dalla mancanza di elementi di attrattività turistica di trarre benefici economici dal proprio patrimonio di tradizioni.

Scrivono Lawrence Durrell "Quando cominci a conoscere l'Europa gustandone i vini, i formaggi ed il carattere dei differenti paesi, cominci a comprendere che dopo tutto il fattore determinante di una cultura è lo spirito del luogo"

La dimensione territoriale dei cibi è in realtà un elemento impalpabile legato, non a tecnologie e materiali, ma ad una trasmissione orale dei saperi. Il rapporto dei cibi con i luoghi si misura nei

<sup>13</sup>

Massimo Montanari , *L'identità italiana in cucina*, Edizioni Il Nocciolo, Laterza, Bari 2010, pgg. 3-4

<sup>14</sup>

Giuseppe Lotti, *La casa dei valori:una ricerca di identità – in Bollettino dell'Accademia degli Euteleti n.72 Dicembre 2005 – Titivillus Edizioni –Corazzano (PT) 2005*

---

prodotti che ogni territorio esprime, ma anche e soprattutto nella ripetizione di saperi tramandati fatti di quantità, piccoli segreti e spesso anche estetica della presentazione. Tali competenze avevano un tempo carattere di ereditarietà; si ereditavano gli oggetti e le proprietà ed esisteva al pari un'ereditarietà delle conoscenze.

Così come per gli oggetti l'identità si forma nel rapporto con le materie prime del luogo, con le tecniche e con la cultura segnica che il luogo ha generato, nelle tradizioni legate alla civiltà della tavola è possibile ugualmente leggere una doppia identità; la prima prettamente legata ai prodotti (le cipolle di Tropea, i pomodori di Pachino, le castagne di Marradi), la seconda legata alle tradizioni (le tecniche) generate intorno ad essi (piatti tipici, sistemi di conservazione, derivati).

Un riferimento agli oggetti è possibile anche per quanto attiene le contaminazioni, sia tra i territori, sia tra i diversi ambiti della territorialità. Pensiamo ad esempio alla gastronomia siciliana e a quanto essa sia lo specchio di ibridazioni con le molte tradizioni dei popoli con cui la gente siciliana ha avuto dei contatti, dai Fenici ai Greci, dagli Arabi ai Normanni o a quanto i rituali della tavola siano un'incontro tra i territori dell'oggetto e quelli della gastronomia e a quanto infine ogni contaminazione sia alla base di nuove identità.

## 1.3 LE COMPONENTI DELL'IDENTITÀ (In che modo si sviluppa l'identità)

### 1.3.1

#### Gli elementi che determinano identità

Una volta stabilite quali siano le espressioni dell'identità, risulta necessario comprendere in che modo tale identità si sviluppa nelle diverse espressioni e cioè quali siano le componenti di un'identità. Per tale analisi, ai fini della nostra ricerca è necessario restringere il campo di osservazione alle espressioni della cultura materiale seppure alcune di esse (le tecniche, le tipologie) siano ugualmente riscontrabili, con differenti modalità nella cultura immateriale, per esempio nell'ambito della musica, della scrittura, o del canto. Se mi riferisco ad esempio al canto a tenore nell'antica tradizione d'uso in Sardegna, è comprensibile quanto questo sia espressione di una tecnica tramandata

La definizione della diversità culturale passa sovente attraverso vari elementi di specificità che singolarmente o collettivamente interessano la vita di una comunità. Questi elementi competono le varie attività attraverso cui la presenza dell'uomo si estrinseca e definiscono il patrimonio culturale di un territorio; la cultura materiale e la cultura immateriale. L'analisi di ognuna di queste specificità è possibile attraverso la lettura di tre invarianti che, in maniera differente, si miscelano in ogni tradizione; i materiali, le tecniche, gli stilemi.

Il peso di ognuna di queste invarianti cambia per ogni tradizione. Se ci riferiamo ad esempio alla cultura degli oggetti, nella tradizione della porcellana sestese è preminente l'aspetto tecnico legato alla raffinatezza delle lavorazioni (mentre non esistono materiali né tantomeno stilemi locali), al contrario della ceramica di Montelupo che è leggibile soprattutto sulla base dei suoi stilemi (i decori geometrici e fitomorfi d'origine ispano moresca, le grottesche gli arlecchini, a seconda delle fasi storiche) o del cotto di Impruneta dove è preminente il valore del materiale locale. L'identità di un territorio è costituita da molte cose:

#### 1.3.1.1

##### Il contesto

Il Dizionario di Filosofia di Abbagnano e Fornero fornisce la seguente definizione generale del termine "contesto": "l'insieme degli elementi che condizionano, in un modo qualsiasi, il significato di un enunciato". In ambito filosofico tra le diverse definizioni di contestualismo vi è



---

quello di “una corrente di filosofia morale, che insiste sul carattere storico, e quindi “prospettico” e “locale” della ragion pratica, la quale non esiste mai allo stato “puro” e “universale”, ma solo nella particolarità delle varie tradizioni o comunità”

Storicamente il contesto che è poi l’ambiente di riferimento ha sempre connotato le modalità di vita dell’uomo condizionandone le tecniche, i materiali degli utensili e delle armi, le possibilità di nutrimento attraverso la caccia, la pesca, la raccolta, o attraverso l’allevamento e la coltivazione, il tipo di riparo e di abitazione.

Il contesto ha sempre condizionato la vita umana e lo sviluppo tecnologico dei popoli. Tra tecnologia e demografia vi è un rapporto diretto: maggiore è la possibilità di trarre energia da un determinato ambiente tanto maggiore è la possibilità dell’insediamento umano.

Ogni luogo possiede in maniera maggiore o minore risorse naturali che influiscono parimenti sulla possibilità di sviluppo della cultura di un popolo e sulla costruzione dell’identità. Il rapporto con tali risorse può essere di tipo diretto (quando una cultura materiale nasce a seguito della presenza nel luogo di una determinata risorsa ; ad esempio la cultura del cotto a Impruneta o dell’alabastro a Volterra) o indiretto (quando le specificità del luogo suggeriscono vocazioni lavorative ; ad esempio la tradizione della pesca a Mazara del Vallo ) .

### 1.3.2.2

#### Le tecniche

La tecnica, dal greco *téchne*, “arte” nel senso di “saper fare”, è l’insieme delle norme applicate e seguite in una attività, sia essa esclusivamente intellettuale, manuale, artistica o progettuale. Tali norme possono essere acquisite empiricamente in quanto formulate e trasmesse dalla pratica o dalla tradizione (conoscenze tacite) o applicando conoscenze scientifiche codificate.

La definizione di una tecnica è spesso legata alla sua applicazione in un contesto geografico.

Così recita il dizionario Treccani nel definire la tecnica: “ L’insieme di attività pratiche basate su norme acquisite empiricamente, sulla tradizione o sull’applicazione di conoscenze scientifiche, che sono o sono state proprie di una data situazione sociale e produttiva, di una data epoca e zona geografica; soggetta a evoluzione storica, la tecnica, soprattutto nel mondo occidentale, è caratterizzata da un insieme di relazioni reciproche, in base alle quali ha senso parlare di sistemi tecnici cui corrispondono diversi livelli di capacità produttive e realizzative, destinate ai fini sociali che di volta in volta si impongono”.

Nel paragrafo precedente abbiamo visto quanto i materiali contribuiscano alla definizione di una identità delle cose. Tuttavia quando questi vengono per qualche ragione a mancare o diviene antieconomico il loro utilizzo, sono talvolta le tecniche a garantire una continuazione dell’identità. “Nel momento in cui si perde identità materiale, quando non si usano più certe sabbie, certe pietre...., quando cambia tutto questo, tuttavia non si ha un taglio netto. In sostanza, anche l’uso di tecniche diverse, di materiali provenienti da altrove etc. ha come dire una coda. Questo è determinato ancora dai mestieri, dalla mano d’opera . Anche se la sabbia non arriva più dal posto più vicino ma dal posto più lontano, ed anche la pietra perchè il sistema dei trasporti lo consente, tuttavia le tecniche dei materiali continuano ad essere locali e quindi un prodotto in qualche

modo assimilabile a quello di prima, Non c'è una rottura immediata"<sup>1</sup>.

Gli oggetti prodotti da alcune culture del passato sono riconoscibili proprio per la loro specificità tecnica. Gli Etruschi ad esempio nell'oreficeria eccelsero nella produzione di oggetti elaborati per lo più con la tecnica della granulazione, un procedimento che consiste nell'applicare su una lastra minuscole palline d'oro. Questa tecnica non è di origine etrusca (ne possiamo trovare esempi nell'Egitto dell'inizio del secondo millennio e in varie epoche nella cultura Greca), ma furono gli Etruschi a portarla all'apice della raffinatezza lavorando l'oro "in grani talmente minuscoli da far parlare di polvere d'oro"

Al contrario è una tecnica esclusiva della cultura etrusca quella del bucchero nero, sia nell'impasto sia nella superficie. "Questa ceramica locale compare verso il 670 a.C. soprattutto a Caere che comincerà ben presto a esportare i suoi prodotti non solo nell'Etruria meridionale ma anche nel Lazio e persino a Cartagine. Negli esemplari più raffinati, questa terracotta è molto sottile e spesso decorata con motivi geometrici incisi." .

La tecnica implica l'adozione di un metodo e di una strategia nell'identificazione precisa degli obiettivi e dei mezzi più opportuni per raggiungerli.

Le tecniche sono legate alle macchine, alle persone, ai luoghi. Le conoscenze tecniche si sviluppano

La comunicazione scientifica è concorde nell'attribuire alla diffusione delle tecniche il maggior ruolo nella omologazione tipologica ed estetica degli oggetti.

"Attraverso i secoli e fino ad epoca recentissima, le tecniche non si diffusero praticamente mai mediante l'informazione scritta. Il mezzo prevalente di diffusione fu la migrazione dei tecnici . La diffusione delle tecniche fu cioè un prodotto della diffusione del capitale umano.....Nell'Europa pre-industriale la propagazione delle innovazioni tecnologiche, avvenne soprattutto per la migrazione di individui che, per un verso o per l'altro decidevano di emigrare"<sup>2</sup>. Ciò risulta abbastanza evidente se pensiamo ad alcune delle principali scoperte produttive avvenute nel settecento. La diffusione del segreto della porcellana, scoperto a Meissen e poi sviluppatosi nelle principali corti europee del periodo si deve all'opera di alcuni tecnici che trasferirono segreti e pratiche spesso dietro lauti compensi.

### 1.3.2.3

#### Gli aspetti tipologici

Col termine tipologia ci si riferisce genericamente allo studio dei tipi. Nell'ambito degli oggetti indichiamo con tipologia il modello caratteristico di una serie di oggetti e cioè l'insieme delle caratteristiche funzionali o formali comuni ad una famiglia di oggetti. Queste caratteristiche che possono distinguere macrocategorie di oggetti o essere universali (in tutto il mondo una penna può essere stilografica, a sfera o biro, roller etc), possono anche definire o includere una specializzazione locale.

<sup>1</sup>

Bruno Gabrielli, *La città esistente e la ricerca della qualità*. in Francesco Lo Piccolo *acura di, Identità urbana, Materiali per un dibattito*, Gangemi Editore, Roma 1995

<sup>2</sup>

Carlo M. Cipolla, *op. cit* 1974

---

Se mi riferisco ad esempio alla caffettiera che è una specifica tipologia di oggetto domestico con cui si prepara o si serve il caffè, la moka, invenzione geniale di Alfonso Bialetti, è certamente una tipologia oramai comune a tutte le regioni d'Italia, ma la caffettiera napoletana rappresenta una specifica declinazione dello stesso tipo di oggetto avvenuta in ambito locale. Ci sono oggetti per i quali è uso diffuso accompagnare il luogo al tipo e così il sapone è marsigliese, la spalliera è svedese, etc.. La declinazione locale di una tipologia può essere determinata dall'adattamento all'uso di materiali autoctoni, da una specializzazione stilistica, da un diverso modo di usare le cose, dall'influenza che le caratteristiche geografiche esercitano sugli oggetti (clima, morfologia). Pensiamo ad esempio come un oggetto diffuso della cultura contadina come una roncola (l'attrezzo con lama ricurva utilizzato per tagliare rami e fronde) trovi una molteplicità di forme nelle diverse aree geografiche del nostro paese. Una bellissima mostra al Museo dei Ferri Taglienti di Scarperia<sup>3</sup> qualche anno fa, ci mostrava come queste differenze fossero legate al diverso tipo di arbusti che dovevano essere tagliati in quel luogo (legni più o meno duri), al differente modo di utilizzare l'attrezzo (la presa, il gesto), al diverso gusto estetico che ne guidava talvolta la forma, talvolta il decoro.

#### 1.3.2.4

##### Linguaggio e decorazione

Anche gli oggetti di cui ci circondiamo costituiscono un sistema comunicativo. Prima ancora dell'uso della scrittura, prima della scoperta del papiro e dell'uso delle pergamene, l'uomo utilizzava gli oggetti come supporti di comunicazioni e le informazioni che un popolo aveva di un altro passavano talvolta attraverso incisioni su oggetti d'uso comune o manufatti artistici che raccontavano storie di vita, battaglie, celebrazioni, luoghi, religioni. Lo testimoniano i tanti oggetti presenti nei nostri musei archeologici che più di altro hanno raccontato brani di identità dei popoli che ci hanno preceduto.

Ma oltre ad essere supporto di una rappresentazione, gli oggetti comunicavano per il loro essere e raccontavano di differenti usanze, di rituali, di materiali sconosciuti, del saper fare degli artigiani e degli artisti. Prima che la cultura industriale e il diffondersi di linguaggi estetici di semplificazione intervenissero a modificare il fare delle cose, gli oggetti si definivano anche attraverso la decorazione che consentiva da un lato di mostrare la qualità del lavoro degli artigiani (e rappresentava per questi una gratificazione al proprio operare) e dall'altro di definire forme, segni e colori di differenziazione rispetto ad altri oggetti e ad altre tradizioni manifatturiere. La decorazione, è stata spesso il campo di competizione interna tra gli artigiani di uno stesso luogo ed esterna nei confronti delle lavorazioni in uso in altri luoghi.

Il decoro rappresenta l'ambito di confronto tra tecnica e arte. Lo sviluppo di tecniche di applicazione di espressioni estetico-formali (patrimonio delle arti) a oggetti funzionali di utilizzo quotidiano accompagna l'evoluzione stessa delle cose. Gli stessi artigiani o talvolta gli artisti, prima

---

3

*"Lame da lavoro" Roncole Falci Pennati, 29 agosto-19 settembre 2010. Museo dei Ferri Taglienti - Palazzo dei Vicari, Scarperia (FI).*

dell'avvento della modernità si occupavano dell'ideazione di oggetti comuni (arredi e suppellettili) che venivano prodotti artigianalmente. L'uso della decorazione comportava la presenza nelle città di una rete di pittori, decoratori e intagliatori

A partire dalla prima rivoluzione industriale, dopo una prima e lunga fase in cui i prodotti seriali erano caratterizzati da una scarsa qualità estetica, gli architetti dapprima e i designer successivamente hanno iniziato a dedicarsi alla progettazione industriale sancendo una radicale e definitiva separazione tra l'ideazione e la realizzazione delle cose. Questa separazione ha progressivamente cancellato il decoro dagli oggetti, per motivi pratici (molte pratiche decorative si concepiscono nel momento della loro applicazione), per motivi processuali (la difficoltà di trasmettere decori complessi attraverso la pratica del disegno e ciò ancor più nel passaggio al disegno digitale), per motivi tecnici (la difficoltà delle macchine di riprodurre alcune tecniche manuali) ma soprattutto per una omologazione dei linguaggi che ha accompagnato lo sviluppo delle comunicazioni. Ciò che ancora permane è per lo più legato alla persistenza di un tessuto manifatturiero nel nostro e in altri paesi o alle poche industrie che hanno saputo inglobare nel processo di produzione degli oggetti elementi di specificità artigianale.

### 1.3.2.5

#### La componente simbolica

La decorazione non serve però solo a rendere più belli gli oggetti sul piano estetico, ma anche a sottolinearne il valore simbolico. La scomparsa della componente decorativa ha parallelamente comportato la progressiva cancellazione della componente simbolica che definiva e guidava il rapporto affettivo tra gli uomini e le cose. Come sostiene Barthes "c'è sempre un senso che va oltre l'uso degli oggetti" e questo senso talvolta è connotazione relazionale (la relazione con gli altri oggetti) talora è connotazione simbolica<sup>5</sup>

Uno dei lavori da compiere sarebbe un'indagine sul significato iconografico ed iconologico dei simboli e delle figure ricorrenti nei tessuti artigianali, nei gioielli o negli oggetti d'uso, nell'ambito del loro contesto storico d'origine e tenendo presenti le influenze culturali e le tradizioni. Questo perché la simbologia aggiunge qualcosa di diverso alla decorazione.

Nel passato ad esempio i gioielli avevano molti significati e venivano conservati e tramandati di generazione in generazione come oggetti sacri e preziosi. Il gioiello aveva infatti la funzione di medium tra l'uomo e gli dei, per invocarne la grazia o per esorcizzare le forze del male. I gioielli per i bambini servivano a sottrarre il nuovo nato alle insidie del malocchio, il corredo di oggetti preziosi affiancato al defunto garantiva la custodia del corpo e la rinascita alla vita, lo scambio degli anelli sanciva infine la promessa di matrimonio, in cui il gioiello era il simbolo dell'alleanza e del vincolo.

Per ritrovare il significato ad esempio dei gioielli sardi (prendas) bisogna risalire alle origini del mito delle fate (Janas) che nelle loro case (Domus de Janas), tessevano fili d'oro e d'argento.

4

Roland Barthes, *Saggi critici*, trad. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966

---

### 1.3.2.5

#### L'uso delle cose

Ogni oggetto comporta un uso e tale uso rappresenta l'interazione tra l'oggetto e l'uomo. L'interazione non avviene sempre con le stesse modalità ma ha una declinazione che può essere personale o condivisa. Quando la condivisione avviene nell'ambito di un determinato gruppo, essa rappresenta un ulteriore elemento di connotazione identitaria.

Non solo l'aspetto delle cose costruisce l'identità o ne è conseguenza ma anche l'uso diverso delle cose rappresenta un elemento di connotazione identitaria. L'uso delle cose rappresenta l'incontro tra gestualità e materialità. Spesso la gestualità è parte di un rituale al quale uomini e oggetti partecipano (si pensi agli oggetti delle feste o agli oggetti delle tradizioni), altre volte è espressione di una specializzazione (si pensi al differente utilizzo degli oggetti in ambito lavorativo e alle diverse "abilità" espresse nell'uso delle cose) altre ancora è parte della quotidianità (i gesti quotidiani quali il ricaricare un orologio al polso o riempire una moka con l'acqua e il caffè). Spesso l'uso contribuisce al continuo modificarsi delle cose. La successione storica di forme che caratterizza alcuni oggetti racconta di un continuo adeguarsi all'uso.

### 1.3.3

#### Alterità e contaminazioni

*Nel panorama attuale del mondo si pone un grande interrogativo: come essere se stessi senza chiudersi agli altri e come aprirsi agli altri senza perdere se stessi (...)*

Edouard Glissant, introduction a' une poetique du divers, Parigi 1996, Roma 1998

Le identità, a qualsiasi scala esse si presentino, si evolvono e progrediscono nella contaminazione con le altre culture. E' nella contaminazione che si manifesta la vitalità di una cultura, la sua capacità di ricevere elementi di diversità e impossessarsene attraverso un adattamento ai propri codici. Tale contaminazione può riguardare i diversi aspetti della cultura, interessare le tecniche, i linguaggi, le pratiche e svilupparsi con differenti modalità nelle diverse scale dell'identità dalla scala sovranazionale alla scala locale. Il limite o il confine rappresentano la separazione fisica tra le culture ma anche il territorio fertile della contaminazione. Da sempre le città di mare sono state i luoghi del meticciamento e in esse è possibile verificare tangibilmente il peso e il valore delle contaminazioni. Si pensi, a titolo di esempio, alla tradizione culinaria napoletana e quanto essa sia espressione sia delle differenti cucine locali della Campania, sia delle molte contaminazioni che hanno trovato nella creatività di un popolo, terreno fertile per una continua innovazione. E quanto ancora nel nuovo millennio tale contaminazione prosegua lo dimostra ad esempio il recente uso del crudo di pesce, versione napoletana del sushi giapponese, ma anche contaminazione con la cucina pugliese per la quale il pesce crudo rappresenta una tradizione secolare. Ma per rimanere in ambito culinario non si può non menzionare la cucina siciliana frutto di una lunga storia di contaminazioni tra culture diverse; ingredienti arabi mischiati con sapori francesi, spezie orientali con aromi spagnoli ma il tutto declinato in una identità forte

quale quella isolana.<sup>6</sup>

“..la multietnia è una ricchezza per il tema dell’identità. Lei pensi a Palermo: tutto quel sovrapporsi di etnie, di civiltà, soprattutto di passaggi di civiltà. E la ricchezza della città è proprio lì. Lo stesso vale per le città spagnole, la commistione tra l’arabo, l’ebreo etc.....Spesso l’identità nasce dalla competizione e quindi la multietnia è un fattore di competizione. Credo che sia un fattore di ricchezza straordinario”<sup>7</sup>

Li dove un’identità viene privata degli elementi di confronto con l’alterità, essa tende a spegnersi. Ne è esempio la cultura nord-americana che deve la sua povertà al totale isolamento dei nativi americani e dove i pochi elementi di ricchezza culturale si possono far risalire alle tradizioni originarie della colonizzazione inglese e francese dell’inizio del cinquecento.

Ma la contaminazione può avvenire anche tra le diverse espressioni di identità di uno stesso territorio, costituendone un rafforzamento.

Il dialogo tra differenti aspetti della cultura materiale trova esempi nel passato in alcuni casi di filiere corte frutto di precise scelte di governo del territorio. Nella cultura enologica del Chianti, la peculiarità del vino si incontra nell’ottocento, sotto la spinta di un rapporto tra scelte in ambito territoriale e culture materiali voluto dal marchese Cosimo Ridolfi, con le culture del vetro verde di Empoli e della paglia della Val d’Elsa nella produzione dei famosi “fiaschi”. O ancora, nella filiera del “Panno del Casentino”, le caratteristiche del territorio (acque, legna, argilla, presenza di greggi) si legano alle “conoscenze tacite” in ambito lavorativo (la rattinatura che crea il tradizionale ricciolo è la spazzolatura eseguita un tempo con le pietre).

Quando la contaminazione avviene in una identità forte senza sovrastarla, essa rappresenta un importante fattore di crescita per quella cultura.

6

*Un interessante racconto delle contaminazioni culinarie in Sicilia è contenuto nel libro di Serge Quadruppani e Maruzza Loria “Alla tavola di Yasmina” Mondadori 2004.*

*Il libro, ambientato nella Sicilia dell’XI secolo, narra la storia della principessa Yasmina, sorella del normanno Omar Ibn Khalid, arrestato per alto tradimento e condannato a morte da Ruggero I d’Altavilla, conte di Sicilia e futuro re. Yasmina, con i suoi racconti e ancor più con la sua cucina riesce ad affascinare Ruggero portandolo a posticipare l’esecuzione del fratello per ben sette volte (sette infatti sono le cene che prepara) fino ad ottenerne la libertà definitiva. Dai 7 racconti emergono 50 ricette siciliane che raccontano una contaminazione storica con la cucina araba.*

7

*Bruno Gabrielli, OP cit, pag.44*



## 1.7 BIBLIOGRAFIA

### 1.1 Parole

- AAVV, I guardiani del tesoro, catalogo della mostra - Cagliari Cittadella dei Musei Dicembre 1987/Gennaio 1988, Catalogo Le Volpi Editrice, Sassari 1988
- Amselle Jean-Loup, Connessioni: antropologia dell'universalità delle culture, Bollati Boringhieri, Torino 2001
- Angioni Giulio, Bachis Francesco, Caltagirone Benedetto, Cossu Tatiana, Sardegna, Seminario sull'identità, Cuec Cagliari
- Augè Marc. Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo, Eleuthera Milano 2010
- Augé Marc, Rovine e macerie. Il senso del tempo, Torino 2004 (ed. in lingua or. 2003).
- Bauman Zygmunt La società dell'incertezza, Bologna, Il Mulino, 1999
- Bauman Zygmunt : Dentro la globalizzazione : le conseguenze sulle persone, traduzione di Oliviero Pesce -
- Boncinelli, Edoardo, Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima, Laterza – Fondazione Sigma-Tau, Roma-Bari, 2003
- Carbonaro C., Facchini (a cura di), Biografie e costruzione dell'identità. Franco Angeli, Milano, 1993
- Clemente Pietro - Mugnaini Fabio (a cura di), Oltre il folklore : Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea, Carrocci Editore, Roma 2001
- Cuppini Ilaria, Mattei Antonia (a cura di) , Genius Loci II, Ente fiere di Verona - Abitare il tempo, Alinea Editrice, 1989.
- Decandia Lidia., Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica, Casa Editrice Rubbettino, Soveria Mannelli 2000
- Decandia Lidia, Anime di Luoghi , Franco Angeli Milano 2004
- Dumazedier J., Sociologie empirique du loisir. Critique et contr-critique de la civilisation du loisir, Editions du Seuil, Paris. Ed. ital.: F. Angeli, Milano 1987.
- Dumazedier J., Elogio del tempo libero, in Reset, n. 6, Donzelli editore. Roma 1994
- Hobsbawm Eric J. e Ranger Terence , L'invenzione della tradizione, Piccola biblioteca Einaudi
- Hillman James - L'anima dei luoghi - Rizzoli Milano 2004
- La Cecla F., Perdersi. L'uomo senza ambiente, Laterza, Bari 2000
- Longo Di Cristofaro Gioia, In(-)certi luoghi. Mobilità, migrazioni, relazioni interculturali, Aracne, Roma 2011
- Le Goff Jacques, Storia e memoria, Einaudi, Torino 1982
- Mari Enzo, Progetto e Passione, Bollati Boringhieri Torino 2001
- Norberg-Schulz Christian - GeniusLoci- Electa Milano 1971
- Patel Raj, Il valore delle cose (e le illusioni del capitalismo) , titolo originale: The value of nothing (How to Reshape Market Society and Redefine Democracy, First published by Portobello Books London 2009. Ed. Ialiana Feltrinelli Milano 2010



- 
- Pesic Peter Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura, Bollati Boringhieri, 2002
  - Pieterse Jan Nederveen – Melange Globale. Ibridazione e diversità Culturali - Carocci Editore
  - Reichert Powell Douglas : Critical regionalism : connecting politics and culture in the american landscape
  - Remotti F., Contro l'identità, Roma-Bari, Laterza, 1996
  - De Fusco Renato, Made in Italy. Storia del design italiano, Editori Laterza, 2007
  - Salsa A., Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi, Priuli & Verlucca, Ivrea 2007
  - Vernon Lee - Genius Loci- Sellerio Editore Palermo 2007

### 1.2 Gli ambiti d'identità

- Arminio Franco, Terracarne Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia, Mondadori Milano 2011
- Atzori Mario – Tradizioni popolari della Sardegna – Edes 1997
- Cabiddu Salvatore (a cura di) , L'ora dei Sardi, Cagliari, Edizioni Fondazione Sardinia 1999,
- Camporesi, Piero, La terra e la luna : alimentazione folclore società Garzanti Editore, Milano 2011
- Heidegger Martin, Saggi e Opere, Mursia, Milano, 1976.
- Lo Piccolo Francesco ( a cura di), Identità urbana, Materiali per un dibattito, Gangemi Editore, Roma 1995
- Montanari Massimo , L'identità italiana in cucina, Edizioni Il Nocciolo, Laterza, Bari 2010,
- Moleschott Jacopo, Dell'alimentazione : trattato popolare; traduzione italiana del Dott. Giuseppe Bellucci, Milano, Treves, 1871.
- Teti Vittorio, Il colore del cibo, Meltemi, Roma 1999

### 1.3 Le componenti dell'identità

- La Pietra Ugo (a cura di), L'oggetto travestito, catalogo della mostra, Firenze Expo 2006
- La Pietra Ugo, Dal minimo sperimentale simbolico alla nuova territorialità, 1962-2007, Fondazione Mudima, Milano 2008
- Lotti Giuseppe, Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale, ETS, 2010
- Lotti Giuseppe , DES/TER: design e territorio. Progetti per il travertino toscano, Alinea, 2006
- Maffei S., Simonelli G., Territorio Design. Il design per i distretti industriali, Ed. POLI.design, Milano 2000
- Natalini Adolfo, Appunti per piazze d'Italia, Il Ferrone, 1988.
- Natalini Adolfo, Architetture raccontate, Electa, 1989.
- Squicciarino Niccola, Il vestiario parla- considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento, Armando Editore, Roma 1986
- Visentin Chiara - L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto- Il Poligrafo 2008
- Atti del XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana Camerino 2010 L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità - in Architettura e città - Argomenti di Architettura Di Baio Editore 2008





## **CAPITOLO 2**

L'identità nel sistema degli oggetti

*“Il valore delle cose non sta nel tempo in cui esse durano ma nell’intensità con cui vengono vissute, per questo esistono momenti indimenticabili, cose inspiegabili e persone incomparabili”.*

*F.Pessoa*

*Solo alla fine della conoscenza di tutte le cose, l’uomo avrà conosciuto sé stesso. Le cose infatti sono soltanto i limiti dell’uomo.*

*Friedrich Nietzsche, 1881*

*Nella pagina precedente*

*Fig. I.21*

*Dalla mostra “+ Design” Firenze Fortezza da Basso Aprile 2012*

*Fotografia: Stefano Visconti*

*per gentile concessione*

## 2.0 PREMESSA

Definiti i temi generali, in questa parte della ricerca si restringe il campo di osservazione al sistema degli oggetti.

L'obiettivo è quello di capire che rapporto intercorre tra oggetti e identità e in che modo le cose sono realmente espressione di un tempo e di un luogo. Per far ciò si è resa necessaria un'indagine preliminare sul ruolo degli oggetti nella nostra società e sulle modalità con cui noi ci rapportiamo ad essi.

E' evidente che questa parte del lavoro avrebbe potuto costituire un "libro nel libro" tale è l'ampiezza degli argomenti, sia sotto il profilo prettamente sociologico, sia sotto gli aspetti legati al linguaggio e all'estetica. Ho collezionato in queste pagine riflessioni, dati, frammenti di libri che non ho nemmeno letto, nel tentativo di rivendicare un legame stretto tra la nostra vita e le cose che ci circondano e di conseguenza far comprendere quanto sia importante riappropriarsi della storia e della geografia di ogni oggetto.

Il percorso tra le cose parte da una analisi dei rapporti che intercorrono tra uomini e oggetti visti sia dal punto di vista degli uomini (la nostra conoscenza delle cose, il modo in cui le usiamo, il ruolo che attribuiamo loro, le modalità di possesso e scambio) sia dal punto di vista delle cose ( il loro ruolo nella evoluzione della società, il loro rapporto con i luoghi, le diverse tipologie di oggetti che caratterizzano alcuni aspetti del nostro vivere).

In queste analisi ancora non compare il ruolo del design, sono riflessioni ampie applicabili a prescindere da una specializzazione disciplinare ma al contempo rappresentano un bagaglio di nozioni di cui ogni progettista dovrebbe munirsi prima di affrontare un'esplorazione nei territori del progetto.

Ancora tali analisi non escludono necessariamente l'ambito degli oggetti globali ne tantomeno restringono il campo alla produzione manifatturiera vista come la sola in grado di ridare un senso e un valore alle cose, ma tuttavia impongono delle riflessioni sul nostro rapporto con il consumo e l'obsolescenza.





*Fig. 1.2.3*  
*Vaso con coperchio in bronzo*  
*Dal sito Wikipedia*  
*Free licenze*

## 2.1 STORIE DI OGGETTI

### 2.1.1

#### Tante belle cose (cosa è cosa)

L'espressione "tante belle cose" tutt'ora in uso in diverse aree del nostro paese, è un saluto di congedo tra persone in non eccessiva confidenza. Le cose augurate in questo caso sono gli accadimenti felici della vita ma in una lettura più ampia della frase, il circondarsi di belle cose può corrispondere ad una situazione di prosperità economica, ad una fase appagante dell'esistenza. Che tra la vita e le cose ci sia un rapporto di reciproca dipendenza è il punto di partenza di un recuperato rapporto col mondo degli oggetti che nella post-modernità collega le scienze sociali alle discipline del progetto.

"Le cose rappresentano nodi di relazioni con la vita degli altri, anelli di continuità tra le generazioni, ponti che collegano storie individuali e collettive, raccordi tra civiltà umane e natura" <sup>(1)</sup>.

Tuttavia uomini e cose non hanno sempre avuto per le scienze pari dignità.

C'è un punto nella storia dell'uomo in cui le cose e le idee si separano. In quella fase, che coincide con l'epoca moderna, la storia delle idee che compete le discipline nobili quali la filosofia, la storia, le scienze sociali si separa dalla storia degli oggetti (Semprini 1999) relegati alle scienze sperimentali; la fisica, la biologia, la meccanica. Gli oggetti, retrocessi al ruolo di merci, quali componenti marginali della vita di una persona vengono analizzati prevalentemente per le loro componenti tecnico-funzionali ed estetiche. E' in tale fase che le componenti emozionali scompaiono quasi completamente dai criteri generativi o di analisi degli oggetti. Questa marginalizzazione del mondo degli oggetti attraversa tutta l'età moderna nella quale le cose da presenze attive del nostro vivere diventano beni di consumo le cui trasformazioni non sono più legate all'uso ma alla loro appetibilità in mercati sempre più ampi.

La riscoperta di una storia e di una biografia degli oggetti, il ricollocare gli oggetti in una prospettiva storica restituendo loro un ruolo all'interno delle dinamiche sociali è un qualcosa che, a partire dalla fine degli anni Sessanta lega le analisi dei sociologi alle pratiche progettuali. "Il sistema degli oggetti" (1968) opera prima del sociologo francese Jean Baudrillard, uno dei maggiori interpreti della società postmoderna, testo di riferimento per intere generazioni di giovani designer, ci riporta ad un rinnovato ruolo attivo degli oggetti insegnandoci quanto le pratiche

1

Bodei, *La vita delle cose*



---

d'uso e consumo siano strumenti di indagine dello sviluppo della società contemporanea. Sarà il filosofo-sociologo francese Bruno Latour nei primi anni Novanta, a guidare una "rivincita" degli oggetti che partendo appunto dalle scienze sociali ha progressivamente coinvolto le discipline del progetto.

E' la stessa disciplina del design ad affiancare le scienze sociali nell'analizzare il ruolo degli oggetti all'interno delle dinamiche sociali mettendo in crisi in tal senso la stessa definizione di "scienze umane" espressione di una logica di separazione tra uomini e cose. "Tra gli anni Sessanta e i Settanta le riflessioni di Barthes, Baudrillard ed Eco si sono incrociate con quelle di altri autori che, sia nel campo della semiotica sia in quello del design, hanno discusso e sostanzialmente accettato il superamento del funzionalismo empirico classico in nome di una visione simbolica degli oggetti e dei loro rispettivi usi. Per restare soltanto in ambito italiano, basti pensare agli scritti di Munari, De Fusco, Maltese, Dorflès, Maldonado, Rossi-Landi e Calabrese, che in vario modo hanno fatto interagire la dicotomia tradizionale del design forma/funzione con quelle, tipicamente semiolinguistiche, di significante/significato, denotazione/connotazione, codice/messaggio e simili."<sup>(2)</sup>

In tempi più recenti ancora il design da un lato ci riporta all'esistenza di una storia pregressa delle cose (Branzi 2007), dall'altro concretizza un interesse per la "biografia" degli oggetti (Matteozzi-Volontè 2009). Lo fa non con una accezione esclusiva di critica al suo ruolo nelle pratiche di consumo (Mari 2009) o nostalgica verso un mondo che progressivamente scompare, ma con una nuova consapevolezza del valore degli apporti che la ricerca sociale può dare alle pratiche progettuali.

"Riconoscere il ruolo sociale degli oggetti e la sua radice biografica è una condizione fondamentale per apprezzare, nel senso di comprendere e stimare correttamente le forme dell'interazione che sono tipiche della società contemporanea e ne costituiscono la struttura portante"<sup>(3)</sup>.

Una nuova visione progettuale non può ridurre gli oggetti a terminali funzionali del nostro essere "collezionisti di piaceri" (Mello 2008) ma deve condurre ad un rinnovato rapporto tra uomini e cose, affettivo, duraturo, diretto.

Tra gli autori italiani che hanno dato il maggiore contributo all'analisi dei rapporti tra uomini e oggetti, va altresì inserito il lavoro di Andrea Semprini autore di alcune delle più lucide analisi sul fronte dell'influenza di tali ambiti produttivi e di consumo.

"Situati al punto di articolazione tra produzione e consumo, gli oggetti godono allora di una posizione strategica. Da un lato la loro analisi permette di meglio comprendere l'universo della produzione: l'innovazione, la ricerca, le risorse, le tecnologie, i materiali, gli attori e i loro conflitti. Dall'altro lato, una volta che gli oggetti entrano nel circuito del consumo e penetrano nella vita quotidiana, essi ci illuminano sui comportamenti e sui valori degli individui sulla realtà sociale di cui divengono una componente importante. In virtù della loro posizione gli oggetti assicurano inoltre la comunicazione tra questi due universi (produzione e consumo) in passato considerati

---

2

*Gianfranco Morrone Dal design all'interoggettività: questioni introduttive in La società degli oggetti - Problemi di interoggettività, a cura di Eric Landowski e Gianfranco Morrone, Melemi Editore, Palermo 2002*

3

*Paolo Volontè, Oggetti di personalità in Matteozzi A./Volontè P. Biografie di Oggetti, Storie di Cose, B. Mondadori Editore, Milano 2009*

rigidamente distinti”<sup>(4)</sup>.

Alle cose in genere, agli elementi che accompagnano il suo vivere l'uomo affida anche spesso una funzione di memoria, di conservazione e stimolazione del suo ricordo personale o collettivo (Fassin 2004). “Per ‘cosa’ intenderò quel manufatto che implica la presenza di un legame affettivo o relazionale tra prodotto e soggetto, mentre il termine ‘oggetto’ sottintende tra le due parti in questione una dimensione di puro possesso”<sup>(5)</sup>.

Parliamo talvolta impropriamente di oggetti e cose dando alle due parole un significato univoco, in realtà il termine “cose” ha un significato ben più ampio rispetto al termine parallelo di oggetto. Gli oggetti sono una sottocategoria delle cose, sono le cose fatte dall'uomo. “Cosa” può designare un essere, un avvenimento, un oggetto, un fatto, un fenomeno, una realtà.... può essere l'opposto della parola (le parole e le cose)...ma può anche sostituirsi alla parola (ho una cosa da dire)”<sup>(6)</sup>

Possiamo dire che le cose “hanno luogo” cioè vivono in un rapporto di dipendenza con gli spazi che occupano e in questo scambio possono modificarsi e ugualmente possono contribuire a modificare gli spazi. Le cose e gli spazi si sono progressivamente ridotti con l'avanzare della modernità.

## 2.1.2

### Il nostro rapporto con gli oggetti

Riappropriarci di un rapporto diretto con le cose che ci circondano implica un ragionamento sulle modalità con cui attualmente ci rapportiamo agli oggetti.

Il nostro rapporto con gli oggetti si è modificato progressivamente sino a mutare completamente al progredire delle tecnologie. Alla stessa maniera con cui abbiamo sempre minor bisogno di spazio, abbiamo sempre meno bisogno di cose. Con lo stesso oggetto, che occupa lo spazio del palmo di una nostra mano, possiamo telefonare, far calcoli, collegarci ad internet, ascoltare la musica, guardare un film o un programma televisivo, fotografare, filmare, giocare, scrivere, cronometrare, registrare, orientarci nella città o anche non fare assolutamente nulla. Non più di vent'anni fa ad ognuna di queste funzioni corrispondeva uno specifico oggetto e nelle nostre case mangiadischi, calcolatrici, telefoni, macchine fotografiche, bussole, cineprese, riempivano la scena del nostro vivere in attesa dell'arrivo di nuove tecnologie.

“In un mondo sempre più elastico alla funzione (poiché questa è sempre più intimamente connessa con l'universo delle informazioni e della comunicazione interattiva), gli oggetti finiscono per accentuare il ruolo di equipaggiamento spesso diventando sofisticata attrezzatura, servizio intelligente. fino a convertire l'uomo stesso in una delle tante chiavi di accesso utili alla lettura

4

Andrea Semprini (a cura di), *Il senso delle cose*, Franco Angeli, Milano 1999

5

Gian GianPiero Piretto *La vita privata degli oggetti sovietici*, Sironi Editore Milano 2012

6

Franco La Cecla, *Non è cosa*

---

del paesaggio, e dei paesaggi domestici, tutti interconnessi”.<sup>(7)</sup>

Il minimalismo come corrente di linguaggio ha cancellato gli oggetti anche dal nostro abitare; sfogliando le pagine di una qualsiasi rivista d’arredo contemporanea, registriamo quanto gli oggetti non compaiono più nei mobili che, in ambienti dilatati, vivono dell’essenzialità della loro presenza.

Nella società contemporanea non abbiamo più necessità di molti oggetti duraturi ma di pochi oggetti che rinnoviamo continuamente. Eppure il ruolo effettivo degli oggetti è legato al tempo stabile della loro permanenza. “La cultura materiale reca un apporto fondamentale alla questione della quotidianità, della vita quotidiana, con la relativa stabilità delle cose e degli oggetti, con la loro ‘durata’. Questo almeno fino alla produzione di massa e al consumismo odierni che introducono un elemento di labilità, di non permanenza dei prodotti “( Fassin 2004).

Oggi ci circondiamo prevalentemente di oggetti tecnologici affidando agli oggetti semplici il ruolo marginale di suppellettili. Se storicamente gli oggetti hanno sempre avuto un doppio ruolo e cioè l’essere utilizzati e l’essere posseduti oggi predileghiamo il primo aspetto. Abbiamo progressivamente sostituito gli oggetti semplici che accompagnavano le nostre giornate (il coltellino, il pettine, la penna, l’orologio, il portamonete) con oggetti elettronici il cui ruolo è prevalentemente quello di comunicare e tenerci “connessi” col mondo.

Ma quel coltellino, quel pettine, quell’orologio erano spesso oggetti con una “storia” ( l’orologio del nonno, il coltellino realizzato dall’artigiano conosciuto, la penna regalataci per la laurea ) oggetti durevoli non programmati per “autoestingersi” al trascorrere di una breve stagione .

Come sostiene Giuseppe Lotti “ Siamo la prima generazione che non tramanderà oggetti ai nostri figli”<sup>(8)</sup>.

Gli oggetti di cui ci circondiamo sommando differenti tipi di obsolescenza (mode, tecnologie, materiali) hanno un tempo breve di vita, non appartengono a luoghi o a tradizioni. La modernità ha abbandonato gli oggetti per trasferire la sua attenzione sulle persone. L’edonismo diffuso che ha dominato l’età della comunicazione ha assegnato agli oggetti il ruolo di suppellettili del vivere.

Di contro apparentemente siamo la società che dedica agli oggetti le maggiori attenzioni. Buona parte del nostro tempo libero è dedicata allo shopping e buona parte di questo shopping (e sempre più sotto questi chiari di luna) è esclusivamente “watching”. Guardiamo gli oggetti e degli oggetti ci interessa l’estetica e la tecnologia.

“A differenza dell’architettura e della dimensione urbana — quest’ultima percepita sempre più come incontrollabile e data, alla stregua di una seconda natura — l’oggetto ha la possibilità di venire comunque effettivamente “scelto”. (Il tempo opaco degli oggetti)

E’ possibile «ridare al mondo un senso più pieno, meno appiattito sulla routine della quotidianità o meno interessato al dominio sugli oggetti?»(Bodei p. 10).

### 2.1.3

---

7

Patrizia Mello. *Design Contemporaneo. Mutazioni oggetti ambiente architettura.*, Mondadori-Electa, Milano 2008.

8

G. Lotti, *lezioni corso Università degli studi di Firenze*

## La “ conoscenza” degli oggetti

*“Al giorno d’oggi la gente sa il prezzo di tutto e non conosce il valore di niente”*

Oscar Wilde, Il ritratto di Dorian Gray

La conoscenza degli oggetti intesa come consapevolezza delle tecniche e dei materiali che li hanno generati, ma ancora dei significati simbolici o delle pratiche legate all’uso, si è progressivamente annullata con l’avvento della globalizzazione. Viviamo in un nuovo mondo di oggetti che non capiamo e non conosciamo, la corsa continua all’innovazione tecnologica implica un continuo rimodularsi di conoscenze spesso volutamente non accessibili ai più. Se ci riferiamo all’ambito degli oggetti tradizionali, da un lato la tecnologia tende sempre più a mascherare l’esatta conformazione delle cose (si pensi all’uso dei materiali compositi, del bilaminato al posto dell’argento massiccio o l’utilizzo diffuso delle impiallaccature nel settore del mobile) rendendo difficile anche agli addetti ai lavori l’identificazione dei materiali e delle tecniche realizzative, dall’altro la comunicazione aumenta il gap tra le cose come appaiono e le cose come sono realmente. Questo deficit voluto di informazioni, ha quasi sempre una motivazione economica legata all’evoluzione dei consumi in tempi di crisi quando è necessario apparire e attrarre al più basso costo possibile.

Il confronto tra progettisti e produttori degli ultimi trent’anni non si svolge più attorno al valore delle proposte ma troppo spesso attorno ai processi di realizzazione e ai sistemi migliori per produrre lo stesso oggetto dimezzandone i costi di produzione (quasi sempre a scapito della qualità sia progettuale sia realizzativa). L’evoluzione della scena produttiva nel nostro paese sull’onda di modelli economici globali vede le scelte nelle aziende non più operate da imprenditori sulla base del valore culturale o di innovazione di un progetto (ciò che ha fatto la fortuna del design italiano) ma da responsabili di marketing (se non dai rappresentanti) sulla base delle aspettative dei consumatori e delle logiche di mercato.

Seguendo la chimera del basso costo, la tecnologia è intervenuta a modificare culture produttive consolidate nel nome di un traghettamento necessario verso la modernità. Non sono pochi gli esempi di tradizioni materiali in cui il progresso tecnologico ha decretato uno straniamento della cultura produttiva con conseguente perdita dei mercati o ne ha addirittura talvolta decretato la morte. Si pensi ad esempio a cosa hanno significato per l’alabastro di Volterra le vernici acriliche utilizzate negli anni settanta che nel tempo causavano un ingiallimento plastico del materiale. L’intero comparto del tappeto sardo, con le varie coniugazioni locali della tradizione, deve la sua quasi totale scomparsa all’immissione sul mercato di tappeti di produzione industriale realizzati quasi sempre in extra-territori, che imitando le lavorazioni tipiche a “pibionis” o a realizzate manualmente con telai in legno di tradizione secolare, hanno abbassato i costi del prodotto a prezzi non ammissibili per una attività artigianale. Il vero problema, stante l’enorme divario qualitativo tra i due prodotti, sta nella mancanza di una adeguata informazione sulle diversità, sulla storia millenaria delle tradizioni che stanno dietro ad ogni prodotto, sui significati dell’apparato iconografico, sulla preziosità e difficoltà delle lavorazioni, sulla persona che ha tramato i fili di quell’oggetto che entrerà nella tua casa come messaggero di diversità.

Un discorso analogo si potrebbe fare per l’intero comparto dell’argenteria, dove la comparsa del “bilaminato”, una innovazione inserita allo scopo di aumentare i profitti grazie ad un uso minimo del metallo prezioso, abbia invece causato un generale deprezzamento dell’intera produ-

---

zione di manufatti in argento o in parte per il comparto dell'arredamento dove la diffusione dei melaminici di nuova generazione, spesso scambiati per impiallacciate in legno, genera una totale confusione nel consumatore, non fugata nemmeno dall'immissione delle schede prodotto. Altro discorso andrebbe poi fatto riguardo gli oggetti elettronici che sempre più rappresentano il nostro principale territorio di confronto con gli oggetti. Contemporaneamente la società dei consumi ha introdotto negli oggetti nuovi elementi di valutazione, indipendenti dal valore reale delle cose ma connessi al desiderio reale o indotto del loro possesso.

Ora il problema non è tanto quello di un confronto tra design d'élite e design democratico (quasi mai i minori costi di produzione si traducono in un effettivo beneficio per l'utente), ma di un approccio diverso al progetto che distingue gli ambiti puramente industriali da quelli di una produzione colta che sappia conservare la preziosità del fare e la qualità dei materiali.

Ogni tradizione ha i suoi oggetti e tali oggetti sono spesso immortali.

#### 2.1.4

#### L'obsolescenza degli oggetti

L'attivista americana Ann Leonard in un documentario del 2007 <sup>(9)</sup> ha riportato l'attenzione del mondo su due concetti chiave espressi dalla società dei consumi: l'obsolescenza programmata e l'obsolescenza percepita. La prima riguarda la pianificazione della durabilità degli oggetti (la Leonard fa l'esempio dei computer) e quindi un aspetto puramente tecnologico, la seconda compete invece il lato sociale delle cose, lo "status" degli oggetti e quindi il modo in cui percepiamo o ci viene fatto percepire un invecchiamento estetico degli oggetti. Le due forme di obsolescenza ci mostrano un mondo (nello specifico occidentale ma sempre più globale) nel quale le cose non sono più fatte per durare.

A ciò si aggiunge un ulteriore elemento di obsolescenza legato ai sistemi di costruzione degli oggetti, ai materiali che paradossalmente sono sempre più prestazionali ma sempre meno duraturi. Tutto ciò compete l'intera scena all'interno della quale la nostra vita si svolge, dall'automobile al rasoio che usiamo ogni mattina. Se pensiamo ad esempio al settore dell'arredo è evidente quanto a seguito dello sviluppo di mobili in particelle di legno, laminate o impiallacciate, i mobili abbiano tutt'al più il tempo di una generazione, ma poichè interviene anche la percezione di una obsolescenza estetica, talvolta anche meno. Le cose poi non si riparano più, chiunque di noi abbia pensato di riparare il proprio divano o la stampante o il cellulare si è scontrato da un lato con una manualità che è progressivamente scomparsa <sup>(10)</sup> dall'altro con costi di riparazione quasi sempre, a torto o a ragione, superiori a quelli della sostituzione dell'intero oggetto.

Stabilità, durevolezza affidabilità, tutti caratteri negati dalla società dei consumatori che si nutre

---

9

*The story of stuff - 2007 è un documentario facilmente reperibile su internet, sul ciclo di vita delle cose e su come esso influisca sulla vita quotidiana delle persone.*

10

*Sulla scomparsa dell'uso delle mani nella società delle comunicazioni si trovano alcuni interessanti testi.*

di velocità, instabilità e continua fluttuazione (Ranzo 2010).

### 2.1.5

#### La componente simbolica

*“Così, quanto c’erino li allarme, ci n’antiammo dentro il recovery: lì ci sidiammo, e tutta la notte io, il mio piacere era questo: di contare tutte li cose che mi avevino incontrato in vita mia “*

Vincenzo Rabito, Terra Matta

Alle scienze sociali va il merito di averci indicato per prime come gli oggetti possano veicolare, oltre alla propria funzione primaria, significati rituali, iniziatici e sociali. Nelle culture pagane del passato, gli oggetti (come i luoghi) possedevano qualità divine o soprannaturali che prescindevano dalla funzione e dall’uso e li riportavano ad un mondo “altro” spirituale. “Non c’è oggetto che non porti con sé, oltre alla ovvia dimensione funzionale (quella specificamente considerata dalla ‘cultura materiale’), anche elementi delle dimensioni sociale e simbolica, che ne rafforzano lo spessore evocativo. Così un semplice cucchiaio può rimandare anche a una funzione sociale (la convivialità, ecc.) e a talora imprevedibili rilevanze simboliche (legate al materiale di cui è fatto, o alla forma particolare, alle decorazioni). Su quest’ ultimo aspetto, va dunque ricordato che anche gli oggetti più comuni di volta in volta conservano tracce di significati archetipici, oppure rispondono a codici arbitrari ma socialmente radicati, o semplicemente si offrono a una interpretazione connotativa, che muta con i contesti culturali e i valori dominanti”<sup>(11)</sup>

“L’abbandono dell’*animismo* che aveva caratterizzato il concetto di natura nutrito dai classici come dalla maggior parte delle altre culture nei quattro angoli del mondo” (Cipolla M 2004) e definito le forme e il decoro degli oggetti, si manifesta a partire dal medioevo<sup>(12)</sup>, nel momento in cui negli oggetti prevale la funzione sull’uso e si rafforza durante la rivoluzione industriale quando iniziamo ad utilizzare le cose prevalentemente per la loro performance tecnologica.

Ciò non è avvenuto repentinamente con la sostituzione dei sistemi produttivi industriali a quelli manifatturieri, ma gradualmente, se pure in maniera differente per ogni luogo (i diversi ordini del tempo), col progredire delle scoperte tecnologiche.

La scomparsa del valore simbolico che si completa nella fase postmoderna (Baudrillard 1996), se da un lato libera (in parte) gli oggetti dalla loro funzione rappresentativa, dall’altro cancella quindi progressivamente la componente animistica che definiva il rapporto tra noi e le cose. Gli oggetti di cui ci circondiamo non hanno più un’anima, non compare più quella componente spirituale che le culture del passato le avevano attribuito.

Il termine “animismo” in realtà è un termine relativamente recente nato nel Settecento in ambi-

11

Ivan Fassin, *La cultura materiale- saggio 2004* in <http://www.castellomasegra.org/saggi/Fassin.pdf>

12

“All’animismo degli antichi e degli orientali si sostituì il culto dei santi. I santi non erano ne demoni ne spiriti strani: erano uomini le cui fattezze tutti vedevano sui portali all’interno delle chiese: volti di ogni giorno, volti che la gente incontrava ogni giorno tra i propri simili ” (Cipolla 2004)

---

to medico (Stahl 1720) per definire il ruolo dell'anima nel controllo delle funzioni vitali, ma che ha poi avuto una sua specificazione in ambito antropologico (Tylor 1871), per definire una forma primitiva di religiosità basata sull'attribuzione di un'anima a fenomeni naturali, esseri viventi e oggetti inanimati ( utensili, monili, fenomeni atmosferici, luoghi).

L'animismo costituisce il retroterra di molte popolazioni africane o sudamericane che attribuiscono un'anima a tutti i fenomeni naturali, in Africa occidentale è la religione autoctona praticata ancor prima che arrivassero Islam e Cristianesimo, considerate religioni dei popoli invasori. <sup>(13)</sup> Una componente animistica degli oggetti è sempre stata presente anche nelle culture popolari europee, il corpo di valori simbolici che definiscono il senso della partecipazione dei singoli alla comunità ha svolto nel passato un ruolo fondamentale nella definizione di una funzione sociale degli oggetti.

“L'irrazionale, il magico, il rituale sono parametri costitutivi ed ineliminabili che attengono alla relazione esistenziale con gli oggetti. Il funzionalismo ha tendenzialmente negato questi valori, credendo in una tecnica quale sinonimo di pura razionalità, confidando in un metodo monodimensionale di progettazione, in una trasparenza programmata dell'oggetto e, per estensione, della società”.<sup>(14)</sup>

E così progressivamente gli oggetti si sono spogliati del loro ruolo a vantaggio della loro funzione. Nel nostro paese sino cinquant'anni fa, un orologio era un orologio, nessuno si sarebbe sognato di considerare orologio un oggetto non in possesso di almeno due lancette, un cinturino ( da quando Cartier lo introdusse anche per gli orologi maschili) e un pulsante di ricarica.

Le nostre attenzioni sono sempre state legate semmai alla biografia dell'oggetto, al suo essere appartenuto ad altre braccia, al valore del dono per chi lo aveva ricevuto, al prestigio delle lavorazioni in un oggetto che, se pure antico, era per tutti un mistero della meccanica.

Col prevalere della tecnologia, l'orologio ha dapprima sostituito le pile al meccanismo manuale di ricarica, il display alle lancette nel passaggio dall'analogico al digitale, aggiunto il cronografo, la sveglia e con l'avvento dei microprocessori la calcolatrice, i videogiochi, la pendrive, sino a scomparire quasi definitivamente in seguito all'assemblamento delle funzioni in oggetti unici (l'ora ormai la leggiamo sul cellulare).

Ma già dalle prime trasformazioni dell'oggetto, con la scomparsa di quei piccoli gesti legati al suo uso (il movimento del braccio o delle dita per la ricarica, il poggiarlo la notte sul comodino, il riprenderlo per guardare l'ora al risveglio, l'estrazione del pulsante di ricarica per muoverne le lancette) era scomparso il valore rituale del rapporto tra noi e l'oggetto.

Il rapporto con gli oggetti nel passato è sempre stato mediato da una componente simbolica che ne restituisce un valore che va al di là della sua realizzazione. “Già gli antichi dicevano che se la qualità di un oggetto, di un manufatto, di qualcosa di costruito, dipende solo dalle funzioni per cui è stato costruito, il risultato è banale. La sua qualità, quindi, consiste in ciò che trascende le funzioni immediate. E questo è un primo punto. Se andiamo a rivedere quelle che sono state le prime espressioni dell'uomo, i dipinti rupestri piuttosto che le costruzioni megalitiche, vediamo

---

13

*Massimo e Marino Zecchini, La religione animista in Africa*

14

*Il tempo opaco degli oggetti*

che la funzione prevalente è sempre di tipo simbolico”<sup>(15)</sup>

La scomparsa di una componente simbolica negli oggetti è sempre stata per alcuni teorici del design, elemento di distinzione tra un approccio mediterraneo al progetto e un approccio continentale più tecnico e funzionalista che pervade il design tedesco o quello dei paesi nordici.

### 2.1.6

#### L'uso e il possesso

Ogni oggetto ha prevalentemente due funzioni: quella legata al suo utilizzo e quella legata al suo possesso. Ci sono chiaramente oggetti che vivono del solo utilizzo (per esempio gli oggetti legati alle funzioni pubbliche) o del solo possesso (gli oggetti della museografia o del collezionismo) ma prevalentemente la vita di ogni oggetto si svolge in un mix equilibrato tra queste due funzioni. “Il prodotto rappresenta valori economici e simbolici che vengono concretizzati produttivamente e venduti all’utente. Quest’ultimo, come abbiamo visto, percepisce gli oggetti in primo luogo come «cose» rappresentanti questi valori; solo in un secondo momento, cioè in fase d’uso, egli comincia a rendersi conto della reale funzione di un prodotto e soltanto quando questo si deteriora si accorgerà che in realtà esso non è più solo un involucro, ma che è costituito soprattutto da ciò che lo rende funzionante, cioè dai componenti.”<sup>(16)</sup>

Come sostiene l’economista Adam Smith “La parola VALORE (...) ha due differenti significati, a volte esprime l’utilità di un oggetto particolare, a volte il potere di acquistare altri beni che il possesso di quell’oggetto comporta. L’uno può essere chiamato “valore d’uso”, l’altro “valore di scambio”. Le cose che hanno il maggior valore d’uso hanno spesso poco o nessuno valore di scambio.”<sup>(17)</sup> Smith scriveva queste cose alla fine del settecento, successivamente il valore delle cose è stato identificato con la loro disponibilità o la scarsità (Ottocento) e a seguire col valore dello scambio (Novecento). Nella modernità il valore delle cose è il valore della loro funzione, le cose durano sino alla loro sostituzione, sin quando l’obsolescenza non interviene a decretarne la morte. Nulla sembra esser fatto per durare.

15

Enzo Mari, *La valigia senza manico: arte, design e karaoke*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 15.

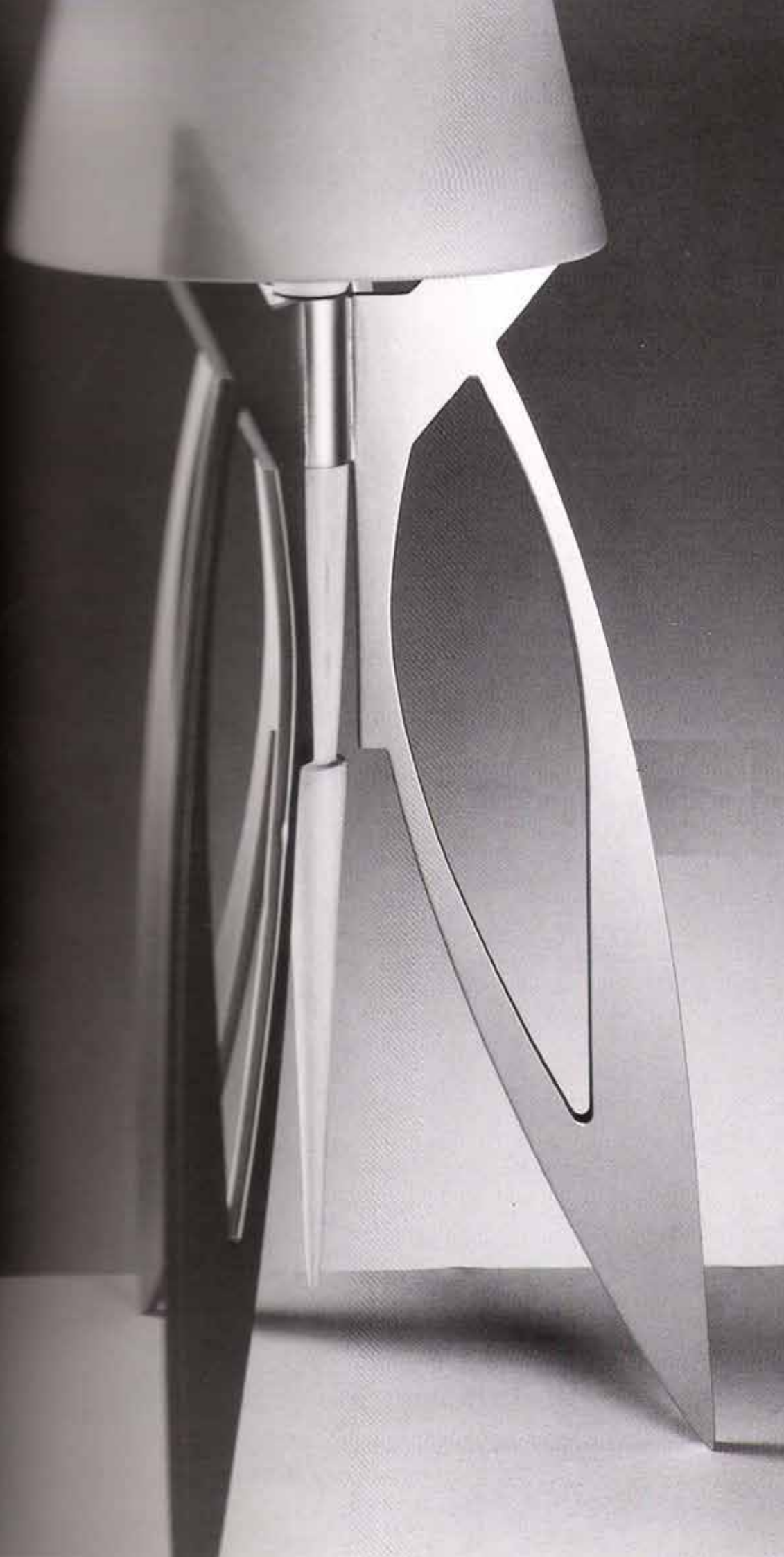
16

Luigi Bistagno *Op.Cit.*

17

Adam Smith, *La ricchezza delle nazioni - Indagine sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni* (1776), traduzione di F.Bartoli, C.Camporesi, S.Caruso, Isedi, Milano 1973





*Fig. II.2.3  
Corpi Illuminanti  
Lampda Egon  
Design.  
Stefano Follesa  
Per concessione  
dell'azienda*

## 2.2 IL RAPPORTO DEGLI OGGETTI CON I LUOGHI

### 2.2.1 Oggetti e Luoghi

Il rapporto tra oggetti e luoghi ha caratterizzato e definito gli strumenti del nostro vivere quotidiano dalla comparsa dell'uomo e perlomeno sino alla rivoluzione industriale e all'avvento della società delle macchine.

Il rapporto tra mestiere e luogo di vita ha dominato dapprima il fare dei popoli greci e romani che già si riunivano in comunità "collegia" e "universitates" (che verranno poi ufficializzate dalla legislazione di Teodosio) per poi divenire la base della società medioevale.

"un .., importante passo in direzione dell'organizzazione medioevale del lavoro artigiano erano state le riforme economiche di Diocleziano e Costantino che, legando gli artigiani liberi al luogo di abitazione, avevano definito il principio e poste le premesse fondamentali del sistema della ereditarietà dei mestieri e di talune loro precise collocazioni. Già a Bisenzio per esempio, molte botteghe artigiane caratterizzate nello stesso modo (di tessitori, di orafi, di vetrai, di fonditori di bronzo, di oro e di argento), erano riunite in quartieri determinati della città. Il loro lavoro era organizzato secondo quei principi delle corporazioni e dell'apprendistato che nel medioevo sarebbero stati generalizzati in termini analoghi a tutto l'occidente"<sup>(1)</sup>

Di questo radicamento delle professioni ai luoghi è testimonianza la toponomastica di molte città italiane dove i nomi delle vie rimandano ai mestieri che in esse si praticavano. E così a Milano si trovano ancora le vie Orefici, Armorari, Spadari, Berettari, Speronari e Pattari, a Roma le vie Cappellari, Bullonari, Acciaioli e Giubbonari, a Firenze le vie dei Calzaioli, dei Ramaglianti, dei Pelllicciai, dei Tintori, dei Calzolari, dei Beccai.

L'appartenenza degli oggetti ai luoghi ha accompagnato le culture materiali perlomeno sino alla prima rivoluzione tecnologica del diciassettesimo secolo e alla conseguente trasformazione delle manifatture in industrie. La sostituzione delle abilità manuali, in qualche modo legate a tecniche tramandate e ad una differente perizia del fare, con la serialità delle macchine, ha interrotto una catena di unicità e diversità delle conoscenze. La concezione seriale che è stata per lungo tempo

1

Antonello Negri e Ornella Villa Selvafolta "La bottega artigiana. L'artigianato e la città" in AAVV. *Immagini dell'artigianato italiano, Etas Libri*, Roma 1979

---

alla base della definizione stessa di industrial design, coincide nel XX secolo con l'uscita dagli ambiti artigianali di produzione e con uno sdoppiamento nella fabbricazione degli strumenti del vivere tra sistemi industriali, nei quali il concepimento dell'oggetto è scisso dalla sua realizzazione, e sistemi artigianali, che proseguono in un doppio binario di coincidenza e divisione tra cultura del fare e cultura del progetto.

Il progressivo arretramento degli ambiti artigianali a seguito di un progressivo sviluppo delle imprese industriali non è quasi mai avvenuto in maniera omogenea ma ha riguardato dapprima i poli industriali sviluppatisi nelle grandi città (nel nostro paese in alcune aree del centro nord) per poi diffondersi progressivamente anche in ambiti geografici non necessariamente toccati dal processo industriale.

Tale arretramento ha talvolta decretato la scomparsa definitiva di ambiti produttivi omogenei legati alla presenza di particolari risorse del territorio o a una specializzazione sviluppata nell'arco di secoli in un continuo tramandarsi di conoscenze tacite.

“Fino al sopraggiungere della modernità le varie comunità si sono sviluppate in maniera relativamente autonoma e indipendente, subendo le influenze del tempo, dei popoli con cui sono entrate in contatto e dei modi nei quali ciò è avvenuto, dei territori e dei loro cambiamenti morfologici e politici”.

Le uniche forme di artigianato che hanno mantenuto un legame con le metropoli industriali che si andavano definendo sono quelle legate al riparare piuttosto che al fare e quindi calzolai, spazzacamini, sarti, arrotini, impagliatori di sedie etc...

La modernità ha portato con sé un nuovo modo di relazionarsi con le cose, dovuto gran parte al cambiamento delle modalità di produzione degli oggetti e a tutte le conseguenze economiche e sociali da essa generate. La standardizzazione, la serialità, l'economia di scala, la semplificazione insita nella produzione basata sulle macchine, la generazione di bisogni necessaria alla vendita di un numero sempre più elevato di prodotti, sono tutti caratteri con i quali le varie culture materiali e le comunità da loro sottese si sono dovute confrontare in tempi e modi differenti, ma che in ultima analisi hanno contribuito allo sfaldamento dei legami fino ad allora esistenti tra le comunità e i rispettivi territori.

Osserva La Cecla “La diffusione ormai planetaria di certi oggetti, dagli accendini di plastica ai mini-calcolatori, dalle bottiglie di Coca-Cola al water-closet, rappresenta un tentativo ben riuscito, di diffondere la stessa tipologia di oggetti dappertutto. Gli oggetti, gli stessi dalle periferie di Bogotà alla bainlieu parigina, dal mercato di Lhasa alla bidonville di Barmako, sono il “discorso universale”. e ancora “Con gli oggetti entra la modernità di un discorso universale. Come una “lingua franca” il discorso universale consente di intendersi tra parlanti lingue incomunicabili e come una lingua franca minaccia i domini rispettivi delle lingue degli interlocutori. Nella ripetizione indigena l'originale continua ad esistere in tutte le copie. Nell'oggettistica moderna non ci sono come ho già detto che copie”<sup>(2)</sup>

L'Italia più di altri paesi ha reagito alle lacerazioni della modernità secondo modalità del tutto particolari. Il coacervo di differenze e imperfezioni derivanti dalla frammentata storia politica e artistica del nostro paese ha funto da base esperienziale per un attecchimento parziale della modernità stessa. A livello produttivo queste frammentazioni si sono tradotte in una moltitudine di

---

2

Franco La Cecla “*Oggetti anima. oggetti feticcio*” in *Non è Cosa - Vita affettiva degli oggetti*, Eleuthera, Milano 1998.pgg.39-40

espressioni figlie di una altrettanto numerosa quantità di reazioni alla tardiva industrializzazione, generando un sistema distrettuale che farà la fortuna dell'Italia negli anni a venire e costituendo paradossalmente la caratteristica distintiva della nostra produzione. Direttamente e intimamente legato al discorso sui distretti industriale è quello sul design Italiano. Per molti anni il Made in Italy sarà una realtà che comprenderà al suo interno l'artigianato, l'industria e il design, e nonostante modalità di applicazione differenti da distretto a distretto, produrrà effetti riconducibili ad un unico concetto, il Made in Italy appunto.

La distrettualità italiana era un efficace modello di cooperazione orizzontale, dove aziende di piccole dimensioni avevano instaurato un rapporto di reciproca collaborazione e scambio culturale con le aziende artigiane e di alto artigianato facenti parte dello stesso ben definito territorio, e detentrici di un insieme di conoscenze tacite ed esperienze tecniche sviluppatasi e affinate in secoli di storia e produzione. Tutto ciò ha reso possibile da un lato la lavorazione di materiali che in altre realtà maggiormente industrializzate erano scomparsi dal territorio, come il vetro, le ceramiche, l'argento, dall'altra il mantenimento di tutto un patrimonio di elaborazioni tecnologiche andato perso in seguito alla rivoluzione industriale in queste aree. Il design italiano si è sviluppato all'interno di questo complesso insieme di relazioni tra progettisti, artigiani e produttori seguendo percorsi spontanei che si sviluppavano in collaborazioni tra singoli imprenditori e progettisti, conservando ognuno la propria autonomia.

Sono queste "autonomie" e queste relazioni che hanno permesso un parallelo sviluppo di progetti rivolti alcuni alla produzione artigianale, altri alle piccole e grandi serie, altri ancora alle numerose sperimentazioni che si sono susseguite nella storia del design italiano, fungendo ognuna da stimolo e contaminazione dell'altra in un dialogo continuo tra progettazione ricerca e produzione. Il valore di questa continuità di relazioni assume ancor più valore constatando le difficoltà riscontrate da altri paesi, in cui queste relazioni sono più rigide e gerarchiche, con l'avvento dei mercati frazionati e con la necessità di elaborare strategie di innovazione continue.

La globalizzazione del XX secolo se da un lato ha avuto un impatto differente sulla realtà italiana, dall'altro non ha evitato di portare con sé dei caratteri di indebolimento della struttura produttiva. L'evoluzione della tecnica, le necessità di serialità e di produzione standardizzata, hanno generato un effetto di separazione sempre più netta tra progettazione e produzione che non hanno più necessità di essere intimamente legate. Ciò ha permesso la delocalizzazione della produzione in aree del mondo economicamente vantaggiose, depauperando i territori di quell'humus di capacità, conoscenze (tacite e codificate) e relazioni che per anni hanno costituito l'essenza stessa del sistema distrettuale Italiano oltre che la sua fortuna. Le relazioni che intercorrono tra le attività produttive, i lavoratori, i progettisti, i territori e le risorse che li caratterizzano, e la stessa società, sono diventati più labili, hanno smesso di essere l'anello di giunzione tra questi caratteri e il benessere di un territorio. Quello che prima era un sistema di condivisione orizzontale che spesso assumeva un vero e proprio carattere di filiera ora si è tramutato in un sistema verticale di relazioni, in cui aziende medio-grandi non fanno altro che commissionare parte delle loro produzioni a piccole aziende e a sempre meno artigiani, interrompendo di fatto quello scambio quasi osmotico di informazioni e saperi che ha alimentato la pluralità e la creatività della produzione legata ai territori.

"La dimensione territoriale -scrive Giuseppe Lotti- ha acquistato una valenza crescente soprattutto nel caso di contesti che nell'immaginario collettivo occupano un ruolo significativo. Per alcuni sistemi produttivi il plusvalore che il prodotto deve avere per essere competitivo può essere

---

garantito proprio dall'appartenenza dello stesso ad un luogo" <sup>(3)</sup>

....." Nei Quaderni del carcere, ampiamente influenti nella cultura italiana del dopoguerra, Antonio Gramsci affronta esplicitamente in alcune acute osservazioni il tema del folklore, suggerendo di considerarlo come

«concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali»...che si sono succedute nello sviluppo storico .

Polemizzando esplicitamente con quegli studiosi che, come Raffaele Corso, parlavano di folklore come "preistoria contemporanea" (secondo un approccio evoluzionista che in certi settori degli studi italiani sopravviverà a lungo, fin nella seconda metà del secolo), Gramsci afferma in sostanza che la cultura popolare si definisce sempre come prodotto di dinamiche storiche contemporanee. In particolare, essa non può essere intesa se non in relazione al progetto di egemonia culturale delle classi dominanti"...

L'olismo antropologico ritiene che gli oggetti e l'ambiente si interpenetrano e si definiscono reciprocamente.

## 2.2.2

### Storie di diversità

Nel trattare del linguaggio e della decorazione abbiamo già scritto di quanto gli oggetti siano sempre stati, a partire dalla loro comparsa, messaggeri dell'identità dei singoli popoli. Molto di ciò che noi sappiamo delle civiltà del passato ed in particolar modo di quelle che ancora ignoravano l'uso della scrittura come strumento di diffusione delle conoscenze deriva dalle informazioni apprese dalla loro cultura materiale.

Gli oggetti avevano nel passato una funzione "altra" che al di là di quella primaria (d'uso o di rappresentazione) consentiva la trasmissione, attraverso la pittura, il decoro o la scultura, di informazioni specifiche di quel determinato popolo. Così come hanno consentito e consentono aggiungendo continuamente nuovi tasselli di ricostruire la storia delle diverse civiltà, gli oggetti erano al tempo della loro produzione messaggeri delle diversità tra i singoli popoli e in quanto tali contribuivano attraverso la contaminazione tra le culture al progredire e al rafforzarsi delle singole identità.

Gli ambiti identitari a cui noi ci riferiamo nel trattare la storia che precede l'anno zero, hanno geografie e fasi temporali differenti dalle attuali e decisamente molto più dilatate. Il tempo e il luogo che accompagnano la definizione degli oggetti sembrano aver modificato la loro scansione col passare dei secoli. Se pure abbiamo talvolta gli strumenti per definire singole specificità territoriali e temporali all'interno di una stessa civiltà, ci riferiamo spesso ad una identità ampia di popolo e leggiamo le evoluzioni formali e tecniche con intervalli di tempo secolari che parrebbero assurdi se applicati al sistema contemporaneo degli oggetti. Tuttavia se pure le geografie e

---

3

Giuseppe Lotti, *La casa dei valori: una ricerca di identità – in Bolletino dell'Accademia degli Euteleti n.72 Dicembre 2005 – Titivillus Edizioni –Corazzano (PT) 2005*

le storie degli oggetti non consentono talvolta una ricostruzione puntuale della loro evoluzione, esse ci raccontano una diversità culturale che è stata e sempre più sarà un territorio ampio di riferimento per il progetto contemporaneo.

### 2.2.3

#### Oggetti domestici, oggetti del lavoro, oggetti della tradizione

Una riflessione sul ruolo degli oggetti non può prescindere dagli ambiti in cui nella vita quotidiana di una persona tali oggetti compaiono. Ci sono scenari nei quali gli oggetti si modificano continuamente, altri nei quali continuiamo ad usare gli stessi oggetti da secoli senza percepirne una obsolescenza.

Ragionando per macrocategorie potremmo certamente attribuire agli oggetti del lavoro e agli oggetti personali una obsolescenza legata alla tecnologia nel primo caso e all'estetica nel secondo, ma al contempo trovare una maggiore durabilità per gli oggetti della tradizione. Gli oggetti domestici si collocano invece in un territorio intermedio perché se da un lato rinnoviamo continuamente gli elettrodomestici e i mobili, è altrettanto vero che la forma di una forchetta, di una bottiglia o di un piatto, salvo continui aggiustamenti decorativi rimane la stessa di cinquant'anni fa.

### 2.2.4

#### Gli oggetti tramandati e la continuità identitaria

In alcune regioni del sud Italia, gli oggetti rappresentavano il corredo in dote alle figlie femmine (ma talvolta anche ai figli maschi nelle famiglie benestanti) con un evidente valore simbolico ma anche come rivendicazione orgogliosa di un'origine e di una tradizione locale. Tali oggetti variavano a seconda della tradizione del luogo e contribuivano a tener viva una specifica cultura del fare.

In Sardegna, nei centri di maggiore cultura tessile, il corredo veniva tessuto dalla figlia maggiore cui spettava il ruolo di tramite generazionale. Le conoscenze tacite legate alla tradizione venivano normalmente apprese presso qualche tessitrice anziana dove la primogenita si recava per imparare i segreti del mestiere. A Bonorva, paese nel centro-nord della Sardegna, il corredo era composto da un grande coprietto (Sa Fauna), da una coperta di lana (Sa Frenzada), da lenzuola e asciugamani di lino, da tre tappeti in lana per il giroletto e in alcuni casi da una bisaccia maschile chiamata Beltula. Questi corredi non venivano quasi mai utilizzati, ma conservati nella cassapanche come si conserva qualcosa di prezioso, rinnovati periodicamente per evitarne l'ammuffimento e mostrati a parenti e amici per evidenziarne la preziosità e la qualità delle lavorazioni. Tali corredi venivano poi tramandati alle generazioni successive insieme a qualche oggetto di famiglia (spesso gioielli, ceramiche o argenti) il cui possesso rappresentava un valore affettivo spesso maggiore del valore reale del bene.

Ciò che spesso caratterizza tali oggetti tramandati è il loro esistere ad di là dell'uso per cui erano stati creati. La presenza di una vetrina nel salotto o nel tinello della casa borghese (ma spesso

---

anche nella cucina della casa contadina) aveva il ruolo di mostrare le “cose” e queste cose contenute nelle vetrine parlavano di tradizioni del fare, di viaggi, di passioni (le collezioni), di status sociale (reale o apparente).

## 2.2.5

### **Il souvenir: l’oggetto messaggero**

Tra i molti oggetti che caratterizzano il nostro abitare alcuni hanno un rapporto di testimonianza del nostro esser stati in un determinato luogo in un determinato momento della nostra vita. Quelli che comunemente definiamo come souvenir da una delle poche parole francesi d’uso comune nel nostro paese (il cui vero significato è quello di ricordo) e secondo una consuetudine che si è maggiormente sviluppata nel XVIII° secolo, sono oggetti “messaggeri” che quasi sempre vivono al di fuori del loro uso effettivo. Sono oggetti il cui valore è legato alla personalizzazione (per gli altri cessa il valore del ricordo).

Il souvenir è però troppo spesso un oggetto abbandonato il cui valore testimoniale da un lato preserva la sua obsolescenza, dall’altro recede la sua funzione. Nacchere spagnole e cesti sardi, appesi alle pareti delle nostre case o nei ripiani polverosi delle nostre librerie, accomunati dal destino di non essere più se stessi ma la fotografia di un momento.

C’è bisogno di una nuova progettualità che riporti il souvenir al valore di testimonianza di un’alterità, di un modo differente di fare le cose,

## 2.4 BIBLIOGRAFIA

### 2.1 Storie di cose

- Angioni Giulio, *Il sapere della mano*, Ed. Sellerio, Palermo, 1986
- Angioni Giulio, *Fare, dire, sentire - L'identico e il diverso nelle culture*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 2011
- Appadurai Arjun, *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986
- Austin John L. , *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987
- Bogatyrev Petr, *Semiotica della cultura popolare*, Bertani Verona 1982
- Douglas Mary, Isherwood Baron, *Il mondo delle cose, Oggetti, valori, consumo*, Il Mulino Bologna 1984
- Fiorani Eleonora, *Il mondo degli oggetti*, Lupetti Editore Milano 2001
- La Cecla Franco – *Non è cosa – Vita affettiva degli oggetti- Elèuthera*, Milano 2007
- La Rocca F., *Il tempo opaco degli oggetti*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- Mari Enzo, *La valigia senza manico: arte, design e karaoke*, Bollati Boringhieri, Torino 2004,
- 

### 2.2 Il rapporto degli oggetti con i luoghi

- Appadurai Arjun, *Modernità in polvere, Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi Roma 2001
- Augé Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004
- Austin John L. , *Quando dire è fare*, Marietti, Genova 1974
- Bodei Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009
- Caoci Alberto (a cura di), *Bella s'idea, mellus s'opera, Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cuec , Cagliari 2005
- Caoci Alberto, *Antropologia, estetica e arte, Antologia di scritti*, Franco Angeli Milano 2008
- Caoci Alberto , Lai Franco (a cura di) , *Gli "oggetti culturali" L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Franco Angeli Milano 2007
- Cirese Alberto Maria, *Oggetti, segni, musei- sulle tradizioni contadine-* Einaudi Torino 1977
- Cirese Alberto Maria, *Altri sè, Per una antropologia delle invarianze*, Sellerio Palermo 2010
- Counhian Carole, *The anthropology of food and bofy. Gender, meaning and Power* , Routledge New York 1999
- Branzi Andrea, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini&Castoldi,



---

1999.

- Andrea Branzi, *Capire il design*, Giunti Industrie, 2007.
- F. Braudel, *Le strutture del quotidiano*, Torino 1982 (ed. in lingua or. 1979)
- M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma 2001 (ed. in lingua or. 1990)
- De Varine Hugues, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale a servizio dello sviluppo locale*, Clueb , Bologna 2002
- Antonia Mattei e Ilaria Cuppini, *Genius Loci II, Ente fiere di Verona - Abitare il tempo*, Alinea Editrice, 1989.
- Eric J.Hobsbawm e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Piccola biblioteca Einaudi, 1983
- Lai Franco ( a cura di), *Fare e saper fare, I saperi locali in una prospettiva antropologica*, CUEC Cagliari 2004
- Giuseppe Lotti, *Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale*, ETS, 2010
- Giuseppe Lotti, *DES/TER: design e territorio. Progetti per il travertino toscano*, Alinea, 2006
- Moleschott Jacopo, *Dell'alimentazione : trattato popolare; traduzione italiana del Dott. Giuseppe Bellucci. - Milano : Treves, 1871.*
- Maffei S., Simonelli G., *Territorio Design. Il design per i distretti industriali*, Ed. POLI.design Milano 2000
- Myers Fred R. *The Empire of things, Regimes of Value and Material Culture*, School of American Research, Santa Fe 2001
- Nesti A., *L'artigianato: lo sviluppo economico in Italia*, Firenze, Edifir, [2000].
- Peter Pesic, *Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura*, Bollati Boringhieri, 2002.
- Raffaella Fagnoni, Paola Gambaro e Carlo Vannicola, *Medesign\_forme del Mediterraneo*, Alinea editrice, 2004.
- Rabito Vincenzo, *Terra Matta*, Einaudi Torino 2007
- Renato De Fusco, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Editori Laterza, 2007.
- Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Campi del Sapere, Feltrinelli, 2008.
- Silvana Annicchiarico e Andrea Branzi, *Serie fuori serie*, La triennale di Milano, Electa, 2009.
- Ugo La Pietra, *L'oggetto travestito*, Firenze expo & congress.
- Ugo La Pietra, *Globo Tissurato 1965-2007. Il metacrilato nell'arte e nell'arte applicata*, Alinea Editrice, 2007.
- Ugo La Pietra, *Dal minimo sperimentale simbolico alla nuova territorialità, 1962-2007*, Fondazione Mudima, 2008.
- Warnier Jean Pierre, *La cultura materiale*, Meltemi Roma 2005
- Appadurai Arjun, *Modernità in polvere, Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi Roma 2001
- Augé Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004
- Austin John L. , *Quando dire è fare*, Marietti, Genova 1974
- Bodei Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009

**PARTE SECONDA**  
PROGETTO E RICERCA



---

## PARTE SECONDA - FASE DI ANALISI

La fase di analisi rappresenta la parte in cui la ricerca si sposta dagli ambiti teorici a quelli applicativi per costruire i materiali di riferimento della fase propositiva. Prima di entrare nello specifico dei temi di interesse disciplinare, il quarto capitolo, con un riferimento preciso agli ambiti di identità individuati nella prima parte della ricerca (le diverse espressioni della cultura materiale e immateriale nelle quali si evidenzia il rapporto identitario con i luoghi) si apre con un'indagine sulle diverse modalità in cui l'identità ancora si presenta nella società contemporanea. Tale indagine si esplicita in un approfondimento sui singoli ambiti (con lo stesso ordine evidenziato nella prima parte) e in una serie di interviste a personaggi della cultura contemporanea di riferimento per ogni singolo aspetto della cultura.

Con una apertura interdisciplinare all'interno degli ambiti di identità già evidenziati dalla prima parte della tesi (cultura orale e cultura materiale) l'identità viene esaminata con una indagine testuale e dei dialoghi. Comprendere gli strumenti e i metodi che consentono alla musica, all'architettura, alla moda di inserire elementi di identità all'interno di linguaggi contemporanei, ci fornisce ulteriori elementi di valutazione per la definizione di nuovi strumenti e metodi. A seguire una lettura delle esperienze maturate in tale direzione in ambito di ricerca (universitaria e privata), in ambito di progetto, in ambito di produzione.

Lo scopo è da un lato quello di evidenziare quanto il rapporto con i luoghi sia ancora determinante per alcuni aspetti del nostro vivere (ciò è esplicito ad esempio nella cultura agroalimentare), dall'altro quello di capire con quali modalità, per i diversi ambiti disciplinari, l'identità permane e si sviluppa nella cultura contemporanea.

In questa seconda parte del quarto capitolo l'analisi si finalizza al tema specifico della ricerca e cioè all'individuazione del rapporto che intercorre tra design e identità e lo fa sotto due punti di vista strettamente connessi; quello progettuale e quello produttivo.

Nel quinto capitolo vengono invece esaminate le diverse espressioni della disciplina in cui il design si può ancora rapportare al tema dell'identità.

Nella contemporaneità il design ha saputo ampliare gli ambiti nei quali affrontare il tema dell'identità occupandosi del territorio sotto vari aspetti quali quello dei servizi alla persona, della comunicazione, del marketing e più in generale di una innovazione che sempre più è di sistema e non specifica. In questa parte della ricerca si mettono in evidenza sia gli aspetti teorici legati al rapporto tra design e identità e tra design e artigianato, sia, attraverso il racconto di alcune esperienze, le diverse modalità con cui tale rapporto si esplicita.







## **CAPITOLO 3**

Produzione e distribuzione  
degli oggetti



---

*“La manualità è peculiarità dell’uomo, che infatti è u-mano. Il padre di Gesù, sintesi perfetta tra divino e umano, è un artigiano. La maestria non dipende solo dalla manualità, ma richiede anche una base di conoscenze, oltre all’ esercizio e all’ esperienza”.*

*Mauro , 2007*

*Nella pagina precedente*

*Fig. I.3.1*

*Dalla mostra “+ Design” Firenze Fortezza da Basso Aprile 2012*

*Fotografia ; Stefano Visconti*

*per gentile concessione*

### 3.0 PREMESSA

Sostenere che il rapporto tra oggetti e luoghi sia mutato al sopraggiungere della cultura industriale, significa accettare un ruolo determinante dei sistemi di produzione nella definizione delle caratteristiche identitarie degli oggetti. Questa parte della ricerca si occupa appunto di produzione cercando di capire qual'è stato il ruolo dei mutamenti produttivi nella definizione del rapporto tra le cose e i luoghi. Lo fa attraverso una prima indagine storica evidenziando per ogni fase le implicazioni dei mutamenti sociali e dei progressi tecnologici sul rapporto produzione- territorio. L'analisi parte dai primi sistemi manifatturieri per arrivare alla rivoluzione industriale e alla nascita della disciplina design. Nella seconda parte l'indagine si sposta sulla specificità del sistema produttivo italiano e quindi sulla presenza diffusa dei sistemi territoriali d'impresa. Partendo dalle analisi di Giacomo Becattini nelle quali emerge il ruolo culturale e sociale del territorio, viene messo in evidenza lo stato dell'arte dei rapporti tra attività produttive e luoghi di produzione e indagate le possibili linee evolutive negli scenari economici globali.

Questa ultima parte del capitolo ha come presupposto la consapevolezza che le azioni sin qui svolte dalla ricerca universitaria e privata, quasi tutte limitate alla innovazione formale e tipologica attraverso le pratiche della progettazione, siano poi rese nulle dalla mancanza di sbocchi produttivi per le piccole aziende dell'artigianato in una economia che sempre più si muove su grandi numeri di produzione e grandi investimenti nella comunicazione e distribuzione.

Il design, come disciplina di connessione delle competenze, può avere un ruolo nella definizione di nuovi strumenti in grado di generare innovazione complessiva, di sistema, nei territori. Una innovazione che tenga conto del ruolo della comunicazione, dei nuovi strumenti digitali e dell'information technology, della definizione di nuovi linguaggi identitari, della riorganizzazione dei processi produttivi al fine di un rinnovato ruolo della sapienza del fare manuale anche nei sistemi industrializzati di produzione.





## 3.1 L'OGGETTO TRA MANIFATTURA E INDUSTRIA

### 3.1.1

#### L'uomo artigiano

*“La manualità è peculiarità dell'uomo, che infatti è u-mano. Il padre di Gesù, sintesi perfetta tra divino e umano, è un artigiano. La maestria non dipende solo dalla manualità, ma richiede anche una base di conoscenze, oltre all' esercizio e all' esperienza”.*

(Mauro Luglio 2007)

La storia dell'artigianato è la storia dell'impegno dell'uomo nel modificare ed adattare alle proprie esigenze il suo ambiente di vita. L'homo faber che diviene artefice del proprio destino è l'uomo artigiano che prende coscienza della possibilità di modificare le cose attraverso la sapienza della mano e la programmazione del pensiero.

La nascita e lo sviluppo dell'artigianato sono strettamente connessi alla storia stessa dell'uomo. Già nel mondo antico, non appena l'incontro tra i popoli generò una condivisione dei saperi, si determinò la formazione di maestranze a conoscenza dei segreti delle tecniche. Con l'espansione dei centri e la sempre crescente domanda di mano d'opera, si definirono comunità stabili di artigiani e con il graduale raffinarsi delle esigenze si crearono fra questi le prime suddivisioni, dapprima fra le specificità tipologiche, e a seguire fra le diverse componenti di una stessa produzione. Così avvenne ad esempio in Grecia, dove nella produzione delle ceramiche, si distinguevano coloro che tornivano e formavano il vaso da coloro che lo decoravano. Saranno i commerci, gestiti nel Mediterraneo principalmente dai fenici e dai cretesi, a dare un grande impulso all'artigianato e alla diffusione delle conoscenze anche attraverso gli stessi oggetti che costituivano il primo sistema di comunicazione tra i diversi popoli.

L'allargamento delle rotte commerciali consentì poi ad alcuni centri di diffondere la propria produzione di manufatti al pari una specializzazione acquisita nella realizzazione degli stessi. Così fu per Corinto e Samo per i vasi, per Mileto nelle stoffe e nei tappeti. Tale specializzazione costituiva un adattamento delle tecniche alle diversità locali. Si prenda come esempio la cultura ceramica “..la terracotta sarebbe apparsa nell'ottavo millennio sul medio Eufrate e avrebbe impiegato circa un migliaio di anni per raggiungere il mare; appena arrivata a toccarne le sponde, però, si sarebbe diffusa con una rapidità prodigiosa dalla Siria al Sahara e dall'Anatolia ai Balcani, per invadere poi tutto il Mediterraneo Occidentale.....gli stili però presentano una tale diversità da costringerci ad ammettere che in ciascun luogo la nuova tecnica sia stata liberamente adattata, per non dire reinventata...”<sup>(1)</sup>

Lo sviluppo delle attività artigianali ha accompagnato e condizionato lo sviluppo delle città. Nel-

1

Maurice Aymard in Aymard Maurice, Braudel Fernand 2002, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani Editore Milano

---

la Roma tra il IV° e il III° secolo a.C, la crescente complessità sociale e produttiva di un nucleo urbano in espansione, si riflettè nella diversificazione delle attività artigianali e nella nascita al loro interno delle prime forme di aggregazione. Già in tale fase esistevano le corporazioni dei “fullones” (fabbricanti di stoffa), degli orefici, dei fabbri, dei “fictores “ (ceramisti). .

In alcuni casi si iniziarono a delineare veri e propri sistemi di produzione che costituiranno le premessa di quello che sarà il processo industriale di duemila anni dopo. Le “terracotte taratine” costituiscono ad esempio un primo modello di produzione di serie. Taranto divenne infatti a partire dal IV secolo a.C. uno dei grandi centri di produzione delle terracotte figurate, raggiungendo un livello tecnico molto elevato. “usate prevalentemente nei corredi tombali e come offerte votive, le terracotte ricalcavano un repertorio formale inizialmente legato alle divinità ( Afrodite ed Eros) e successivamente composto da satiri e menadi danzanti o rappresentante scene di vita quotidiana, danza e spettacoli teatrali. Le matrici per le statuette, rinvenute in notevole quantità,..... sono sempre solo “pezzi” di statuetta (torsi, braccia, gambe, teste), così il prodotto finale veniva montato in modo diverso a seconda delle esigenze del committente. Tale procedimento agevolava una produzione in serie ma, allo stesso tempo, originale; questo fatto e il basso costo della materia prima, ne determinarono il grande successo”

Ma è col medioevo che le culture artigianali assumono un ruolo primario nello sviluppo della società.

“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 difendere sia i segreti tecnici sia gli interessi comuni, e di favorire gli scambi commerciali”<sup>(2)</sup>

Il primo sviluppo di attività artigianali consolidate si avrà, a partire dal decimo secolo, in un’Europa a prevalente caratterizzazione agricola con la diffusione di nuovi strumenti sia nei villaggi sia nei centri più grandi. Lo sviluppo di fiere e mercati danno un impulso particolare alla produzione artigianale, che comincia a specializzarsi localmente e a diversificarsi anche grazie all’utilizzazione di materiali locali.

Le città si ampliano e si arricchiscono di monumenti e di edifici pubblici, sollecitando così l’artigianato connesso con l’edilizia, dalla produzione di mattoni alla lavorazione di marmi, pietre e materiali di pregio.

Nel secolo XII il processo è ormai consolidato in tutta Europa e le città si differenziano con lavorazioni specifiche che vengono poi esportate. In Italia Firenze si specializza nella produzione di tessuti di lana, Lucca nella lavorazione della seta, Milano, diventa un centro importante per l’oreficeria e la lavorazione delle armi. Si crea altresì un complesso sistema di scambi e interdipendenze economiche che mette in relazione territori assai distanti fra loro, favorisce lo sviluppo tecnico e qualitativo dei prodotti e incide sull’organizzazione del lavoro.

Le botteghe artigiane medioevali realizzavano oggetti sia in piccoli numeri per il consumo locale sia con processi produttivi tendenti ad una produzione seriale. Intorno al XIV e il XV secolo sorsero le prime realtà proto-industriali, e iniziarono 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. Convivono nelle città le piccole botteghe

---

2

*Andrea Branzi, Capire il design, Giunti Editore, Firenze, 2007, p.23*

artigiane a conduzione familiare ( in cui si sviluppa una ereditarietà tacita degli stili e delle tecniche) e le grandi manifatture, spesso proprietà di mercanti-imprenditori organizzati in società, che impiegano decine di operai.

Già nel XI secolo cominciano a diffondersi le corporazioni, con l'intento di proteggere il prodotto locale e assistere gli artigiani in caso di malattie, disgrazie, fallimenti. Le corporazioni regolano minuziosamente l'attività: concordano infatti precise normative sui prezzi delle merci, gli orari di lavoro, i salari e perfino le modalità di lavorazione di determinati prodotti. Attraverso le corporazioni, il ceto artigiano giunge a controllare politicamente la vita di molte città. A Firenze, per esempio, si definisce una gerarchia fra arti maggiori (mercanti, banchieri, giudici, notai, artigiani della lana, della seta e delle pelli), che hanno maggiore disponibilità finanziaria e gestiscono manifatture per l'esportazione, arti mediane (calzolai, rigattieri, fabbri, beccai, artigiani del legno e della pietra) legati più che altro alla bottega e al mercato cittadino, e arti minori che operano esclusivamente all'interno della città.

I bravi artigiani erano tutelati dalle corporazioni ma anche vincolati al rispetto di una precisa deontologia. "...l'emigrazione di lavoratori specializzati e tecnici aveva conseguenze nefaste per una economia. I decreti che proibiscono l'emigrazione di mano d'opera specializzata non si contano nel tardo Medioevo, come nei secoli XVI e XVII....Nel 1545 i Medici invitarono a tornare a Firenze tutti i lavoratori d'oro e di seta che si erano allontanati, promettendo premi e vantaggi a chi tornasse e castighi a chi restasse fuori"<sup>(3)</sup>

### 3.1.2

#### La rivoluzione industriale

La prima vera trasformazione produttiva e sociale si ebbe col distacco della bottega dall'abitazione dell'artigiano. Scrive Munford, " La produzione di massa e la concentrazione dei telai nei capannoni esistevano nelle Fiandre fin dal Trecento e operazioni come la macinazione, la lavorazione del vetro e la siderurgia esigevano un tipo di officina più isolato, circondato a volte da laboratori per follare, tingere, tessere ed infeltrire. Furono queste industrie ad attuare la prima separazione tra la vita domestica ed il lavoro, nello spazio come nelle funzioni. " e ancora "Dopo la scissione la casa diventava il regno socialmente vuoto della donna; la bottega il regno socialmente pieno dell'uomo. Di qui prese le mosse un processo di specializzazione che ha prodotto distanze sempre più grandi dei luoghi di lavoro dalle abitazioni e connotazioni sociali sempre più accentuate tra le persone a seconda che trascorrono il loro tempo prevalentemente negli uni o nell'altra."<sup>(4)</sup>

Nella sostituzione di processi produttivi artigianali strettamente connessi all'abitare a processi produttivi industriali si verifica una doppia scissione. Da un lato quella appena descritta tra ambiti di vita e ambiti di lavoro dall'altra quella successiva tra produzioni e radici locali, a sua volta resa possibile dalla prima. Questo passaggio è ben spiegato sempre da Munford nel suo libro *Tecnica e Cultura* dove, nel descrivere le tre fasi di sviluppo tecnologico parla di una fase eotecnica ( tra il

3

Carlo M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale.*, Il Mulino Bologna 1974

4

*Ibidem*

---

1000 e il 1750) nella quale le fonti di energia animale, eolica, idraulica) sono strettamente legate ai luoghi <sup>(5)</sup> e di due fasi successive (La Rocca ), quella paleotecnica (1750-1900), legata all'uso del carbone per alimentare le macchine a vapore e quella neotecnica che arriva sino allo sviluppo delle tecnologie dell'informazione, dominata dall'uso dell'elettricità, nelle quali le risorse sono trasportabili e quindi disponibili in qualunque luogo.

Quando nei secoli XI e XII l'economia europea (sino ad allora prevalentemente a carattere agricolo) si sviluppo in senso manifatturiero (Cipolla C. 1974) , la possibilità di utilizzo dei mulini ad acqua, e successivamente dei mulini a vento, come fonte primaria di energia, legava ancora strettamente le produzioni ai luoghi. E' nella fase paleotecnica, che corrisponde appunto con la prima rivoluzione industriale, che prende avvio con la produzione degli oggetti in grande serie, il distacco delle manifatture dai luoghi al pari di un parallelo progressivo distacco dai vincoli territoriali delle diverse forme di costruito.

“La liberazione progressiva dai vincoli territoriali (deteritorializzazione) ha portato nel tempo a una crescente ignoranza delle relazioni tra insediamento umano e ambiente, relazioni che hanno generato la storia dei luoghi e la loro identità, unica, riconoscibile, irripetibile.” <sup>(6)</sup>

“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 prodotto industriale, finisce per diventare una sorta di catena di montaggio, su cui intervengono diverse specializzazioni”

Il passaggio di ruolo nella produzione delle cose dalla cultura artigianale alla cultura industriale viene sancito dalle grandi esposizioni internazionali che caratterizzano la fine ottocento e l'inizio del nuovo secolo. Nell'ottocento, con l'espansione dell'industria, si verifica lo spostamento di masse di lavoratori non solo dalle campagne ma anche dagli antichi ambiti artigiani che subiscono un progressivo svuotamento. Nella Great Exhibition di Londra – prima grande Esposizione Universale del 1851, la maggior parte degli oggetti si distinsero più per il “cattivo gusto” che per il “buon disegno”; eccezion fatta per alcune classi di oggetti tecnici come le macchine agricole, i telescopi, alcuni arredi modulari ed alcuni strumenti musicali.

Il fattore più evidente alla prima grande Esposizione Universale fu il degrado subito dalle arti applicate, sensibili a tutti gli effetti negativi della rivoluzione industriale: “i prodotti industriali erano presentati come la versione meccanica di “oggetti artigianali” e non come una realtà nuova e autonoma [...] imitando i linguaggi del lavoro artigianale la macchina lo “umiliava” e annullava tutti i valori espressivi contenuti implicitamente nel prodotto “fatto a mano” [...] il lavoro dell'industria sembrava quindi limitato alla diffusione popolare di oggetti nati formalmente nelle botteghe artigiane, e successivamente copiati a macchina ed offerti ad un mercato più vasto”.<sup>(7)</sup> Sarà l'esperienza di Michael Thonet ad anticipare il dibattito sul passaggio dall'artigianato all'in-

---

5

*Si pensi alla nascita di molte culture materiali in luoghi che ne consentissero lo sviluppo, come ad esempio Montelupo dove la presenza di legna per alimentare i forni e del fiume Arno per trasportare le merci, resero possibile la nascita e lo sviluppo di una cultura ceramica.*

6

*Alberto Magnaghi, Il progetto locale, Bollati Boringhieri, Torino 2000 pag. 17*

7

*Christian Galli, Andrea Branzi (a cura di), op.cit., pag. 104*

dustria che avverrà in Germania qualche anno più tardi nei congressi del Werkbund tedesco

### 3.1.3

#### Dalle arti minori all'industrial design

L'opposizione tra artigianato e industria attraversa la storia della produzione dei manufatti degli ultimi duecento anni. A partire dalla prima fase dell'Ottocento i movimenti e le scuole di arti applicate che si sviluppano in diverse parti d'Europa, pongono come obiettivo primario la necessità di migliorare la qualità estetica dei prodotti industriali.

Lo sviluppo della produzione industriale vide infatti emergere le prime forme di protesta contro le macchine e i prodotti industriali di cattiva fattura che si concretizzano in Inghilterra nel movimento delle Arts and Crafts. Il movimento delle Arts & Crafts sorse intorno al 1880 per iniziativa di un gruppo di artisti e intellettuali, tra i quali William Morris. Dopo un primo periodo in cui rifiutarono la produzione industriale in serie, vista come distruzione della tradizione artigianale, essi affermarono la necessità di porre rimedio alla mediocre qualità tecnica ed estetica degli oggetti prodotti industrialmente. L'obiettivo era quello di riportare la produzione ad un livello artigianale con riferimento alle antiche botteghe medievali. Il movimento delle Arts and Crafts sostanzialmente avvia un processo di rivalutazione dei valori etici del lavoro artigiano proponendo un ritorno ad antiche tecniche. Questa posizione sarà ripresa qualche anno più tardi da Henry Van de Velde, sebbene più sfumata, e quindi integrata nella nuova produzione industriale; il problema era quello di trovare una mediazione tra arte e industria.

I contributi più importanti, nel dibattito sui rapporti tra arte e industria e arte e tecnica, vengono dalla Germania dove H. Muthesius, denunciando gli aberranti stili formali dell'alta borghesia, ancora legata al gusto tipico dell'era vittoriana, pronuncia alla Scuola superiore del commercio di Berlino la conferenza sul tema *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* – l'importanza dell'arte applicata. Fondamentalmente Muthesius criticava gli oggetti costosi, amati dai borghesi di allora, "come agenti della dinamica classista della società"<sup>(8)</sup>. Il suo merito sarà quello di andare oltre una critica esclusivamente socio-culturale, mettendo in discussione l'ornamento dei prodotti industriali e quindi esaminandone anche le influenze economico-produttive. L'ornamento era considerato spreco di forza lavoro. La conferenza di Berlino, pur provocando reazioni contrastanti in numerosi industriali e artisti, fu accolta in senso positivo da un altrettanto folta schiera di intellettuali del tempo; dall'assetto di questo schieramento nasce nel 1907 il *Deutscher Werkbund* con l'intento di nobilitare il lavoro industriale in una collaborazione tra arte, artigianato e industria, tramite la nascita di nuove scuole e la promozione di tutte le questioni legate all'ornamento dei prodotti.

Tuttavia l'esperienza del *Werkbund* non risultò così solida come i suoi presupposti e molti dei componenti fin quasi da subito decisero di non considerare l'ornamento in generale parte del problema, sostenendo che il problema era l'ornamento "immorale" (Tomàs Maldonado); quest'ultimo andava sostituito con l'ornamento dello stile moderno. Dopo queste prime divergenze si formano due schieramenti: quello sostenuto da Muthesius e quello a difesa dell'ornamento sostenuto da Henry Van de Velde. "Consapevolmente o meno, i suoi protagonisti

8

Tomàs Maldonado, *op.cit.*, pag.34



---

[Werkbund] avevano sfiorato il problema fondamentale del capitalismo moderno: deve la produzione industriale puntare alla disciplina o alla turbolenza del mercato? [...] deve puntare alla strategia di pochi o di molti modelli?"<sup>(9)</sup>.

Lo sviluppo della produzione coincide con una diffusione esponenziale degli oggetti e parallelamente dei sistemi di commercializzazione.

"La rivoluzione industriale non nasce dalle invenzioni delle macchine. Ci sarebbe potuta essere anche una diversa rivoluzione industriale senza le macchine. La rivoluzione industriale nasce dal fatto che prima della rivoluzione francese i beni di consumo non esistevano. E dopo quei beni bisogna produrli a basso prezzo. Per questo occorre separare il lavoro di esecuzione da quello molto più costoso, della progettazione. Quel basso prezzo porterà poi la nascita del socialismo che non nasce a caso, ma nasce perché le persone sono incazzate di dover vivere in modo alienato."<sup>(10)</sup>

La nascita del design, coincide con i progetti di Peter Behrens per la Aeg. Behrens cercò di coniugare arte e tecnica, decorazione e funzione, sviluppando le riflessioni emerse nei numerosi congressi del Werkbund tedesco nei primi anni del secolo scorso, quando il design cercava di definire i propri confini. La collaborazione dell'architetto tedesco con la Aeg funge da apripista per la collaborazione tra la cultura progettuale e l'industria, che si rafforza negli anni successivi con l'esperienza del Bauhaus, direttamente influenzata dal neoplasticismo; "il Bauhaus era portavoce di una forma di razionalismo inteso come energia rivoluzionaria capace di divellare l'ordine costituito delle cose e la loro forma storica, per estrarne la struttura profonda"<sup>(11)</sup>

La scuola, al cui nome è legato il concetto stesso di industrial design ebbe in realtà con l'artigianato un rapporto strettissimo. I numerosi modelli realizzati negli anni dal 19 al 33 nelle tre sedi<sup>(12)</sup> furono frutto di competenze artigiane proprie degli insegnanti e dei tecnici attivi nei sette laboratori (pietra, legno, metalli, terracotta, vetro, colori e tessuti).

L'obiettivo era quello di superare la distinzione tra arte, artigianato e produzione industriale attraverso l'elaborazione di linguaggi nuovi e l'interazione tra esperienza artistica, e la progressione tecnologica, si proponeva una nuova concezione dell'oggetto, la cui bellezza non coincideva più con la ricchezza decorativa del pezzo artigianale, ma con una purezza geometrico-lineare strettamente legata all'efficacia funzionale e all'economicità produttiva

E in tale obiettivo che si va a configurare la figura del designer, Il Bauhaus in sostanza cercò una mediazione culturale con l'industria, formando delle nuove figure professionali, in grado di progettare oggetti adatti per la produzione seriale, che avessero un giusto rapporto tra forma e funzione. E' nel progressivo abbandono della ricchezza formale che si misura il progressivo distacco dalla concezione artigianale. Gropius nel 1925 prese una ferma posizione a favore del

---

9

*Ibidem.*, pag.36

10

*Enzo Mari intervista in occasione della presentazione del libro Etica e Progetto, Firenze, Palazzo Vegni*

11

*Francesca Telli, Andrea Branzi (a cura di), Op.cit.p.130*

12

*Weimar, Dessau e Berlino. La scuola venne chiusa dal regime nazista nel 1933 per reprimere gli ideali democratici che la animavano.*

razionalismo: "Va rifiutata la ricerca, a qualsiasi costo di nuove forme, in quanto non derivano dalla stessa. [...] La creazione di "tipi" per gli oggetti di uso quotidiano è una necessità sociale. Le esigenze della maggior parte degli uomini sono fundamentalmente uguali. Casa e oggetti per la casa sono un problema di bisogno generale e la loro progettazione rigua riguarda più la ragione che il sentimento".<sup>(13)</sup>

Il termine «design», è un'abbreviazione dell'espressione inglese industrial design che si riferisce alla progettazione di oggetti producibili industrialmente, in serie. Non che prima dell'avvento dell'industria la produzione degli oggetti non passasse attraverso la serialità e la riproducibilità (Branzi riporta come già nel nell'impero romano la realizzazione di alcuni oggetti fosse articolata su un concetto di serialità e riporta l'esempio dell'organizzazione tecnica e produttiva dei vasi aretini, ma analogo ragionamento potrebbe essere fatto per la diffusione della anfore vinarie o per la produzione seriale di sculture in ambito greco-romano <sup>(14)</sup>per le quali la figura dell'artista e dell'artigiano andavano forse a coincidere ) ma la produzione industriale a cui il design fa riferimento implica una separazione tra processo progettuale e processo realizzativo che non fa parte della produzione dell'artigiano. Scopo del progetto è la ricerca di una perfetta simbiosi tra forma e funzione, ossia di un'integrazione tra gli aspetti tecnologico-funzionali e le qualità estetico-formali. Il design industriale assunse parallelamente un ruolo sociale, in quanto mirava alla diffusione di oggetti esteticamente e funzionalmente validi ma il più possibile economici, al fine di elevare per tutti la qualità della vita.

L'abbandono definitivo degli ambiti di identità connessi alla produzione manifatturiera si ha negli anni trenta a seguito di due accadimenti tra loro correlati: la comparsa del linguaggio moderno e la nascita dei sistemi componibili. Questo sconvolgimento avviene parallelamente in alcuni paesi europei ; la Germania con la cucina di Francoforte, la Francia con i "casier standard" e Paesi Scandinavi) ed è in parte conseguenza di un rinnovamento delle tipologie edilizie nella ricostruzione che segue il primo conflitto bellico.

Nel nostro paese le scelte autarchiche in ambito economico del regime fascista portarono allo sviluppo di alcune culture materiali la cui produzione era prevalentemente funzionale all'industria bellica. In periodo fascista inoltre, si guardò con interesse al patrimonio etnografico di alcune regioni italiane e alla valorizzazione dell'artigianato tradizionale e delle risorse locali. Seppure in Italia la comparsa dei primi sistemi componibili sia avvenuta relativamente più tardi rispetto a questi paesi (le prime cucine componibili arrivano nel nostro paese nel periodo tra le due guerre grazie ad aziende quali la Boffi e la Saffa, ma la vera diffusione dei sistemi si ha a partire dagli anni sessanta), la penetrazione di sistemi modulari basati sulla logica dell'assemblaggio di pannelli, comporta in breve tempo (soprattutto nel centro e nel nord Italia mentre al sud permane un attaccamento alle produzioni tradizionali) la quasi totale scomparsa degli elementi di connotazione e decoro nei mobili e la trasformazione degli ambiti di produzione artigianali che caratterizzavano specifiche zone del nostro paese (Brianza, Veneto, Pesarese) in ambiti industriali.

13

Walter Gropius, *Grundsatz der Bahuausproduction*, Albert Langen, Munchn, 1925 in T.Maldonado, *Op. cit*

14

Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano , *Studi in onore di Achille Adriani*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1984

---

Paradossalmente l'immissione dei sistemi mantiene una connotazione identitaria: le prime cucine componibili vengono chiamate "cucine all'americana" e le librerie con struttura in metallo "librerie alla svedese". Nel primo caso si tratta della "americanizzazione" di modelli sviluppati in ambito europeo (la cucina di Francoforte non arriva direttamente nel nostro paese ma attraverso la cultura americana dell'elettrodomestico di cui in breve diventeremo tra i maggiori produttori europei), nel secondo caso l'appellativo che inizialmente aveva una connotazione tipologica viene in seguito esteso all'utilizzo di specifici legni nell'arredamento. La cultura progettuale italiana ha comunque sempre risentito dell'influenza dell'artigianato, che ha accompagnato la produzione industriale sin dalle prime stagioni del design. Ne sono un esempio i lavori di Carlo Mollino in compensato di acero curvato, lavorazione tipica degli artigiani del tempo. "L'Italian style deve la sua forma soprattutto a quella "terza forza produttiva", a metà strada tra artigianato e industria, che ha trovato il suo campo d'azione specialmente nel settore dell'arredo. [...] tale modalità di produzione, pur essendo animata da un costante orientamento verso la serialità, ne ha tuttavia trasformato il concetto grazie ai mezzi di lavorazione di cui si serve: macchine utensili più complesse degli attrezzi artigianali, ma meno costose e vincolanti dei macchinari della grande industria."<sup>(15)</sup>

Sostanzialmente l'industria italiana del dopoguerra si basava su macchinari semi-industriali che consentivano di programmare piccole serie di prodotti, anche molto differenziati tra loro e di intervenire sul progetto in qualsiasi fase ma soprattutto di prefigurare le forme in funzione delle macchine e non le macchine in funzione delle forme. Il prodotto di design italiano si distinse per questo grado di libertà possibile della produzione seriale e soprattutto per la notevole apertura mentale di molti industriali

---

15

Gabriella D'Amato, *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2005,

## 3.2 I SISTEMI DI PRODUZIONE

### 3.2.2 Artigianato, Industria

*“Il futuro non sarà costituito da un mondo di standard, da robot, e da prodotti di grande serie, ma da logiche produttive contrastanti, dove il pezzo unico convive senza problemi con la produzione di massa, i linguaggi in codice con quelli anarchici, i prodotti definitivi con quelli provvisori, l'alta tecnologia con quella primitiva”*

Andrea Branzi, *La casa calda*, 1984

Se il design è un ponte tra fare ideativo e fare pratico, la costruzione delle cose parrebbe estranea al processo progettuale da cui è diviso da differenti attori e differenti pratiche. Tuttavia non esiste disciplina nella quale il rapporto tra ideazione e costruzione sia complementare quanto nel design.

Tra progetto e costruzione c'è un rapporto di interdipendenza e uno scambio continuo di flussi informativi volto alla definizione della soluzione ottimale; la costruzione vincola il progetto che a suo volta genera la costruzione. Se guardiamo alla storia del design e in particolar modo a quella del design italiano, è indubbio quanto il successo di alcuni oggetti sia il risultato di una felice collaborazione tra progettista e produttore. Ciò è ancora più evidente se si considera il tipo di formazione che viene impartito nelle scuole italiane di design assolutamente sbilanciate in favore di una cultura teorica nei confronti di una cultura pratica. Il designer nella prima fase della sua professione (ma ciò risulta ugualmente valido per l'architetto) mostra spesso competenze che non possiede ed è lì che il rapporto con chi realizza diventa di primaria importanza. Proprio l'artigianalità diffusa e il sistema dei distretti hanno rappresentato nel nostro paese il maggior freno ad uno sviluppo dei sistemi industriali. Per quanto l'industrializzazione del nostro paese, programmata per grandi aree industriali, abbia avuto una sua felice stagione, tuttavia il tessuto di piccole aziende artigiane non ha avuto un arretramento a causa dell'incedere dell'industria. Anzi è il processo industriale che dopo il boom della ricostruzione ha progressivamente ristretto i suoi ambiti di sviluppo, “in poco più di quarant'anni, all'incirca dal 1960, il nostro paese ha perduto o drasticamente ridimensionato la propria capacità produttiva in settori industriali nei quali aveva occupato a lungo un posto di primo piano a livello mondiale. E' il caso dell'informatica, della chimica, dell'industria farmaceutica. L'Italia è altresì uscita quasi completamente da settori che sembravano avviati ad una forte crescita produttiva all'epoca del boom economico post-bellico, quali l'elettronica di consumo, formata in quel primo periodo principalmente da radio e televisori, impianti per l'alta fedeltà e registratori audio e video. Ciò è avvenuto sebbene i livelli di consumo dei beni di tale comparto, sollecitati da un tasso di innovazione senza precedenti,

---

siano stati in seguito e permangono elevatissimi.”<sup>(1)</sup> Ciò non è avvenuto per le imprese artigiane. Il settore dell’artigianato in Italia conta più di un milione di aziende pari a circa il 30% del totale nazionale, con una netta prevalenza delle microimprese: più del 95% delle imprese artigiane occupa infatti meno di 10 addetti, mentre poco meno dell’80% degli addetti del settore, lavora presso imprese che contano meno di 10 addetti. La maggiore concentrazione di imprese del settore si trova in Lombardia, Veneto ed Emilia Romagna, anche se molte regioni del sud Italia evidenziano tassi di crescita rilevanti.

Secondo la legge italiana condizione necessaria alla definizione di una azienda artigiana è che nell’azienda sia presente il titolare e sia occupato direttamente nel processo produttivo. La tipologia delle aziende artigiane si differenzia da quelle industriali per una serie di variabili di carattere giuridico ed economico, tra cui: forma giuridica e dimensione dell’impresa, numero di occupati (non può essere più di 22 nei settori manifatturieri tradizionali e possono raggiungere i 40 dipendenti se l’attività è di tipo artistico), tipo di lavorazione, che pur non essendo obbligatoriamente solo di tipo manuale, raramente prevede un processo produttivo che richieda una parcellizzazione del processo realizzativo.

L’artigianato ha sempre avuto un ruolo fondamentale nella cultura produttiva italiana. Il design italiano degli anni ‘50 risentì ad esempio moltissimo della sua influenza, ponendosi in un rapporto di collaborazione con questo che negli anni successivi alla guerra rappresentava un’importante riscoperta delle tradizioni. Sono un esempio i lavori di Gio Ponti o Carlo Mollino in compensato di acero curvato, lavorazione tipica degli artigiani del tempo.

“L’Italian style deve la sua forma soprattutto a quella “terza forza produttiva”, a metà strada tra artigianato e industria, che ha trovato il suo campo d’azione specialmente nel settore dell’arredo. [...] tale modalità di produzione, pur essendo animata da un costante orientamento verso la serialità, ne ha tuttavia trasformato il concetto grazie ai mezzi di lavorazione di cui si serve: macchine utensili più complesse degli attrezzi artigianali, ma meno costose e vincolanti dei macchinari della grande industria.”<sup>(2)</sup> Sostanzialmente l’industria italiana del dopoguerra si basava su macchinari semi-industriali che consentivano di programmare piccole serie di prodotti, anche molto differenziati tra loro e di intervenire sul progetto in qualsiasi fase ma soprattutto di prefigurare le forme in funzione delle macchine e non le macchine in funzione delle forme. Il prodotto di design italiano si distinse per questo grado di libertà possibile della produzione seriale e soprattutto per la notevole apertura mentale di molti industriali.

### 3.2.3 Modelli di industrializzazione

La ripresa economica degli anni Sessanta fu caratterizzata da modelli economici differenti nelle diverse aree del nostro paese. Ad un modello di industrializzazione per grandi imprese nel Nord (il triangolo industriale Torino, Milano, Genova), corrisponde un effettivo sottosviluppo nel Sud del paese (causa del fenomeno emigratorio) ed un modello identificabile con il termine di

---

1

Luciano Gallino, *La scomparsa dell’Italia industriale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2003

2

Gabriella D’Amato, *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2005,

«sviluppo diffuso» prevalentemente nel centro italia.

L'industrializzazione del nostro paese è stata un'avventura durata una sessantina d'anni contraddistinta dall'intelligenza di uomini che hanno saputo adattare alle caratteristiche di un popolo eterogeneo modelli già avviati in allrei luoghi. Come recita Antonio Galdo nell'introduzione al suo bel libro "Sono state le fabbriche della follia . Di una lucida accecante pazzia che ha stravolto i connotati dell'Italia, fino a trasformare un Paese di agricoltori e di mezzadri in una opulenta potenza industriale. Allora, agli inizi del terribile Novecento insanguinato da due guerre mondiali, non esistevano le grandi banche d'affari , il denaro facile del capitalismo globale , la finanza che decide prodotti, mercati, consumi. Bisognava inventare e creare. Così una generazione di imprenditori si è gettata a capofitto nel vortice della produzione in serie .....I prodotti e il modello organizzativo per realizzarli su larga scala erano importati dall'estero... Copiavano , ma come succede in ogni esercizio di emulazione, aggiungevano un tocco di novità. Uno stil, un disegno, un'innovazione. Le radici pratiche di quello che poi sarà il made in Italy,"<sup>(3)</sup>

Il modello prevalente di economia diffuso come già detto prevalentemente nel centro italia si caratterizza per alcuni fenomeni comuni a differenti aree: "la crescita di importanza delle imprese di minori dimensioni, una crescita della popolazione più distribuita territorialmente, fenomeni di rilocalizzazione di impianti industriali verso aree meno industrializzate, di destrutturazione di grandi imprese e concentrazioni industriali, e un vasto processo di industrializzazione tendenzialmente disperso territorialmente." <sup>(4)</sup> Lo sviluppo diffuso è un fenomeno che caratterizza soprattutto le regioni del Centro e del Nord-Est del paese, quelle che Bagnasco definirà la «Terza Italia» (Bagnasco, 1977) identificando un modello di organizzazione produttiva centrato sulla piccola impresa in una struttura spaziale diffusa, con un retroterra produttivo e sociale agricolo, un mercato del lavoro flessibile, elevati tassi di attività, oltre che un notevole grado di consenso e mobilità sociale.

Elemento caratterizzante di tale modello di sviluppo sono i sistemi di piccola impresa circoscritti territorialmente in ambiti a vocazione specifica . Questi sono contraddistinti da una forte divisione del lavoro tra imprese e da una forte integrazione produttiva e sociale, favorita dalla concentrazione spaziale.

### 3.2.4

#### I distretti industriali

Il concetto di distretto industriale, che ha le sue radici nel pensiero di Marshall.

"Definisco un distretto industriale come un'entità socio-territoriale caratterizzata dalla presenza attiva, in un'area territoriale circoscritta, naturalisticamente e storicamente determinata, di una comunità di persone e di una popolazione di imprese industriali"

Il distretto industriale viene quindi definito come un insieme di piccole imprese, legate da rapporti produttivi che determinano un sistema di relazioni produttive in un'area circoscritta. La dimensione locale non conta solo per i vantaggi di localizzazione tradizionalmente intesi, come la riduzione del costo dei trasporti e comunicazione (quella che attualmente si definirebbe come

3

Antonio Galdo, *Fabbriche , Storie, personaggi e luoghi di una passione italiana*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2007

4

Davide Gualerzi - *Distretti industriali: identità, sviluppo su base territoriale e analisi regionale in Studi e Note di Economia* 3/2006

---

filiera corta produttiva”, ma soprattutto per il radicamento dello sviluppo industriale in una storia di apprendimento collettivo della comunità.

Più in generale il sistema produttivo costituisce un sistema organico con la comunità locale e i suoi valori socio-culturali. È uno spazio condiviso da un’industria e una popolazione, la cui interazione crea quella che si può definire una risorsa immateriale, (Marshall la definisce con il termine «industrial atmosphere»). Il distretto è caratterizzato da una forte interazione tra sfera economica, sociale e politica, che ne fa una comunità e quindi un fenomeno non analizzabile solamente in termini economici o di spazio economico-funzionale. Quella che viene chiamata «atmosfera industriale» dà fondamento a una visione dello sviluppo che tende a inglobare relazioni che hanno origine nella cultura e società locali e stanno alla base di effetti positivi sulla produzione.

“Sotto il profilo economico, i frutti migliori di questo impasto umano si colgono nell’evidenza solo in certi luoghi della Toscana , nella combinazione di “botteghe” artigiane ed opifici industriali di Firenze , nell’intreccio di affari e di astuzie della tessile Prato, nella mescolanza di tradizioni, operaia ed artigiana, di Empoli o di Sesto, o di Pontedera-Cascina..In questo luoghi si produce, insieme alla stoffa ed al mobile, al vasellame e alla camicetta, un clima speciale , in cui la base tecnica del lavoro si respira nell’aria, le innovazioni, specie le piccole, si trasmettono quasi senza attrito , le idee fruttuose trovano orecchie attente , le notizie sui mercati, sulla moda, si diffondono rapidamente...E’ da queste combinazioni di ceppo artigiano con la parte più qualificata tecnicamente della classe operaia che è scaturito il grosso dell’imprenditorialità toscana di questo dopoguerra” Becattini 1999.

Nei stemi emerge una marcata etica del lavoro, un forte senso di appartenenza alla società locale, e un linguaggio condiviso, che permette un efficace trasferimento di informazioni e saperi. I distretti culturali e industriali, che producono beni di design fondati sulla cultura locale e sulla tradizione sono la grande maggioranza dei distretti industriali italiani: dalla ceramica d’arte di Faenza, Deruta e Caltagirone, alla liuteria di Cremona, dal tessile di Biella alla oreficeria di Arezzo, Vicenza e Valenza Po. I sistemi di piccola impresa hanno spesso radici in una tradizione manifatturiera non recente, che si manifesta in una organizzazione di pratiche e processi intorno a un prodotto, a un materiale o al processo produttivo, oltre che in una mentalità imprenditoriale che ha origine talvolta nel settore agricolo.

La centralità del territorio costituisce l’elemento fondante dell’ipotesi di sviluppo basata sull’elaborazione del concetto di identità, o sviluppo identitario, un tema emergente nell’analisi regionale, che assume particolare rilevanza per le aree in ritardo di sviluppo del Mediterraneo. La questione dell’economia identitaria e delle strategie che fanno perno sull’idea di identità, ha radici in un contesto culturale e economico diverso da quello degli studi su sistemi produttivi locali ed è rimasta fino ad ora prevalentemente circoscritta a ipotesi di sviluppo centrate sui prodotti tipici e/o di sviluppo turistico o rurale, oltre che in larga parte estranea al dibattito italiano. E tuttavia, contiene un’ipotesi più complessa e generale sul rapporto tra territorio e sviluppo socio-economico”

## 3.5 BIBLIOGRAFIA

### 3.1 L'oggetto tra manifattura e industria

- Bersani P., Letta E., *Viaggio nell'economia italiana*, Donzelli Editore, Roma 2004.
- Bonomi A., Rullani E., *Rapporto sui Principali Distretti Industriali italiani*, redatto per Confartigianato dal Consorzio A.A.S.T.E.R, 2001.
- Boroni Grazioli Mario e Marco, *Innovazione e distretti industriali*, Guerini e Associati, Milano, 2002.
- Branzi A., *Capire il design*, Giunti Editore, Firenze, 2007, p.23
- Micelli S., *Imprese, reti e comunità virtuali*, Etas, Milano 2000.
- Munari F., Sobrero M., *Innovazione tecnologica e gestione d'impresa. La gestione dello sviluppo prodotto*, Il Mulino, Bologna 2004.

### 3.2 I sistemi di produzione

- ,Becattini G., *Distretti industriali e Made in Italy*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- Becattini G., *Il distretto industriale, un nuovo modo di interpretare il cambiamento economico*, Rosenberg & Sellier, Torino 2000
- Becattini G., *Distretti industriali e Made in Italy. Le basi socioculturali del nostro sviluppo economico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Becattini G., *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di un'idea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Becattini G., *Per un capitalismo dal volto umano. Critica dell'economia apolitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004
- D'Amato Gabriella, *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2005
- Maffei S., Simonelli G., *Territorio Design. Il design per i distretti industriali*, Ed. POLI.design, Milano 2000

### 3.3 Gli scenari produttivi e distributivi

- Becattini, Giacomo, *Miti e paradossi del mondo contemporaneo*, Donzelli Editore, Roma 2002
- Bettiol M., Chiarvesio M., Micelli S., "Innovazione, performance e design nelle imprese leader dei distretti industriali italiani"; in Baglieri E; Lojacono G; (curatori), "Vincere con le idee", Egea Milano, 2009
- Boeri T., *La crisi non è uguale per tutti*, Rizzoli, Milano, 2009
- Bossi G., Bricco P., Scellato G., *I distretti del futuro. Una nuova generazione di sistemi produttivi per l'innovazione*, Il Sole 24 Ore, Milano 2006.



- 
- Businaro U. L., Il progetto e lo sviluppo dei prodotti. Dal problema, all'idea, all'innovazione
  - Brusco S., Piccole imprese e distretti industriali, Rosenberg & Sellier, Torino, 1989.
  - Brusco S., Industriamoci. Capacità di progetto e sviluppo locale, Donzelli, Roma, 2004.
  - Chiapponi M., "Distretti e nuovi compiti per in design", in: Bettiol M., Micelli S. (a cura di), Design e Creatività per il Made in Italy, Mondadori, Milano 2005
  - Corò G., Rullani E. (a cura di), Percorsi di internazionalizzazione. Competenze e auto-organizzazione nei distretti industriali del Nord-Est, Franco Angeli, Bologna, 1998.
  - Corò G., Micelli S., Distretti industriali e imprese transnazionali: modelli alternativi o convergenti, in "Sviluppo Locale", vol.6, n.10.
  - Costa G., Rullani E. (a cura di), Il maestro e la rete: formazione continua e reti multimediali, Etas, Milano, 1999
  - Lanzone G., Complessità del mondo e scenari di produzione, in "Sviluppo e organizzazione" n. 197 maggio/giugno 2003.
  - Legrenzi P., Creatività e innovazione, Il Mulino, Bologna 2005.
  - Lipparini A. La gestione strategica del capitale intellettuale e del capitale sociale, Il Mulino, Bologna 2002.
  - Lorenzoni G. (a cura di), Accordi, reti e vantaggio competitivo, Etas, Milano 1992.
  - Papanek, Victor, Progettare per il mondo reale, Mondadori, Milano 1970
  - Rampini F., Slow economy. Rinascere con saggezza, Mondadori, Milano, 2009.
  - Rullani E., Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti, Carocci, Roma 2004.
  - Rullani E. L'economia italiana come economia delle reti, 2007 in [www.rullani.net](http://www.rullani.net)
  - Rullani E., Distretti industriali ed economia della conoscenza, paper presentato alla conferenza Reinventing Regions in Global Economy, Regional Studies Association, Pisa 12-15 Aprile 2003.
  - Varaldo R., L'innovazione nell'era della conoscenza e della globalizzazione, Fondazione Lucchini, Brescia 2003.





**CAPITOLO 4**  
Identità:  
progetti e ricerche

---

*“Il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuove terre, ma nell’aver nuovi occhi”.*

*Marcel Proust , Alla ricerca del tempo perduto*

## 4.0 PREMESSA

Questa parte della ricerca indaga il ruolo dell'identità nella società contemporanea.

Lo fa dapprima con una apertura interdisciplinare all'interno degli ambiti di identità già evidenziati dalla prima parte della tesi, e quindi indagando sia la cultura orale sia la cultura materiale con una indagine testuale e dei dialoghi, a seguire con una lettura delle esperienze maturate in tale direzione in ambito di ricerca (universitaria e privata), in ambito di progetto, in ambito di produzione.

Lo scopo è da un lato quello di evidenziare quanto il rapporto con i luoghi sia ancora determinante per alcuni aspetti del nostro vivere (ciò è esplicito ad esempio nella cultura agroalimentare), dall'altro quello di capire con quali modalità, per i diversi ambiti disciplinari, l'identità permane e si sviluppa nella cultura contemporanea.

Comprendere gli strumenti e i metodi che consentono alla musica, all'architettura, alla moda di inserire elementi di identità all'interno di linguaggi contemporanei, ci fornisce ulteriori elementi di valutazione per la definizione di nuovi strumenti e metodi per la nostra disciplina.

Per ogni categoria culturale esaminata viene svolta un'analisi dello stato attuale dell'arte sia in ambito nazionale sia in ambito internazionale (con riferimento esclusivo ai rapporti con il tema dell'identità) come premessa ad un dialogo con un personaggio-chiave individuato tra coloro che più di altri hanno posto il rapporto con l'identità locale come elemento-chiave del proprio operare.

Il dialogo con gli autori, contenuto negli apparati della ricerca, è avvenuto sulla base di una griglia di domande, diverse per ogni intervista, che ho posto loro partendo da una preventiva conoscenza (tale lavoro di indagine non viene però riportato nella tesi) delle modalità di espressione nei



---

rispettivi ambiti. Le domande, alcune generiche, alcune più specifiche indagano sia il significato di identità nella cultura contemporanea, sia le modalità con cui ogni disciplina elabora nuovi linguaggi espressivi partendo dalla specificità storica delle culture di riferimento. La modalità di svolgimento del dialogo attraverso domande e risposte che in alcuni casi attraversano un ampio arco temporale, ha consentito di approfondire alcuni punti di maggior interesse per la ricerca svolta.

L'analisi delle ricerche e delle buone pratiche all'interno dei rapporti tra design e identità è svolta invece sotto tre aspetti fondamentali: quello della ricerca che rivela le differenti modalità di approccio al progetto locale, quello del progetto (e quindi dei linguaggi, delle tipologie e delle tecniche con cui gli oggetti contemporanei elaborano il loro rapporto con i luoghi), quello della produzione che guarda invece alle modalità di diffusione nei mercati di produzioni che trovano nel rapporto con le radici territoriali il valore aggiunto per un successo.

Queste tre fasi che coprono l'intero campo delle competenze del design nel progetto per i territori, corrispondono nella terza parte della ricerca a tre proposte di intervento.

Tutte le buone pratiche esaminate sono contenute negli allegati che completano la ricerca.

Il ruolo della ricerca è definito da alcune esperienze sui territori effettuate sia in ambito universitario che in ambito privato. In tali schede si è cercato di individuare le modalità di approccio sviluppate dalle diverse esperienze e i risultati ottenuti.

Le schede sulla produzione hanno invece il compito di mostrare prevalentemente casi di progettazione eseguita nel rapporto con il territorio. Il ruolo di tali schede è soprattutto quello di far percepire la differenza tra una riproposizione stilistica e una innovazione che sviluppi nuovi linguaggi formali.

Da ultime le schede indagano esempi di aziende che hanno saputo costruire un successo commerciale partendo dal loro rapporto con il territorio. Sono imprese scelte volutamente in differenti ambiti produttivi accomunate da una stessa adesione ai temi dell'identità e del rapporto con le risorse dei luoghi.

## 4.1 L'IDENTITÀ NELLA SOCIETÀ CONTEMPORANEA : LETTURE E DIALOGHI

### 4.1.1

#### Le intenzioni, le pratiche, il ruolo del progetto

*“Chiunque sia d'accordo con questa idea di ordine .....considererà normale che il passato venga cambiato dal presente nello stesso modo in cui il presente è determinato dal passato” -*

T. S. Eliot's Tradition and the Individual Talent' - 1917

Siamo abituati a legare concetti quali l'identità, la memoria, il luogo, ad un atteggiamento nostalgico e antimoderno; un legame col passato che impedisce la percezione del presente e la programmazione del futuro. In realtà l'identità è una costruzione e in quanto tale non necessita di azioni esclusive di tutela, ma di azioni che la alimentino preservandone il declino.

Il concetto di identità non è alternativo a quello di progetto, ma è anzi il progetto che genera identità adattando contenuti antichi a linguaggi nuovi.

“Nella dialettica tra specificità e omologazione che contraddistingue i nostri tempi, vi sono due modi di intendere l'identità : la visione fissista e quella convenzionalista. Per la prima l'identità esiste, punto e stop. Per la seconda è “fluida”, si può discutere e “decidere”. Sempre che il cambiamento non sia avvertito come una minaccia. Le identità che nella storia hanno resistito sono quelle che hanno saputo affrontare e inglobare gli elementi estranei. Gli irrigidimenti, per contro, di solito producono crepe. L'identità non è qualcosa che si conquista e che si ha, per sempre: costruita o ereditata che sia, va lavorata, conservata, migliorata guardando al futuro. E' relazionale, insomma: viene definita dal rapporto con l'altro, dalla cui esistenza essa dipende. Il confronto fa crescere solo chi non teme la diversità e non ha paura di perdere la propria. Detto per inciso, una cultura si perde quando non è più viva.”(Canestrini 2001).

Una identità locale, è una entità viva, in trasformazione, che necessita di essere continuamente alimentata con nuove pratiche, socializzata e trasmessa. “Di solito un'identità sopravvive fino a quando le relazioni con il suo contesto sono attive e significative: quando il contesto si evolve e modifica, se l'identità non è in grado di rielaborarsi (conservando le sue tipicità ma confrontandosi con la contemporaneità) è destinata a diventare marginale od elitaria o a scomparire. La creazione di nuove connessioni, attraverso i processi di territorializzazione e contestualizzazione, è il modo con cui dei valori locali e delle tipicità territoriali possono essere attivati, dinamizzati e rinnovati in continuità, e messi in grado di dialogare (attraverso forme e numeri di relazioni so-



---

stenibili) con contesti più ampi come quelli che il mondo contemporaneo richiede” (Lupo 2007). Il designer, per formazione culturale, progettualità e conoscenza degli strumenti di comunicazione, può assolvere tale compito, innescando fenomeni di “cross fertilization” che possono contribuire allo sviluppo economico dei territori. E nelle strategie economiche del nostro paese, il ruolo peculiare di un design che guardi ai territori in sostituzione e in affiancamento ad una vocazione industriale sempre più debole, può certamente essere determinante per le future generazioni.

L’analisi effettuata nelle pagine precedenti sui territori della diversità, si pone come punto di partenza per la comprensione delle modalità con cui la contemporaneità può ancora guardare ai luoghi. Il tema prevalente è capire come tradizioni specifiche debbano essere preservate e continuate, pur nei mutamenti economici e tecnologici della società contemporanea, come globale e locale possano convivere, come cultura industriale e cultura artigiana possano rappresentare due territori nei quali il designer interviene con differenti scenari progettuali. Perché ciò avvenga, è necessario che si sviluppino nuove pratiche e nuovi linguaggi che pongano le identità territoriali al centro delle proposte progettuali. “L’identità deve trasformarsi in una opportunità piuttosto che attestarsi su posizioni che la interpretano restrittivamente come un fardello necessario ma perdente”. La capacità creativa è sempre legata alle tecniche relative alla manipolazione degli oggetti della conoscenza e la conoscenza del progresso è fondamentale per la definizione del futuro. Questo vale per qualsiasi attività progettuale come anche per la scienza, per l’arte e per la storia umana in generale

Scrive Francois Burkhardt: “La condizione postmoderna è innanzi tutto 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 a una regione e che servono da legame nel senso di una comunità. E’ evidente che questi segni sono sempre esistiti, ma che, a causa di certi 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 ...”<sup>(1)</sup>

E ancora “Per questo gli ideali e i modi di produzione della società industriale occidentale impongono una tendenza all’universalizzazione dei valori e delle funzioni che determinano i gruppi sociali, per accedere ad una comunità intercontinentale di idee e prodotti. E’ questo un processo che tende all’assorbimento totale dei gruppi isolati al fine di far valere una forma di civiltà universalistica auspicata dall’ideologia, detta ‘modernista’, della standardizzazione della civiltà industriale e della tipologia. Ne deriva una omogeneizzazione delle idee, delle tecniche e dei prodotti, ma anche dei comportamenti, e per ciò stesso la perdita di un patrimonio produttore di differenze ...”

Con quali modalità e con quali strumenti l’identità possa ancora essere un elemento di progettualità è una delle finalità di questo lavoro di tesi. Per dirla con Zurlo «l’identità di un territorio è una scelta di progetto», che va costruita a partire da uno specifico patrimonio di valori che

---

1

Burkhardt F., “Le difficoltà di risolvere un rapporto sfasato: a proposito dell’artigianato e del design”, in *La Pietra U. (a cura di), Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato, Edizioni della Triennale, Milano 1997, p. 9*

definiscono il suo capitale territoriale, (Zurlo, 2003a). Si tratta di definire metodi e strumenti del progetto. Nelle pagine a seguire vengono esaminati i modi con i quali alcune componenti dell'identità hanno saputo affrontare il rapporto col contemporaneo.

Scrivono Rem Koolhaas "oggi il vero lusso non è levigato, ma imperfetto...L'innovazione deve trattenere una traccia di umanità comprensiva persino dell'idea di errore, per mantenersi a livelli che non corrispondono necessariamente a grandi disponibilità economiche, quanto ad attitudini mentali ed emotive che privilegiano il cuore sulla ragione, l'emozione sull'eccessiva razionalità"<sup>(2)</sup>

## 4.1.2

### Permanenze e innovazioni nella cultura orale

"Il contadino che parla il suo dialetto è padrone di tutta la sua realtà"

Pier Paolo Pasolini *Dialetto e poesia popolare* 1951

#### 4.1.2.1

##### Nuove note d'identità

Lo sviluppo nel moderno delle diverse forme di identità musicale ha avuto nel corso della seconda metà del novecento molteplici forme. Alle varie manifestazioni in ambito etno-folklorico (tra le più importanti il festival "Musiche dei Popoli" nato a Firenze alla fine degli anni settanta) nate con lo scopo di diffondere e tutelare le culture musicali del mondo si sono affiancate manifestazioni nelle quali, nell'ottica di un rinnovamento delle identità musicali, si sperimentano forme di contaminazione musicale.

La tradizione salentina della taranta che è insieme musica e danza è in questi ultimi anni alla base della rinascita di un territorio che ha saputo trovare negli elementi della sua identità motivo per una rinascita culturale ed economica allo stesso tempo.

"Il patrimonio etnomusicale si presta plasticamente a rappresentare una condizione paradigmatica rispetto alla coesistenza di codici "originari" e investimenti produttivi di interrelazione confronto con stili, codici, strumenti e destinatari che segnano una discontinuità, a volte radicale con la tradizione.- Promuovere l'apertura all'innovazione significa collocare la musica sarda in un circuito più ampio e conferirle una dimensione non più localistica. Sotto il profilo simbolico significa riconoscere che anche i presunti archetipi dell'identità non costituiscono forme fisse ed immutabili, ma organismi viventi in continua evoluzione e trasformazione.....Significa insomma pensare all'identità come un sistema aperto che deriva suggestioni e strutture da universi lontanissimi eppure storicamente stratificati "<sup>(3)</sup>.

L'uso del dialetto come rivendicazione di una diversità culturale lega la musica dei to-

2

Koolhaas Rem, *OMA/AMO, Projects for Prada: Pt.I. Milano, Fondazione Prada, 2001* pag.18

3

Alberto Contu . *Paradigmi dell'identità in L'ora dei Sardi a cura di Salvatore Cubeddu-Edizioni Fondazione Sardinia Cagliari Ottobre 1999*

---

rinesi Mau Mau, a quella dei napoletani Almanegretta, dei veneti Pitura Freska, dei salentini Sud Sound System. Infine il jazz dove personaggi come Fresu lavorano costantemente alla ricerca di un suono che tracci i fili di identità alle varie scale (quella della sua isola, quella mediterranea).

#### 4.1.2.2

##### L'identità nelle parole

“La lingua non è il deposito dei segni: il vocabolario è il patrimonio statico per un determinato momento storico, teso tuttavia verso un continuo arricchimento e una più complessa elaborazione...Ogni lingua possiede le potenzialità di nominare e di parlare tutti i possibili processi di cambiamento”<sup>(4)</sup>

Quali tracce della diversità di espressioni che ha rappresentato la ricchezza culturale del nostro paese permangono ancora nei libri e nella poesia del nostro vivere attuale?

Dobbiamo a Pier Paolo Pasolini<sup>(5)</sup> e alla sua visione culturale alcune tra le più lucide riflessioni sulla permanenza di linguaggi identitari all'interno della letteratura italiana del secondo dopoguerra. Pasolini oltre che critico e studioso della letteratura dialettale fu egli stesso poeta dialettale, sebbene l'uso del dialetto sia rimasto confinato al friulano dei suoi scritti giovanili.

E' intorno alla metà degli anni sessanta a completamento di una modernizzazione dello stato avviata a partire dagli anni trenta e alla conquista progressiva dell'italiano medio da parte delle masse, che le lingue dialettali, immagini di una cultura pre-moderna, interrompono una continuità di pratica nelle diverse zone del nostro paese.

Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa ha coinciso con una omologazione culturale con nuovi modelli rappresentati in parte dalla presa di coscienza di un'identità nazionale, dall'altra dall'adesione a modelli culturali veicolati dai nuovi media (vedi nella musica la diffusione della cultura anglo sassone).

Il dialetto, protagonista della scrittura del neorealismo, regredisce nella narrativa italiana per essere progressivamente soppiantato da un italiano che aspira alla medietà.

Ma ancora l'identità permea i romanzi di Silvia Ballestra, Marco Lanzòl, o del veneziano Marco Franzoso.

#### 4.1.2.3

##### Nuove tradizioni e vecchie identità

Da alcuni anni si assiste nel nostro paese a una progressiva rivitalizzazione delle espressioni del folklore, oggetto di studi e ricerche e della nascita di gruppi locali che promuovono una prosecu-

---

4

*Bandinu Bachisio Lingua e Identità in Cabiddu Salvatore (a cura di) L'ora dei Sardi Edizioni Fondazione Sardinia 1999*

5

*Sulla poesia dialettale del 1947, Pamphlet dialettale apparso tra il 1952 e il 1953, Passione e ideologia composto tra il 1948 e il 1958.*

zione ed una nuova interpretazione di tradizioni spesso dimenticate. Le cause di tale revitalizzazione possono essere così elencate:

- l'emigrazione di ritorno, che negli anni settanta ha interessato soprattutto il sud Europa, con una conseguente rivitalizzazione delle feste locali .
- la festa come antidoto all'alienazione prodotta dalla vita moderna e come risposta identitaria ai fenomeni globalizzanti.
- la festa come elemento trainante di un turismo di massa che porta consistenti masse ad invadere comunità locali che prima non erano state interessate dallo sguardo degli stranieri.
- l'emergere di nuovi concetti legati alla green economy ; una riscoperta delle comunità tradizionali, del cibo naturale, di concetti come quello di "qualità della vita"; tutto un orizzonte di valori nel quale anche il tema della festa tradizionale trova una sua nuova collocazione e sempre più percepito da locali e da stranieri in termini di autenticità rispetto all'alienazione della vita urbana.

Un revival quello delle feste che segna ovviamente una rinegoziazione dell'identità e dei confini della comunità. Il fatto per esempio che molte feste in Europa si spostano dall'inverno all'estate per permettere l'afflusso dei turisti è un importante indicatore del rapporto che le comunità attraverso le feste intrattengono con il mondo esterno, con i mass media e con anche esigenze di marketing turistico, interessi economici, etc.

### 4.1.3

#### Il divenire nella cultura materiale

##### 4.1.3.1

##### Il paesaggio

“Mentre l'architetto è un personaggio per il quale il processo decisionale è di natura soggettiva, l'urbanista è un personaggio il cui processo decisionale è di natura collettiva”<sup>(6)</sup>

Questa riflessione è alla base dei motivi per cui la cultura del paesaggio e l'urbanistica in senso più ampio, sembrano percepire nella contemporaneità la necessità di un approccio multidisciplinare ai temi del contesto e del rapporto con i luoghi. A partire dalla metà degli anni ottanta le ricerche e i progetti sviluppati da più parti intorno all'identità dei luoghi sono confluiti in un unico movimento che pone al centro del proprio operare il territorio come bene comune nella sua identità storica, culturale, sociale, ambientale, produttiva e il paesaggio in quanto sua manifestazione sensibile. Al “movimento territorialista” concorrono le riflessioni di sociologi, architetti, urbanisti, storici, economisti e antropologi volte ad analizzare gli elementi di degrado e a formulare ipotesi di sviluppo.

Il problema sembra essersi spostato dai luoghi alle persone perchè il recupero della

6

Bruno Gabrielli op.Cit pag43

---

identità smarrita dei luoghi sembra passare attraverso una riorganizzazione degli stili di vita che possono indurre comportamenti virtuosi in un'ottica di sostenibilità ambientale. Lo dimostrano in maniera evidente le posizioni espresse dal movimento che sin dalle analisi mostra quanto il deterioramento delle componenti identitarie dei luoghi sia strettamente connesso allo sviluppo dei modelli socio-economici attuali. "Il contesto in cui nasce l'esigenza di una ricomposizione dei saperi intorno ad un approccio "territorialista", vale a dire un approccio "umanistico" attento alla cultura dei luoghi, è caratterizzato da una molteplicità di fattori critici fra i quali: (...) un crescente distacco, nei processi di globalizzazione, dei fini della crescita economica e della competizione ad essa votata da imperi, stati, imprese, regioni, città, dai fini relativi alla realizzazione del benessere sociale (...) un allontanamento crescente dei centri di decisione tecnico-economico-finanziari dalla capacità di controllo e governo delle popolazioni locali (...) un gigantesco processo di rimozione, marginalizzazione, degrado e decontestualizzazione dei luoghi, dei paesaggi, degli ambienti di vita delle popolazioni e delle relazioni conviviali di prossimità mediante la crescita esponenziale di una seconda natura artificiale, di sterminate urbanizzazioni posturbane, e la riduzione del territorio a mero supporto delle attività economiche"<sup>(7)</sup>

A monte di tali considerazioni vi è il rifiuto di accettare una visione che presenti il mondo contemporaneo come destinato a soccombere nell'avversione ai processi di deterritorializzazione e di despazializzazione provocati dalla globalizzazione cui contrappone la necessità di sviluppare pratiche in grado di affrontare localmente in modo integrato la globalità dei processi per riscoprire la ricchezza geo-culturale dei luoghi, fino all'invenzione e alla reinvenzione in atto di una molteplicità di saperi e forme di vita singolare e comune.

#### 4.1.3.2

##### Gli spazi della città

Il rapporto tra contemporaneità e memoria emerge come tema fondante delle riflessioni progettuali intorno allo spazio pubblico. Nella città come negli interni il progetto non parte dal vuoto di un foglio bianco ma dal pieno di una presistenza di segni, materiali, funzioni. Il progetto dello spazio pubblico si inserisce spesso in un'identità cancellata da prevalere delle funzioni sui segni ma ancora presente e leggibile.

Più il luogo col quale ci confrontiamo è storicizzato, più in esso è presente una successione di strati corrispondenti ai linguaggi, al ruolo e alle funzioni pratiche proprie di ogni periodo storico. Tali strati sono materiali, oggetti, organizzazioni formali, sistema del verde. Il progettista, novellobadomante cerca e ricompone le tracce nascoste di identità su cui costruire nuove pagine di

---

7

*Manifesto della Società dei Territorialisti versione del Febbraio 2011 da [www.societàdeiterritorialisti.it](http://www.societàdeiterritorialisti.it) consultato in data 21.03.13*

vita dei luoghi.

### 4.1.3.3

#### Architettura e contesto

*“... ci siamo dedicati a una specie di rifondazione antropologica dell’architettura, indagando quelle che erano le culture materiali extraurbane, lavorando sull’architettura senza architetti, sulla creatività spontanea e lentamente, attraverso questo lavoro sul territorio di matrice antropologica, mi sono sempre più avvicinato a quelle che erano le particolarità locali, fino a ricominciare in un certo senso una nuova carriera di architetto e di designer verso il ‘79 occupandomi fondamentalmente di quelle che erano le situazioni particolari, i luoghi.*

*Per diversi anni è stato molto di moda parlare delle specificità dei luoghi, parlare del “genius loci”. L’architettura e il design hanno indagato quelle che erano le particolarità, non solo geografiche, dei vari luoghi, cercando di produrre oggetti o architetture il più rispondenti possibili a quello che il luogo voleva essere, mettendo in piedi quella specie di poetica dell’ascolto di cui parlava Portoghesi o semplicemente cercando di rispondere alla domanda metafisica che Luis Kahn faceva pronunciare al luogo - ‘cosa posso essere, cosa voglio, cosa debbo essere’ - e questo, a livello di design, mi ha portato per diversi anni a indagare delle realtà locali lavorando sui materiali, lavorando sulla tradizione. Ad esempio sono stato impegnato insieme ad amici, tra cui Ugo La Pietra, in una serie di mostre a Verona ‘Abitare il Tempo’, nelle quali cercavamo di costruire un nuovo rapporto non più tanto con l’industria ma con l’artigianato, visto proprio come una grande realtà ramificata e presente su tutto il territorio nazionale.....”<sup>(8)</sup>*

Il dibattito sul rapporto tra architettura e contesto si sviluppa nel nostro paese a cominciare dagli anni sessanta, quando un movimento contestualista in opposizione alle pratiche del modernismo (e alla sua indifferenza nei confronti del luogo) si forma in Italia a partire dagli studi di Ernesto Rogers e di Aldo Rossi, riportando l’attenzione del progetto sui luoghi e ponendo problematiche di linguaggio e di un corretto utilizzo dei materiali. “La visione moderna dell’architettura ha ritenuto per molti decenni di poter fare a meno dei luoghi intesi come parti riconoscibili di paesi, città, territori. La riflessione si sviluppa in un clima culturale fertile che già aveva dato luogo in Italia al ruralismo fascista e al neo-realismo della ricostruzione post-bellica (Quaroni e l’esperienza della Marinella a Matera) e in ambito internazionale aveva generato primi interrogativi posti da Siegfried Giedion all’interno del CIAM<sup>(9)</sup>. Ma ancora tale dibattito si innesta in una precisa identità del fare progettuale italiano che ricollega le opere di Rogers, Gardella, Michelucci, Albini, Ridolfi, Scarpa, Ricci, Savioli, Rossi, Gabetti e Isola. In ambito internazionale l’architetto finlandese Alvar Aalto, fu tra i primi ad avvertire l’esigenza di trasmettere alle proprie opere un

8

Adolfo Natalini da “Lezioni di Design” interviste per RaiEducativa a cura di Stefano Casciani e Anna del Gatto

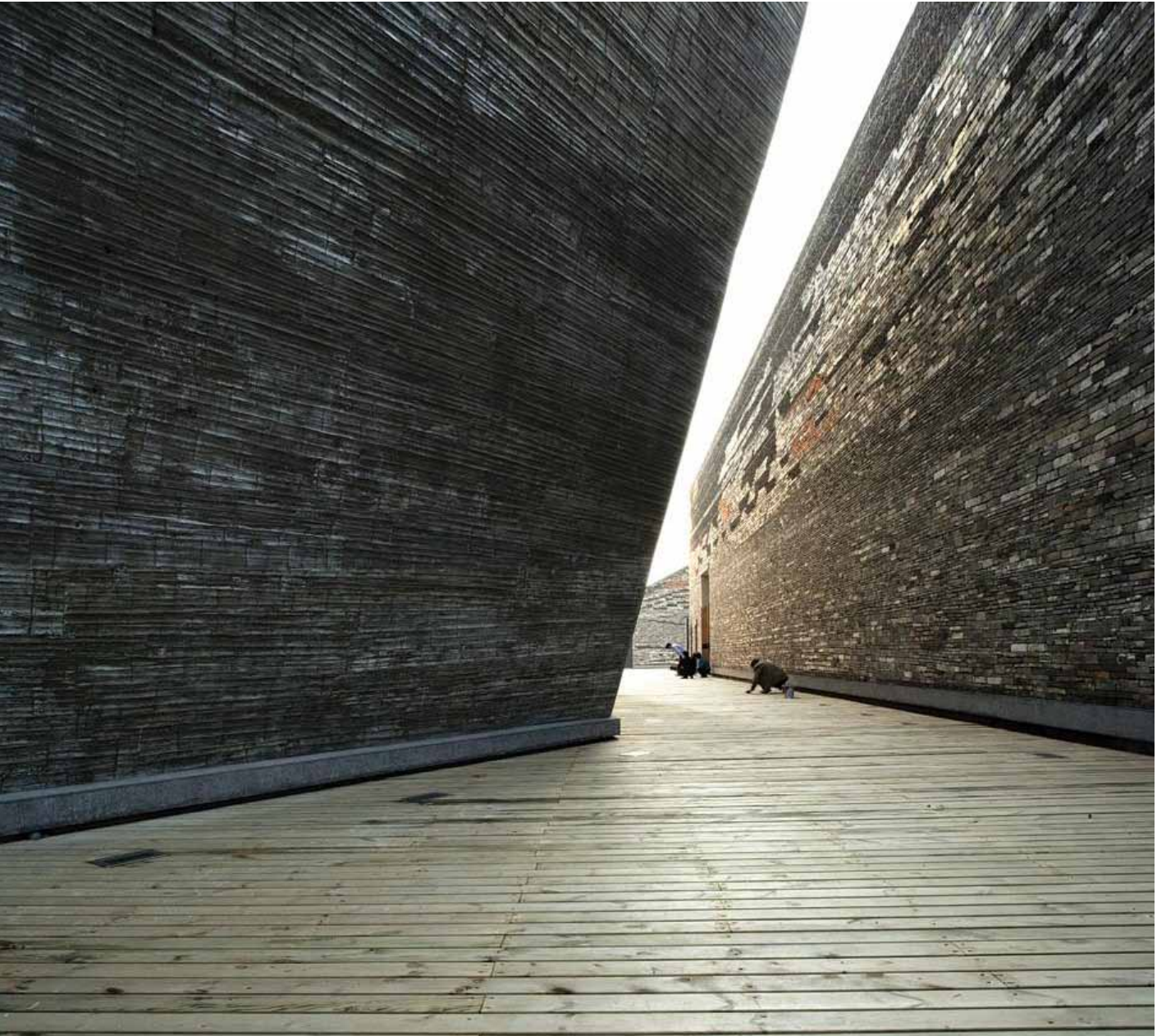
9

Gia nel 51 il CIAM tratto il tema del cuore delle città, auspicando con le parole di Giedion una città umanizzata sia negli spazi abitativi che nei luoghi della vita associata. Di Siegfried Giedion si suggerisce la lettura del “Breviario di Architettura” pubblicato dalla Bollati Boringhieri nel 2008.

---

carattere marcatamente locale, liberando così l'architettura europea dalle smanie di internazionalità legate all'evoluzione del linguaggio moderno che l'avevano allontanata dalla concretezza del fare storico del progetto.

Nel quadro di una fase di rifondazione teorica della progettazione architettonica, avrà un ruolo nei primi anni ottanta l'uscita del volume "Genius Loci" di Christian Norberg-Schulz che ha sve-



*Fig. II.4.1*  
*Wang Shu, Ningbo*  
*History Museum*

lato e approfondito il rapporto tra architetture e luoghi ed è stato un preciso riferimento per intere generazioni di architetti. Schulz spiega come la struttura di un luogo andrebbe analizzata

in termini di spazio e di carattere.

“Le due funzioni psicologiche implicite nell’abitare possono essere chiamate “orientamento” e “identificazione”. Nella società moderna l’attenzione è quasi esclusivamente concentrata sulle funzioni pratiche dell’orientamento mentre l’identificazione è lasciata al caso”

Una rinnovata sensibilità per le specificità geografiche e storiche, ha portato alla nascita di linguaggi progettuali che, partendo dalla lettura dei luoghi, hanno generato nuove architetture nelle quali modernità e tradizione coesistono.

Il lavoro di alcuni autori contemporanei quali Leon Krier, Adolfo Natalini, Massimo Carmassi e Francesco Venezia indica, più che in altri ambiti di territorialità, come possa esserci una linea di continuità tra identità e linguaggi contemporanei di progetto; come cioè il progetto possa utilizzare gli strumenti della contemporaneità per la rilettura dei materiali, dei tipi, degli stili dell’architettura storica.

Parallelamente ciò ha portato a scoprire quanto la diversità dei luoghi abbia non solo un valore culturale ma insieme una connotazione economica. Lo hanno intuito molti piccoli borghi che nel rafforzare (talvolta leziosamente) la specificità dei propri centri storici, hanno visto un aumento dei flussi turistici e delle economie ad essi legate.

A cominciare dagli anni sessanta, un movimento contestualista in opposizione alle pratiche del modernismo (e alla sua indifferenza nei confronti del luogo) si forma in Italia a partire dagli studi di Ernesto Rogers e di Aldo Rossi, riportando l’attenzione del progetto sui luoghi e ponendo problematiche di linguaggio e di un corretto utilizzo dei materiali. In anni recenti un importante esempio di quanto il rapporto con i luoghi e le tradizioni possa ancora avere un significato nel progetto contemporaneo lo dimostra il Pritzker Architecture Prize 2012 attribuito all’architetto cinese Wang Shu. Tra gli elementi più importanti del suo progettare emerge la sua capacità di “dare nuova vita ai materiali”, come il caso del Museo di Nigbo dimostra magistralmente: per l’edificio, l’architetto cinese e il suo studio hanno adottato la pratica tradizionale del “wa pan”, un metodo costruttivo di edificazione low cost ed estremamente veloce, che i contadini cinesi impiegavano per ricostruzioni urgenti dopo le distruzioni provocate da tifoni, frane, alluvioni. La tecnica, di origine estremamente povera e popolare, è diventata, grazie a Shu, un metodo di lavoro ecosostenibile da imitare. “I suoi edifici hanno la capacità unica di evocare il passato senza fare riferimenti diretti alla storia” <sup>(10)</sup>

---

10

Motivazioni della attribuzione di Pritzker Architecture Prize 2012



---

#### 4.1.3.6

##### Il sistema degli oggetti

*“...il lavoro sull’artigianato e sulle risorse locali mi sembra un lavoro di straordinaria importanza, perché vuol dire risaldare insieme dei saperi che negli ultimi anni sono stati drammaticamente divisi e quindi se noi guardiamo ad esempio al mondo del mobile, in Italia è successo un fenomeno abbastanza curioso: da una parte c’era una enorme quantità di idee e di progettualità con una produzione limitatissima (se noi guardiamo a quello che era il buon design, il design delle riviste, poi andiamo a vedere cosa accadeva in termini di mercato era un’incidenza bassissima, dall’altra parte c’era una enorme produzione di mobili e di oggetti, quelli che arredano la vita di tutti i giorni degli italiani, dietro i quali non c’era assolutamente progettualità e c’era solo una ricerca minimale fatta soprattutto di tradizione e di copie di scarsa memoria di modelli classici. Ecco, io ritengo che il tentativo di rinsaldare questi due saperi - la progettualità e la straordinaria manualità, lo straordinario sapere dell’artigianato italiano - sia appunto una cosa da tentare in tutti i modi, perché vuol dire ricostruire un’unità da troppo tempo scomparsa e vuol dire individuare anche vie diverse alla produzione che non sono solo ed esclusivamente quelle della grande produzione di serie.....”<sup>(11)</sup>*

La ricerca di una nuova identità delle tradizioni artigianali che consenta una continuità storica e un rinnovamento non legato a forme assistenziali di tutela, è il tema centrale dell’impegno di progettisti e ricercatori che da anni compiono un lavoro silenzioso e difficile nelle retroguardie del design ufficiale delle riviste e delle rassegne di settore. Tra i primi in Italia a comprendere l’esigenza di una nuova progettualità per i territori vi è certamente Ugo La Pietra che, a partire dagli anni settanta, nelle tante mostre organizzate prevalentemente all’interno della rassegna veronese *Abitare il Tempo*, ha cercato un incontro tra la cultura del fare legata ai luoghi e la cultura progettuale di artisti, architetti e designer. Tra i principi alla base del suo impegno sulla cultura del progetto; la riscoperta delle risorse culturali di un territorio, la rivalutazione dell’artigianato, il rapporto con la storia. Tra le tante iniziative mi piace ricordare la serie di mostre dal titolo *Progetti e Territori e Genius Loci* e le mostre *Per Abitare con l’Arte*. Le prime ponevano un problema di conoscenza e rinnovamento delle culture locali, le seconde erano più legate alla cultura dell’oggetto di qualità frutto del plus-valore culturale della progettualità e di quello legato alla raffinatezza dell’esecuzione.

Il percorso svolto da La Pietra all’interno del vasto mondo dell’artigianato artistico, accompagnato dall’impegno culturale nella direzione della rivista *Artigianato* ha attraversato a partire dagli anni settanta l’intera penisola nel tentativo di opporsi a una crisi del settore che gradualmente interessava nuovi comparti dell’artigianato. Le tante proposte emerse hanno avuto spesso un alto valore culturale senza purtroppo produrre quasi mai ambiti di sviluppo economico per le aziende coinvolte. La presunta superiorità culturale del mondo del progetto, ha generato al suo inizio oggetti d’edonismo che troppo spesso hanno esaltato le ambizioni artistiche del progettista mortificando al contempo il lavoro e la sapienza manuale dell’artigiano, progettisti anche

---

11

Adolfo Natalini da “Lezioni di design” intervista per RaiEducational su [www.rai.it](http://www.rai.it) consultata in data 12.01.12

affermati hanno anteposto il proprio desiderio di progetto alla conoscenza e al rispetto della tradizione artigiana.

Le esperienze sviluppate all'interno delle mostre culturali di *Abitare il Tempo*, hanno ispirato e influenzato decine di mostre e convegni, che si sono susseguite negli ultimi vent'anni (*Artigianato Metropolitan/Torino 2003 – Biennale Arti Applicate/Todi 2007- The Shape of Values/Firenze 2006 Manufatto/Torino 2008- Biennale dell'Artigianato Sardo/Sassari 2009*) tracciando ogni volta nuovi scenari di approfondimento della progettualità per i territori.

#### 4.1.3.7

##### Cibi e cultura enogastronomica

Sono pochi i settori della cultura nei quali l'immagine del nostro paese continua a detenere un primato riconosciuto così come nel settore enogastronomico. Nell'immaginario internazionale l'Italia è il paese del buon cibo, risultato di un lungo processo che ha radici territoriali precise e una elevata capacità di coniugare queste radici con l'elemento creativo. Nel settore agroalimentare, dove il rapporto con le tradizioni locali non ha subito interruzioni o stravolgimenti legati a cambiamenti culturali o tecnologie, la diversità culturale è perseguita e tutelata come patrimonio sempre capace di generare crescita economica e gli effetti dovuti alla globalizzazione non hanno cancellato usi e abitudini consolidati. Ciò che sino a trent'anni fa era considerato patrimonio naturale delle culture autoctone è ora diventato elemento trainante di precise azioni di marketing territoriale che hanno consentito a territori spesso svantaggiati dalla mancanza di elementi di attrattività turistica di trarre benefici economici dal proprio patrimonio di tradizioni legate al cibo.

Nonostante i comportamenti alimentari degli italiani abbiano subito, a partire dal secondo dopoguerra una indiscutibile tendenza alla globalizzazione e all'accoglienza di elementi esogeni, tuttavia nella gran parte del paese permane un attaccamento alle tradizioni e alle radici.

In realtà quelle che noi leggiamo come culture autoctone iscrivibili ad una specificità territoriale, sono il frutto di contaminazioni avvenute spesso in fasi storiche recenti. Per quanto la diversità culturale in ambito enogastronomico sia espressione spesso di mutamenti recenti, tuttavia essa si è consolidata come identità e necessita quindi al contempo di una difesa dagli attacchi di una omogenizzazione globale e un'opera di comunicazione che la salvaguardi.

Slow Food è stata fondata nel 1986. La missione dell'Associazione è quella di salvaguardare la biodiversità e le produzioni alimentari tradizionali, promuovendo un nuovo modello alimentare, rispettoso dell'ambiente, delle tradizioni e delle identità culturali attraverso una rete virtuosa di relazioni nazionali e internazionali e una comunicazione alla base della condivisione di saperi. Esiste, oltre all'associazione, una Fondazione Slow Food per la biodiversità, il cui ruolo è quello di ricercare, catalogare, tutelare in tutto il pianeta, sapori e risorse alimentari a rischio di estinzione, per il sopravvanzare di una cultura globale unificante. I Presidi SlowFood che in Italia sono circa 200 e 90 nel resto del mondo, sostengono le piccole produzioni eccellenti che rischiano di scomparire, offrono l'assistenza per migliorare la qualità dei prodotti, promuovono il recupero di tecniche tradizionali legate al cibo.

Vi è poi una precisa geografia del cibo che a partire dagli anni ottanta si è sviluppata nel paese

---

e che conta, ad oggi più di cinquecento città del vino, trecento città dell'olio, settanta comuni dei sapori, oltre alle strade del vino e dell'olio, alle enoteche e alle cantine. Una riscoperta delle tipicità regionali ha favorito, l'emergere di un nuovo tipo di turismo alla ricerca di alimenti e vini di pregio; il turismo eno-gastronomico, quantitativamente di nicchia rispetto ai segmenti tradizionali ma con notevoli potenzialità di crescita .

#### 4.1.3.8

##### Dagli abiti al sistema moda

Per quanto la moda rappresenti uno degli ambiti culturali per i quali i ritmi frenetici dell'alternarsi delle collezioni comporta una successione continua di linguaggi esiste anche per tale ambito disciplinare una linea di pensiero che collega vari autori in un progetto che parte dal luogo. Del luogo vengono presi i segni, la cultura del fare, i materiali

Tra coloro che si distinguono in Italia per un attaccamento alle proprie radici vi è certamente Antonio Marras. La tradizione cui Marras fa riferimento è quella artigianale della Sardegna, con la plissettatura, il ricamo e i suoi monili in filigrana, quella dei costumi popolari di cui Marras non fa una mera citazione stilistica ma una riproposizione di alcuni dei moduli vestimentari che lo compongono: la camicia bianca, la gonna plissettata, i grembiuli, i corsetti , e una loro rielaborazione in chiave contemporanea.

“Tra gli elementi che connotano il lavoro di ricerca di Marras:

- la propensione a strutturare il lavoro, intorno ad una storia da raccontare attraverso gli abiti, ma anche i titoli delle collezioni, l'allestimento delle sfilate e gli inviti; il racconto è un fil rouge che rende sinergica la comunicazione.

- l'uso dell'ornamento non come semplice surplus di posticci ma come elemento comunicativo, come dettaglio del racconto che porta avanti; la forma prediletta è quella della stratificazione di abiti su abiti, e di tessuti, pizzi, ricami, cuciture, incrostazione di materiali su tessuti.

- La stratificazione è connessa ai procedimenti di decostruzione e ri-assemblaggio di abiti vintage, e alla sua anima di raccattatore e rottamatore, la prima visibile nell'estrapolazione di frammenti e dettagli stilistici, soprattutto del costume popolare sardo; la seconda nell'accumulo di oggetti, tessuti, frammenti di abiti usati che raccoglie per poi manipolare e ri-contestualizzare in nuovi abiti.

- la riflessione sulla memoria e sul tempo; memoria intesa come memoria individuale, collettiva e storica della sua terra che fa da filtro alla sua creatività; anche il tempo è tempo passato, quello depositatosi su oggetti e abiti, che è segno d'identità passate”<sup>(12)</sup>. “

Il lavoro di Marras per l'identità è una collezione di citazioni. “Marras procede per aggiunte successive, una toppa sopra un pullover, un frammento di tessuto sulla toppa, una bordatura in contrasto cucita da un evidente passaggio sotto un'alacre macchina da cucire. “L'animismo di cui Marras sembra essere portavoce, (“tutte le cose sono piene di dei”, diceva Talete da Mileto) in realtà serve ad affidare alle cose - create dall'uomo ma destinate a sopravvivergli, testimoni muti

---

12

Dalla tesi di laurea “Antonio Marras: frammenti di un'isola sulla passerella” di Barbara Concu

di chi resta e chi passa - un messaggio che riannoda i fili tra epoche e generazioni, tra sbarramenti e chiusure di culture lontane tra loro... Gli oggetti-vestito sono dunque sottoposti alla tecnica del collage, del *découpage*, del montaggio e dello smontaggio, della moltiplicazione, della sovrapposizione, della frammentazione ... Si tratta piuttosto di occuparsi di una geologia delle superfici : ogni oggetto indossabile ed ornamentale che Marras giustappone, accosta, affianca, non perde mai la sua identità d'origine, non si fonde in qualcos'altro . Il suo monitoraggio salvaguarda l'origine di ogni dettaglio o frammento, permettendone sempre la riconoscibilità, e lasciando che esprima la propria storia, il proprio vissuto.... " (13)

E ancora "...Le asimmetrie, gli orli non finiti o finiti a metà, le cuciture evidenti e volutamente grossolane, i fili che pendono, gli accostamenti errati di tessuti della pesantezza diversa, le bruciature, i rammendi, le tasche di cui si intravede ancora il contorno, strappate dalla camicia, le stampe a stencil, che spesso non hanno bordi netti. L'estetica di Antonio Marras sembra sottintendere una bassa definizione dell'abito, una confezione secondo leggi che sono diverse rispetto a quelle formali del tutto perfetto, nitido, preciso" (Mancinelli pag. 99 ). Come all'apertura della collezione "Adelasia di Torres" dove una cappa rigida realizzata con frammenti di tutte le stoffe usate nella collezione, racchiude come una principessa bizantina, una donna vestita di garza e sale con rosari e pendenti sardi nei capelli.

Tra i materiali usati nelle collezioni : Gessati, lana ruvida, grisaglia, feltro, organza, orbace dei pastori sardi, raso duquesse, seta jaquard, organza e garze trasparenti, cotone rigato e piquet, pizzi artigianali, bottoni a gemello, monili d'oro e filigrane, incrostazioni e ricami di cristalli di sale.

La collezione più belle di Marras come "Eleonora d'Arborea" (con quarantacinque reggine guerriere con copricapo di soggoli e bende) o "I banditi" (ispirata al film *Banditi ad Orgosolo*), raccontano, proiettandola nella contemporaneità, l'identità della sua isola.

---

13

Antonio Mancinelli, *Antonio Marras*, Marsilio Edizioni, Milano 2006 pag. 95



## 4.2 IL RUOLO DELLA RICERCA

### 4.2.1

#### La ricerca in design sulle culture materiali

Lo sviluppo della ricerca in design segue tradizionalmente tre percorsi che a volte si intrecciano a volte camminano paralleli: la ricerca privata all'interno del mondo produttivo, la ricerca universitaria, la ricerca che ogni serio professionista svolge come premessa al proprio fare progettuale. Tradizionalmente il territorio privilegiato della ricerca dovrebbe essere il settore produttivo, e la ricerca finalizzata alla definizione di tecnologie e linguaggi che facilitino la penetrazione dei prodotti sui mercati. Una tale ricerca (che stimola innovazione formale e tecnologica) tuttavia si svolge in massima parte all'interno del ciclo industriale mentre nelle competenze del lavoro artigiano (che sono quelle di maggiore interesse per il nostro studio), le poche forme di innovazione che si sviluppano nel confronto col design sono sinora state legate ad una modificazione esclusivamente formale. Le aziende artigiane non hanno mai sviluppato, per mancanza di mezzi e limiti consolidati, una vocazione alla ricerca ed è in questo ambito che si costruisce appunto un secondo percorso che è quello della ricerca universitaria.

Parallelamente allo sviluppo della disciplina design nel nostro paese e alla nascita di facoltà e corsi di laurea in design, si è definita nella geografia delle università una specializzazione all'interno dei diversi dipartimenti o a seguire gli interessi di ricerca di singoli ricercatori. Sebbene non esista una distinzione esplicita sulla specifica vocazione di ogni sede universitaria, tuttavia è evidente come alcuni temi di ricerca trovino riscontro in alcuni dipartimenti piuttosto che in altri.

Le tematiche relative allo sviluppo dei territori per esempio o più nello specifico gli studi sulle diverse modalità di incontro tra artigianato e design trovano maggior diffusione (nell'ambito di un ruolo di servizio delle università nello sviluppo dei territori) in quelle aree geografiche dove ancora permane un tessuto attivo di piccole imprese con le quali è possibile uno scambio di esperienze funzionale sia alla ricerca che alla produzione, o ancora in quelle aree dove la cultura del design non è penetrata nel tessuto sociale e dove il design ha un ruolo nella evoluzione di evoluzione culturale.

Infine i designer, che in questa fase storica sono ancora per la massima parte provenienti dalle facoltà di architettura, sono stati i primi depositari dell'avanzamento della disciplina e hanno sviluppato in proprio una predisposizione alla ricerca come premessa allo sviluppo dei singoli progetti. Nella realtà questi ultimi due aspetti della ricerca (produzione e professione) si sono spesso incrociati e il successo di alcune delle migliori espressioni del design italiano si deve al fortunato connubio tra un imprenditore illuminato, disposto a forzare i propri equilibri produttivi e un progettista colto in grado di saper trarre dalle risorse culturali e tecniche di un territorio gli elementi per una innovazione.

Quanto tale ricerca abbia realmente influito sullo sviluppo produttivo dei singoli territori è materia di dibattito nelle diverse sedi e oggettivamente la crisi economica che come sistema-paese stiamo attraversando non aiuta a dare una corretta valutazione del lavoro svolto, tuttavia il me-

---

rito delle esperienze compiute è certamente quello di aver tracciato una direzione da seguire e al contempo aver definito una reale diversità del design italiano che non può prescindere dal ricco tessuto produttivo e culturale che si è sviluppato nel corso di secoli.

Nelle pagine a seguire vengono analizzati casi studio provenienti dai tre ambiti di ricerca descritti. Nella prima parte vengono analizzati esempi di ricerca universitaria tratti da pubblicazioni o report, unificati da una schedatura volta ad individuare gli elementi di interesse per questa ricerca. Nella seconda parte, la stessa schedatura viene invece applicata ad esempi di ricerca svolta in ambito privato. Queste schede riguardano sia esempi di ricerca svolta in ambito produttivo dalle singole aziende, sia ricerche sviluppate in un intreccio tra il sistema delle manifestazioni fieristiche nel design e nell'artigianato e il sistema amministrativo (stato-regioni-province) che talvolta si avvale di strutture di ricerca, pubbliche (CNR) o private, esterne al mondo universitario o coinvolge nella progettazione singoli professionisti. Consapevole che questi ultimi esempi hanno una affinità e talvolta confini labili con la ricerca universitaria, ho preferito evidenziare le differenze che derivano principalmente da una maggiore propensione alle finalità economico-produttive.

#### 4.2.2

#### La ricerca universitaria

L'affacciarsi nella ricerca accademica in design delle tematiche territoriali ha inizio nel 1998 con la ricerca Sistema Design Italia <sup>(1)</sup>. Se pure lungo il corso degli anni novanta vi siano stati all'interno dei vari corsi di laurea (spesso su sollecitazioni del sistema fieristico) molteplici esempi di contaminazione design-artigianato, la ricerca Sistema Design Italia è stata la prima esperienza a rivelare non solo la dimensione territoriale del design italiano, basata su un felice incontro tra specificità locali (produttive, organizzative, culturali, ecc.) ed energie creative, ma anche le sue declinazioni territoriali, mostrando le potenzialità di ricerca e le differenti tematiche affrontate da ogni sede universitaria e quindi la propria "diversità culturale". Quella ricerca ebbe il merito di rilevare, soprattutto nelle aree di maggior presenza di un tessuto di imprese artigiane o in quelle più distanti dalla cultura del design, nuove forme applicative del design e di conseguenza una possibile diversità del design italiano nella valorizzazione dei prodotti della cultura locale e ancora del patrimonio ambientale, storico e culturale.

Lungo tutto il corso degli anni novanta e nel primo decennio del nuovo millennio, la ricerca in design sulla valorizzazione dei territori e sul coinvolgimento delle produzioni artigianali si è svi-

---

1

*La ricerca nazionale "Sistema Design Italia.", cofinanziata dal Ministero dell'Università MURST nel biennio 1998-2000 e coordinata dal prof. Ezio Manzini del Politecnico di Milano, ha visto la partecipazione di 17 sedi universitarie diffuse sul territorio nazionale, ricostruendo un quadro dettagliato dello stato dell'arte del design italiano, delle sue specificità e delle tendenze in atto. Da quella ampia partecipazione e da quell'esperienza collaborativa è poi nata l'omonima rete di ricerca universitaria di design SDI – Sistema Design Italia (<http://www.sistemadesignitalia.it/>).*

---

luppata pur in maniera disomogenea nelle varie sedi universitarie nazionali con rapporti sempre più stretti da un lato con la cultura produttiva, dall'altro col sistema amministrativo. Tali ricerche hanno spesso attinto a fondi comunitari o a specifici finanziamenti regionali, talvolta in affiancamento ai pochi fondi messi a disposizione dal sistema universitario.

Il sistema che si ripete in quasi tutte le ricerche svolte è quello di una indagine preliminare volta ad esaminare le problematiche e le potenzialità del territorio in oggetto e a definire i possibili temi progettuali, seguita da un workshop di progettazione che coinvolge gli studenti universitari sotto la guida di uno o più tutor. In alcune esperienze la ricerca si conclude con la realizzazione di prototipi con il coinvolgimento del tessuto produttivo locale e con la loro esposizione all'interno di una mostra.

I casi-studio esaminati in questo capitolo (contenuti negli apparati) sono stati scelti con il duplice scopo di mostrare lo stato della ricerca in design su territori e culture materiali e di indagare la diversità di approccio tra le differenti sedi universitarie. Alcuni di questi interventi sono stati realizzati dal gruppo di ricerca in Disegno Industriale del Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design di Firenze (TAeD) nell'ambito di progetti comunitari, regionali o locali.

L'arco temporale coperto dai progetti va dalle sperimentazioni di fine anni novanta sino alle testimonianze più recenti. L'indagine non ambisce a descrivere un quadro esaustivo ma a segnalare metodologie e criticità che possono essere di stimolo per la fase propositiva.

La selezione dei casi da analizzare e valutare è stata condotta secondo le pratiche della metodologia dei casi studio. Lo studio di caso è uno strumento di ricerca che si è proposto e affermato come modello alternativo al metodo classico, per la sua matrice interpretativa poiché mira all'interpretazione ed alla comprensione dei fenomeni, ponendo una maggiore attenzione ai processi e agli strumenti piuttosto che non ai risultati ottenuti.

### 4.2.3 La ricerca privata

Per quanto molto spesso gli attori coinvolti all'interno dei progetti presentati nel paragrafo precedente siano imprese private o centri privati di ricerca, tuttavia essi si sviluppano prevalentemente all'interno di filoni di ricerca e con modalità proprie della ricerca universitaria. Per questa categoria di ricerca, spesso l'elaborazione teorica precede e prevale sulla applicazione pratica.

C'è poi un'altro tipo di ricerca che viene portato avanti attraverso iniziative che vedono come capofila talvolta enti amministrativi (Regioni, Provincie, Comuni), tal'altra enti fieristici o strutture di servizio alle imprese. Tali iniziative, che molto spesso vedono affermati professionisti (architetti e designer) nel ruolo di coordinatori, hanno spesso una finalità differente più legata allo sviluppo di nuovi scenari economico-produttivi che alla teorizzazione di processi di innovazione. Se da un lato ciò rende più concreto il rapporto con le specificità territoriali un tale tipo di ricerca presta spesso il fianco alle "personalizzazioni" di progettisti con linguaggi formali e modalità progettuali definite e consolidate e quindi meno flessibili nei confronti delle esigenze che il rapporto



---

con l'artigianato impone. La capacità di ascolto è legata alla sensibilità del progettista e non guidata da una necessaria premessa teorica.

## 4.3 IL RUOLO DEL PROGETTO

### 4.3.1 Progetto e identità

Le schede sugli oggetti contenute negli apparati rappresentano forse la parte più importante dell'intera ricerca. Se dalle analisi sviluppate nella prima fase emerge la difficoltà da parte del progetto contemporaneo di dare continuità ad una evoluzione storica degli oggetti e conseguentemente consentire uno sviluppo dei sistemi produttivi locali, l'individuazione di esempi che possano costituire un riferimento per i progettisti diventa fondamentale punto di partenza per l'elaborazione di nuove pratiche progettuali.

Tali esempi non sono emersi dall'analisi della ricerca che tuttavia ha dato importanti contributi al lavoro svolto. In ambito universitario il valore della ricerca sta nella concretezza delle tematiche proposte o nella definizione di nuovi percorsi per la pratica progettuale. Il progetto, se pure svolto sotto il tutoraggio di docenti esperti, è quasi sempre opera di studenti che, al di là del talento che spesso genera interessanti spunti, sono ancora privi degli strumenti necessari per affrontare un tema che presenta maggiore complessità rispetto alle sfide del progetto industriale.

Il progetto identitario è caratterizzato generalmente da una minore libertà espressiva e dalla necessità di una conoscenza approfondita delle tecniche di lavorazione e della storia pregressa delle cose. Nella maggior parte dei casi ciò implica una rilettura e una rielaborazione, quasi mai consente una totale libertà da vincoli.

Rielaborare stili e stilemi senza stravolgerne il valore iniziale, inserire tracce di modernità all'interno di linguaggi storicizzati, è operazione estremamente complessa che richiede un arretramento del segno personale e una assoluta maturità progettuale. Per questo ed altri motivi è assai difficile trovare risposte alla richiesta di località nei progetti elaborati da giovani autori.

Nelle schede allegate agli apparati, quasi tutte opera di progettisti di provata esperienza, emergono alcune delle principali modalità con cui il progetto si confronta coi temi dell'identità e della località. Le categorie che emergono; il lavoro sulla tipologia (Dalisi) quello sul decoro, quello sulla connotazione materica (Magni, Natalini), quello sulla contaminazione stilistica, hanno ispirato nella fase propositiva della ricerca altrettante categorie di elaborazione delle buone pratiche progettuali,

La selezione dei progetti presentati, se pure possa apparire come una raccolta disordinata di oggetti, è in realtà il risultato di un lavoro di selezione, effettuato nel corso del secondo anno

---

di ricerca, su riviste di artigianato, cataloghi di mostre, libri di design. Esempi che esplicitano le modalità di approccio al progetto identitario da parte dei diversi autori.

Per quanto da vari ambiti si promuova un ritorno al locale e un progetto di ri-lettura delle identità, trovare buoni esempi di progettazione non è operazione banale. Se proviamo a verificare su un qualsiasi motore di ricerca parole chiave quali design e identità o design e territorio, quasi mai compaiono oggetti. Un lungo elenco di libri, convegni, dibattiti, corsi universitari, ha sostituito le parole agli oggetti rivelando una reale difficoltà del design a rapportarsi ai luoghi. Questa ricerca ambisce a colmare questo vuoto nel fornire elementi di ausilio alla pratica del progetto identitario.

## 4.4 IL RUOLO DELLA PRODUZIONE

### 4.4.1

#### Nuove possibili direzioni

I casi studio esaminati in ambito produttivo contenuti nelle schede presenti negli apparati, hanno lo scopo di dimostrare quanto il radicamento al territorio possa costituire un elemento di diversificazione nei mercati e di traino per la produzione.

Alcuni di questi (Gucci, Berti) sono già stati oggetto di analisi da parte di economisti (Micelli) e analisti finanziari e indicati come possibili riferimenti per lo sviluppo di nuove dinamiche produttive. Altri, meno conosciuti ed emersi recentemente, vengono esaminati per l'originalità dei modelli organizzativi proposti.

Questa parte della ricerca è nodale per il significato che l'intero lavoro assume. Se infatti i casi studio esaminati non dimostrassero con sufficiente chiarezza quanto, partendo dal rapporto col territorio, si possa costruire una diversità strategica nel raffronto col mercato globale il lavoro svolto non avrebbe un ruolo applicativo e si limiterebbe ad una speculazione teorica.

Gli esempi dimostrano invece che, con una adeguata comunicazione e l'utilizzo di strumenti innovativi di marketing, si riesce ad accedere ai mercati e costruire economie solide.

Il caso Gucci è emblematico sotto vari aspetti. La decisione dell'azienda di puntare su un artigianato di alta qualità comunicandolo in appositi corner all'interno dei propri negozi nelle principali città mondiali, dove un'artigiano mostra il proprio "saper fare", si è rivelata vincente e ha trainato l'intera produzione dell'azienda con fatturati in crescita in un fase economica di recessione.

A ciò si aggiungano la decisione dell'azienda di realizzare in un ambito locale ristretto (corrispondente al comparto fiorentino del cuoio) l'intera gamma produttiva e quella di raccontare in un importante museo aziendale la storia della cultura materiale all'interno della quale la Gucci si è sviluppata. Gucci esprime un'identità che non è solo legata al proprio marchio ma è l'identità di un intero territorio produttivo che ha sviluppato nel corso del tempo una cultura del fare che è patrimonio di diversità.

Con la stessa partenza (il racconto di un territorio produttivo) ma con differenti modalità si sviluppa l'azienda Berti. Berti ha ripreso una tradizione della coltelleria sviluppatasi nel tempo nel territorio di Scarperia puntando sulla diversità tipologica legata al differente uso dei ferri taglienti nelle regioni italiane. A seguito di studi specifici finalizzati ad un recupero di conoscenze tacite, si è potuto realizzare una collezione ampia di coltelli che racconta la diversità tra le varie regioni.

---

La produzione esprime quindi una doppia identità; quella del comparto produttivo e quella delle singole località nelle quali la diversità è legata ad un differente utilizzo, a differenti simbolismi, ad un differente materiale oggetto del taglio. Questi due esempi e gli altri esempi contenuti nelle schede mostrano quanto, se saputo comunicare, il rapporto col territorio può costituire un elemento di successo per le aziende. Da tali casi studio nascono le proposte elaborate nella fase finale della ricerca.

## 4.5 BIBLIOGRAFIA

### 4.5,1 L'identità nella società contemporanea

- AA.VV. Domo, Catalogo della XIX Biennale dell'artigianato Sardo, Edizioni Ilisso Sassari 2009
- Atti del XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana Camerino 2010 L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità - in Architettura e città - Argomenti di Architettura Di Baio Editore 2008
- Bertola P., Conti G. (a cura di), La moda e il design. Il trasferimento di conoscenza a servizio dell'innovazione, Poli.Design, Milano, 2007.
- Bistagnino L., Design sistemico. Progettare la sostenibilità produttiva e ambientale, Slow Food, Torino, 2009.
- Burkhardt F., Mantica C. (a cura di), Artigianato Industria territorio. Il cristallo di Colle Val d'Elsa, Electa, Milano 1993.
- Castelli G., Antonelli P., Picchi F. (a cura di), La fabbrica del design. Conversazione con i protagonisti del design italiano, Skira, Milano, 2007.
- Celaschi F., Deserti A. Design e innovazione. Strumenti per la ricerca applicata, Carocci, Roma, 2007.
- Cristallo V., Guida E., Morone A., Parente M., Design, territorio e patrimonio culturale, Clean Edizioni, Napoli 2006.
- Germak C. (a cura di), Uomo al centro del progetto, Allemandi & C, Torino 2008.
- Lupo E., Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione, Franco Angeli, Milano, 2009.
- Maffei S., Simonelli G., I territori del design. Made in Italy e sistemi produttivi locali, Il Sole 24 Ore, Milano 2002.
- Marano A. (a cura di), Design e ambiente. La valorizzazione del territorio tra storia umana e natura, Polo.Design, Milano, 2004.
- Montanari F. (a cura di), Territorio dell'impresa, territorio della rete, territori digitali. Industrial design per le comunità virtuali, Aida, Firenze, 2006.
- Trigilia C., Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- Visentin Chiara - L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto- Il Poligrafo 2008

### 4.5.2 Il ruolo del design

- Gallico Danila, Design In-Formazione- Rapporto sulla formazione al design in Italia, Franco Angeli Milano 2007
- Branzi A., Il design italiano 1964-1990, Electa, Napoli, 1996.
- Legnante E., Lotti G., Un tavolo a tre gambe, Design / Impresa / Territorio, Alinea, Firenze, 2005.
- Lotti G. (a cura di), The Shape of Values. Ten designers interpret the tuscan house, Graficalito, Firenze 2005.
- Lotti G., Il letto di Ulisse. Mediterraneo cose progetti, Gangemi Editore 2008.

- 
- Lotti G., Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale, Ets, Pisa, 2010
  - Tosi F., Patti I., Il camper. Design ergonomia innovazione, Alinea, Firenze, 2010.

#### 4.5.3 La ricerca in design sui sistemi territoriali

- Bertola P., Maffei S., DRM – Design Research Map. Prospettive della ricerca universitaria in design in Italia, Polidesign, Milano 2008. Bucci A., L'impresa guidata dalle idee, Domus Academy, Milano 1990.
- Branzi A., Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta, Baldini e Castoldi, Milano, 1999. Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana, Alinea, Firenze, 2008.
- Chiapponi M., Cultura sociale del prodotto, Feltrinelli, Milano, 1999.
- De Giorgi C., Germak C., Manufatto. Artigianato Comunità Design, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Fagnoni R., Gambero P., Vannicola C. (a cura di), Medesign\_forme del Mediterraneo, Alinea, Firenze 2004.
- Germak C., L'uomo al centro del progetto, Allemandi & C., Torino 2008.
- Gambaro P. (a cura di), Design ricerca azione. Strategie e comunicazione per il sistema floricolo del ponente ligure, Alinea, Firenze, 2003.
- Legnante V., Lotti G. (a cura di), Forma Viva. Design per il vivaismo, Alinea, Firenze 2007.
- Lotti G., Le piccole imprese di fronte alla sfida dello sviluppo sostenibile: innovazione come priorità strategica. Un progetto pilota per il distretto di Poggibonsi, Dottorato di Ricerca in Tecnologia dell'Architettura, 1998.
- Lotti G. (a cura di), DesTer. Progetti per il travertino toscano, Alinea, Firenze 2006.
- Lotti G. (a cura di), The Shape of Values. Ten designers interpret the tuscan house, Graficalito, Firenze 2005.
- Manzini E., Artefatti, Domus Academy, Milano 1990.
- Manzini E., Bertola P., (a cura di) Design multiverso, Polidesign, Milano 2002.
- Maffei S., Simonelli G., Territorio Design. Il design per i distretti industriali, Ed. POLI.design, Milano 2000
- Penati A., Seassaro A. (a cura di), Progetto Processo prodotto, Guerini Studio, Milano, 1998.
- Sbordone M.A., Veneziano R., Designscape. Progettare per i paesaggi produttivi, Alinea, Firenze 2007.







| **CAPITOLO 5**  
Scenari di design identitario  
(dove il design incontra l'identità)

---

*“Camminiamo come mendicanti in mezzo a una ricchezza che è inesauribile”.*

*(E. Jünger - Irradiazioni)*

## 5.0 PREMESSA

L'indagine svolta nel precedente capitolo sul ruolo dell'identità nei linguaggi contemporanei ha incluso delle prime riflessioni sul ruolo del design. I rapporti tra design e identità dei luoghi che, come già visto, si palesano nel nostro paese a partire dagli anni settanta come territorio di approdo delle avanguardie radicali, hanno interessato prevalentemente un campo specifico di applicazione che è quello del progetto per l'artigianato. Quasi che il design, nel suo sguardo esclusivo alla cultura industriale, sia diventato contemporaneamente la causa indiretta del declino di molte culture materiali e la possibile ancora di salvezza per la loro permanenza in una società che ha bruscamente accelerato i ritmi produttivi e di consumo, lasciando indietro chi non ha saputo adeguarsi.

Tuttavia nella sua trasformazione disciplinare più recente, il design ha saputo ampliare gli ambiti nei quali affrontare il tema dell'identità occupandosi del territorio sotto vari aspetti quali quello dei servizi alla persona, della comunicazione, del marketing e più in generale di una innovazione che sempre più è di sistema e non specifica. In questa parte della ricerca si mettono in evidenza sia gli aspetti teorici legati al rapporto tra design e identità e tra design e artigianato, sia, attraverso il racconto di alcune esperienze, le diverse modalità con cui tale rapporto si esplicita. Attraverso un approfondimento sui molti aspetti del design territoriale, le evoluzioni dei sistemi industriali e i rapporti (possibili e in corso) tra artigianato, industria e design. Con un rimando alla premessa al testo nella quale sono stati messi in evidenza la trasformazione disciplinare e i campi di indagine in ambito internazionale susseguenti a tale trasformazione e alle trasformazioni sociali, nelle pagine a seguire si rivela l'aspetto multiforme del design non più legato alla sola produzione degli oggetti, ma sempre più alla costruzione di scenari e alla connessione tra le diverse componenti della cultura.

Nelle esperienze più recenti (Design Mediterraneo, Design per i sud del mondo, Narrative De-



---

sign) il design non si occupa più della definizione esclusiva del prodotto ma della definizione di strumenti e metodi per lo sviluppo di economie spesso sommerse, attraverso un rinnovato rapporto con le identità locali. In questo tipo di approccio, il prodotto è secondario contano le azioni lì dove queste sono in grado di generare benessere sociale nuove forme di economia.

Tuttavia poichè la trattazione di tali argomenti è molto ampia (se pure in alcuni settori manchi un adeguata elaborazione teorica) la scelta ai fini della ricerca è stata quella di indagare i temi sotto l'aspetto dell'evoluzione del progetto e della distribuzione dell'oggetto. Pur consapevoli che le diverse espressioni dell'identità possano rafforzarsi in una offerta unitaria (marketing territoriale) lo studio è indirizzato nello specifico alle modalità attraverso le quali gli oggetti possano mantenere un rapporto diretto col territorio e successivamente entrare in dialogo con le altre espressioni di identità.

## 5.1 DESIGN E IDENTITA'

### 5.1.1

#### Il ruolo del design nello sviluppo delle culture materiali

Come già affermato in questo testo, col divenire della società dei consumi e la conseguente redistribuzione degli scenari produttivi internazionali, soprattutto in paesi come il nostro a bassa vocazione industriale e forti radici artigianali, la figura del designer come tecnico del processo industriale è entrata in crisi e il design ha progressivamente mutato i suoi ambiti configurandosi non più come scienza settoriale ma come disciplina ampia alla base di approfondimenti teorici e nuovi processi organizzativi. Il design oggi non è più il solo progetto del prodotto industriale ma una disciplina in continua evoluzione che applica il processo progettuale alla costruzione<sup>(1)</sup> di oggetti quanto alla costruzione di scenari, "capace di connettere saperi diversi, dalle scienze tecniche alle humanities, e di sviluppare tematiche ad ampio raggio, dal lavoro alla salute, dall'alimentazione ai trasporti, ai beni culturali, alle catastrofi"<sup>(2)</sup>

La nascita a partire dagli anni ottanta dei corsi di laurea in disegno industriale e il conseguente ampliarsi dell'interesse verso la materia hanno rafforzato enormemente l'area della ricerca nel nostro paese tracciando nuove importanti direzioni per il progetto. Tra queste vi è un avvicinamento al territorio, necessario talvolta a rafforzare il senso della presenza e il ruolo dei corsi di laurea in design nelle diverse regioni. Se esaminiamo la produzione scientifica delle diverse sedi ci accorgiamo infatti di quanto il territorio rappresenti uno degli elementi caratterizzanti la ricerca in design italiana. Tesi di laurea, workshop, master indagano sotto vari aspetti il divenire dei luoghi occupandosi della comunicazione dei territori, della produzione manifatturiera, dell'arredo urbano, dei sistemi museali, della valorizzazione delle tradizioni. Ciò rappresenta una diversità nello scenario europeo e una specificità di cui la diversità del modello produttivo è al contempo causa ed effetto.

Nello scenario di una diversità culturale ancora presente, il design assume il ruolo di "filo con-

1

*parlo di costruzione e non di produzione perché nel termine costruzione sono comprese le pratiche di allestimento e arredamento nelle quali non interviene necessariamente un processo produttivo*

2

*Claudio Germak, dall'introduzione al volume "Uomo al centro del progetto- Design per un nuovo umanesimo" a cura di C. Germak, Allemandi Torino 2008*

---

duttore” di legami ormai diradati all’interno delle comunità, lavorando in sinergia con tutte le espressioni professionali, culturali, artistiche e istituzionali presenti nei territori.

“Leggere il territorio, interpretarlo, visualizzarlo, costruire ambiti di senso e visioni condivise, promuovere forme di progettazione partecipata, trasformare le visioni in azioni e iniziative praticabili, progettare le interfacce dei servizi che ne derivano, promuovere e realizzare un’efficace comunicazione dell’intero processo, sono tutte capabilities del design strategico, del design dei servizi, del design degli scenari, del design della comunicazione e di prodotto. Il design può quindi partecipare ai processi di sviluppo locale, sia con un ruolo di regia complessiva dell’intero processo, sia nello specifico della realizzazione di azioni mirate, mettendo in campo un set di competenze e di strumenti utili per un suo orientamento verso la sostenibilità e agendo con modalità e tecniche differenziate e flessibili, indispensabili nel confronto con tematiche legate ai territori, complesse, dinamiche e in continua evoluzione.”<sup>(3)</sup>

Ma occuparsi di territorio in un paese come il nostro, significa per il design aprirsi al confronto con una realtà produttiva dove il fare artigianale spesso prevale sulle pratiche industriali. Il design si interroga quindi sulla legittimità di un suo intervento in un processo nel quale sino a tempi recenti progetto e realizzazione coincidevano in un atto unico e sulle diverse modalità necessarie nel rapporto con un atto produttivo dove il fare dell’uomo prevale sul fare della macchina.

### 5.1.2 Rapporti design-artigianato

Nella società delle comunicazioni si è progressivamente annullata la definizione scientifica delle cose. L’intrecciarsi e il mutare di linguaggi e tecniche, rendono sempre più complessa la classificazione delle attività. Design, Artigianato, Arte, Cultura, sono sempre più termini sfuggitivi il cui significato muta al mutare dei punti di osservazione.

Il termine “artigiano” al pari di altri termini resi vaghi dalla modernità ha significati ampi che mutano al mutare del campo di osservazione.

Un idraulico e un imbianchino sono artigiani per sé e per le loro associazioni di categoria ma non lo sono nella testa di un ceramista per cui l’artigianato è il creare. La studentessa che confeziona collanine da proporre ai mercatini rionali è artigiana al pari di un restauratore di quadri. I visionari della rete che all’interno dei propri garage hanno creato i presupposti per aziende di successo planetario sono stati artigiani al pari dei creativi del riuso dei materiali da discarica. E’ artigiano il fotografo, il meccanico, l’orologiaio, il grafico, il parrucchiere e perfino l’autotrasportatore. La piccola azienda con pochi operai che riproducono ogni giorno, in centinaia di copie, la stessa cornice anticata è artigiana al pari del creatore che impiega anni per la realizzazione di un singolo pezzo. Rientra nell’artigianato il variegato mondo dell’hobbistica e delle arti manuali come quello della meccanica di precisione. Forse si potrebbe azzardare una definizione più chiara del significato della parola artigiano partendo dall’escludere chi non lo è. In realtà è artigiano colui che crea le cose ma anche colui che sulle cose interviene (le assembla o le ripara). Nella definizione di artigianato non c’è (e non ci può essere) un limite alla quantità degli oggetti prodotti ne

---

3

Marina Parente, *Il design per la valorizzazione territoriale. Il caso del Rione Sanità a Napoli*, *terjournal* n. 22 - aprile 2010 consultato in data 25 Febbraio 2012

alla valenza artistica dei manufatti, ne ancora alla consapevolezza culturale che ha determinato la realizzazione di un pezzo.

Per tutti questi motivi l'artigianato ha confini deboli e mutevoli con altre attività sia nell'ambito ideativo che in quello realizzativo. Ad esempio con l'industria rispetto alla quale le norme danno esclusivamente un limite dimensionale legato al numero di addetti (che per l'artigianato non può superare una trentina di unità), prescindendo dai macchinari, dai tipi e dalle quantità di oggetti prodotti o con l'arte da cui è diviso da una intenzione funzionale che tuttavia molto spesso viene a mancare e ancora col design che ha sempre preferito farsi accompagnare dal termine industriale anche lì dove il fare manuale è stato spesso artefice del successo di molti prodotti.

C'è però un cosa che accomuna qualsiasi tentativo di definizione del termine artigiano ed è il passaggio nel quale l'artigianato si identifica col fare della mano. Su questo punto concordano i teorici, gli economisti, i legislatori e persino gli stessi artigiani; il fare artigianale è fare della mano che accompagna il lavoro di un grafico, quello di un ceramista, di un meccanico e di un restauratore.

Tra design e artigianato vi è sempre stata fondamentale una distinzione legata al processo. Mentre il design necessita di una separazione tra momento progettuale e momento realizzativo, nell'artigianato questi due momenti coincidono; il fare delle mani è diretta conseguenza del fare progettuale, le mani rispondono in maniera diretta agli stimoli del cervello senza l'intermediazione del disegno.

“Ogni bravo artigiano conduce un dialogo tra le pratiche concrete e il pensiero; questo dialogo si concretizza nell'acquisizione di abitudini di sostegno, le quali creano un movimento ritmico tra soluzione e individuazione dei problemi”.<sup>(4)</sup>

Tuttavia la modernità ha messo in crisi molte delle barriere che la storia ha tracciato e da un lato l'artigianato ha ormai accettato come necessaria al proprio riconfigurarsi una separazione tra progetto e realizzazione (nelle diverse espressioni dell'artigianato sono ormai presenti entrambi le modalità di processo), dall'altro il design ha cominciato ad allargare alla realizzazione delle cose il proprio ambito di competenza (pensiamo a quanto nelle autoproduzioni o nel movimento dei maker che tratteremo più avanti il progettista sia anche realizzatore dei propri progetti). Tale riconfigurazione consente una nuova lettura del ruolo del design per il quale industria e artigianato sono ormai due differenti campi di approdo del progetto. Tra design e artigianato vi è la stessa differenza che esiste tra un'opera teatrale e un'opera cinematografica (La Rocca): entrambi hanno la recitazione come elemento portante ma mentre la prima, per quanto ripetibile, non è mai uguale a se stessa, la seconda può essere riprodotta in un numero potenzialmente illimitato di volte senza che ciò comporti alcuna variazione al prodotto originario. Nessuno metterebbe però in dubbio il loro esser parte di una stessa arte.

La divisione tra i processi di realizzazione dei manufatti è nella contemporaneità una barriera sottile i cui contorni appaiono sfumati e difficili da percepire. Ne è riprova il fatto che di fronte ad un manufatto non è immediato né facile riuscire a individuare il processo che lo ha generato. Pensiamo ad esempio a quando il design interviene nelle culture materiali povere (si veda il movimento identificabile come “design per il sud del mondo” di cui si tratterà più avanti) dove i manufatti, per quanto espressione di una progettualità, non modificano l'originalità e l'immediatezza del fare artigianale. Di contro i nuovi artigiani hanno sempre più una cultura di base forma-

4

Richard Sennet. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli Milano 2008, pgg. 18-19



---

ta talvolta nelle scuole tecniche (per quanto il nostro paese abbia da molti anni disconosciuto e abbandonato gli istituti tecnici) o una conoscenza (costruita attraverso la rete, le mostre, le associazioni di categoria, le riviste) di quelle che sono le innovazioni estetiche e le nuove tendenze espressive.

L'esclusione dell'artigianato dagli ambiti di competenza del design è stato per la specificità del nostro sistema produttivo un errore in termini di possibilità di sviluppo. Sino a quando questa preclusione non si è delineata come una pregiudiziale l'artigianato ha contribuito alla definizione e alla crescita del design italiano "Basterebbe ricordare che, alla sua nascita, il design si rapportava ad una idea di industria che, per quanto già avviata sulla scelta tecnologica, era piuttosto lontana dal modello al quale noi oggi facciamo riferimento, assomigliando molto, per l'impiego ancora obbligatoriamente diffuso delle capacità manuali dell'uomo, all'impresa artigiana."<sup>(5)</sup>

Sino al secondo dopoguerra nel nostro paese il rapporto tra produzione artigianale e progettazione era ancora molto stretto. Per gli architetti che rappresentavano le avanguardie del futuro design rivolgersi ad un artigiano per la costruzione dei propri progetti era considerato naturale e ciò avveniva indistintamente nella produzione degli oggetti o nella realizzazione degli interni. Questo rapporto, favorito dal ritardo nello sviluppo di un tessuto industriale, alimentava da un lato il permanere di attività nel territorio, dall'altro una diversità culturale, legata al saper fare o ai materiali, che consentiva ad esempio ad un interno milanese una sua diversità rispetto ad un interno palermitano.

Il progressivo distacco del design dall'artigianato ha al contempo causato un impoverimento dei linguaggi e una perdita di saperi tecnici. "...il lavoro sull'artigianato e sulle risorse locali mi sembra un lavoro di straordinaria importanza, perché vuol dire ris salvare insieme dei saperi che negli ultimi anni sono stati drammaticamente divisi e quindi se noi guardiamo ad esempio al mondo del mobile, in Italia è successo un fenomeno abbastanza curioso: da una parte c'era una enorme quantità di idee e di progettualità con una produzione limitatissima, dall'altra parte c'era una enorme produzione di mobili e di oggetti, quelli che arredano la vita di tutti i giorni degli italiani, dietro i quali non c'era assolutamente progettualità e c'era solo una ricerca minimale fatta soprattutto di tradizione e di copie di scarsa memoria di modelli classici. Ecco, io ritengo che il tentativo di risaldare questi due saperi - la progettualità e la straordinaria manualità, lo straordinario sapere dell'artigianato italiano - sia appunto una cosa da tentare in tutti i modi, perché vuol dire ricostruire un'unità da troppo tempo scomparsa e vuol dire individuare anche vie diverse alla produzione che non sono solo ed esclusivamente quelle della grande produzione di serie...."<sup>(6)</sup>

D'altronde la bottega artigiana nel nostro paese è stata spesso la premessa del fare industriale. Se guardiamo alla nascita delle principali industrie del mobile, avvenuta per lo più in un trentennio che va dal dopoguerra agli anni settanta, è comune l'origine artigiana della maggior parte delle attività.

E' quindi sempre più necessaria una nuova stagione del design che guardi all'artigianato come oggetto del proprio operare e al territorio come la nuova industria.

---

5

Massimo De Chiara, *Design e Artigianato: un rapporto possibile*  
su [www.artigianapoli.com](http://www.artigianapoli.com) consultato in data 15 Dicembre 2012

6

Ugo La Pietra

## 5.1.3

**Nuovi scenari: design dei luoghi, design per i luoghi**

Se la cultura materiale della premodernità è stata in parte espressione dei luoghi, l'apporto del design ad una rinnovata cultura territoriale può avvenire nell'ambito di un processo culturale di sviluppo "per i luoghi". Nell'evoluzione dei rapporti tra design e territorio si è passati infatti dall'osservare il territorio come contesto del design al considerare il territorio come oggetto di design. Ciò impone un ruolo della disciplina non limitato alla sola produzione ma al complesso degli ambiti identitari. "se cerchiamo una definizione di design a scala territoriale vedremo che questa è, come nel caso della definizione classica di design, intimamente legata al concetto di dar forma a qualcosa: la differenza è che questo qualcosa non è unicamente riferito al progetto di artefatti materiali, ma comprende in senso più ampio il dar forma a intuizioni, pensieri, culture, saperi e conoscenze che stanno nel territorio e lo connotano"<sup>(7)</sup>

Come afferma Daverio il design, disciplina in grado di generare scenari e connessioni, può assumere il ruolo di capofila in una rinnovata attenzione alla diversità dei luoghi. Questa attenzione può interessare il design nella sua duplice veste teorica (prefigurando processi) e pratica (costruendo oggetti).

Tale posizione si inserisce all'interno di un dibattito più ampio sulla necessità di sviluppare nuovi scenari socio-economici che partano dal rapporto col territorio e le sue risorse. Da più parti si auspica un ritorno al territorio come base per la costruzione di modelli di vita alternativi dove "l'identità non sia da intendersi come una costruzione immobile, una eredità da trasmettere invariata, ma come una realtà dinamica, di lungo periodo, proiettata nel futuro. L'identità locale è innanzi tutto una potenzialità, una chance, un progetto. L'identità locale che guarda al futuro è più importante di quella che guarda solo al passato" e ancora, con riferimento alla necessità di nuovi stili di vita "Nella costruzione di un progetto identitario solidale e dinamico assumono un ruolo diretto e imprescindibile gli abitanti e i loro stili di vita. Lo stile di vita, è la proposta complessiva che un luogo, un popolo situato, fa al progresso umano. La pluralità degli stili di vita ha un grande valore, perché ognuno di essi esprime la risposta consolidata a un complesso di condizioni irripetibili"<sup>(8)</sup>

La necessità quindi di ripartire dai luoghi per delineare nuove strategie di uno sviluppo sostenibile è una necessità trasversale alle diverse espressioni della cultura e nella quale il design può assumere un ruolo di connessione di conoscenze e pratiche. Ciò sta in parte già accadendo in varie parti del mondo come dimostrato ad esempio da una rinascita esplosiva del craft.

7

*Stefano Maffei, Beatrice Villari, Comunità di progetto e territorio: un approccio per il design, in Raffaella Fagnoni, Paola Gambaro, Carlo Vannicola (a cura di), Medesign, forme del Mediterraneo, Alinea, Firenze 2004, p. 88.*

8

*Bozza di manifesto per la società dei territorialisti/e (terza stesura che integra i contributi pervenuti per il congresso) 15 novembre 2010 corretta gennaio 2011 dal sito [www.societadeiterritorialisti.it](http://www.societadeiterritorialisti.it) consultato in data 3 Aprile 2013*

---

#### 5.1.4 Il ritorno del craft

Handmade Nation di Faythe Levine e Cortney Heimerl è un libro che racconta un viaggio in lungo e in largo gli Stati Uniti in cerca di persone che sono recentemente approdate al fare artigianale per lo più come conclusione di un percorso critico nei confronti della società dei consumi. Nel 2006 Faythe Levine ha intervistato più di ottanta nuovi artigiani costruendo il ritratto di una comunità, connessa attraverso la rete, che si è progressivamente dotata di negozi indipendenti reali e online, di gallerie e fiere d'artigianato, di blog e siti web<sup>(9)</sup>.

Il libro racconta di una rinascita artigianale che si sta progressivamente sviluppando in tutto il mondo promossa da una nuova generazione di creatori riuniti sotto l'egida del movimento DIY (Do it yourself). "I believe the simple act of making something, anything, with your hands is a quiet political ripple in a world dominated by mass production... and people choosing to make something themselves will turn those small ripples into giant waves"<sup>(10)</sup>

La rete è ciò che lega il movimento del Craft a quello più tecnologico dei Makers. Per quanto sotto l'egida del Craft si riunisca, soprattutto nel movimento statunitense, l'ampio fenomeno dell'hobbistica, tuttavia ciò che interessa maggiormente lo sviluppo di questa ricerca è quanto il fenomeno abbia generato, come conseguenza, una riapertura del dibattito intorno all'artigianato che si sta sviluppando in diversi paesi europei allargandosi ai rapporti tra artigianato e design e tra artigianato e arte.

Alcuni recenti libri pubblicati in Inghilterra come The culture of Craft di Peter Dormer o On craftsmanship di Christopher Frayling pongono l'attenzione sul significato profondo di un ritorno al craft e di cosa esso implichi in una società radicalmente mutata nel rapporto con la tecnologia, il web, il design, l'arte.

"The concept of craftsmanship has never been as relevant and timely as it is today. Assailed on all sides by - among many other tendencies - flexible working, short-termism, portfolio careers, quick-fix training and the cult of celebrity, it has recently re-entered public debate with a new sense of urgency"

#### 5.1.5 Il design autoprodotta

Quando alla fine degli anni sessanta il nostro paese ha visto crescere in maniera esponenziale il numero degli iscritti alle facoltà di architettura, questo magma studentesco in continua mutazione ha generato alcune delle stagioni più belle della cultura del progetto.

Da un lato il movimento di massa ha prefigurato un proprio ruolo nella cultura sociale e politica del paese dall'altro, come vulcani in eruzione, le facoltà hanno generato il moltiplicarsi delle specifiche disciplinari che compongono la galassia architettura (la stessa disciplina del design si sviluppa dapprima all'interno della varie facoltà di architettura).

---

9

*Craft* è la principale rivista online dedicato al rinascimento nel mondo dell'artigianato

10

Faythe Levine, Cortney Heimerl, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*

Al contempo si verifica un'altro importante fenomeno che caratterizza alcune stagioni della scena dell'architettura italiana e cioè gli architetti, data l'impossibilità del fare architettura (le occasioni per costruire sono poche e inaccessibili) si inventano una architettura disegnata che trova spazio nelle riviste e nei libri (è la stagione degli Scolari, dei Purini, dei Sartoris, di Rossi).

Nel design, nel frattempo diventata disciplina autonoma, succede, a partire dagli anni ottanta qualcosa di perlomeno paragonabile.

L'autoproduzione nasce essenzialmente come risposta ad un mercato chiuso. I tanti giovani designer che, a differenza dei loro coetanei degli anni settanta, hanno trovato bloccate le strade per la produzione si sono inventati un nuovo scenario nel quale sono essi stessi a gestire direttamente l'intero processo progettuale, dalla definizione dell'idea fino alla sua produzione e distribuzione. Un nuovo fenomeno che collega i giovani di molte città europee e che chiude il cerchio di un rinnovato interesse per la cultura del fare. In un mercato ormai saturo di prodotti industriali, il design autoprodotta sta prendendo sempre più piede. Le categorie merceologiche sono le più varie e spaziano dagli oggetti per l'arredamento a quelli per la persona, dal pet design ai multipli d'arte. Una grande spinta culturale, economica ed artistica che sempre più è vista sia come la nuova stagione del design italiano ed europeo ma la contempo come start up delle aziende del futuro. "La presenza delle cose auto prodotte costituisce il microsistema più vicino alla nostra vita, infinitamente più vicino che quello dei prodotti industriali. Si tratta infatti di una presenza romantica, dove prevale il gradiente antropologico, perché assicurato dalla individualità dell'autore, dalla manualità e dal piccolo numero. Sempre le cose auto prodotte esprimono elementi di artisticità, perché è implicita nella presenza di queste cose l'intenzione di generare immagine..... Considerata nel suo insieme, questa mappa di mille autori ed oggetti pulsanti, fatta di laboratori alla ricerca di organizzazioni comuni e di dialettica culturale e operativa, è un patrimonio inestimabile. Costituisce l'insieme spaziale, l'animazione performativa, la nebulosa produttiva di un mondo parallelo e non ortodosso. Contiene tutti i semi legati ai desideri di un cambiamento epocale dell'utopia urbana, di uno slittamento del punto canonico di osservazione."<sup>(11)</sup>

Lo scenario teorico, tecnico, progettuale definito da questo nuovo movimento, presenta indubie possibilità di trasformazione dei modi e dei metodi del design e spinge a ripensare agli oggetti e ai mercati in modo innovativo.

L'autoproduzione, se su un piano rappresenta una sorta di affermazione di autonomia, in realtà spesso costituisce una forma di strategia autopromozionale (si legga il testo di Ugo La Pietra su autoproduzione vs autopromozione negli apparati di questa tesi), con la quale i giovani designer cercano di entrare in contatto con il mondo dell'industria, con la speranza di stabilire un rapporto come progettisti. Altre volte costituisce invece un passo verso forme di produzione gestite in proprio, vicine all'artigianato definendo così una figura di designer-artigiano-imprenditore. o di progettista -imprenditore che ricorre agli artigiani per la realizzazione dei propri progetti. Partendo da un rinnovato interesse per la manualità e la sperimentazione sulla materia (d'altronde un tempo il designer era abituato a realizzare i prototipi dei propri progetti), l'autoproduzione può diventare dunque una forma ribaltata di incontro tra design e artigianato. Tuttavia il percorso non è dei più semplici, per un designer decidere di creare un'azienda per autoprodurre i propri

11

*Alessandro Mendini, Camillo Agnoletto, Laura Agnoletto, Cesare Castelli Manifesto di programma di Milanosia autoprodurre dal sito [www](http://www.milanosia.com).*

---

progetti è spesso un processo che esula da un percorso formativo che lo prepara principalmente alla libera professione.

Da alcuni anni gli eventi e le manifestazioni europee dedicate all'autoproduzione si moltiplicano, tra queste la Operae Design Shop & Show, la Tent London e i vari MART di Designboom.

In Italia sono nate negli ultimi anni alcune importanti manifestazioni dedicate al design autoprodotta. Tra queste OpenDesign Italia a Venezia, +Design a Firenze, Operae a Torino, MISIAD a Milano.

### 5.1.6

#### Il movimento dei Maker

Il movimento culturale dei maker nasce sull'idea di un virtuoso incontro tra la creatività del fare e la rivoluzione digitale della rete. L'idea è quella di utilizzare le tecnologie informatiche (ed in particolare quelle open source di libero accesso) per sviluppare progetti di innovazione, i nuovi sistemi di riproduzione tridimensionale per dare corpo alle idee, e le tecniche dell'e-commerce per dare concretezza economica ai progetti.

Appartiene alla controcultura maker, tutto quanto riguarda la creatività tecnologica, i dispositivi per la stampa 3D, le apparecchiature a controllo numerico, ma anche le attività più convenzionali, come la lavorazione del metallo e del legno e, più in generale, l'artigianato tradizionale.

Come nella prima rivoluzione industriale fu una macchina, la macchina a vapore, a innescare un cambiamento epocale, anche in questo caso c'è di mezzo una macchina: è la stampante 3D, una macchina che "stampa" oggetti tridimensionali come stamperebbe un foglio. Le macchine di prototipizzazione tridimensionale, un tempo dai costi estremamente elevati, sono ormai una tecnologia ben sviluppata e quindi accessibile in quasi tutti i paesi. In questi ultimi anni con le stampanti 3D sono state stampati oggetti anche estremamente complessi. Tra questi l'oggetto che ha fatto più scalpore è stato un violino, prodotto nel 2011 da una società tedesca. La rivista di economia *The Economist* lo ha pubblicato nella copertina di un suo numero con il titolo "Stampami uno Stradivari". Dietro questo sviluppo tecnologico c'è, come elemento di maggior rilievo, l'intuizione di un ribaltamento di prospettiva: le stampanti 3D consentono a chiunque di produrre un singolo oggetto a costi relativamente bassi.

Cosa comporta tutto questo per il futuro lo ha spiegato meglio di tutti lo scrittore canadese Cory Doctorow in un suo libro del 2009, intitolato appunto *Makers*. "I giorni di società chiamate General Electric, General Mills, General Motors sono contati. Ci sono miliardi di opportunità imprenditoriali a disposizione delle persone creative e brillanti" e ancora nel descrivere il movimento dei Makers "gente che modifica meccanismi e hardware, modelli di business, e soluzioni abitative, per scoprire modi per tirare avanti e vivere felici anche quando l'economia va a finire nel cesso"<sup>(12)</sup>

La nascita della subcultura dei maker è strettamente associata alla nascita di laboratori creativi; luoghi in cui persone con interessi e fini comuni, spesso riguardanti la tecnologia, la cultura del fare o l'elettronica possono incontrarsi, condividere risorse e conoscenze per costruire oggetti. I FabLabs sono piccoli laboratori per la fabbricazione digitale al cui interno si possono trovare macchine come la lasercutter, i plotter da taglio, le stampanti 3D e altre attrezzature di prototi-

---

12

*Cory Doctorow, Makers*

pazione elettronica. Queste attrezzature sono a disposizione di tutti, non solo degli studenti di design, arte o ingegneria ma di tutta la comunità locale che intende sviluppare una nuova cultura del fare e un'economia che parta dal basso. I FabLab sono ormai presenti in tutto il mondo, in Italia ne ha recentemente aperto uno, a Torino ma molte altre città di stanno attivando per organizzarli. A Barcellona, l'amministrazione locale sta pensando a un sistema a rete di FabLab in ogni quartiere e a una FabCity come progetto di una città fondata sull'importanza della cooperazione delle comunità locali.

“Come sostiene Neil Gershenfeld del Mit, andiamo verso la trasformazione dei dati in oggetti reali. (...) Il mercato del futuro è fatto di scambi digitali al novantanove per cento. (...) I fablab attuali vanno verso la trasformazione in microfactory dove i maker produrranno oggetti acquistati per via digitale. È una sfida sociale e tecnica, ma è innegabile che stiamo andando verso la globalizzazione del design e della conoscenza mentre deglobalizziamo la produzione che sarà sempre più basata su risorse e maestranze locali”.<sup>(13)</sup>

Nello sviluppo della cultura Makers c'è un'importante presenza della creatività italiana. Arduino, è il nome di un microcomputer da venti euro che ha conquistato il mondo (ne sono già stati prodotti più di quattrocentomila con il profilo dell'Italia stampato sul circuito elettronico, più almeno altrettanti ne sono stati clonati in Cina) progettato e realizzato nel 2005 da un giovane ingegnere italiano. Arduino è un progetto aperto, così come tutto quello che fanno i “maker” che realizzano spesso progetti collettivi che usano la rete e non hanno copyright.

Il movimento si esprime attraverso riviste specialistiche<sup>(14)</sup>, pubblicazioni e manifestazioni che riuniscono tutti gli appassionati di una rinnovata cultura del fare come la Maker Faire che si svolge ogni anno a. organizzata dal mensile Make che riuniscono tutti gli appassionati di una rinnovata cultura del fare, organizzata dal mensile Make. In Italia a Roma, si è svolta nel 2012, la prima edizione della manifestazione World Wide Rome, dedicata al movimento dei maker. “Do not be bored, do something”, cioè smettetela di annoiarvi, fate qualcosa, anzi, costruitela questa cosa, potrebbe essere il motto di quella che alcuni descrivono come una nuova rivoluzione industriale in corso.

L'obiettivo è quello di far nascere nuovi imprenditori che utilizzando open-source di progettazione e stampa 3-D, stanno utilizzando micro-tecniche di produzione per creare uno tsunami di prodotti in piccoli lotti, spesso personalizzati per clienti specifici a margini più elevati.

Chris Anderson la descrive come una rivoluzione che parte dal desktop per cambiare il mondo tanto quanto il personal computer ha già fatto. Gli strumenti di produzione sono ora disponibili per tutti, e chiunque può produrre oggetti in piccoli lotti e con la portata globale di Internet venderli ai consumatori in tutto il mondo istantaneamente. Così come il Web ha chiuso il monopolio dei mezzi di comunicazione di massa, è ora di porre fine al monopolio della produzione di massa. Nei prossimi dieci anni, spiega Anderson, innumerevoli micro-produttori, basandosi su programmi open-source di progettazione e produzione, creeranno un movimento destinato a incidere nell'economia globale, quella dei “maker” sarà la nuova rivoluzione industriale.

13

Silvio Gulizia, *L'effetto dei maker sulla grande industria su Italian Valley.it consultato in data 22 marzo 2013*

14

La più importante è il mensile Make

“e il mio mare io l’ho chiamato cielo perché le mie onde arrivavano troppo lontano...”

Claudio Lolli/Analfabetizzazione/Disoccupate le strade dei sogni

Tra le diverse espressioni del design volte ad un recupero del rapporto con la territorialità e parallelamente alla salvaguardia e sviluppo delle culture materiali e delle abilità tecniche espresse dai luoghi, alcune escono da una visione ristretta sugli ambiti nazionali per esplorare identità a scale diverse e connessioni possibili come quelle del Design Mediterraneo.

Sotto l’egida “Design Mediterraneo” si raccolgono progetti e sperimentazioni oggetto di una ricerca trasversale tra le università di Genova, Firenze e Napoli, il cui obiettivo è quello di esprimere connessioni partendo da un luogo, il Mediterraneo, fin dall’antichità portatore di conoscenze, traghettatore di scambi e contaminazioni che si rivelano nelle diverse espressioni della cultura materiale e nei rituali della cultura immateriale. Elementi comuni di una identità mediterranea possono essere individuati certamente nel paesaggio ( gli ulivi, il mare, i colori, che poi attraversero nell’Ottocento verso il Mediterraneo i viaggiatori del Nord Europa, durante il Grand Tour), nelle tecniche e negli stilemi diffusi dell’architettura greca e latina, e ancora nelle contaminazioni del cibo, negli abiti, negli oggetti (le ceramiche, i tessuti) e appunto nella tradizione orale.

Seguendo linee ideali che attraversano il mare, le singole identità si sono spesso contaminate, generando fenomeni di corrispondenza (tra tecniche, materiali, stilemi) che stanno alla base di una “identità globale” mediterranea, risultato di “unità e destini comuni “(Braudel) ma anche di contrapposizioni e di conflitti politico-territoriali.

Obiettivo parallelo di tali ricerche è il recupero del valore simbolico delle cose, espressione primaria di una cultura comune che lega i paesi che si affacciano sul Mediterraneo. <sup>(15)</sup>

L’affacciarsi nei primi anni duemila (all’interno di un Design attraversato da istanze di riorganizzazione disciplinare) di una tematica ampia quale quella delle contaminazioni possibili tra i paesi bagnati da un unico mare e legati da elementi di una comune identità, lo si deve ad alcuni ricercatori che fanno capo alla facoltà di architettura di Genova. La mostra “MeDesign, Forme del Mediterraneo” è un evento promosso appunto dalla facoltà di architettura ligure, che si è svolto in occasione delle manifestazioni per Genova Capitale della Cultura nel 2004, coinvolgendo ricercatori e progettisti dalle varie città del mediterraneo e a cui corrisponde una bellissima pubblicazione<sup>(16)</sup> che raccoglie i diversi contributi progettuali e oggettuali presenti nella mostra

---

15

*Tra gli studi e le ricerche sull’identità mediterranea un ruolo fondamentale spetta al progetto comunitario “Euromedys Interreg IIIB Medoc I e II” sulla filiera dell’abitare Mediterraneo a cui partecipano le regioni Toscana (promotore), Campania ed Emilia Romagna oltre ad Andalusia, Poca francese, Regione di Algeri e i governatori di Sfax e Sousse in Tunisia. Il primo convegno svoltosi nel 2002 è stato dedicato in particolar modo alla definizione di identità mediterranea e alle peculiarità sociali, culturali ed artistiche del Mediterraneo con un approccio fortemente transdisciplinare.*

16

*Raffaella Fagnoni, Paola Gambaro e Carlo Vannicola, Medesign - forme del Mediterraneo, Alinea editrice, 2004.*

e le riflessioni teoriche dei ricercatori e dei designer che vi hanno lavorato. La mostra mette in scena per la prima volta il design mediterraneo come momento di confronto tra luoghi e culture diverse, spesso contraddittorie e a volte ostili, ma legate da tracce di una comune identità che emerge nel quotidiano, svelando una “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, ecc.”<sup>(17)</sup> L’occasione rappresenta al contempo un modo per riflettere sul design italiano e capire quanto questo abbia influenzato la progettualità del mediterraneo o quanto invece abbia assorbito tecniche, stilemi e ritualità appartenenti ai diversi popoli e territori che lo compongono.

Dall’esperienza MeDesign prende forma la ricerca disciplinare sul rapporto tra design e mediterraneo, una ricerca con ambiti d’indagine vastissimi e suscettibile di definire nuovi campi applicativi e delineare nuove importanti opportunità di progetto partendo dalla ricchezza di tradizioni e valori presenti ma allo stesso tempo con l’obiettivo di contribuire alla risoluzione delle contraddizioni e delle contrapposizioni che ancora permangono. Una ricerca che si manifesta in veste di una riflessione collettiva sui possibili intrecci tra risorse locali e strumenti del progetto, evidenziando le contaminazioni nelle culture materiali dei vari paesi, indagando la complessità del design nelle diverse espressioni e territorialità. Il “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”<sup>(18)</sup>

### 5.1.8 Design con i sud del mondo

Un tema di ricerca parallelo a quello sul mediterraneo e anch’esso foriero di linee evolutive di design identitario, è quello rivolto a problematiche sociali quali quelle emergenti in alcuni paesi del sud del mondo, per le quali il design può svolgere un ruolo di collettore o attivatore di pratiche e processi.

“Dai prodotti alla vita, dal design dell’inanimato al design dei rapporti tra gli uomini, del rapporto tra gli uomini e il mondo. I contenuti disciplinari del design si sono ampliati e articolati nel rapporto col sociale, i fenomeni della società contemporanea, le nuove tecnologie. La natura critica ed etica del design ha posto al centro del suo agire il dibattito sui limiti dello sviluppo, sui cambiamenti epocali ed ambientali, proponendo visioni e scenari in cui l’agire progettuale possa avere senso. Il design, in questa prospettiva, attraverso la natura della sua azione progettuale, è possibilità di incidere sul futuro del mondo.”<sup>(19)</sup>

17

Gillo Dorfles, *tra mito e realtà in Medesign op. cit. pag. 6*

18

Daniela Ciampoli e Marco Marseglia. *Attorno al Mediterraneo Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura di Firenze Anno Accademico 2011/2012, relatore Prof. Giuseppe Lotti*

19

Patrizia Ranzo, *World Design, ecosistemi di individui, culture e progetti in P.Ranzo, A. Sbordone, R. Veneziano Doing for Peace, Design e pratiche per la cooperazione internazionale, Franco Angeli Milano 2010.*



---

In questi nuovi territori della disciplina nei quali emerge un diverso ruolo del progetto (che da un lato favorisce lo sviluppo di differenti pratiche e nuovi modelli di disseminazione e dall'altro impone una riconsiderazione sull'impostazione didattica dei nostri corsi di laurea in design) si prefigura un approccio multidisciplinare alle problematiche con una preminenza degli aspetti legati al sociale progressivamente scomparsi dalla cultura del prodotto o perlomeno di un certo tipo di prodotto che ha dominato e domina la deriva consumistica col quale il design si è sempre più identificato.

“Nuovi modelli organizzativi riconfigurano abilmente le filiere della ricerca, della progettazione e della creazione in generale, investendo con pratiche innovative la produzione, la distribuzione e le fasi finali del recupero e reimpiego degli scarti. Complessi processi ideativi, combinano saperi codificati e nuovi sistemi di valori che si sviluppano in ambienti in cui si beneficia dell'incontro e dello scambio che avviene tra ambiti disciplinari e formativi molto diversi.”<sup>(20)</sup>

La ricerca sul ruolo del design nello sviluppo, che si intreccia con il ruolo della disciplina nell'individuazione di nuovi modelli socio-economici, è trasversale alle diverse anime della ricerca in design presente nei corsi di laurea attivi nel nostro paese con un maggior focus nelle università di Venezia, Firenze e Napoli che da alcuni anni svolgono ricerche comuni in tale direzione. saperi propri del bacino del Mediterraneo.

Le tematiche sullo sviluppo che il design affronta a partire dalle riflessioni di Victor Papanek sulle responsabilità del progettista e sul rapporto con società e mercato e in seguito a quelle di Gui Bonsiepe sulla trasmissione di conoscenze tecnologiche dai centri alle “periferie” si incrocia con il dissenso verso il modello capitalista espresso in più voci opponendo un progetto sulla ‘creatività popolare’ e la ‘creatività del necessario’. Su tali aspetti si raccoglie il contributo del mondo del progetto dalle sperimentazioni dei fratelli Campana nelle periferie di São Paulo al Workshop etico svolto in Tunisia dalla designer francese Matali Crasset alle proposte del gruppo Whomade che promuove l'idea di un artigianato etico d'avanguardia.

### 5.1.9 Food Design

Quello del Food design, è un ambito specifico della disciplina che si occupa della progettazione degli “atti alimentari” e interviene sull'intera filiera di del cibo dalla produzione alla vendita. Il termine “atti alimentari” in uso nel nostro paese per definire il territorio del “food design” comprende oltre al cibo le tecniche, le pratiche, i rituali, la cultura, i luoghi.

Nata con l'industrializzazione del comparto alimentare, la disciplina del food design, come tutte le discipline di nuova formazione ha confini mutevoli e letture che si modificano col variare degli ambiti geografici. In alcuni aspetti si incrocia con discipline contigue quali il narrative design, il graphic design o il packaging design e con competenze trasversali quali la biologia, la sociologia dell'alimentazione, la storia dei sistemi alimentari, l'agricoltura. Sempre più però il Food Design

---

20

Maria Antonietta Sbordone, *Human abundance, pratiche user-inspired in Doing for Peace, Design e pratiche per la cooperazione internazionale, op.cit.*

assume l'organizzazione di una disciplina autonoma con le proprie associazioni<sup>(21)</sup>, le rassegne commerciali, i corsi universitari.

Obiettivo primario del Food design è la progettazione del prodotto alimentare sia industriale che artigianale sulla base di approfondimenti culturali e tecnici specifici e per esteso, la comunicazione, la progettazione dei supporti espositivi e la progettazione degli oggetti legati al cibo. Proprio per questo aspetto legato al mondo degli oggetti, c'è chi fa coincidere la nascita di una vocazione specifica in tale direzione del design nel nostro paese con le sperimentazioni di Riccardo Dalisi sulla caffettiera svolte con Alessi negli anni settanta, ma se si volesse analizzare l'incontro del design con la cultura del cibo bisognerebbe allora risalire all'opera di Ponti e al suo lavoro nei metalli e nella ceramica. Essendo il cibo un delle espressioni della cultura dell'uomo che ancora mantiene vivo il rapporto con i territori il food design si inserisce spesso in un progetto più ampio di recupero o valorizzazione delle specificità territoriali e può rappresentare nel nostro paese un importante ambito di applicazione di un design identitario che sappia partire dalle particolarità che ogni tradizione culinaria esprime. Nel cibo c'è gran parte della storia e della cultura italiana e una disciplina specifica può intervenire nella salvaguardia e sviluppo di conoscenze maturate sia in ambito industriale (attingendo ad esempio agli archivi delle principali industrie alimentari del nostro paese) sia in ambito territoriale con progetti sui prodotti o sui piatti tipici. D'altronde ciò è già dimostrato da esperienze condotte in ambito universitario in alcune regioni negli ultimi quindici anni come quelle svolte nell'ambito del progetto MeDesign o i workshop estivi promossi dal politecnico di Torino e dai lavori di alcuni progettisti, soprattutto dell'ultima generazione, che spazia dagli oggetti ai rituali intorno al cibo.

---

21

La FOODA Associazione per il Food Design è un'organizzazione di progettisti, studiosi, comunicatori, aziende e istituzioni il cui scopo è lo studio, la progettazione e l'innovazione degli Atti Alimentari (<http://www.fooda.org/>)



## 5.2 BIBLIOGRAFIA

- Alfondy Sandra, *NeoCraft: Modernity and the Crafts*, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2007
- Anderson Chris, *Makers, The new industrial revolution*, di Chris Anderson, Crown Publishing Group, New York 2012 (traduz. italiana *Makers, Il ritorno dei produttori. Per una nuova rivoluzione industriale*, Rizzoli Etas 2013),
- Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), *Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana*, Alinea, Firenze, 2008.
- Dormer Peter, *The culture of craft*, Manchester United Press 2010
- Fagnoni R., Gambaro P, Vannicola C (a cura di) *Medesign - Forme del Mediterraneo*, Alinea editrice, 2004
- Frayling Christopher *Frayling On Craftsmanship, toward a new Bauhaus* Oberon Books, London 2011
- La Pietra U. (a cura di), *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*, Triennale di Milano, Milano, 1997.
- Sennet Richard, *L'uomo artigiano*, Campi del Sapere, Feltrinelli, 2008.





## **PARTE TERZA**

DESIGN E IDENTITA':  
STRATEGIE, REGOLE, BUONE PRATICHE



Sebbene l'indagine svolta nelle precedenti fasi abbia dato corpo alla ricerca consentendo di stabilirne in maniera netta gli ambiti di interesse, il collocamento all'interno della ricerca in design e l'utilità per la comunità scientifica, tuttavia la maggior difficoltà è stata quella di definire con quali modalità il lavoro svolto poteva approdare agli ambiti applicativi.

Le analisi svolte e i casi studio affrontati hanno mostrato con sufficiente chiarezza quanto gli elementi di criticità siano individuabili sia nella fase progettuale che nella fase produttivo-distributiva.

Per il processo progettuale emerge la non applicabilità delle pratiche in uso nel sistema industriale e quindi la necessità di individuare modalità proprie del progetto identitario considerate le diverse finalità, strumenti e metodi.

Per il processo produttivo è fondamentale partire dall'evoluzione dei mercati per definire nuove pratiche di distribuzione e diffusione dei prodotti.

Ben consapevole di quanto lo sconfinamento nei territori dell'economia implichi conoscenze che esulano dalle competenze disciplinari e un grado di approfondimento ben superiore a quello sviluppabile in un capitolo di tesi, tuttavia ho ritenuto necessario affrontare un aspetto particolare della distribuzione, lavorando su una ipotesi nella quale progetto, produzione e distribuzione sono interdipendenti e per lo sviluppo della quale il ruolo e le competenze del design possono apparire strategici.







**CAPITOLO 6**  
Prima del progetto  
(Conoscenze)

---

*Le verità non stanno entro la circonferenza di un cerchio il cui centro è l'uomo. Le verità si stagliano in luoghi impervi: l'uomo si aggira seguendo i meandri di un sentiero sinuoso che le rivela, le occulta, e alla fine le mostra o le nasconde.*

*Nicolás Gómez Dávila*

*nella pagina precedente*  
*Fig. III.6.1*  
*Museo Vitra*  
*Fotografia : Stefano Follesa*

## 6.0 PREMESSA

La costruzione di nuove pratiche per il progetto identitario passa necessariamente attraverso una fase preliminare di acquisizione di quel bagaglio di informazioni che il rapporto con il luogo impone.

Alla base di qualsiasi azione praticabile vi è un processo di appropriazione che consiste nel rilevare, interpretare e tracciare le caratteristiche del territorio per poi concepire l'idea di intervento. A differenza delle normali informazioni che costituiscono la base di un progetto, le informazioni locali sono informazioni specifiche che presuppongono una "frequentazione" del luogo o una operazione preliminare di trascrizione di conoscenze spesso tacite o comunque difficilmente trasmissibili. La difficoltà di trasferimento delle conoscenze ha rappresentato il cardine della diversità culturale dei luoghi e spesso l'elemento su cui si basava la concorrenzialità delle imprese ma è diventato un limite nel momento in cui ha cessato di esistere una formazione specifica che alimentava tali conoscenze (le scuole d'arte applicata all'interno dei diversi comparti produttivi). Perché un progetto possa ri-guardare alle specificità dei luoghi è necessario che di tali luoghi vi sia una conoscenza diretta che può anche riguardare esclusivamente una specifica cultura materiale ma che di tale cultura materiale entri però nel merito delle conoscenze contestuali (tecniche) e di quelle pregresse (storia).

La ricerca indaga su sistemi in uso per la tutela delle culture materiali e, anche sulla base di esperienze portate avanti in altre sedi, ipotizza un utilizzo attivo dei sistemi di schedatura come base per il processo progettuale. Va da se che un sistema di schedatura nella fase attuale coincide con un archivio digitale consultabile da chiunque in qualsiasi luogo.

La proposta elaborata in questo capitolo è quella di un "Archivio delle Conoscenze Territoriali" come strumento di consultazione per i progettisti e strumento di riferimento per una didattica che includa un approfondimento locale delle conoscenze. L'ipotesi è chiaramente alla scala del meta-progetto con la consapevolezza che l'elaborazione di un simile strumento implichi un grado



---

di approfondimento ben superiore.

L' Archivio delle Conoscenze Territoriali il cui ruolo è quello di fornire le conoscenze preliminari al progettista si integra nei prossimi capitoli con un sistema di buone pratiche per il progetto identitario e con un secondo strumento digitale rappresentato dai "Cataloghi Tematici Territoriali" il cui scopo sarà quello di integrare le conoscenze con i materiali per il progetto.

## 6.1 ELEMENTI PER IL PROGETTO

### 6.1.1 La ricerca storica

Se il progetto identitario si configura come la ripresa di una continuità evolutiva del fare, la conoscenza della storia pregressa costituisce certamente il primo mattone della costruzione di una nuova progettualità.

“..il rispetto delle tracce che ci lascia la storia, che vuol dire semplicemente capire ed interpretare, e quindi tener conto di dati fondamentali rispetto ai quali poi può essere innescato un processo evolutivo (e quindi anche un rinnovamento delle forme), è una garanzia della continuità, e anche della qualità. Tutte le volte che si segue questo procedimento la qualità (urbana) migliora. E quando lo si ignora, peggiora.”<sup>(1)</sup>

A partire dai primi anni settanta si assiste, all'interno della cultura del progetto e non solo, ad uno sviluppo di studi e proposte sulla storia locale, grazie a una rinnovata scoperta del passato come importante riserva culturale e di aggregazione, oltre che di maggiore comprensione del nostro vivere contemporaneo. Un rinnovato impegno di ricercatori o appassionati, che per interesse verso i luoghi e al contempo per una nuova concezione del valore della memoria, ne hanno fatto conoscere le vicende storico-artistiche (la collana “storia delle città italiane” che la casa editrice Laterza dedicherà in quegli anni alle principali città del nostro paese, costituirà un importante strumento per tutta la cultura progettuale architettonica), promuovendone il ricordo con opere ricche di fonti e riferimenti o talvolta con semplici memorie scritte. Questo rinnovato interesse per le vicende locali ha interessato anche le singole culture materiali fornendo le basi culturali per la nascita di musei del territorio, musei aziendali, musei tematici.

Le ricerche sui luoghi interessano quasi sempre un ambito geografico di scala comunale perché la scala della diversità territoriale coincide spesso con i limiti municipali e la storia di una comunità si differenzia da tutte le altre, sebbene le vicende storiche rivelino spesso incroci e analogie. Tra le esperienze che precedono e influenzano i rapporti tra storia e progetto e pongono le basi per una nuova lettura delle vicende dei luoghi, la più importante è sicuramente quella della rivi-

---

1

Bruno Gabrielli, *La città esistente e la ricerca della qualità*, Op. cit. pag.42

---

sta "Annales"<sup>(2)</sup> che a partire dagli anni trenta favorisce uno sviluppo fortemente innovativo della ricerca storiografica.

Gli elementi di questo nuovo approccio alla località sono rintracciabili nelle numerose biblioteche comunali alle quali negli ultimi anni con lo sviluppo delle reti telematiche, si aggiungono i cataloghi in linea. In Italia con gli Opac (On-line public access catalogue), l'accesso alle fonti bibliografiche è diventato più semplice e veloce, senza dovere consultare direttamente in biblioteca i cataloghi a schede o a volume<sup>(3)</sup>.

A partire dagli anni Ottanta, si è poi sviluppato nel nostro paese un'altro importante strumento. Si tratta del Servizio Bibliotecario Nazionale (Sbn), denominato anche Istituto Centrale per il Catalogo Unico (Iccu), da cui è possibile accedere al patrimonio librario di numerose biblioteche aderenti al servizio<sup>(4)</sup>.

Accanto ad una informazione che segue canali di ricerca consolidati, è sempre più ricca una informazione che passa dalla rete; l'accesso a grandi database d'informazioni negli ultimi anni si è sviluppato in maniera considerevole, e molti progetti con impiego di consistenti finanziamenti e risorse umane sono in fase di partenza o conclusione.

La storia delle culture materiali rivela un duplice interesse. Da un lato quello di conservazione e tutela di pratiche culturali che corrono il rischio della scomparsa, dall'altro quello di alimentazione una nuova progettualità che nello scongiurare tale scomparsa preservi la diversità culturale.

## 6.1.2

### Analisi della tradizione materiale

L'analisi della tradizione materiale offre un bagaglio di conoscenze specifiche che integra e amplia la ricerca storica. Ogni tradizione materiale ha sviluppato nel susseguirsi degli anni una propria specificità che può riguardare gli elementi tipologici, i materiali di riferimento, le soluzioni tecniche o il patrimonio iconografico. Talvolta qualcuno di questi aspetti è preminente rispetto agli altri, talaltra tutte le componenti del repertorio identitario sono ugualmente presenti. Se faccia-

---

2

*Annales d'histoire économique et sociale* è una rivista nata in Francia nel 1929. I due fondatori, Lucien Febvre e Marc Bloch si proponevano di comprendere la società attraverso una storia totale che non trascurava nessun aspetto, nessun individuo, nessuna scala sociale, in sostanza era la conoscenza completa della realtà quotidiana attraverso molteplici situazioni.

3

Sulla rete sono disponibili innumerevoli Opac di biblioteche italiane e straniere. Per l'Italia il repertorio degli Opac italiani reperibile all'indirizzo [www.aib.it/aib/opac/repertorio.htm](http://www.aib.it/aib/opac/repertorio.htm), consente una ricerca in tutti i cataloghi delle biblioteche divise anche per tipologia.

4

L'Opac-Sbn è reperibile all'indirizzo <http://opac.sbn.it>. Segnalo anche il portale "Internet Culturale" [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it), che propone un sistema di accesso integrato alle risorse digitali e tradizionali di biblioteche, archivi ed altre istituzioni culturali italiane.

mo riferimento ad esempio alla tradizione della coltelleria nel territorio di Scarperia, notiamo quanto l'aspetto tipologico sia fondamentale, mentre nella cultura del cotto di Impruneta è il materiale a dominare così come nella tradizione muranese del vetro sono le tecniche particolari a definire quella diversità che per la ceramica di Montelupo si sviluppa prevalentemente nel patrimonio di segni, elaborati spesso dalla contaminazione con altre culture ceramiche, ma fatti propri attraverso una rielaborazione ed un adattamento alle tipologie in uso. Tuttavia, se ci riferiamo ad esempio alla cultura della sedia che si è sviluppata in Friuli (nel distretto produttivo compreso tra i comuni di Manzano, S. Giovanni al Natisone e Corno di Rosazzo), risulta difficile individuare una componente che prevale sull'altra poiché tutti gli aspetti, siano essi tipologici, tecnologici o materiali sono ugualmente importanti.

Un'analisi di questo tipo può essere sviluppata in differenti modi ma fondamentalmente presuppone un approccio grafico-fotografico e una componente testuale. L'interesse prevalente è quello di evidenziare gli elementi che possano influenzare o guidare il processo progettuale sia attraverso una loro riscoperta o riproposizione, sia attraverso una rielaborazione. Il design ha spesso attinto procedure di ricerca, raccolta, catalogazione, classificazione proprie dell'archeologia o della ricerca in ambito demo-etno-antropologico, riadattandole sulla base dei propri interessi disciplinari.

### 6.1.3

#### Analisi dei mercati e delle prospettive

E' un'analisi che compete prevalentemente gli economisti ma che risulta necessaria per la comprensione delle dinamiche di mercato in un determinato settore e delle possibilità di successo di un prodotto. La parcellizzazione di competenze che caratterizza il processo industriale non è applicabile al piccolo artigiano e per tale motivo spesso tale apporto di conoscenze è delegato al designer.

Tuttavia il lavoro delle strutture di servizio sia a livello nazionale sia nell'ambito delle singole regioni e le indagini svolte quasi sempre con cadenza annuale e molto spesso consultabili via web, possono rappresentare un importante riferimento per un'indagine preliminare al progetto.

### 6.1.4

#### Il rapporto con chi realizza

Se pure vi sia una cultura del fare le cui pratiche diventano patrimonio comune di un territorio, permane tuttavia una specializzazione di tali pratiche che caratterizza ogni singola azienda o ogni singolo artigiano. Tale peculiarità non appartiene solo al differente grado di specializzazione manuale ma riguarda spesso i macchinari utilizzati, il modo in cui gli stessi macchinari vengono usati, la capacità creativa dell'artigiano o dell'azienda nel risolvere le situazioni pratiche che ogni nuovo progetto comporta. Se nel progetto per l'industria la conoscenza delle macchine e dei processi rappresenta un valore aggiunto per il progettista, nel progetto per le culture artigianali il rapporto con l'artigiano è certamente fondamentale anzi direi che la conoscenza delle tecniche in uso rappresenta un "condicio sine qua non".

Il passaggio è rilevante. Nella cultura industriale il prodotto è la trascrizione tridimensionale del-



---

la scrittura progettuale, nella cultura artigianale il prodotto è quasi sempre un'interpretazione. L'apporto dell'artigiano rappresenta molte volte un arricchimento che il progettista deve saper cogliere ed è per tale motivo che importanti progettisti (La Pietra) sostengono che nella produzione artigianale la paternità del progetto sia quasi sempre doppia, quella del designer e quella dell'artigiano.

La conoscenza delle modalità realizzative utilizzate è la condizione che consente una sintonia tra progettista e produttore e riporta all'unità delle due fasi che nella cultura pre-industriale si verificava nella figura dell'artigiano. La necessità di tali conoscenze impone un percorso ideale dal laboratorio al progetto e dal progetto al laboratorio ed è in questo gioco di rimandi che si forma e si sviluppa il prodotto.

## 6.2 LA SCHEDATURA DELLE CULTURE MATERIALI

### 6.2.1

#### Il sistema delle schede

La salvaguardia di conoscenze che nel diffondersi di una cultura globale stanno progressivamente e definitivamente scomparendo è al centro del lavoro di ricercatori in particolar modo nell'ambito delle scienze sociali di base ma sempre più anche all'interno della cultura del progetto nelle sue diverse scale di interesse. Tale interesse è diventato via via crescente man mano che la catalogazione del patrimonio culturale ha cominciato a trasformarsi da operazione esclusiva di tutela in operazione propositiva in grado di incidere sulla pratica ideativa dei nuovi oggetti.

Il principale ostacolo alla propagazione delle tecniche, delle tipologie, degli stili è rappresentato dalla mancanza di conoscenze necessarie a garantire una continuità evolutiva. La grande tradizione artigianale italiana risente, della perdita di conoscenze e competenze che potrebbero davvero costituire la base per una nuova stagione del fare.

“La scarsa consapevolezza, non tanto a livello individuale ma piuttosto a livello sistemico, dell'importanza di questa componente artigianale diffusa nel territorio quale elemento caratterizzante della qualità del design italiano, può incidere sulle sue prospettive future e sulla possibilità di trasmissione di queste conoscenze alle generazioni future. Più alti costi-opportunità, cioè una maggiore attrattività di altre professioni in termini di migliori aspettative di remunerazione, potrebbero disincentivare le giovani generazioni ad investire il proprio tempo nell'acquisizione del know-how locale e a proseguire l'attività svolta, se non dalla loro stessa famiglia, da gran parte dei residenti nel loro territorio d'origine. Può sorgere quindi un problema di trasmissione generazionale di conoscenze espressione della cultura materiale del territorio che, vista anche l'elevata componente tacita della conoscenza, può non essere compensata dall'ingresso di nuove forze, esterne al territorio stesso. Affinché ciò sia possibile, è opportuno che a livello sistemico, i diversi attori locali, privati e pubblici, si sforzino di rendere quanto più possibile codificato e in quanto tale più facile da preservare e valorizzare il patrimonio di conoscenze tacite espresse dal territorio”<sup>(1)</sup>.

La schedatura dei beni culturali materiali e immateriali è un processo che per la maggior parte

1

*Design e Cultura Materiale: un Binomio Italiano, a cura di Tiziana Cuccia e Pier-Jean Benghozi in Libro Bianco sulla Creatività, Commissione sulla Creatività e Produzione di Cultura in Italia - sotto la Presidenza di Walter Santagata in <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia> consultato in data 18.12.2012.*

dei paesi europei si è avviato a partire dalla fine degli anni settanta parallelamente alla formulazione teorica del patrimonio culturale all'interno dell'Unesco. Gli Archivi nazionali dei paesi dell'Unione Europea collaborano nell'ambito di un gruppo di lavoro denominato European Archives Group (EAG), nato nel 2006. Il Portale europeo degli archivi (<http://www.archivesportaleurope.net>) dà accesso alla documentazione archivistica di tutta Europa secondo un approccio globale che consente di evidenziare i punti in comune e al tempo stesso la diversità delle singole culture.

In Italia Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha elaborato un primo sistema di schedatura del patrimonio culturale nazionale nel 1978 in versione cartacea, e ha provveduto nel 2000 ad una sua revisione trasformando quelle che venivano denominate schede FKO (Folklore oggetti) nel duplice sistema attuale: schede BDM (Beni demoetnoantropologici materiali) e schede BDI (Beni demoetnoantropologici immateriali). La trasformazione degli archivi da cartacei a digitali

segna un passaggio fondamentale della cultura dell'informazione. L'insieme delle risorse web relative al patrimonio archivistico italiano è ricco e decisamente molto articolato. La comunità archivistica, ha infatti condiviso la filosofia della valorizzazione degli archivi attraverso il web, allineandosi a un trend che a livello internazionale ha già prodotto risultati di eccellente qualità. Le singole regioni hanno provveduto a partire dagli anni ottanta a dotarsi di sistemi Informativi dei beni Culturali, quasi tutti liberamente fruibili via web.

Tra questi il SRBeC - Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia (sistema di catalogazione del patrimonio culturale lombardo diffuso sul territorio o conservato all'interno di musei, raccolte e altre istituzioni culturali) che integra alle schede web con le informazioni generiche delle schede scaricabili in versione pdf con informazioni particolareggiate costruite sull'esempio della scheda FKO o il SIRPaC - Sistema Informativo Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Marche, basato su un sistema che integra fra loro le risorse digitali regionali.

Tra i più avanzati in ambito nazionale il SIRPAC della regione Friuli Venezia Giulia sviluppato dall'Università degli Studi di Udine, che si integra col SIRBE - Sistema Informativo Regionale per i Beni Ecclesiastici, con l'ARISTOS (Archivio informatico per la storia della tutela degli oggetti storico-artistici), col SICar (Sistema Informativo per la Catalogazione dei cantieri di Restauro) e offre oltre alle schede una guida mobile e filmati 3D di ricostruzione tridimensionale di alcuni beni culturali.

**Lombardia Beni Culturali**

Bel in Home | Beni etnoantropologici |

**Ascia**  
ambito comasco

**Descrizione**

**Ambito culturale:** ambito comasco, Lombardia  
**Cronologia:** sec. XX prima metà  
**Categoria:** attività artigianali  
**Tipologia:** scuola  
**Materia e tecnica:** ferro (battitura, tempratura, affilatura); legno (ritaglio, intaglio)  
**Misure:** 41 cm.  
**Descrizione:** Atrezzo da taglio costituito da una lama ricurva, della stessa larghezza in tutti i suoi punti e con un occhio laterale dove è inserito un manico di legno.

**Scheda completa SIRBeC:** <http://www.lombardiabeniculturali.it/beni-etnoantropologici/schede-compiete/R1060-00203/>  
**Link risorsa:** <http://www.lombardiabeniculturali.it/beni-etnoantropologici/schede/R1060-00203/>

**Collocazione**

Cavargna (CO), Museo della Valle - Associazione Amici di Cavargna

Compilatore: Gorzati G. (2000); Grandi G. (2000).  
 Ultima modifica scheda: 05/03/2010.

© 2000-2013 Regione Lombardia - Università degli Studi di Pavia

Progetto | Mappa del sito | Newsletter | Contatti

Fig. III.6.2  
Sito Lombardia Beni Culturali

“Tra i suoi obiettivi specifici, il progetto si propone di intervenire su un duplice livello. Sul piano della fruizione, intende sensibilizzare il cittadino-visitatore al valore del patrimonio culturale della Regione come elemento di identità, contribuendo a rendere più trasparente al cittadino l’azione delle attività istituzionali, locali e nazionali, impegnate nelle molteplici attività di valorizzazione del territorio e del suo patrimonio culturale. Sul piano della tutela e della valorizzazione scientifica, si prevede la messa a punto di metodologie e strumenti comuni nella definizione di strategie di conservazione del patrimonio culturale, che migliorino la gestione delle opere per l’amministrazione pubblica e i soggetti privati, specie nei settori del restauro e della manutenzione, offrendo nel contempo nuovi strumenti di analisi e di ricerca che potranno rivelarsi utili anche sotto il profilo didattico-scientifico per gli studiosi, i ricercatori e gli amministratori.”<sup>(2)</sup>

La maggior parte dei sistemi di catalogazione in uso ha tuttavia un carattere esclusivamente archivistico teso a tutelare la conoscenza del bene ma non ad evidenziarne le sue caratteristiche tecniche o formali che sono poi quelle necessarie ad un utilizzo all’interno del processo progettuale. E’ necessario sviluppare nuovi strumenti di catalogazione più funzionali ad un uso attivo delle conoscenze.



Fig. III.6.3  
Sito Sirpac Regione  
Marche

2

Dal sito del SIRPAC della regione Friuli Venezia Giulia su <http://infobc.uniud.it> consultato in data 2 Aprile 2013

---

## 6.2.2

### Esperienze di schedatura delle culture materiali

Al fine della elaborazione di un “Archivio dei saperi locali “ che possa costituire la base per una progettazione identitaria, vengono esaminati tre differenti sistemi di schedatura, uno a carattere generale e due elaborati in differenti fasi dalla cultura del progetto. Il primo è il sistema delle schede sulla cultura materiale del Sistema Archivistico Nazionale che viene preso in considerazione per il suo valore generale sebbene non funzionale ad un uso in ambito progettuale. Il secondo “Cultura Materiale Extraurbana” è relativo ad una ricerca effettuata in ambito universitario nei primi anni settanta con le stesse finalità poste da questo lavoro e cioè quelle di fornire le conoscenze per una progettazione identitaria. Il terzo, il più recente e certamente quello di maggior riferimento, è l’Archivio dei Saperi del Mediterraneo promosso dalla Regione Sardegna nell’ambito di una ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco e Egitto che oltre all’interesse nell’evidenziare le contaminazioni presenti in un’area geografica ampia quale quella relativa al bacino mediterraneo, mostra un sistema di schedatura funzionale sia alla salvaguardia delle conoscenze sia al loro utilizzo all’interno del processo progettuale.

### 8.2.2.1

#### SAN | Sistema archivistico nazionale

Il Portale del Sistema Archivistico Nazionale è un progetto di recente elaborazione (inaugurato nel Dicembre 2011) della Direzione generale per gli Archivi, nel quale i diversi sistemi informativi, statali e non, trovano un punto di incontro, coordinamento e integrazione.

Il Sistema Archivistico Nazionale è innanzitutto un network interistituzionale da cui scaturisce un portale, che si pone l’obiettivo di individuare e raccordare la pluralità di risorse web relative agli archivi, aperto quindi alla partecipazione attiva e alla collaborazione con tutti i soggetti pubblici e privati nazionali ed esteri e con organismi internazionali. Il SAN costituisce un punto di accesso primario al patrimonio archivistico italiano rendendo disponibili archivi di natura eterogenea, finora consultabili separatamente, rivolti a un pubblico non di soli specialisti. Consente l’interconnessione con altri portali/archivi (esistenti o nuovi) e il recupero di risorse dal web; l’harvesting da parte dei sistemi aderenti al SAN; l’importazione ed esportazione di dati relativi alle risorse archivistiche, non solo con riferimento ai sistemi dell’Amministrazione archivistica, ma anche a quelli curati da soggetti pubblici e privati (Regioni, Province, Comuni, Università, Enti ecclesiastici, Istituti culturali, Fondazioni etc.).

Ciascun documento riprodotto è contestualizzato per la sua appartenenza a un archivio e a un

## APPENDICE G

## 11. CULLA

strutturazione dei dati di una scheda di catalogo relativa a un oggetto semplice



TSK : BDM  
 LIR : C  
 NCT :  
 NCTR : 12  
 NCTN : 00228720  
 ESC : S56  
 ECP : S56  
 PVC :  
 PVCP : RM  
 PVCC : Roma  
 LDC :  
 LDCU : piazza G. Marconi, 8  
 LDCM : Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari  
 LDCS : sala del ciclo della vita umana  
 INV :  
 INVN : 5991  
 INVD : 1954 post  
 INV :  
 INVN : 7373  
 INVD : 1954 ante  
 PRV :  
 PRVR : Calabria  
 PRVP : RC  
 PRVC : S. Giorgio Morgeto  
 PRC :  
 PRCM : Corso Raffaele

Fig. III.6.4  
 Dal sito SAN Beni culturali  
 Scheda Archivio culture materiali



progetto di digitalizzazione.

Dati del Catalogo delle risorse archivistiche e della Digital Library<sup>(3)</sup>

Soggetti conservatori 7.164

Soggetti produttori 58.562

Complessi archivistici 72.736

Strumenti di ricerca 13.844 pubblicati

Oggetti digitali 6.219

Il SAN, al momento limitatamente alle fonti di pertinenza della Amministrazione archivistica, è integrato in CulturalItalia, il Portale della Cultura Italiana del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che rende accessibili, attraverso un unico punto d'accesso, risorse e documenti, provenienti da archivi, musei, biblioteche, fondazioni, regioni, enti locali, altri enti pubblici e privati afferenti ai vari settori della cultura italiana, descrivendone le informazioni secondo standard condivisi. In linea con Europeana, la biblioteca digitale europea, CulturalItalia è il principale fornitore di contenuti italiano.

3

Dal sito SAN disponibile su <http://san.beniculturali.it> consultato in data 24 Marzo 2013

#### APPENDICE G

##### 2. INSEGNA BIFRONTE:

strutturazione dei dati di una scheda di catalogo relativa a un oggetto complesso



TSK : BDM  
LIR : C  
NCT :  
NCTR : I2  
NCTN : 00100002  
ESC : SGG  
ECP : SGG  
RVE :  
RVEL : O  
PAC :  
PACP : RM  
PACC : Roma  
LDC :  
LDCU : piazza G. Marconi, 8  
LDCM : Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari  
LDCS : Sala I segni dei mestieri  
INV :  
INVN : 2008  
INVD : EGG post  
INVS : 320000  
INV :  
INVN : 1840  
INVD : EGG ante

#### APPENDICE G

##### 7. CHiodo per uccidere i maiali

strutturazione dei dati di una scheda di catalogo relativa a un oggetto semplice



TSK : BDM  
LIR : C  
NCT :  
NCTR : I2  
NCTN : 012228288  
ESC : SGG  
ECP : SGG  
PAC :  
PACP : RM  
PACC : Ravenna  
LDC :  
LDCN : ex-fabbrico del Diedo Bonaccorsi, il Baccarolo-8, oggi frantoio comunale  
LDCU : via Pacheria 2  
LDCM : Museo della Civiltà contadina dell'Alta Valle dell'Arno  
LDCS : sala II  
INV :  
INVN : 28  
INVD : EGG  
INV :



---

### 6.2.2.2

#### La ricerca sulla cultura materiale extraurbana

La pubblicazione “cultura materiale extraurbana” rappresenta il risultato di una ricerca portata avanti all’interno dei corsi di Plastica Ornamentale della Facoltà di Architettura di Firenze negli anni tra il 1974 e il 1978. La ricerca costruita su presupposti teorici più avanti esposti si è sviluppata in una schedatura della cultura materiale prodotta in ambito extraurbano prevalentemente nelle provincie di Firenze e Pistoia.

Dalla pubblicazione della ricerca : “La città dopo aver distrutto le sue mura sta allargando i suoi confini sul territori estendendo a tutto lo spazio intorno al suo modello fisico e culturale. Questo continuo processo di distruzione di culture diverse e di costruzione del modello culturale egemone avviene su un territori e su aree i cui confini non sono sempre chiaramente individuabili. La nostra analisi vuole mettere in evidenza questo processo nel tempo e nello spazio per rendere possibile una lettura del territorio capace di smascherare i rapporti di dipendenza tra città e campagna. (...) Il contadino derubato dalle informazioni tecniche, è costretto dapprima a vendere la propria forza-lavoro, proletarizzandosi e in seguito, derubato dalla capacità creativa , diviene consumatore. I miti naturali vengono sostituiti dai feticci del prodotto industriale, mentre gli oggetti, trasformati nell’uso (il giogo parlaume) divengono segnali del progresso avvenuto (...)

La ricerca illustrata in queste pagine acquista un particolare significato come momento didattico all’interno della Facoltà di Architettura. Sembra infatti generalmente corretto, nell’apprendimento di una disciplina, iniziare ad analizzare le sue produzioni più significative: così per la progettazione architettonica vengono prese in esame le architetture firmate, i monumenti eccetera. Ma, ad un esame approfondito, ciò si dimostra carente, in quanto rimane legato ad una prassi tutta interna alla disciplina architettonica. Si escludono così tutte le operazioni che hanno una maggior ricchezza di significati, in quanto determinate da una realtà che ha come base il vissuto, l’uso del corpo, delle forze naturali e di tutti quei materiali la cui forma ha come unica ideologia quella di essere utile alla propria vita. La realtà indagata attraverso la sola disciplina si presenta frammentaria e inconoscibile, l’architettura dice di se stessa solo di essere architettura... Per capire i meccanismi, i limiti e le motivazioni delle trasformazioni della realtà occorre esaminarla nel suo complesso, partendo da quei livelli che ci sono più vicini e quindi più facilmente « comprensibili. Nell’analisi delle culture subalterne ed emarginate, si scoprono i meccanismi di sopravvivenza che, al di fuori dei modelli di sviluppo del sistema capitalistico, presiedono alle trasformazioni. È in questo enorme patrimonio di conoscenze che possiamo rintracciare non solo le radici della nostra scienza, ma anche la possibilità di una scienza diversa. Riferendoci a questa realtà possiamo analizzare correttamente il diretto rapporto tra l’uomo e la natura, tra l’uomo e gli oggetti che servono a soddisfare i suoi bisogni reali utilizzando cognizioni, intelligenza e creatività che il sistema di divisione del lavoro ha reso inutili per la produzione di merci.(....)

In particolare è attraverso gli oggetti che possiamo leggere l’identità tra uomo e realtà trasformata attraverso il tempo non diviso in tempo lavorato e tempo libero. Accanto alle ricerche sulla cultura contadina vengono portate avanti con metodi analoghi, ricerche sulla pastorizia, la pesca, particolari attività artigianali ed anche su situazioni di emarginazione urbana. Il metodo di ricerca che è stato condotto sulla cultura materiale extraurbana fino ad un progressivo avvi-

**SETACCI**

**A) SETACIO - («LU S(E) TACC'») :**

Si compone di una fascia di legno di faggio piegata a cerchio a cui è fissata una rete metallica a trama fessurata. Il sistema di fissaggio della rete sfrutta il principio di incastrò dei due cerchi. Serve per raffinare la farina. Misura da 25 a 200 cm di diametro, ed è usata largamente diffusa.

**B-C-D) CRIVELLUCCI - («LE CRIVELLUC'») :**

La maglia di queste crivelle è elaborata in eleganti disegni. La intelaiatura di rinforzamento è realizzata in sottili bastoncini. Serve per separare il grano dai residui di paglia.

**E) VAGLIO - («VAL D'EMA») :**

Formato di tre pezzi di fessura circolare in legno di faggio, connessi tra loro e tenuti fermi da corde, all'interno dei quali è posta una rete metallica. Diametro 22 cm, altezza 0,10 cm. Viene tuttora usato per vagliare fave, orzo, grano, fagioli.

**F) LA CRIVELLA («LA CRIVELL'») :**

Si tratta di un cerchio di legno di pioppo, cui è fissata una rete a maglie molto larghe di filo di ferro, e tre grosse corde fissate a bilanciere. Misura 120 cm di diametro. L'oggetto spesso veniva agitato dai coltri per dividere il grano dalla crusca.

**G) IL VALLO - («CAMPAGNA BOLOGNESE») :**

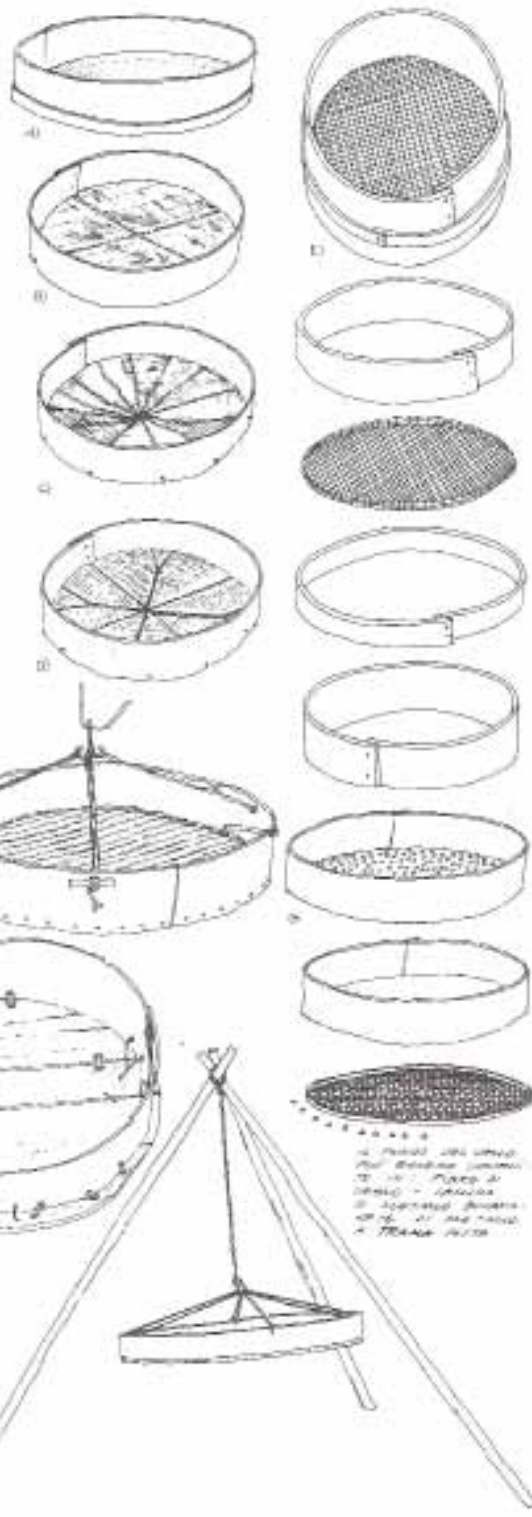
È simile come funzionamento al comune setaccio, serve infatti a dividere i semi dai residui della pianta. Inizialmente la parte lavorata era di legno e il piano del vallo, di fibre di legno intrecciate; questo era un sistema sostitutivo o alternativo all'uso della pala con il vento.

Poi, il piano del vallo venne costruito in metallo. Il funzionamento avveniva mediante oscillazioni sicche e lento in aria delle sementi, da staccare con conseguente recupero. Infatti, cadendo i semi ed i residui del fessaggio più leggeri dai semi, venivano spazzati via dal vento.

Il vallo era anche appeso tramite una corda ad un treppiede formato da tre lunghe pertiche, e veniva fatto oscillare con movimenti pedali.

**H) LU CASCATUR' :**

La base è in legno e presenta due fessure. È fissata con grossolanti legami al cerchio in legno di pioppo. Misura 30 cm di diametro. Veniva usato per separare la farina di granturco dalle impurità. Oggetto completamente in disuso.



- A) SETACIO («LU S(E) TACC'»)
- B) CRIVELLUCCI («LE CRIVELLUC'»)
- C) CRIVELLUCCI («LE CRIVELLUC'»)
- D) CRIVELLUCCI («LE CRIVELLUC'»)
- E) VAGLIO («VAL D'EMA»)
- F) LA CRIVELLA («LA CRIVELL'»)
- G) IL VALLO («CAMPAGNA BOLOGNESE»)
- H) LU CASCATUR' («LU CASCATUR'»)

Fig. III.6.5  
 Immagini dalla pubblicazione "Cultura Materiale Extraurbana", Alinea Firenze  
 Schedatura dei setacci in uso in ambito agricolo

**Lavorazione dei corbelli a Pistola**

Il lavoro si presenta come una registrazione diretta di un tipo di artigianato, legato all'agricoltura, che era molto diffuso nella zona attorno a Pistina e che ormai è destinato a scomparire come molte altre attività di questo tipo. La ricerca si svolge all'interno della bottega di un « corbellajo » che, per tradizione, ha mantenuto ancora i tempi e i modi di lavorazione del padre. Questi modi di lavorazione prevedono ancora la partecipazione fisica di tutto il corpo: egli infatti si serve di pochissimi utensili, utilizzando mani e denti come suoi unici essenziali strumenti.

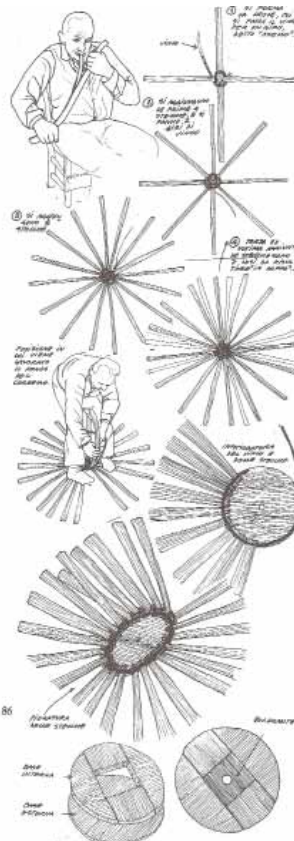
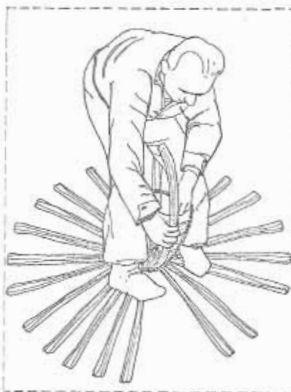
La ricerca si articola in tre parti: la prima è un'indagine sull'ambiente dell'artigianato, la seconda riguarda le tecniche e i tempi di lavorazione, la terza è un breve catalogo degli utensili usati.

**Introduzione**

Quando, nel 1926, il signor Vannucci, dodicenne, venne a Pistina, il mestiere del corbellajo era molto diffuso. Allora i corbelli erano usati principalmente come casse da imballaggio per vari prodotti, come il pane, la pasta, i fiori. Erano corbelli particolari, più larghi di quelli usati dai contadini o dai carbonai, e dovevano contenere un certo numero di kg di pasta (50 kg) o di pane. Con l'avvento della materia plastica il mestiere del corbellajo tende a sparire, infatti rimangono solo pochi artigiani che in gran parte si dedicano alla lavorazione « artistica » dei vimini o dei bambù. Ci sono altri poi che, pur continuando a far ceste per danneggiare, affidano gran parte del lavoro alle macchine. Oggi la richiesta di corbelli in castagno è molto limitata, ma ci sono dei casi in cui il corbello si dimostra insostituibile, come, per esempio, il vaglio da cartolajo che, se fosse realizzato in vimini, non potrebbe sopportare una sfonza che arriva fino a 50/70 chilogrammi. Invece il corbello, una volta intrecciato, ha una resistenza notevole, se si tiene conto che, in fondo, è costituito da stecche di qualche millimetro di spessore.

Corbelli che esercitano attualmente nella provincia di Pistina.

Comune	Libre, esse per danneggiare	Corbelli
Chiusina Urzaneze	—	1
Larciano	1	—
Montemurlo Terme	8	1
Piccola	—	6
Pieve a Nievole	—	1
Pistina	2	1
Quarrata	—	1



**Lionello Vannucci**

Il signor Vannucci è forse l'unico, a Pistina, che lavora i corbelli come si lavoravano una volta, mantenendo cioè intatta una tradizione tramandata dal padre. Egli è nato a Buiti, in provincia di Pisa, nel 1903. Di Buiti lui stesso dice che è il paese dei corbelli. Iniziò a lavorare come garzone nella bottega del padre che gli insegnò il mestiere. Solo dopo sei anni sarà però in grado di lavorare per conto proprio, cosa che inizierà a fare appena giunto a Pistina dove si trasferisce con la famiglia. Per diversi anni si spostò in tutta l'Italia lavorando, ad esempio, a Salerno, dove seguiva cassa per la spedizione dei garofani, e ad Imperia, dove lavorò per la ditta Agnati. Da ventisei anni tiene bottega fissa nel quartiere di Porta al Borgo, dove vive con la famiglia.

Chiarmente, come prima si diceva, la domanda di corbelli è andata via via diminuendo, ma il signor Vannucci può ancora contare sulla richiesta di casse per famiglie, vagli di carbonai e, spesso, sulla richiesta di grosse casse che servono a contenere il pane appena sfornato. Queste ultime sono un po' particolari, in quanto sono realizzate con un doppio intreccio che le rende molto resistenti, ma che è un po' lungo da portare a termine. Di queste casse, il signor Vannucci dice che si può ritenere soddisfatto se alla fine della giornata ne ha ultimata almeno una.

Per gli altri tipi di ceste, invece, il tempo impiegato è molto minore: una per diametro di 65 le può essere ultimata in un'ora e mezza, due al massimo, mentre per la lavorazione del corbello, specialmente se viene richiesto per un regalo, è necessario un po' più di tempo, dovendosi curare maggiormente la fattura. Sia il metodo da lui seguito, sia gli strumenti impiegati sono rimasti immutati da quando il mestiere veniva esercitato dal padre. I suoi lavori sono caratterizzati dalla stessa accuratezza e precisione di una volta.

**2ª parte: Tecniche e modi di lavorazione**

La parte del castagno da cui si ricavano le stecche per costruire i corbelli sono i « mazzari ». Questi ultimi sono delle ramifichiazioni secondarie (polloni) che spuntano dal ceppo del castagno caduto e che vengono recati all'età di sei, sette, massimo otto anni, poiché con il passar degli anni essi perderebbero per perdere la flessibilità e l'elasticità necessarie.

**Preparazione del legno**

Per poter essere ridotti in stecche, i mazzari hanno bisogno di una certa preparazione. Se sono, infatti, di taglia recente, conservano ancora una certa umidità, per eliminare la quale vanno messi in forno fino a quando diventano caldissimi. Solo a questo punto si può procedere alla « schiappatura ». Il significato che il signor Vannucci dà al verbo « schiappare » corrisponde alla definizione data dal vocabolario, secondo il quale la schiappa è una lunga sceggia di legno ricavata con l'ascetta e con l'ascia.

Se il significato è il medesimo, cambia il modo in cui le sceggio vengono formate. Infatti, per schiappare, il corbellajo non adopera alcun attrezzo, tranne che per dividere il mazzaro in due, ma si serve unicamente della bocca e delle mani. Subito dopo essere stati schiappati e messi in forno, viene praticata sulla sommità del mazzaro una grossa incisione per determinarne il punto di mezzo, poi, a seconda del diametro, si fanno



Fig. III.6.6  
Immagini dalla pubblicazione "Cultura Materiale Extraurbana", Alinea Firenze  
Schedatura dei setacci in uso in ambito agricolo

cinamento alle periferie urbane, comprende infatti tutte le culture che normalmente vengono definite marginali perché crescono secondo una loro autonomia progettuale creando una propria immagine del reale all'interno di sistemi considerati anonimi in quanto prodotti ai limiti della cultura egemone."<sup>(4)</sup>

Il sistema di schedatura utilizzato all'interno del progetto "Culture Materiali Extraurbane", sebbene prodotto in una fase storica nella quale ancora non si era delineato l'apporto possibile dell'informatica, mostra in prevalenza il ruolo della rilevazione grafica per la restituzione delle conoscenze legate ad una categoria di oggetti. Di estremo interesse anche il lavoro sulle "varianti" espresso nel confronto tra gli oggetti catalogati in una stessa tipologia.

---

4

*Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, Cultura Materiale Extraurbana, Alinea Firenze 1983, pgg. 8-9*

---

### 6.2.2.3

#### L'Archivio dei saperi del Mediterraneo

L'Archivio dei Saperi Artigianali del Mediterraneo propone i risultati di una lunga e accurata ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco e Egitto.

L'archivio nasce con l'obiettivo prioritario di consolidare i rapporti culturali con i paesi della sponda sud del Mediterraneo e favorire un processo di sviluppo socio-economico attraverso la salvaguardia delle specificità culturali, tecniche ed esecutive dei saperi artigianali tradizionali.

In ambito nazionale esiste un Archivio Storico Multimediale del Mediterraneo<sup>(5)</sup> progetto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che vede coinvolti alcuni dei più prestigiosi Archivi di Stato nazionali e di altri paesi del Mediterraneo nella raccolta di documenti e collezioni cartografiche opportunamente digitalizzati, schedati e organizzati in banca dati in un unico archivio multimediale fruibile on-line attraverso un portale multilingue. Tale archivio ha però una prevalente finalità storica e coinvolge in maniera marginale la cultura materiale.

L'obiettivo dell'Archivio dei Saperi Artigianali del Mediterraneo è invece quello di estendere la ricerca a settori, luoghi e contesti molto diversi tra loro per offrire una panoramica quanto più ampia delle culture materiali nel bacino mediterraneo. Tale obiettivo ha determinato, l'esigenza di realizzare quattro differenti tipologie di contenuto: documentazione tecnica (attraverso la realizzazione di schede specifiche per settore), documentazione fotografica (dei manufatti e degli strumenti di lavoro), documentazione video delle tecniche e delle testimonianze, documentazione testuale (attraverso approfondimenti specifici). Per ogni contenuto si sono stabiliti gli standard qualitativi (formati, durata, struttura) in base ai quali elaborare i contenuti in tutti i territori coinvolti.


L'indagine sul campo, condotta dettagliatamente in Sardegna, Marocco e in misura minore anche in Egitto, ha riguardato la tessitura, la lavorazione a intreccio delle fibre vegetali e il ricamo. In tutti i territori si è provveduto a individuare i centri in cui vi fosse ancora una sopravvivenza, cioè delle artigiane (perché di lavoro femminile quasi esclusivamente si tratta) ancora impegnate nel lavoro. L'opera di tutela che il progetto di ricerca si proponeva di attuare, doveva partire infatti da quanto fosse ancora vivo e soprattutto doveva muovere da una conoscenza profonda del fare. La condivisione delle linee metodologiche generali ha poi generato una diversa organizzazione logistica delle campagne di ricerca, in relazione sia al contesto territoriale nel quale si doveva agire che al settore che si era deciso di indagare.

La campagna di catalogazione attivata ha come peculiarità l'indagine sul campo e la schedatura dei manufatti nel luogo di appartenenza ed in presenza di persone che ne conoscono la storia e le caratteristiche tecniche. Si è infatti provveduto ad assegnare direttamente agli artigiani il compito di cercare nel loro contesto territoriale i manufatti che più degnamente erano in grado

---

5

<http://www.archividelmediterraneo.org>



**archivio dei saperi  
artigianali del  
mediterraneo**

Log in

---

BETTORI
STATI
ARCHIVIO
AUDIOVIDEO

» Archivio

**Ricerca attuale:**

(1) **Settore:** intreccio

**Categorie di ricerca:**

**Stato**  
Italia (123)  
Egitto (24)

**Settore:** altri » Intreccio

**Regione**  
Sardegna (123)  
Governatorato Merse (Matrouh) (24)

**Tecnica generale di riferimento**  
Intreccio a spirale a punto fisso (102)  
Intreccio a struttura ad incrocio (24)  
Intreccio funi e corde (19)  
Intreccio a spirale a punto storciogliato e cucitura radiale (10)  
Intreccio a spirale a punto storciogliato con struttura ad archetti (6)  
more...


**Centro territoriale**  
San Vero Milita (46)  
Sinnai (32)  
Oasi di Siva (16)  
Fauillatno (15)  
Montresta (9)  
more...

**Tipologia di manufatto**  
Corbule (50)  
Canestri, chingios, cartigu, pallina, cranisteddù (24)  
Cestini, penieri, coffinus, piccoli canestri (21)  
Contenitori per il trasporto manuale di alimenti, pischeddas, pischeddas, coffas, cadinos, scanteddus (18)  
Oriveili, chivivros (8)  
Fuselle (3)

**Motivo decorativo**  
Motivi decorativi geometrici cestineria in Sardegna (55)  
Motivi decorativi fionorti cestineria in Sardegna (16)  
Motivi decorativi geometrici cestineria Oasi Siva (14)  
Motivi decorativi zoomorfi cestineria in Sardegna (8)  
Motivi geometrici in Sardegna (3)  
more...

**L'Archivio storico** Results 1 - 15 of 147


I manufatti presenti in questa sezione sono tutti accompagnati dalla documentazione fotografica e da una dettagliata scheda che puntualmente riporta tutti i dati tecnici e una descrizione generale dell'oggetto, alcune delle voci della scheda consentono inoltre ulteriori possibilità di approfondimento della ricerca.




**Canestro 17**  
Canestro di piccole dimensioni, di forme troncoconiche con...




**Canestro 186**  
Canestro, di grandi dimensioni, forme troncoconiche con...




**Canestro 46**  
Canestro con orditure e tessiture in asfodelo, forme...




**Canestro 60**  
Canestro con orditure e tessiture in asfodelo, forme...




**Canestro a tasca in asfodelo 126**  
Tasca da sospendere alle pareti di forme globulari ribassate...




**Canestro con decorazione geometrica e zoomorfa in panno di...**  
Canestro di medie dimensioni con parete rettilinea sussata...




**Canestro con decorazione geometrica in panno di lana rosso...**  
Canestro di medie dimensioni con parete rettilinea sussata...




**Canestro con motivo decorativo floreale a serro di rose 283**  
Cestino di medie dimensioni, presenta l'orditura in fieno...



**Canestro con motivo decorativo floreale 276**  
Canestro di medie dimensioni; presenta l'orditura in fieno...



**Canestro con motivo zoomorfo 88**  
Cestino, di forme troncoconiche con parete curvilinea...



**Canestro con orditure e tessiture in asfodelo 76**  
Canestro con orditure e tessiture in asfodelo, forme...



**Canestro con orditure in cuimi di grano e giunco e...**  
Canestro di grandi dimensioni di forme troncoconiche con...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 » successivo » ultima

---

archivio  
dei saperi artigianali  
del mediterraneo

mediterranean  
crafts  
archive

Francis  
italiano

---

**Note legali**  
Credits  
Contatti

**Progetto**  
Publicazioni

Fig. III.6.7  
Archivio dei saperi  
artigianali del medi-  
terraneo  
Dchede dei cesti in  
Sardegna

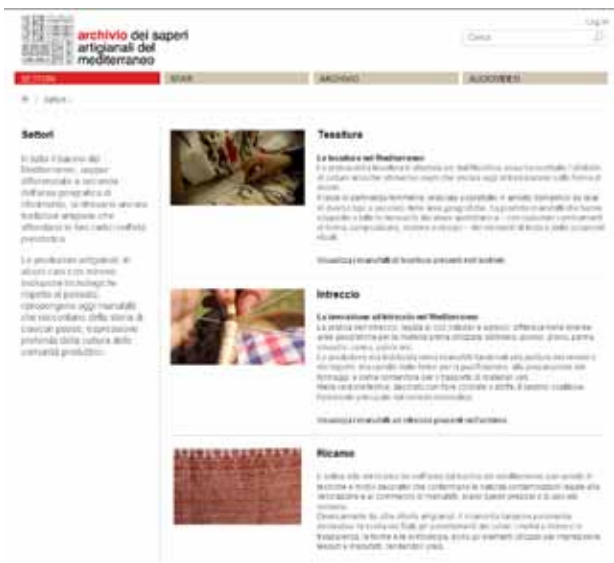
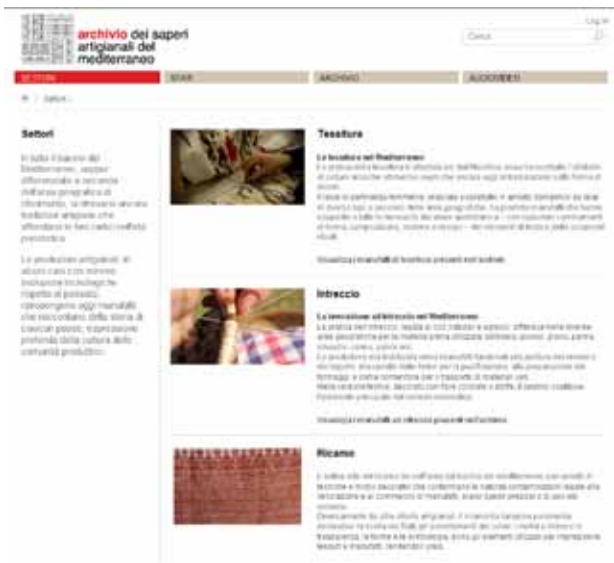


Fig. III.6.8  
 Immagini  
 dall'Archivio dei  
 saperi artigianali del  
 mediterraneo

di rappresentare la comunità. Per preservare la registrazione di dati specifici ed originali, nella raccolta delle informazioni e durante l'intero percorso di acquisizione dei dati, si è utilizzato un metodo non eccessivamente vincolato all'utilizzo di riferimenti bibliografici, ma basato sulla continua verifica e comparazione delle informazioni per meglio recepire e valorizzare gli elementi innovativi ricavati dalle fonti orali.

Contemporaneamente è stato portato avanti un altro importante lavoro, che ha permesso di costruire un archivio dei disegni tecnici per la tessitura: le stesse tessitrici sono state infatti incaricate di rimettere su carta gli "esecutivi" dei principali motivi decorativi appartenenti al loro territorio. Tradizionalmente i motivi decorativi venivano tramandati per passaggio diretto tra tessitrici, attraverso attività non codificate di esperienza condivisa e di competenza tecnica. La raccolta dei tessuti per la Regione Sardegna contiene ad oggi più di quattrocento disegni, di-

visi per aree geografiche, senza i quali sarebbe veramente difficile pensare di poter riprodurre i numerosi e superbi manufatti che caratterizzano la produzione tessile sarda.

Il settore della lavorazione a intreccio ha interessato in particolar modo la Sardegna. Qui sono state individuate cinque aree di produzione, caratterizzate dall'utilizzo di differenze essenze vegetali nell'intreccio dei cesti: la Planargia (Montresta, Flussio), la Barbagia di Ollolai (Ollolai e Olzai), l'Ogliastra (Urzulei) dove si lavora la fibra di asfodelo; il Campidano di Cagliari (Sinnai, Quartu Sant'Elena) dove la materia prima impiegata è costituita dai culmi di grano e dal giunco (la produzione di quest'area si distingue inoltre per l'inserimento di elementi in stoffa); il Campidano di Oristano (San Vero Milis) che utilizza diverse varietà di giunco di cui il territorio è ricco; l'Anglona (Castelsardo) e la Romangia (Sennori, Ittiri) dove si intreccia la palma nana e la rafia.

In Marocco, l'organizzazione del lavoro ha dovuto seguire un diverso criterio, sia da un punto di vista operativo che concettuale. Dovendo comprendere e rappresentare non soltanto una realtà regionale specifica, ma un vasto e variegato Stato, si è scelto di suddividere le aree geografiche in base alla localizzazione delle principali varianti tecniche nel territorio: per i tappeti sono state così individuate le aree dell'Alto e Medio Atlante, i tappeti cittadini di Rabat e quelli della Haouz di Marrakech, mentre per la tessitura di tessuti si sono selezionate tre importanti realtà: il broccato di Fès, la tessitura di B'zou e quella di Ouazzane.

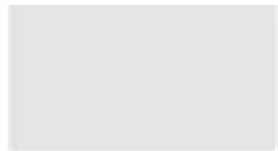
In entrambi i territori la ricerca è andata poi avanti attraverso la realizzazione della campagna fotografica e delle riprese video: i manufatti selezionati sono stati dettagliatamente fotografati, mentre la ricerca preliminare delle artigiane è stata successivamente approfondita da studiosi ed esperti per dar luogo ad un esito di sintesi che si è concretizzato nella schedatura tecnica di ogni singolo manufatto.

Le riprese video sono state invece concepite per soddisfare due diverse esigenze: documentare la tecnica in modo puntuale e preciso, raccogliere le testimonianze di chi quella tecnica la pratica abitualmente e gli conferisce anima e senso, inserendola in un racconto di vita vissuta. Si sono così realizzati dei brevi video, pensati per essere facilmente fruiti attraverso il web, suddivisi per settori, località, tecniche e fasi di lavorazione, e delle interviste agli anziani, detentori dei saperi. In contemporanea alla catalogazione, è stata sviluppata anche la realizzazione informatica dell'Archivio con la creazione del database, utile a contenere e rendere consultabile in modo innovativo la ricerca. L'attività di elaborazione di contenuti si è svolta in stretta collaborazione con gli informatici, per permettere l'adeguamento del database alle innumerevoli sfaccettature delle informazioni raccolte, consentendo così l'aggiornamento dei parametri d'archiviazione e comparazione.

Il risultato finale è un ricco archivio online che permette ricerche multidisciplinari e multimediale, con il continuo raffronto tra la specificità locale e il contesto generale. L'opera di tutela dello straordinario patrimonio dei saperi locali al quale si è voluto contribuire si muove dalla considerazione che questi saperi rappresentano un elemento fondamentale per il mantenimento dell'identità culturale dei territori, intesa in questo caso anche in senso allargato, cioè di un'identità "mediterranea" comune a tutti i territori che si affacciano nel bacino del mediterraneo.

L'Archivio contiene allo stato attuale un totale di quasi 1000 schede manufatto, più di 500 schede riguardanti la tessitura in Sardegna, 150 schede concernenti i manufatti a intreccio, circa 200 schede relative alla tessitura e al ricamo in Marocco, 50 schede relative al ricamo e alla lavorazione ad intreccio a Siwa. Sono state caricate più di 5000 foto e realizzati circa 30 audiovisivi.





Log out

■ [Materiali](#)

■ [Tipologie](#)

■ [Territori](#)

# Archivio delle Cono- scenze Terri- toriali

## Toscana



### Il Progetto

- ENTE ORGANIZZATORE
- COMITATO SCIENTIFICO
- PUBBLICAZIONI
- LINK UTILI
- CONTATTI

### Ricerca Veloce

- ENTE ORGANIZZATORE
- COMITATO SCIENTIFICO
- PUBBLICAZIONI
- LINK UTILI
- CONTATTI

### Cataloghi Tematici

- CATALOGO TEMATICO 1  
Gli spazi dell'ospitalità
- CATALOGO TEMATICO 2  
Gli spazi esterni



Fig. III.6.8  
Immagini  
dall'Archivio delle Conoscenze Territoriali

## 6.3 L'ARCHIVIO DELLE CONOSCENZE TERRITORIALI

### 6.3.1

#### Ipotesi di un nuovo sistema di schedatura per il progetto: L'Archivio delle Conoscenze Territoriali

L'ipotesi di un differente sistema di schedatura delle culture materiali parte dalla considerazione che le schedature in uso abbiano prevalentemente una funzione documentale che mal si adatta alle esigenze del progettista. Ai fini di questa ricerca l'utilizzo possibile delle schede è quello di raccogliere dati e informazioni che possano guidare la pratica progettuale. L'ipotesi è quella della creazione di uno strumento che possa fornire al progettista che intende operare in un determinato territorio tutte le informazioni necessarie per lo sviluppo dei propri progetti in chiave di continuità identitaria.

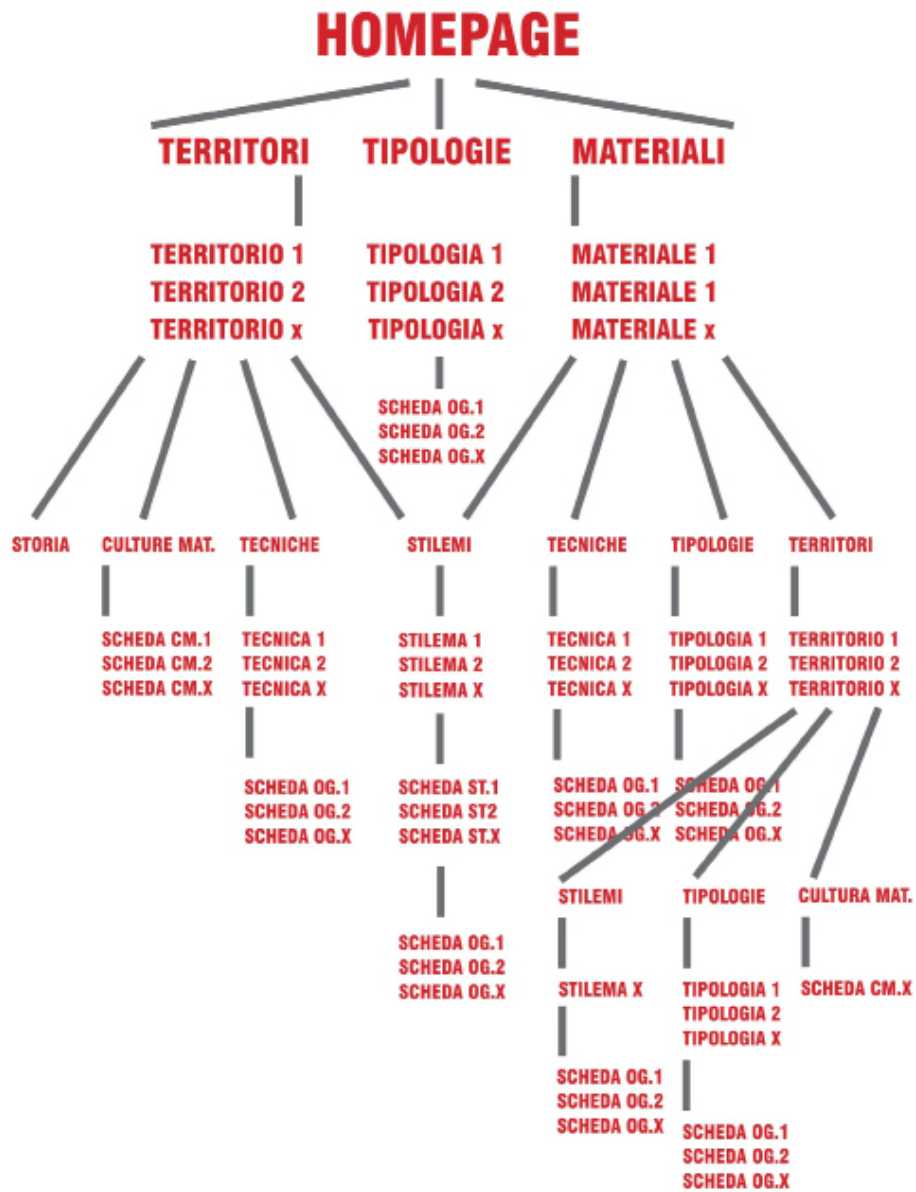
#### 6.3.1.1

##### Obiettivi generali e specifici

L'obiettivo primario dell'archivio delle conoscenze territoriali, come già più volte affermato, è quello di fornire una base di conoscenze sul territorio che possa costituire il riferimento per il processo progettuale. Ai fini di questa ricerca l'utilizzo possibile delle schede è quello di raccogliere dati e informazioni riguardanti il territorio sotto vari aspetti. In primo luogo sotto l'aspetto storico e a seguire sotto i diversi ambiti che ne definiscono l'identità culturale e quindi le tecniche, i materiali, i decori. Le schede sono fonti di informazioni e riferimento per lo sviluppo di nuove idee.

L'obiettivo secondario e infatti quello di sviluppare, attraverso tali conoscenze, una nuova progettualità che possa alimentare le culture materiali presenti nel territorio.





### 6.3.1.2

#### Struttura organizzativa

La realizzazione di un archivio delle conoscenze territoriali presuppone la creazione di un comitato scientifico e di un gruppo di lavoro che sovrintenda alla redazione dei testi e alla compilazione delle schede. Come già avviene in alcune regioni italiane e considerato il carattere spe-

rimentale dell'iniziativa, si presuppone che l'archivio possa nascere dalla collaborazione tra un ente amministrativo e una struttura universitaria nell'ambito di un progetto di ricerca. La composizione del comitato scientifico, in relazione alla scala dell'archivio, comprenderà esperti provenienti dal mondo della cultura e delle professioni. Considerata la multidisciplinarietà delle componenti di identità di un territorio il gruppo di lavoro sarà costituito da docenti e ricercatori di più istituti universitari nell'ambito delle proprie competenze disciplinari.

### 6.3.1.3

Compilazione schede e costruzione della banca dati

Per la compilazione delle schede è necessaria da un lato un'indagine sul campo allo scopo di catalogare e documentare il lavoro degli artigiani ancora attivi nella varie culture materiali dall'altra la ricerca di manufatti che rappresentino testimonianze di lavorazioni o tipologie scomparse.

Tale lavoro può essere svolto all'interno di uno o più corsi universitari (anche con sinergie tra le diverse discipline) o su finanziamenti per la ricerca costruendo una équipe di rilevatori.

Il modello della scheda è interattivo con informazioni di base facilmente leggibili e una serie di link di approfondimento con collegamento a filmati, disegni ed altri documenti reperiti.

Ogni scheda partecipa poi ad un sistema informativo incrociato con rimandi alle altre schede (materiali, tecniche, tipologie, territori) dell'archivio.

Alle schede prodotte si potrà arrivare o direttamente o al termine di uno dei percorsi di approfondimento delineati.





foto: Carolina Vagnoli

Archivio  
delle  
Cono-  
scenze  
Terri-  
toriali

**Toscana**



HOME

SCHEDA OG.212

Log out

Cerca



**Oggetto**

Nome del manufatto: Cavalieri  
 Tipologia: Scultura in ceramica  
 Provenienza: Montelupo Fiorentino  
 Datazione: 1972  
 Autore: Aldo Londi  
 Materiali: ceramica  
 Dimensioni: H.18 L.16

**Approfondimenti**

Immagini Fotografiche: <http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/londi/cavalieri/fotografie>  
 Disegni di Rilievo: <http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/londi/cavalieri/disegni>  
 Filmati: [http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/multimedia/lond\\_rimini\\_blu](http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/multimedia/lond_rimini_blu)

**Progetto**

Cultura Materiale: Cultura ceramica di Montelupo Fiorentino - [Scheda CM.22 Link](#)  
 Tecniche utilizzate: Ceramica a colaggio - [Scheda TC.37 Link](#) - Decoro a incisione - [Scheda TC.122 Link](#)  
 Stilemi Utilizzati: Decoro Rimini Blu - Montelupo [Scheda ST.11 Link](#)

**Note sull'oggetto**

La collezione Rimini Blu nasce nei primi anni '50 da un'idea di Aldo Londi, all'epoca Direttore Artistico dell'azienda Bitossi Ceramiche. Si compone di oggetti semplici, immediatamente riconoscibili grazie al particolare colore che dà identità alla celebre serie. Vasi, brocche, ciotole, animali e altri soggetti definiti da una precisa combinazione di smalto che lega strati di blu e turchese con sfumature diverse. La superficie della ceramica, è incisa da piccoli fregi geometrici che si rincorrono e si intersecano come nella trama di un tessuto.

**Ricerca**

Stessa tipologia: <http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/typologie/sculture>  
 Stesso materiale: <http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/materiali/ceramica>  
 Stesso territorio: [http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/territori/montelupo\\_fiorentino](http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/territori/montelupo_fiorentino)

### 7.2.3.2

La scheda OG oggetti

Ogni scheda riporta a grandi dimensioni un'immagine rappresentativa dell'oggetto, preferibilmente scontornata in maniera da poterne cogliere l'essenza formale e l'apparato decorativo. Sono disponibili ad una prima lettura le informazioni di base sull'oggetto (nome, tipologia, provenienza, materiali, dimensioni etc), mentre le informazioni particolari e la documentazione disponibile (fotografie, disegni, filmati) sono accessibili attraverso appositi link. Dalla scheda è poi possibile accedere direttamente agli altri sistemi di schedatura (materiali, tipologie, stilemi) in maniera da avere un'informazione completa organizzata per livelli di approfondimento.

Archivio  
delle  
Cono-  
scenze  
Terri-  
toriali

Toscana

REGIONE TOSCANA

Dati generali

Nome della tecnica  
Materiale di riferimento  
Aree di utilizzo

Tipologie di riferimento

Approfondimenti

Immagini Fotografiche  
Disegni di Rilievo  
Filmati

La tecnica

Stessa tipologia  
Stesso materiale  
Stesso territorio

HOME

SCHEDA TC.37

Cerca

Log out




Fig. A mostra una forma di gesso per il colaggio a vuoto.  
Fig. B mostra il vaso liberato dalle parti che costituiscono la forma.






Fig. 1 La preparazione della forma Fig. 2 Il colaggio nella forma  
Fig. 3 La preparazione della seconda forma Fig. 4 L'apertura dello stampo

Link 1  
Link 2  
Link 3

La tecnica

Il processo di lavorazione consiste nell'utilizzare l'argilla allo stato liquido (barbottina), che viene versata all'interno di forme di gesso che riproducono gli oggetti da eseguire. Il gesso, per le sue caratteristiche idroassorbenti, assorbe l'acqua contenuta nella barbottina, provocando l'indurimento parziale della pasta, e creando uno spessore di argilla sulla superficie della forma di gesso. Occorre mantenere la forma sempre piena di barbottina finché non si otterrà lo spessore desiderato; a questo punto, si può svuotare la forma dal contenuto di barbottina eccedente, facendola scolare a lungo.

Quando l'argilla ha raggiunto la durezza si può procedere all'apertura della forma.

Il colaggio può avvenire per colatura in vuoto o a spessore. Quello in vuoto si ottiene, per esempio, con una forma che riproduce un vaso. Versata la barbottina, quando si sarà formato lo spessore necessario, si capovolge lo stampo facendo fuoriuscire l'eccesso di argilla ancora liquida. Il colaggio a spessore invece si ottiene in forme dove il vuoto interno, corrispondente all'oggetto da riprodursi, viene riempito di barbottina, fino a quando l'acqua, contenuta nella stessa, non ven-



SCORREMENTO TESTÒ

### 6.2.3.3

La scheda TC sulle tecniche

Le schede delle tecniche riportano per ogni materiale presente nell'area omogenea individuata le lavorazioni in uso. La scheda si compone di una parte grafica dove con immagini e disegni viene illustrato il procedimento tecnico e di una banda testuale con scorrimento verticale nella quale sono descritti i passaggi della lavorazione. La scheda si completa con i link di approfondimento che danno accesso a filmati, altre immagini e documenti relativi alla lavorazione esaminata. Sempre dalla scheda è possibile accedere alle schede oggetto per tipologia, materiale, territorio.

Log out

HOME

Archivio  
delle  
Cono-  
scenze  
Terri-  
toriali

**Toscana**



SCHEDA ST.21



**Approfondimenti**

Scheda oggetto  
Immagini Fotografiche

Disegni di Rilievo

Filmati

**Progetto**

Cultura Materiale  
Tecniche utilizzate

**Ricerca**

Stesso decoro  
Stessa tipologia  
Stesso materiale  
Stesso territorio

**Scheda CM.22** [Link](http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie)  
<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>

**Scheda CM.22** [Link](http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie)  
<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>

**Scheda CM.22** [Link](http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie)  
<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>

**Scheda CM.22** [Link](#)  
**Scheda TC.37** [Link](#)

[Link 1](#)  
[Link 2](#)  
[Link 3](#)

**Decoro 3 - Ceramica di Montelupo**  
**Manifattura di Montelupo Bartoloni**

Il decoro risale al periodo compresi tra il XIV° e il XV° secolo nell'area tra Montelupo Fiorentino e Cippola. Rappresenta un animale certamente ammaestrato come si evince dal collare in una posizione di riposo con un decoro circolare floreale sui toni del verde, del blu e del giallo. Realizzato dalla Manifattura Bartoloni. Piatti di forma ovale in ceramica decorata con motivi floreali e animali nei toni del blu, del verde e del giallo (cm 48,5 diametro). Il tipo di decoro viene sviluppato partendo da una decorazione al tornio che definisce le aree entro cui sviluppare sia l'ambito sia il disegno centrale. La tecnica costituisce l'evoluzione di una precedente modalità con riferimento alla scheda ST05 che utilizzava gli stessi smalti ma con un differente apparato decorativo.



SCORRIMENTO TESTI

### 6.2.3.2

#### La scheda ST stilema

La catalogazione degli stilemi viene fatta per aree omogenee, per tipologie di oggetti., per materiali. A seconda del tipo di lettura che si vuole effettuare sarà quindi possibile ad esempio individuare tutte le tipologie di oggetti che in un'area utilizzano un determinato stilema o tutti gli stilemi usati per una determinata tipologia. La scheda si compone di una parte grafica o fotografica dove viene illustrato lo stilema e di una banda testuale con scorrimento verticale nella quale sono descritte le caratteristiche. I link laterali sono la partenza di un percorso di approfondimento.





#### 6.2.4

##### **Possibili ambiti di sviluppo: l'estensione degli archivi al progetto d'architettura**

Se è vero che il futuro del “fare architettura” nel nostro paese stia maggiormente nel recupero del costruito che nella realizzazione di nuove opere, ciò rappresenta un'occasione unica per rimediare a recenti errori e rileggere le nostre città con la possibilità e l'obiettivo di incidere sulla qualità globale del patrimonio edilizio. Questa ri-lettura può avvenire sul fronte della “sostenibilità ambientale” attraverso opere e impianti che modifichino le “prestazioni” del manufatto edilizio, nell'ambito di una trasformazione tipologica (spesso con modifiche alla destinazione d'uso degli immobili), ma ancora in termini di ridefinizione dei linguaggi, con interventi sulla “pelle” dell'edificio, sull'apparato decorativo, sulla sua connotazione stilistica.

Quest'ultimo particolare aspetto del recupero edilizio apre a un preciso punto di vista

che è quello del recupero delle architetture nell'ambito del loro rapporto con i luoghi e quindi della ri-connotazione identitaria del patrimonio costruito.

In questa specifica connotazione gli "Archivi delle Conoscenze Territoriali" possono avere un ruolo anche all'interno del progetto d'architettura dove la diffusione di linguaggi internazionali degli ultimi trent'anni sta avendo un effetto dirompente sul patrimonio edilizio, omologando le nostre città ben più di quanto non sia avvenuto nel recente passato. Le cause di tale evoluzione possono essere certamente molteplici: l'uniformazione degli strumenti del progetto (le applicazioni CAD in primo luogo ma anche i programmi di modellazione tridimensionale e renderizzazione), la diffusione sempre maggiore delle opere dei protagonisti dell'architettura internazionale (attraverso siti internet, libri e riviste d'architettura) con una conseguente omologazione del gusto, l'utilizzo di materiali e tecniche costruttive "globali", la quasi completa scomparsa di una corrente "contestualista" tra gli esponenti del progetto contemporaneo.

Di contro, nelle parole e negli scritti dei teorici, compare una rinnovata esigenza di "diversità culturale", l'esigenza di un ritorno ai luoghi e al patrimonio di diversità che ogni territorio sa esprimere ma anche, e conseguentemente, di un recupero delle conoscenze "tacite" in rapporto alle conoscenze "codificate" perchè sono tali conoscenze, se tutelate e sviluppate, il primo e fondamentale elemento di contrasto alla omologazione delle culture.

Così Rullani "Riscoprendo il ruolo centrale della conoscenza tacita, anche nelle forme di apprendimento moderno, si fa dunque un doppio passaggio: da un lato si torna indietro alle condizioni della produzione pre-moderna; dall'altro si guarda avanti verso una diversa concezione della modernità in cui il sapere tacito e l'apprendimento evolutivo siano impiegati per gestire la complessità generata dalle forme artificiali di sapere ..... La conoscenza tacita tende a rimanere ancorata al contesto di origine, ponendo severe barriere all'accesso a tutti coloro che non hanno esperienza pratica di quel contesto. Ma, per la stessa ragione, essa può essere condivisa da coloro che vivono o operano in quel contesto..."<sup>(1)</sup>

A supporto di tali considerazioni valgono alcuni documenti elaborati in ambito internazionale a partire dalla metà degli anni Novanta. Nello specifico del processo di recupero edilizio, la carta di Cracovia (Principi per la conservazione e il restauro del patrimonio costruito) elaborata nel 2000 in continuità con la Carta di Genova con l'adesione di ben 34 paesi all'articolo 8 recita: "Ciascuna comunità, attraverso la propria memoria collettiva e la consapevolezza del proprio passato, è responsabile dell'identificazione e della gestione del proprio patrimonio" e ancora "e ancora "Dovrà essere stimolata la conoscenza dei materiali e delle tecniche tradizionali e per la loro conservazione nel contesto della moderna società, essendo di per se stesse una componente importante del patrimonio"<sup>(2)</sup>

1

Rullani E. *Economia della conoscenza, Creatività e valore nel capitalismo delle reti*. Carocci. Roma 2004 pag.36

2

Carta di Cracovia 2000 - articolo 10

---

La diffusione delle conoscenze specifiche e delle risorse di un territorio e parallelamente l'utilizzo dei cataloghi tematici (spiegati nei prossimi capitoli) possono rappresentare la base per un ritorno al contesto negli oggetti e nel progetto d'architettura.

---

## 6.3 BIBLIOGRAFIA

### 7.1 Elementi per il progetto

- Angioni Giulio, *Il sapere della mano*, Ed. Sellerio, Palermo, 1986

### 7.2 La schedatura delle culture materiali

- Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, *Cultura Materiale Extraurbana*, Alinea Firenze 1983 ,
- Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), *Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana*, Alinea, Firenze, 2008.
- De Giorgi C., Germak C., *Manufatto. Artigianato Comunità Design*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Rullani E. *Economia della conoscenza, Creatività e valore nel capitalismo delle reti*. Carocci. Roma 2004







## **CAPITOLO 7**

### Buone pratiche progettuali (Pratiche)



---

*“Ha una tale sfiducia nel futuro che fa i suoi progetti per il passato”  
Ennio Flaiano, Diario notturno, 1956*

*Nella pagina precedente  
Fig. I.71  
Anna Deplano- Pani colorati  
Dalla mostra “+ Design” Firenze Fortezza da Basso Aprile 2012  
Fotografia:Stefano Visconti  
per gentile concessione*

## 7.0 PREMESSA

L'acquisizione delle conoscenze è la premessa all'atto progettuale. Il progetto trova supporto nella preparazione culturale per muoversi nello spazio delle idee guidato dalle competenze tecnico-grafiche. Se nel capitolo precedente sono state poste le basi per la conoscenza degli elementi di specificità di un territorio, in questo capitolo si vogliono evidenziare i diversi modi con cui il progetto può esprimere identità partendo da tali conoscenze.

Progettare oggetti contemporanei che sappiano esprimere un radicamento a un luogo è certamente operazione complessa. I dialoghi contenuti negli apparati alla ricerca e i progetti degli autori che nel tempo hanno intrapreso un simile percorso, rivelano quanto il confronto tra storia e modernità implichi precise scelte di campo che rappresentano i confini all'interno dei quali il progetto si svolge.

Tali confini sono allo stesso tempo un vincolo e una ricchezza per il progetto. Per quanto qualsiasi atto progettuale parta da un sistema di limiti costituito dalle norme, dalle tecniche, dai materiali, dall'uso è poi l'idea che guida la traccia nel foglio a rappresentare la sintesi delle conoscenze necessarie. Nel progetto identitario l'idea non parte da un foglio bianco ma da preesistenze che devono trovare continuità nel rapporto con il contemporaneo.

Il progettista si identifica, in tal caso, nella figura del rematore che procede in avanti (futuro) con lo sguardo volto all'indietro (passato). Tali preesistenze, che rappresentano l'attaccamento al luogo, possono riguardare come mostrano le prossime pagine i materiali, le tecniche, le tipologie, l'apparato decorativo, l'uso.

Partendo dalla premessa che il progetto per i territori è spesso un progetto per l'artigianato, il secondo aspetto che caratterizza il progetto identitario è il differente processo che il rapporto con l'artigiano implica rispetto all'industria. Mentre nell'industria la conoscenza delle tecniche di realizzazione (e quindi dei macchinari) fa parte (o dovrebbe) delle competenze del progettista, e quindi il progetto parte dalla rappresentazione grafica per poi approdare alla tecnica, nell'artigianato il confronto con chi realizza è operazione preliminare al progetto. L'artigiano è il tramite tra il disegno e la macchina ma poiché l'abilità del suo fare costituisce una "lettura" del progetto è



---

necessario che il designer faccia partire dall'artigiano il suo percorso progettuale. Ogni artigiano esprime diverse conoscenze, diverse abilità, un differente modo di fare talvolta le stesse cose. Tant'è che le schede di lettura degli oggetti negli apparati e i dialoghi con gli autori, rivelano una diversità del progetto identitario nell'attribuzione della paternità del progetto in egual misura al designer e all'artigiano .

Infine questa sezione della ricerca pone alcune riflessioni teoriche sul progetto e sul rapporto preesistenze/contemporaneità come contributo all'atto progettuale.

Ben consapevole che i ragionamenti esposti affrontino temi di tale importanza da poter costituire ognuno oggetto di una specifica ricerca , ho preferito tuttavia esplicitare i dubbi e le riflessioni che un progettista si pone nell'affrontare il rapporto col passato come base per un confronto con la contemporaneità.

## 7.1 LE COMPONENTI DEL PROGETTO

### 7.1.1 I materiali

Tra gli elementi di connotazione identitaria esaminati nel primo capitolo della ricerca, i materiali giocano certamente un ruolo primario. Ogni luogo esprime i propri materiali, siano essi minerali (le pietre, le terre, le acque) o biologici (le essenze legnose, le pelli degli animali), e la diversità tra i luoghi e anche diversità delle risorse in essi contenute.

Ci sono materiali che si identificano col luogo (penso alla Lavagna o al marmo di Carrara) e luoghi che si identificano coi materiali (l'immagine di Siena rimanda alla cultura del cotto). I comparti produttivi legati alla presenza di un determinato materiale sono nel nostro paese ancora vivi e ancora sviluppano una produttività per gran parte legata a tipologie consolidate con pochi esempi di innovazione. Essi rappresentano tuttavia il primo vero elemento di un'identità non riproducibile in quanto strettamente connessa alle risorse del luogo. In Italia esistono circa un centinaio di distretti monoproduttivi all'interno dei quali operano 274.000 aziende <sup>(1)</sup>. Gran parte di questi sono espressione di una singola cultura materiale che rappresenta una sfida per la cultura del progetto.

L'obiettivo del progetto identitario è quindi quello di dare nuove espressioni alle materie. Una nuova progettualità legata ai materiali, in grado di rivitalizzare culture la cui crisi è spesso legata ad una mancata innovazione, è strategica per la salvaguardia di interi comparti produttivi. Si pensi al lavoro svolto negli ultimi vent'anni per l'alabastro di Volterra che ha visto l'impegno di importanti designer (da Angelo Mangiarotti a Luca Scacchetti passando attraverso Gianni Veneziano, Irene Taddei, Prospero Rasulo, Elio di Franco, Adolfo Natalini) nel tentativo di elaborare nuove tipologie per una cultura materiale legata per lo più ad un immaginario di decoro classico. Un interessante esempio del possibile ruolo del design nella riscoperta di materiali locali è rappresentato da una mostra curata nel 2000 da Ugo La Pietra dal titolo "Colori Locali" alla Fortezza da Basso di Firenze. In essa venivano identificate, sulla base del colore dominante, alcune culture locali definite dalle presenza di un materiale specifico. In quel caso la pietra serena, il marmo di Carrara, la pietra lavagna, la pietra piacentina, la pietra leccese, l'alabastro di Volterra, il bucchero umbro, il cotto di Impruneta, la pietra lavica. La mostra rivelava con sufficiente chiarezza quanto i materiali possano esprimere identità. I progetti dei vari autori (per ogni area un coordinatore aveva individuato i progettisti sulla base della conoscenza del materiale) utilizzavano prevalentemente linguaggi contemporanei di progetto ma il lega-

1

Fonte : Osservatorio Nazionale Distretti Italiani- IV° Rapporto Febbraio 2013

## Le diversità **COLORI LOCALI**

Collezioni di oggetti riferiti alla cultura e tradizione di undici territori

a cura di  
Ugo La Pietra



me forte col luogo permaneva ne rapporto col materiale che esprimeva comunque una “diversità”.

Il rapporto col materiale se, nell’applicazione all’universo degli oggetti può costituire un elemento di sviluppo per alcuni territori omogenei, trova certamente una naturale applicazione nella progettazione degli arredi della città. Caratterizzare le città sulla base del materiale presente in quel luogo rappresenta una sfida per il mondo del design e un’operazione che può contribuire al rafforzamento della diversità tra i luoghi e al contempo alimentare un’artigianato locale. Alcune interessanti esperienze in tal senso sono già state fatte rivelando un percorso totalmente da esplorare.

Il lavoro dei designer con i materiali può riguardare l’individuazione di nuove tipologie che sostituiscano modelli consolidati aprendo nuove strade per le culture produttive, la rilettura di tipologie consolidate (in tale direzione l’operazione di “modernizzazione” di una produzione che ha perso appetibilità nei mercati è un lavoro immenso da

compiere) ma ancora una innovazione sulle “caratteristiche” dei materiali che ne migliori le proprietà allargandone gli usi. Importanti esperienze in tal senso sono state fatte ad esempio proprio con l’alabastro di Volterra (una pietra difficilissima da adoperare perchè perde la trasparenza col colore e assorbe i liquidi) che, attraverso specifici trattamenti, è stato reso impermeabile senza modificarne le caratteristiche estetiche. Da ultimo (e ne parleremo in maniera specifica più avanti), un’innovazione nell’ottica di un rafforzamento della diversità, può essere svolta nella contaminazione tra culture materiali. Pensa-



mo ad esempio a quanto un'identità toscana negli spazi esterni possa essere espressa nell'incontro tra la pietra serena e il cotto di Impruneta o tra il travertino di Rapolano e il marmo di Carrara o ancora tra pietra di Santaflora e ceramica montelupina.

*Fig. III.7.2  
Pietra degli Dei  
Lavabi in Albastro  
Elaborazione :  
Thoma Biscardi*

### 7.1.2 Le tecniche

Quando si perde la possibilità di un rapporto diretto col luogo attraverso l'uso delle sue risorse materiali, le tecniche rappresentano un'ulteriore elemento di diversità culturale. Come sostiene Gabrielli "Nel momento stesso in cui si perde identità materiale, non si usano più certe sabbie, certe pietre..., quando cambia tutto questo, tuttavia non si ha un taglio netto. In sostanza anche l'uso di tecniche diverse, di materiali provenienti da altrove ha, come dire, una coda. Questa è determinata ancora dai mestieri, dalla mano d'opera. Anche se la sabbia non arriva più dal posto più vicino ma dal posto più lontano, ed anche la pietra perchè il sistema dei trasporti lo consente, tuttavia le tecniche materiali continuano ad essere locali e, quindi danno ancora un prodotto in qualche modo assimilabile a quello di prima. Non c'è una rottura immediata"<sup>(2)</sup>.

La specificità tecnica rappresenta ancora un motivo di differenziazione tra le produzioni. Se è vero che la modernità ha comportato una condivisione e una conseguente omologazione delle tecniche è pur vero che ancora permane una possibile specializzazione delle stesse che passa

<sup>2</sup>

Bruno Gabrielli *La città esistente e la ricerca della qualità in Identità urbana op.cit.*



---

attraverso una modificazione e personalizzazione delle macchine, una differente abilità nell'uso, lo sviluppo di nuovi processi di produzione, l'invenzione di nuovi strumenti in grado di compiere nuove lavorazioni o le stesse lavorazioni in un differente modo. Tale possibilità è chiaramente differente a seconda del tipo di produzione a cui il progetto si rivolge (industriale o artigianale) e nell'ambito della stessa produzione in rapporto ad altri fattori quali le dimensioni dell'azienda o l'impegno produttivo a cui è sottoposta.

La specializzazione produttiva è spesso generata da un legame stretto col territorio del quale utilizza conoscenze, materiali, maestranze. La fortuna del comparto fiorentino

della pelletteria è in parte dovuta alla filiera produttiva locale e cioè alla capacità di alcune aziende metalmeccaniche locali (poste nel territorio produttivo tra Scandicci, Campi e Signa) di sviluppare macchinari che rispondano ad esigenze specifiche poste dalle aziende del territorio. A loro volta tali aziende di produzione di macchinari devono la loro flessibilità nell'adattamento alle richieste ad una impostazione produttiva a carattere prevalentemente artigianale. "...esiste un sapere profondo costruito nella pratica del fare: questo sapere e questa capacità di innovazione procedono per "scarti" improvvisi attraverso una capacità ricombinatoria che ha potenzialità superiori a quanto di solito ci si attende" ( Micelli 2011).

La possibilità del designer di incidere sul processo è strettamente legata alla sua conoscenza scientifica dei materiali e dei sistemi di produzione ma anche e soprattutto alla sua conoscenza "pratica" delle tecniche in uso nel sistema produttivo che dovrà realizzare il proprio progetto.

### 7.1.3 Il linguaggio

*"Il mondo è fatto soprattutto di cose. Le cose non parlano, ma hanno un linguaggio e una loro ragione d'essere. Sono lì a ricordarci che si può stare nel silenzio"*

Stefano Del Bianco Il suono della lingua e il suono delle cose su Trame di letteratura comparata, volume 7, 2004

Per quanto possa apparire errato parlare di linguaggi indipendentemente dalle tipologie e dall'apparato decorativo, tuttavia ritengo necessario, come apporto alla definizione progettuale, sviluppare un ragionamento sul ruolo del linguaggio nella definizione degli oggetti.

Innanzitutto è necessario dare una definizione applicativa del termine linguaggio. Col termine linguaggio si intende l'insieme dei segni o simboli che, organizzati secondo determinate regole grammaticali, costituiscono oggetto di una comunicazione. In tale comunicazione il "segno" si identifica con la costruzione e quindi qualsiasi oggetto di design (Koenig 1970) rappresenta un

“segno”. Si parla quindi di linguaggio tecnico, di linguaggio formale, di linguaggio estetico. Nelle convenzioni comuni della pratica progettuale il linguaggio, con un’accezione semantica piuttosto ampia, si identifica con l’aspetto estetico-formale delle cose, sia esso legato all’appartenenza ad un gruppo sulla base degli elementi di affinità (l’adesione al “segno” di uno stesso progettista, piuttosto che l’essere espressione di una determinata fase temporale o di una corrente artistica),



sia esso espressione di una diversità individuale, ma ancora con l’appartenenza ad una specifica categoria del fare.

Gli oggetti rappresentano uno di quei campi della cultura per i quali si è verificata una dicotomia netta tra linguaggi classici e linguaggi moderni, ma a differenza di altri ambiti del fare umano per i quali la classicità è una corrente di linguaggio conclusa e la cui ripetizione si colloca nella categoria della riproduzione, per gli oggetti il linguaggio classico è un processo ancora vivo dotato di segni e forme che vengono alimentate e perpetuate nella contemporaneità. Se consideriamo una teiera in argento piuttosto che una zuppiera in porcellana o una poltroncina da camera o un armadio esiste parimenti una produzione di oggetti classici ed una produzione di oggetti moderni. Per quanto non vi sia una differenziazione netta tra sistemi produttivi in ambito classico e moderno, tuttavia la cultura del progetto dalla nascita del design si è totalmente disinteressata ai linguaggi classici in nome di una modernità che li avrebbe progressivamente cancellati dalla produzione delle cose. Si è così creata una dicotomia classico/artigianale/decorativo, moderno /industriale/essenziale che ha accompagnato tutta la storia degli oggetti dal novecento in poi.

La vera sfida della cultura del progetto è quella di rompere questa divisione attraverso

*Fig. III.7.4  
Maxwell & Williams  
White Basics tajine  
e tajine tradizionale  
nord-africano.*



linguaggi espressivi che sappiano guardare al contemporaneo, sia esso prodotto industrialmente o artigianalmente, senza perdere l'opportunità di ricorrere alla decorazione e conseguentemente all'abilità realizzativa. Troppo spesso infatti i linguaggi con cui il design affronta il rapporto con le culture materiali sono linguaggi di semplificazione che interrompono una continuità espressiva presente nella tradizione e annullano il valore dell'apporto che l'artigiano e il suo "saper fare" possono dare al progetto. La semplificazione è un'esigenza dei processi industriali che mal si prestano alla complessità segnica delle culture nate nel fare manuale ma anche una rispondenza a canoni estetici nati nella contemporaneità. Inserire la semplificazione formale nel progetto per una cultura artigianale vuol dire rinunciare alla specificità del sistema produttivo e non cogliere un'occasione di diversità.

#### 7.1.4 Le tipologie



Fig. III.7.5  
Adolfo Natalini  
Componenti edilizi i  
cotto per "Il Ferrone"

Gli aspetti tipologici costituiscono uno degli elementi di differenziazione tra le diverse culture produttive. Ciò può essere talvolta meno evidente in culture materiali che ricorrono a tipologie consolidate, ma può essere preminente per realtà produttive che sappiano far diventare la declinazione territoriale delle cose un elemento di differenziazione nei mercati globali.

In tale direzione come evidenziato dalle schede di analisi dei prodotti si muove ad esempio

un'azienda come la Berti di Scarperia che, partendo da una cultura territoriale storica come quella dei ferri taglienti di Scarperia, ha saputo costruire il proprio successo commerciale sulla



*Fig. III.7.5  
Coltelli da taglio senese  
e mozzetto  
Produzione coltellerie  
Berti Scarperia*

produzione di coltelli legati a tipologie in uso nei diversi territori italiani, raccontando come tale declinazione tipologica possa essere legata al differente uso come al materiale che deve essere tagliato.

Nel progetto identitario può essere necessario recuperare attraverso un'indagine storica tipologie non più in uso ( si veda in tal senso l'interessante lavoro compiuto negli anni ottanta da Adolfo Natalini con l'azienda il Ferrone di Impruneta per la quale ha disegnato un'intera collezione di componenti per l'edilizia in cotto partendo da un'indagine storica sulla tradizione toscana) , ridefinire sulla base del cambiamento degli stili di vita tipologie oramai fuori mercato, progettare nuove tipologie in continuità con la tradizione o con la vocazione produttiva della cultura materiale esaminata.

### 7.1.5

#### L'apparato stiiistico e decorativo

Tra i temi più complessi e al contempo di primaria importanza per lo sviluppo del progetto identitario, quello del rinnovamento e adeguamento dell'apparato decorativo rappresenta la vera sfida per il progettista. Il tema è da un lato quello della ri-lettura in chiave contemporanea delle simbologie e dei decori che hanno storicamente accompagnato alcune tipologie di oggetti, dall'altro quello della elaborazione di nuovi segni, espressione di una cultura territoriale, che possano rafforzare il rapporto degli oggetti con i luoghi.

Il punto di partenza di qualsiasi riflessione in tale direzione è interrogarci sia sul ruolo del decoro

---

nel progetto contemporaneo, sia sulla correttezza progettuale della trasformazione di un apparato decorativo definito storicamente.

Il primo aspetto è stato già affrontato più volte in tale ricerca lì dove tra gli elementi che maggiormente hanno determinato la perdita di una connotazione identitaria degli oggetti è emersa la quasi totale scomparsa del decoro in favore di un rafforzamento degli aspetti formali. Le cause di una tale evoluzione vanno ricercate sia nell'utilizzo di nuovi strumenti progettuali (la model-



lazione tridimensionale comporta uno squilibrio verso l'ideazione di nuove forme e al contempo rende estremamente complessa con i programmi in uso l'applicazione di decori bidimensionali sulle superfici) sia sul primeggiare dei processi industriali (che implicano una semplificazione) su quelli artigianali nella produzione degli oggetti<sup>3</sup>. Al contempo nell'insegnamento delle discipline progettuali la decorazione è definitivamente scomparsa da qualsiasi programma, relegata alle accademie dove però compare più nelle discipline artistiche che in quelle progettuali. Nella dicotomia forma-funzione che accompagna la nascita e lo sviluppo della disciplina design il decoro scompare dagli elementi che definiscono le cose e le architetture.

Ciò per alcuni luoghi ha coinciso con la cancellazione di una identità legata al decoro, si pensi in architettura alla tristezza della periferia urbana di Lisbona messa a confronto con le architetture del centro storico legate alla tradizione degli "azulejos". La scomparsa della decorazione ha comportato la contemporanea scomparsa di una rete di pittori, decoratori, intagliatori che hanno sempre costituito il plus valore del fare italiano. Le poche aziende che hanno saputo mantenere

---

3

*Nel fare manuale la decorazione nasce quasi sempre con l'oggetto e non viene applicata a posteriori. Nella manifattura dei cestini in intreccio la decorazione viene sviluppata in contemporanea alla costruzione del cestino sia con l'uso di*

e qualificare tale aspetto della propria produzione (si veda la presenza nella Richard Ginori di un reparto di decorazione collegato alle scuole di formazione presenti nel territorio) non hanno saputo trasformare questa specificità in un elemento di vantaggio competitivo proprio per la mancanza di linguaggi progettuali che la potessero alimentare.

Per il progetto contemporaneo la decorazione non è mai parte integrante del progetto ma un elemento che ad esso si aggiunge per ampliarne la visibilità. Tanto che l'idea di decoro viene



associata al concetto di moda cioè alla caratterizzazione temporale degli oggetti in funzione del loro consumo. “Ogni volta che c'è stata una rottura con le convenzioni linguistiche precedenti, una fase di superamento e negazione del passato storico, la posizione della decorazione e dell'ornamento ha subito rivalutazioni o negazioni.”<sup>(4)</sup>

In una logica di processo industriale la connotazione stilistica è quasi sempre legata alla forma che a sua volta dipende dalla funzione. Il prodotto che fuoriesce dalla macchina non subisce ulteriori manipolazioni che ne comprometterebbero il costo.

Già Semper aveva evidenziato questo processo “L'arte oggi è stata pesantemente condizionata dalle teorie che indicano come trattare i materiali a scopi tecnici costruttivi (...) Il punto debole di queste teorie è di avere stabilito un legame troppo stretto fra il momento creativo ed il materiale adoperato, partendo dall'ipotesi erronea che il mondo delle forme architettoniche nasca esclusivamente dalle condizioni pratiche e tecniche della costruzione, e che solo su questa base continui a svilupparsi. Al contrario, il materiale è al servizio dell'idea e quando questa emerge nel mondo sensibile, esso non è elemento determinante di un simile processo. La forma, cioè

*Fig. III.7.6  
Lisbona: la tradizione  
degli “azulejos” nella  
architettura storica” .*

*Fotografia:  
Stefano Follesa  
L'immagine andrebbe  
letta nella comparazio-  
ne col degrado degli  
intonaci nelle nuove  
architetture.*

4

Beatrice Bruscoli. *La decorazione delle superfici* in <http://www.archinfo.it> consultato in data 18 Gennaio 2013

l'idea divenuta fenomeno, non può essere in contraddizione con il materiale di cui si sostanzia; tuttavia non è affatto necessario che il materiale intervenga in sé, quale fattore essenziale, nella manifestazione artistica".<sup>(5)</sup>

Nei processi artigianali di produzione l'oggetto vive quasi sempre due fasi; quella della sua formatura e quella della sua decorazione. La decorazione ha per l'atto realizzativo la stessa importanza della costruzione dell'oggetto. Da tali considerazioni deve ripartire un rinnovato interesse per il decoro, elemento primario di definizione di un'identità. La decorazione oggi deve riappropriarsi di un'identità collettiva, che declini una tradizione e indichi prospettive future.

### 7.1.5 L'apparato simbolico

E' ancora possibile nella evoluzione sociale contemporanea attribuire agli oggetti un valore simbolico che vada al di là dell'uso e del consumo? Alcuni oggetti di nuova progettazione sembrano indicarci che tale strada è ancora percorribile e che anzi essa interviene in maniera preponderante nella definizioni di nuove pratiche di rapporto tra gli uomini e le cose.

---

5

Gottfried Semper, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik", traduzione italiana "Lo stile", a cura di A.R.burelli, C.Cresti, B. Gravano, F. Tentori, Laterza Bari 1992, pp.53-55



Fig. III.7.8  
Whomade  
Kumhara Editione  
con l'artigiano R.  
Kumhar  
Bastar (India)  
Fotografia:  
Stefano Visconti

## 7.2 ELEMENTI TEORICO-PROGETTUALI

### 7.2.1

#### Il pensiero progettante (L'estro, l'invenzione. l'arte)

Siamo abituati a legare concetti quali l'identità, la memoria, il luogo ad un atteggiamento nostalgico, antimoderno. La modernità è un processo di innovazione continua, fuori dalle regole e dagli schemi che hanno guidato il progetto nella classicità.

“La modernità prevede mosse al di fuori di un reticolo preordinato e anzi, proprio nell'essere fuori da un sistema già scritto, annuncia e riflette le trasformazioni e le contraddizioni di un mondo in evoluzione. Attraverso mosse sempre inedite rompe con il “già fatto” e si pone, sempre, come “novità continua”, si fregia di originalità e “innovazione senza sosta”, nuovo e “non prima visto” divengono sinonimi di modernità. Nel mondo classico il termine “memoria” e i suoi distillati culturali “tradizione” e “continuità” divengono termini fondamentali per descrivere procedimenti progettuali. (...) Mentre lo sforzo del moderno è proprio nella rottura con quelle tradizioni, è nella volontà di porsi in termini nuovi rispetto a ciò che ci ha preceduto, tanto che il termine memoria pare non abbia più senso. Il progettista moderno, nel suo infinito desiderio di riessere il primo, il fondatore di nuovissimi e mai visti prima linguaggi, finisce per dichiararsi o somigliare ad uno “smemorato di Collegno” vagante nel vuoto pneumatico della storia.. affetto da un'amnesia totale, che gli appare fertilissima”.<sup>(1)</sup>

Le relazioni tra memorie e modificazioni prodotte negli oggetti è il tema del progetto identitario. “Gli interventi previsti, volti ad evidenziare temi e problemi relativi al progetto e alla costruzione dei luoghi in cui la memoria si “custodisce”, analizzano come i “nuovi” media si rapportino con la lettura della città contemporanea, aprendo alla indagine sui “segni” urbani, nel confronto tra filosofia, scienza, teoria matematica e geografia. Di questi segni, materiali e immateriali, che non hanno ceduto al flusso del tempo e della storia, giungendo, al contrario, a raccogliarlo e custodirlo, si intende considerare non tanto e non solo il valore specifico di singola testimonianza, ma la pluralità di rimandi che si genera nella loro visione d'insieme, per cui il modo stesso di osservarli e di ricomporli concorre a costruire un'immagine di memoria. La narrazione diviene di per sé condizione imprescindibile del recupero memoriale, che, prima ancora di risultare oggetto di conoscenza, trova la propria autentica espressione nell'atto del discorrere, o, più propriamente, nella forma del racconto, scritto o per immagini. La memoria rappresenta, dunque, il principio e la fine del processo immaginativo, perché, oltre che segno in grado di tradurre e tramandare il senso proprio di un'epoca, si pone quale presupposto dell'interpretazione, dell'immaginazione,

1

Luca Scacchetti intervista in Stefano Follesa, *Pane e Progetto il mestiere di designer*, Franco Angeli Editore Milano 2009

---

divenendo, in tal modo, fatto intrinseco al progetto”.

In architettura Wang Shu ha fatto emergere come, utilizzando un attento linguaggio di continuità culturale, si abbia una straordinaria capacità di reinventare il passato senza espliciti riferimenti formali, ma utilizzando sapientemente materiali e tecniche tradizionali.

La continuità implica l'adozione di una scala di valori nel progetto dove il segno dell'autore arretra per lasciare il passo ad un'identità condivisa e non individuale. L'estro, l'invenzione, l'arte sono categorie non contemplate dal progetto identitario.

## 7.2.2

### Contaminazioni e confronti

Il rapporto con i luoghi è sempre stato oggetto di una trasformazione continua alimentata dal modificarsi delle necessità che via via si pongono all'interno di una comunità e dagli elementi di contaminazione che provengono dal contatto con altre culture materiali provenienti da territori contigui o da differenti aree geografiche. Questa contaminazione ha rappresentato spesso storicamente l'elemento d'innovazione della tradizione che la rende vitale e funzionale ai cambiamenti della società. Il confronto implica un adattamento degli elementi di diversità alla propria identità, quasi un riscrivere un testo con nuove parole facendo propri quegli elementi che possono costituire un arricchimento per il proprio fare.

Nel passato i confronti con le altre culture si inserivano però in una identità forte di cui costituivano una variante, senza che ciò rappresentasse un elemento di indebolimento, né la premessa ad una omologazione, scongiurata dalla declinazione locale dei nuovi linguaggi. Le contaminazioni come già evidenziato in altri ambiti della cultura (contaminazioni musicali o in ambito enogastronomico) possono rappresentare una modalità di avanzamento delle culture materiali e una pratica di sviluppo del progetto identitario.

“Se è vero che il radicamento rappresenta una condizione essenziale affinché questi saperi possano essere riprodotti e ricondotti alla creatività passata, è altrettanto vero che l'ibridazione è un passaggio ineluttabile per conferire ai sistemi locali artigiani vitalità e competitività e che questa ibridazione è sicuramente tecnologica e stilistica, ma anche geografica. In altri termini la possibilità di conservare il radicamento nelle proprie tradizioni e nel proprio territorio passa necessariamente attraverso il confronto con l'alterità che di volta in volta assume le sembianze dell'industria, del design e dell'altrove.” (Lotti 2010)

Si vuole qui esaminare quali sono le possibili contaminazioni per il progetto e come esse possano costituire un arricchimento funzionale alla prosecuzione dell'identità.

#### 7.2.2.1

##### Contaminazione materica

Spesso culture materiali che si sviluppano in territori contigui, procedono nella loro monomaterialità senza mai sviluppare pratiche di connessione possibili sia in ambito organizzativo sia in ambito specificatamente progettuale. Le contaminazioni tra materie possono al contrario generare modelli di innovazione tipologica e formale strategici sia in merito al rafforzamento identitario

sia in ambito di strategie di penetrazione nei mercati.. Ad esempio in uno stesso ambito regionale quale quello toscano, sarebbero possibili ibridazioni tra la cultura del vetro empoleso e quella della ceramica di Sesto Fiorentino, tra l'alabastro volterraneo e il cotto di Impruneta, tra l'argento fiorentino e il cristallo di Colle Val d'Elsa e così a seguire. Ognuna di queste possibili contaminazioni potrebbe generare nuove tipologie di oggetti o rappresentare un elemento di innovazione in tipologie consolidate, ma al contempo rappresentare un elemento di diversità culturale difficilmente riproducibile in altri ambiti territoriali data la specificità delle culture materiali.

Un riferimento preciso per queste ricerche è costituito dal lavoro svolto da Linde Burkhardt nel 2001 per Alessi che fa incontrare la tradizione ceramica di Nove e la tradizione dei metalli della Valle Strona "proponendo, nello stesso tempo, un passaggio culturale verso una politica di prodotti di multimaterialità e possibilità di combinazione di questi fra loro, riducendo così costi d'investimento e di consumo d'energia e partecipando ad una produzione più sostenibile senza una riduzione del numero di oggetti prodotti attraverso un sistema che soddisfa i bisogni diversi dei consumatori, senza elevare il numero delle componenti da produrre."<sup>(2)</sup>

Ragionando alle diverse scale dell'identità, contaminazioni tra differenti ambiti geografici possono trovare elementi comuni di confronto e definire grandi macroaree identitarie. Pensiamo ad esempio ai progetti che uniscono i vari paesi che si affacciano nel Mediterraneo, culture che storicamente hanno sempre dialogato accomunate dalla presenza di un patrimonio simbolico comune.

### 7.2.2.2

#### Contaminazione disciplinare (artigianato/arte/design)

Una lunga lista di esempi potrebbe essere fatta per quanto attiene le contaminazioni tra arte e artigianato, Oggetti esposti nei vari musei del mondo stanno ad indicare che una certa parte dell'artigianato può a tutti gli effetti essere considerata una forma d'arte. D'altronde lì dove alcune forme di produzione manuale hanno incontrato le elaborazioni concettuali di autori (designer e architetti) sono spesso nati oggetti che hanno tutti i requisiti per entrare in un mercato parallelo legato all'arte e al collezionismo. Le varie rassegne sulle "limited editions" dimostrano quanto questo sia un mercato in continua ascesa e la serie limitata può costituire un modello di commercializzazione per un design che si contamina con l'arte. Le contaminazioni disciplinari (artigianato-arte, artigianato-design) rappresentano non solo un ambito di sperimentazione ma una concreta possibilità di generare sviluppo economico; possono e devono nel futuro diventare oggetto di una sperimentazione e di una ricerca a sostegno della diversità.

2

*Francoise Burkgardt, Contaminazione di materie- Una ricerca di Linde Burkhardt e Alberto Alessi per la produzione di oggetti realizzati attraverso la contaminazione dell'acciaio con la ceramica, in Artigianato Tra Arte e Design n.43 - Ottobre/ Dicembre 2001*



---

### 7.2.2.3

#### Contaminazione con le altre forme d'identità territoriale

Se all'identità di un luogo contribuiscono vari attori, è bene che tali attori si confrontino e uniscano gli sforzi necessari a preservare e dare continuità alle tradizioni. Alcuni ambiti progettuali possono diventare territorio di confronto tra differenti discipline.

Pensiamo ad esempio a come nei rituali della tavola s'incontrino le culture materiali legate agli oggetti e i materiali e le sapienze locali riferite ai cibi. Ma un confronto è possibile anche per gli altri componenti dell'identità di un luogo.

L'architettura ha spesso usato l'artigianato per la produzione di "componenti" del costruito (infissi, rivestimenti, lavorazioni particolari). Pensiamo a quante competenze artigianali di falegnami, scalpellini, fabbri, siano presenti nei cancelli, nelle ringhiere, nei capitelli, nei portoni dei nostri centri storici e di quanto la fredda omogeneità delle moderne periferie abbia rinunciato a tali competenze. Una collaborazione tra architettura e artigianato è fondamentale per la definizione del "carattere" delle città e può certamente essere sviluppata e sostenuta dalla ricerca. Caratteristica centrale dell'architettura è, infatti, l'unicità del costruito che corrisponde all'unicità del fare artigianale. La definizione di azioni intersettoriali di sviluppo identitario può diventare competenza del designer. All'interno del bagaglio di conoscenze del designer è possibile ritagliare ad esempio una figura quale quella del "tutor di comunità" sapientemente descritta da Barbara Franco. "L'anello di congiunzione...tra mondi diversi.: tra il comparto produttivo, le imprese e gli enti pubblici territoriali e le altre istituzioni dedite alla cultura, arte e design, ma anche tra il patrimonio storico e tradizionale, con la realtà contemporanea, avendo una visione in prospettiva legata ai trend culturali e di mercato a livello internazionale".<sup>(3)</sup>

E' possibile che a sviluppare azioni di tutela e sviluppo culturale siano in futuro appositi "assessorati all'identità" con compiti di analisi ed elaborazione di linee guida per lo sviluppo dei territori, in sintonia con tutti gli attori che partecipano allo scenario dell'identità.

### 7.2.2.4

#### Contaminazione nella comunicazione

Nella società contemporanea la comunicazione è alla base di ogni attività umana. Le cose non esistono sino a che non vengono comunicate e la quantità di informazioni, messaggi, segnali che quotidianamente riceviamo è il principale elemento di disturbo nella percezione del nuovo. Ci sono forme di artigianato che per vari motivi, spesso legati all'evoluzione del gusto, sono commercialmente proponibili in un mercato in continua evolu-

---

3

*Manufatto op.cit.*

zione. Tali culture materiali necessitano spesso di una comunicazione che sia premessa alla loro diffusione. E' il designer art-director che ha il compito di capire quali di queste produzioni debba essere "comunicata" e sviluppata. La comunicazione è necessaria per dare voce alle specificità che ogni tradizione contiene: storia, preziosità delle lavorazioni, luoghi della tradizione, musei del territorio..



## 7.3 BIBLIOGRAFIA

- Angioni Giulio, Il sapere della mano, Ed. Sellerio, Palermo, 1986
- Boschi A., Follesa S., Matteini M.(a cura di) , Sostituzioni - Progettare nella città storica, Octavo, Firenze, 1996
- Boschi A., Castellana A., Follesa S. (a cura di) Avvicinamenti all'Architettura, Pontecorboli , Firenze, 1996
- Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana, Alinea, Firenze, 2008.
- De Giorgi C., Germak C., Manufatto. Artigianato Comunità Design, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Koenig Giovanni Klaus Architettura e comunicazione Preceduta da elementi di analisi del linguaggio architettonico , Libreria Editrice Fiorentina Firenze, 1970







## **CAPITOLO 8**

Nuovi strumenti per la comunicazione  
e la commercializzazione  
(Direzioni)



---

*“Da una parte abbiamo la lentezza dell’artigianato. E dall’altra l’immediatezza di internet. Combinandoli, possiamo creare un nuovo modello da esportare a livello globale” (1)*

*Giulio Iachetti*

---

*nella pagina accanto Fig. III.8.1 Un muro di Lisbona (Fotografia S. Follesa)*

*1*

*Giulio Iachetti intervista in Daniele Belleri, Gli artigiani ai tempi dell’internet, Come valorizzare produttori locali sfruttando la rete in Wired , <http://life.wired.it> consultato in data 20 Febbraio 2013*

## 8.0 PREMESSA

La terza fase delle proposte di intervento è quella che riguarda l'individuazione di nuovi strumenti per la comunicazione e la commercializzazione dei prodotti appartenenti ad un determinato territorio sotto forma di proposta tematica unitaria. Tale esigenza è dovuta da un lato alle particolari caratteristiche del prodotto identitario (che necessita ad esempio di un adeguato supporto di comunicazione per poter essere apprezzato e valorizzato) dall'altro dall'inefficacia per le piccole aziende dei modelli commerciali e distributivi in uso. Quest'ambito della ricerca pur apparentemente di minor competenza per la disciplina design (se pure la comunicazione ne rappresenti una delle componenti) si pone come naturale approdo del processo progettuale e ad esso fortemente connesso.

La proposta che viene presentata è quella dello sviluppo di "Cataloghi tematici" che, su temi individuati, raccolgano la produzione delle piccole e grandi aziende del territorio e al contempo, con un collegamento agli "Archivi delle conoscenze", diano le informazioni necessarie sulle risorse culturali e materiali presenti.

Uno strumento che sia al contempo informativo e commerciale. Nella prima parte del capitolo si individuano sulla base degli scenari in corso le nuove pratiche sviluppabili ed il ruolo che possano avere da un lato le "Information Technologies", dall'altro "l'E-commerce".

Le "information technologies" in quanto strumento di gestione del processo progettuale possono delineare un utilizzo attivo dei cataloghi nella fase conoscitiva a monte del progetto, l'E-commerce rappresenta la nuova frontiera del commercio che consente a chiunque, partendo da un semplice computer e quindi con costi minimi di gestione commerciale, di raggiungere acquirenti in tutto il mondo. I cataloghi tematici come nuovi strumenti per la penetrazione nei mercati delle piccole imprese, attraverso filiere orizzontali su tematiche specifiche ma anche come strumenti attivi in grado, su particolari temi, di collegare imprese e progettisti con l'obiettivo di generare e far crescere un nuovo progetto identitario. Al fine di sviluppare un adeguato modello di commercializzazione in rete sono necessarie competenze di graphic-design, una conoscenza delle information technologies e una competenza spe-



Fig. III.8.2  
Aldo Londi  
Uccello dalla serie  
Rimini Blu

---

cifica sul prodotto che appartengono alla disciplina del design. L'utilizzo del modello sviluppato come base per lo sviluppo di innovazione nelle piccole imprese artigianali rappresenta quindi la connessione tra la prima e la seconda parte della ricerca e riconduce ad una innovazione che è sempre meno specifica (tecnologica, di prodotto, di processo) ma sempre più di sistema.

## 8.1 NUOVI STRUMENTI PER LA COMUNICAZIONE E COMMERCIALIZZAZIONE

### 8.1.1

#### Nuovi modelli di distribuzione e vendita

L'incontro tra il mondo immateriale dei bit e il mondo materiale delle cose può veramente rappresentare una nuova frontiera del commercio e consentire anche alla più piccola azienda artigiana di accedere ad una platea praticamente illimitata di possibili compratori sparsi per il mondo. L'idea sposata da molti negli ultimi anni (su tali basi si fondano il movimento dei Makers come la rinascita del Craft, ma anche molte piccole realtà produttive a cavallo tra artigianato, arte e design in più parti del mondo) sembra assolutamente rivoluzionaria. Annulla i costi di gestione di una attività commerciale, consente una informazione puntuale all'acquirente, gestisce transazioni sicure (l'ordine parte ad avvenuto incasso), consente a chi svolge in proprio un'attività di occuparsi anche al di fuori dei normali orari di lavoro della gestione del processo commerciale. I capostipiti di questa nuova possibile rivoluzione sono stati due siti mondiali di grande diffusione: Amazon e E-Bay. Amazon rappresenta il primo vero sito di vendita on-line dei prodotti, con una diffusione planetaria vicina a quella delle grandi multinazionali, ma con costi di gestione infinitamente più bassi che si riversano sulla convenienza dei prodotti. Un modello che elimina in un colpo solo venditori (in questo le premesse si ritrovano nell'organizzazione commerciale di Ikea) e punti vendita. Col tempo si è dotato di depositi centralizzati per lo stoccaggio delle merci e di una rete di terzisti per l'evasione degli ordini. E-Bay si è occupata invece inizialmente di merci usate, un'alternativa ai giornali di compra-vendita diffusissimi negli anni settanta, per poi aprirsi ad una rete di piccoli rivenditori specializzati aggregati nel motore di ricerca universale di Google. La rivoluzione del web è una rivoluzione doppia perché consente a qualcuno di accedere ad una gamma di prodotti e prezzi vastissima ma anche a qualcun'altro di presentare i propri prodotti e la propria creatività ad una platea altrettanto vasta. Grazie al web molte aziende hanno potuto evadere le proprie rimanenze di magazzino non più presentabili nei negozi e qualche acquirente ha potuto realizzare un affare grazie a queste.

Il design in vendita on line è diventato ormai una pratica diffusa in più parti del mondo e anche nel nostro paese. Tra le esperienze nazionali di maggior interesse, certamente quella di "Interno Italiano", un progetto promosso dal designer Giulio Iacchetti che punta al recupero dell'artigianalità diffusa nei territori per arrivare alla definizione di un fare italiano al prodotto d'arredo. Gli articoli della collezione vengono effettivamente realizzati soltanto al momento dell'ordine

da una rete di artigiani locali. Il prezzo è contenuto grazie alla mancanza di mediatori e il processo consente di evitare scorte di magazzino. L'idea di fondo è quella di valorizzare il concetto di "fabbrica diffusa", facendo dialogare designer e artigiano: su tutti i mobili sono presenti sia la firma del designer, sia quella degli artigiani per lo più della Brianza. Interno Italiano è anche una ricerca sull'identità nazionale: "Non è facile dire cosa sia italiano, nel design: io ho puntato su materiali autoctoni come noce nazionale o faggio, sulla classicità delle forme, e anche su una

leggera ironia. Nei prossimi mesi amplierò il lavoro verso categorie poco battute: madie, panche, cantonali"<sup>(1)</sup>.

Su un modello simile di impresa si muove la startup italiana Slowd, il cui progetto è quello di allestire un network europeo di design on demand. Om demand perchè Slowd propone il progetto digitale che viene poi prodotto dall'artigiano locale solo in corrispondenza di una richiesta da parte del cliente. Slowd è quindi un network che mette a disposizione degli artigiani i progetti innovativi dei designer, in grado di conciliare la ricerca espressiva con le tecniche di produzione tradizionali, sulla base delle possibilità tecnologiche dei piccoli laboratori. Infine MadeInItalyfor.me<sup>(2)</sup> è un nuovo sito di e-commerce che offre la possibilità di acquistare artigianato italiano on-line, direttamente dalle botteghe artigiane di tutt'Italia. Con prodotti di tutte le tipologie e materiali, in modo sicuro, con trasporti tracciabili ed assicurati. L'obiettivo è quello di promuovere il made in Italy nel mondo attraverso il lavoro delle piccole botteghe artigiane con un'ampia scelta di materiali e tipologie.

In ambito regionale, di natura completamente differente rispetto ai siti sin qui illustrati, e a metà strada tra strumento di informazione e sito e-commerce va citato "The tuscan stone marble identities". Il sito è l'evoluzione di un libro/catalogo che la regione toscana pubblicò nel 1980 dal titolo "i marmi apuani", primo ed unico catalogo

dei materiali lapidei scavati nel comprensorio apuo-versiliese, illustrati con foto ad alta fedeltà, testati nei laboratori universitari, ridotti a spessori di micron per coglierne la matericità. Trent'anni dopo quel progetto ambizioso è stato ripreso in una versione on-line che, come già affermato



Fig. III.8.3  
Il sito tuscan stone  
marble identities

1  
Giulio Iachetti intervista op.cit.

2  
<http://www.madeinitalyfor.me>

è al contempo strumento d'informazione e di vendita. Il sito "The tuscan stone marble identities", nella sua affinità sia con l'Archivio delle Conoscenze Territoriali sia col Catalogo Tematico per gli spazi esterni, è stato un preciso riferimento per l'editazione di entrambi i progetti.

### 8.1.2

#### Il ruolo della comunicazione

Come esaminato nel secondo capitolo alla base del mancato riconoscimento di un plusvalore del prodotto artigiano, c'è un deficit di conoscenze.

Il valore che attribuiamo alle cose è diretta conseguenza della conoscenza degli elementi che le costituiscono e che vanno dalla storia della cultura che le ha generate, alle tecniche che le hanno rese possibili, ai materiali che le compongono sino al significato degli elementi decorativi o simbolici lì dove presenti. Queste informazioni costituiscono il valore aggiunto che una produzione artigianale può avere "Di fronte ad una progressiva deritualizzazione degli oggetti che ci circondano dovuta alla loro infinita moltiplicazione, alla indeterminatezza – non si sa più chi li ha realizzati, come e, sempre più spesso dove -, alla loro superficialità simbolica, la produzione artigianale può assumere un nuovo significato: non più [...] sperimentazione prima della produzione [...], ma anche costruzione di cose che, caricandosi di significati profondi, quasi ci parlano, stimolando nuove affettività"<sup>(3)</sup>

L'artigianato, le piccole serie, hanno bisogno quindi di una comunicazione particolare che esula dalle pratiche tracciate per il prodotto industriale e necessità di un maggiore approfondimento testuale e visivo. Una comunicazione ad ampio raggio, più rivolta al territorio che al prodotto, in grado sia di generare le suggestioni mancanti, sia di fornire precisi elementi di valutazione tecnica relativa ai prodotti. Cioè è strategico per quanto attiene ad esempio l'artigianato artistico il cui sviluppo richiede precise azioni sul fronte della comunicazione "La promozione dell'Artigianato artistico parte quindi da una profonda sfida culturale capace di far crescere la consapevolezza dei consumatori, comunicando insieme al prodotto la storia, l'identità, il lavoro che vi è dietro."<sup>(4)</sup> Una comunicazione che viene veicolata attraverso la forza suggestiva delle immagini ma che non trascuri l'uso di strumenti mediali quali filmati o modellazioni.

3

Giuseppe Lotti *Territori e Connessioni* pag. 23

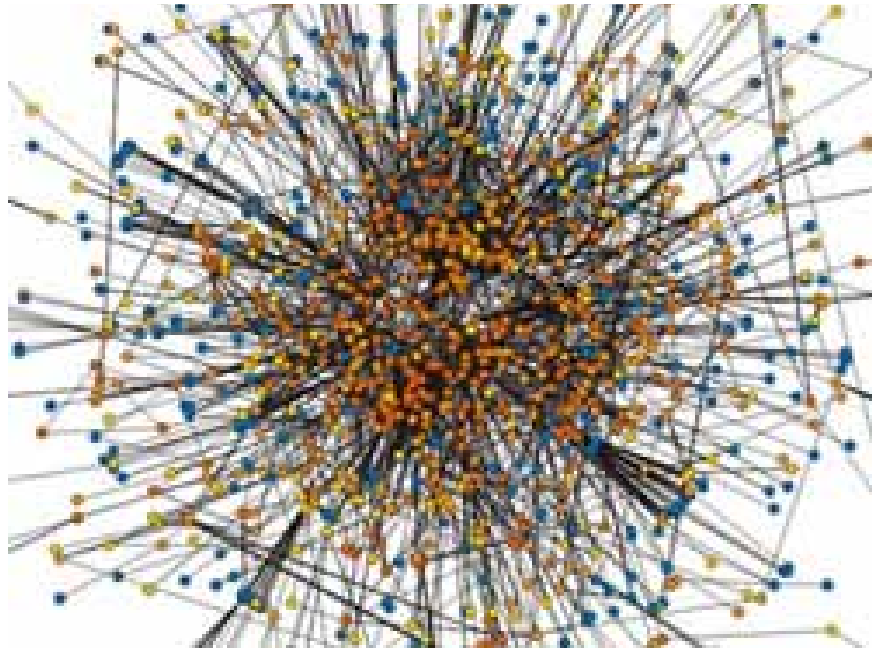
4

Comune di Firenze, *Libro verde per l'artigianato artistico e tradizionale 2012-2015* dal sito del comune di Firenze [www.comune.fi.it](http://www.comune.fi.it) consultato in data 2 Aprile 2013

---

### 8.1.3 Il ruolo delle information technologies

*“The revolution is the ability to turn data into things and things into data. That is what is coming.”*  
Neil Gershenfeld



*Fig. III.8.4*  
*Rete complessa*

Una crescente complessità caratterizza il progetto e investe tutte le fasi del processo di costruzione delle cose. L'evoluzione tecnologica, il modificarsi degli ambiti normativi, il mutare delle relazioni e dei modelli sui quali si organizzano i rapporti tra produttori, imprese, progettisti e committenza, l'integrazione delle istanze di una platea ampia di attori col coinvolgimento di un sempre maggior numero di specialisti, delineano uno scenario nel quale sempre più spesso si prefigurano carenze dei modelli organizzativi e di processo, degli strumenti e delle competenze. Di fronte alla complessità richiesta, il progettista tende a diventare sempre più un manager che, oltre a fornire un preciso indirizzo progettuale e figurativo, si occupa della gestione complessiva dell'intero processo, coordinando un team composto da professionalità appartenenti a diversi settori disciplinari. Ciò avviene sia per quanto attiene il progetto d'architettura sia per ciò che compete il ruolo del designer nei grandi temi di progettazione. "il designer deve possedere doti di progettista non solo in termini di prodotto ma a livello strategico (che investono il prodotto o meglio le famiglie di prodotti, la comunicazione dell'intero territorio, i servizi offerti); servono

poi capacità empatiche e di mediazione che si concretizzano nella capacità di interloquire con i diversi attori del sistema – politici, imprenditori ma anche esperti di diversi settori (espressione di innovazione tecnologica), ricordando che proprio al design, per vocazione, spetta la funzione di sintesi”<sup>(5)</sup>

La ricerca di soluzioni sembra oggi doversi rivolgere strategicamente alla messa a punto di strumenti informativi capaci di far dialogare e mettere in rete tutti gli attori sulla base di un linguaggio ed una struttura condivisi e parallelamente alla formazione di nuove competenze professionali su base interdisciplinare, in grado di esprimere una sicura azione di regia e leadership di processo.

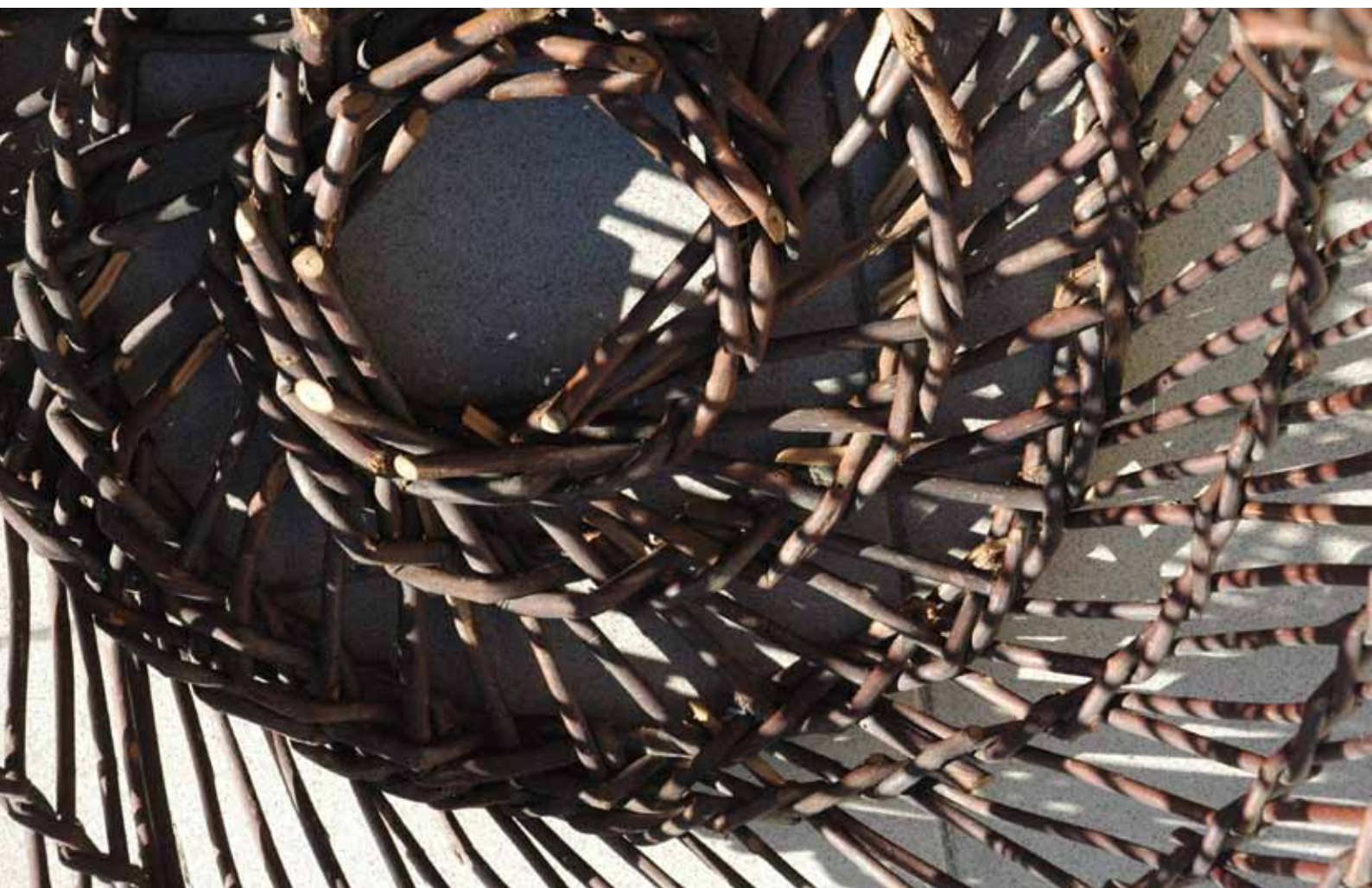
Tra i principali apporti a tale linea di ricerca, quelli dell’International Alliance for Interoperability (IAI) tesi a definire uno standard per il settore AEC (Architecture, Engineering and Construction) e per il Facility Management, costruito sulla base di un archivio di progetto gestito da un modello informatico. In ambito nazionale contributi applicativi delle information technologies provengono dagli studi sulla valutazione del rischio nel processo edilizio e la gestione degli appalti sviluppati dal dipartimento TAeD dell’Università di Firenze, da quelli sull’applicazione dell’Information Technology al processo edilizio sviluppate dal BEST del Politecnico di Milano e dall’attività del DAU della Sapienza di Roma dove si sta elaborando un “ambiente di progettazione collaborativa”.

---

5

*Giuseppe Lotti, Design per i sistemi territoriali d’impresa in I.Bedeschi, V.Legnante, G.Lotti “Dinamici Equilibri” Franco Angeli Editore Milano 2012, pag. 47*





*Fig. III.8.5*  
*Lo sviluppo dell'intreccio - Fotografia di Piergiorgio Rossi*

## 8.2 I CATALOGHI TEMATICI

### 8.2.1

#### Perchè un catalogo tematico

A partire dagli anni settanta si è assistito nel nostro paese, nell'ambito delle piccole e medie imprese prevalentemente di carattere artigianale o protoindustriale, ad una progressiva riorganizzazione dei mercati a seguito sia del modificarsi degli stili di vita sia dell'immissione di prodotti esteri a basso costo che hanno via via diminuito le capacità concorrenziali delle nostre aziende. Come evidenziato nel terzo capitolo della ricerca il sistema produttivo italiano, costituito prevalentemente da imprese di piccola dimensione che hanno sempre fatto delle conoscenze tacite motivo di differenziazione nei mercati, è rimasto spiazzato dai nuovi sistemi di diffusione delle conoscenze, dall'ampiamiento dei mercati, dall'immissione diffusa del design nel fare delle cose. Aziende che avevano sempre prodotto gli stessi oggetti per gli stessi consolidati mercati si sono ritrovate dapprima a dover modificare prodotti e mercati inseguendo una innovazione dai ritmi sempre più serrati e in seguito sono state coinvolte in una crisi economico-produttiva che tuttora permane.

I sistemi tradizionali di marketing delle piccole e medie imprese non sono più funzionali ad un mercato che sempre più si muove su grandi aggregazioni produttive. Come sin qui evidenziato, è necessario elaborare nuovi sistemi di diffusione che tengano conto sia dello sviluppo di una nuova economia in costante sviluppo legata al web ( come il fenomeno "Makers" insegna ), sia della necessità di utilizzare come strumento competitivo nei mercati il valore aggiunto che può derivare dall'appartenenza ad un determinato contesto. " ..in una situazione in cui le conoscenze standardizzate circolano più velocemente e determinano una intensificazione della concorrenza, il protagonismo dei soggetti locali trova un più ampio spazio di manovra nelle opportunità di valorizzare uno specifico sapere contestuale come risorsa competitiva efficace" <sup>(1)</sup>.

Dalle considerazioni sopra esposte si sviluppa l'ipotesi di lavorare su aggregazioni mirate di produzioni (cataloghi tematici) che da un lato consentano a ogni azienda di affiancare alla propria linea principale di esportazione una o più linee parallele coordinate da strutture esterne e dall'altro presentino al mercato una forte identità tematica guidata da una direzione artistica severa sull'offerta qualitativa e sui prodotti inseribili nel catalogo. Questi ultimi possono essere selezionati tra la produzione attuale delle singole aziende o essere espressione di una progettualità

1

Trigilia C., *Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2005., pag.27.

---

finalizzata alla definizione di nuovi linguaggi formali ma anche a contaminazioni tra le diverse aziende presenti nel catalogo.

I cataloghi tematici costituiscono il riferimento per un ambito geografico limitato e possibilmente omogeneo avendo come finalità parallela il rafforzamento dell'identità attraverso una produzione che presenti una continuità storica, materica o stilistica pur nell'ambito di una produzione contemporanea. La scala di riferimento per il catalogo potrebbe essere quella provinciale per regioni dalle forti identità locali (ma in futuro continueranno ad esistere le province come ambito geografico definito?) o quella regionale in ambiti geografici più poveri di diversità. In alcuni ambiti di progettualità quali l'arredo urbano, l'arredo per l'ospitalità (agriturismo, pensioni, alberghi) la mancata conoscenza delle produzioni locali e con esse delle tecniche, dei materiali, degli stili rappresenta una delle principali cause dell'adozione di linguaggi omogenei estranei al luogo e conseguenzialmente della distruzione di identità costruite storicamente. La scelta di un primo esempio di catalogo tematico ricade sul settore specifico del contract alberghiero, ritenuto un ambito significativo per esplorare nuovi linguaggi progettuali legati, non a logiche di semplificazione e minimalismo, ma al valore aggiunto che deriva dalla preziosità dei materiali, dei segni e delle lavorazioni che caratterizzano la manifattura italiana. La volontà è quella di dare un'offerta integrata di prodotti che copra l'intera gamma della fornitura per l'arredo di una struttura alberghiera. Le azioni individuate ambiscono a costruire un modello applicabile ad altri ambiti produttivi (ad esempio artigianato artistico ed agroalimentare) sia in ambito regionale che in campo nazionale.

## 8.2.2 Definizione del modello

Il progetto persegue l'obiettivo di stimolare l'innovazione nel sistema di commercializzazione attraverso la creazione di un catalogo ragionato di prodotti raggruppati per settori specifici di mercato, da proporre al mercato internazionale attraverso la gestione di un catalogo unico di e-commerce e di un sistema informatizzato di gestione degli ordini che consenta ad ogni azienda partecipante di inserire le commesse all'interno della propria organizzazione produttiva. Una tale gestione eluderebbe la tradizionale vocazione all'isolamento delle piccole imprese non intaccandone la specificità identitaria ma consentendo l'individuazione e lo sviluppo di nuovi territori di espansione senza modificare il processo produttivo primario. La gestione di uno più cataloghi tematici può essere delegata dall'ente promotore (amministrazione provinciale o regionale) alle strutture di servizio alle imprese o ai consorzi tra i produttori.

La costruzione di un catalogo tematico proposto via web ma anche in versione cartacea, può rappresentare la premessa alla costruzione di vere e proprie filiere tematiche e all'internazionalizzazione dell'offerta attraverso la partecipazione a rassegne di settore e la costruzione di una rete di distribuzione in franchising.

La definizione di un catalogo tematico passa attraverso le seguenti fasi:

- definizione degli obiettivi
- definizione della struttura organizzativa
- costruzione del catalogo



- gestione del catalogo

Fig. III.8.6  
Catalogo Tematico Spazi Esterni Toscana  
Homepage

### 8.2.2.1

#### Definizione degli obiettivi

Nella costruzione di un catalogo tematico si individuano obiettivi primari e secondari.

Costituiscono obiettivi primari:

- 
- la necessità di creare nuovi sbocchi produttivi per le piccole e medie aziende che animano i comparti
  - l'esigenza di rafforzare e tutelare la diversità culturale dei territori attraverso azioni di tutela e sviluppo innescate dalle pratiche del design
- Costituiscono obiettivi secondari:
- favorire l'incontro tra design e imprese nell'ambito di pratiche di progettazione e produzione sviluppate sotto la direzione scientifica e artistica che garantisca la realizzazione di prodotti di qualità
  - favorire lo sviluppo di linguaggi progettuali "identitari" che sappiano tener conto delle specificità materiali e culturali dei luoghi e della necessità di una "continuità storica del fare" anche utilizzando gli "Archivi delle conoscenze territoriali" come base per il processo progettuale
  - favorire la permanenza e lo sviluppo della diversità culturale
  - favorire la contaminazione materica e tecnologica tra le aziende di uno stesso territorio aumentando in tal modo la diversità e il radicamento al luogo e contrastando le possibilità di riproduzione in altri contesti produttivi.

### 8.2.3

#### Definizione della struttura organizzativa

L'ipotesi prevede una gestione dei cataloghi con giurisdizione provinciale o regionale da parte di assessorati di competenza (quali quello alla programmazione e sviluppo) cui spetterebbe il compito di promozione e responsabilità giuridica. La gestione tecnica del catalogo potrebbe invece essere affidata ad una struttura di servizio alle imprese (nella maggior parte delle regioni italiane le strutture di servizio alle imprese hanno le giuste competenze e professionalità per adempiere ad un simile compito) tenuto conto del fatto che un catalogo tematico può facilmente essere gestito anche da un solo operatore. I costi di gestione del catalogo e della struttura sono sostenuti dall'applicazione di percentuali (royalties) sulle transazioni andate a buon fine. I passi da svolgere per la definizione di una struttura organizzativa sono:

- creazione di un comitato scientifico-artistico (alternativa alla singola direzione artistica). Il comitato scientifico dovrebbe essere costituito da rappresentanti del mondo della cultura e delle imprese scelti sulla base delle specifiche competenze sulla tematica di riferimento del catalogo.
- creazione di una banca dati di progettisti selezionati sulla base dell'adesione al progetto culturale
- creazione di una banca dati di imprese locali divise per categorie produttive inerenti all'ambito applicativo del catalogo (per esempio nel caso dell'arredo urbano: aziende di illuminazione, produttori di elementi di arredo, fornitori di pietre e materiali da rivestimento, aziende di florovivaismo,

## 8.2.4

### Gestione del catalogo

E' la parte applicativa del progetto. L'ipotesi è quella di una gestione semplificata dove gli ordini che pervengono alla struttura centrale vengono trasmessi in tempo reale alle singole aziende di produzione per l'espletamento. L'intero processo di produzione e consegna viene gestito dalla singola azienda che si avvale di un packaging unificato. Nello specifico le azioni necessarie per la gestione del catalogo sono:

- definizione delle linee guida per la costruzione del catalogo

La definizione delle linee guida passa attraverso l'analisi dei mercati e del target di riferimento per l'offerta produttiva, la definizione delle tipologie di prodotto e dei materiali inseribili, la definizione dei riferimenti stilistici e tipologici per la progettazione dei nuovi prodotti .

- costruzione del catalogo e definizione del protocollo per l'inserimento dei nuovi prodotti.

costruzione del catalogo tematico sia nella versione web (catalogo digitale) che nella versione a stampa, che diventi riferimento per i singoli prodotti (web marketing) ma contenga altresì informazioni sui comparti produttivi, sulle tecniche di lavorazione adottate, sulle aziende, sulla storia delle culture manifatturiere e generi motivazioni emozionali nel target di riferimento .

E' previsto che l'inserimento di nuovi prodotti, siano essi di realizzazione interna o attraverso la collaborazione con i designer che aderiscono al progetto, passi attraverso un format col quale l'azienda sottopone il prototipo del prodotto al comitato scientifico, definendone costi, tempi di espletamento degli ordini, possibili numeri di produzione, varianti. Dopo l'approvazione l'inserimento in catalogo dopo la realizzazione di un servizio fotografico avviene ad opera della struttura centrale.

- definizione del format di ordinazione web e delle garanzie d'obbligo per le transazioni inter-



Fig. III.8.7  
Catalogo Tematico Spazi Esterni Toscana

---

nazionali.

- progettazione e prototipazione di nuovi modelli partendo dalle linee guida, sia nell'ambito delle tecniche in possesso nella singola azienda che dello scambio di materiali e tecnologie tra le diverse aziende del catalogo. Tra le possibili offerte dal catalogo tematico vi è anche quella della contaminazione tra aziende aderenti per la realizzazione di prodotti che rafforzino l'identità.

- definizione del protocollo d'adesione da parte delle aziende con indicazione degli obblighi derivanti riguardanti l'espletamento degli ordini, l'impossibilità di commercializzare gli oggetti al di fuori del catalogo, le tempistiche da rispettare e le penali per il non rispetto degli obblighi.

### 9.2.5

#### Gestione degli ordini

Le procedure commerciali sono quelle normalmente in uso nella maggioranza dei siti di vendita on-line. Gli ordini che arrivano via web vengono trasmessi alle rispettive aziende per l'espletamento. Ogni azienda verrà dotata di un packaging unificato per il coordinamento grafico della collezione ma la produzione e la spedizione verranno gestite direttamente dall'azienda. Eventuali rapporti con l'ordinante vengono gestiti dalla struttura centrale. Il singolo acquirente non avrà in tal modo la percezione di una struttura decentrata.

La procedura d'acquisto comporta che l'acquirente debba preventivamente registrarsi per accedere alla sezione e-commerce e a tutti i servizi offerti dal portale. Dopo la registrazione potrà scegliere uno o più manufatti o una o più aziende d'interesse alle quali richiedere, attraverso un format, eventuali ulteriori informazioni o un contatto con personale tecnico.

Deciso l'acquisto, potrà facilmente aggiungerli al proprio "carrello" che riporterà costo e spese di spedizione. Avviata la procedura l'acquirente verrà preventivamente informato sui tempi di evasione dell'ordine. Confermato l'ordine attraverso diverse modalità di pagamento, verrà avviata la produzione da parte delle singole aziende. La merce potrà essere recapitata presso l'acquirente che potrà altresì seguire il trasporto attraverso il link di spedizione.

### 8.2.6

#### Possibili sviluppi

Tra i possibili sviluppi di un catalogo tematico, alcuni riguardano gli aspetti organizzativi altri l'ampliamento del suo utilizzo.

Per quanto attiene il primo aspetto, la costituzione di filiere tematiche e di un'offerta unitaria di prodotti può avere come diretta conseguenza la partecipazione a rassegne commerciali o l'attivazione di una rete di negozi in franchising (si pensi ad esempio a come una filiera sul "Tuscan way of Life" nell'arredamento possa generare interesse sui mercati internazionali) e ancora l'organizzazione di un'equipe di progettisti, trasversale alle varie aziende, che possano generare nuova progettualità sulle identità territoriali.

Il secondo aspetto è invece legato ad un maggiore sviluppo dei cataloghi tematici all'interno del progetto d'architettura con la conseguenza di una maggiore informazione sulle buone pratiche di progetto territoriale e un collegamento alle normative tecniche a carattere regionale e alla

rete di servizi per il progettista (ordini professionali, agenzie del territorio, consulenti etc.), sino all'assistenza alla gestione dei computi con accesso ai prezziari regionali e ai prezziari reali delle singole aziende.

**HOME**

Log out

Cerca

**Materiali** | **Tipologie** | **Territori Impruneta 23**

**catalogo tematico 2 Toscana spazi esterni**

**Impruneta**

**Note storiche**

Lo sviluppo dell'Impruneta è avvenuto sin dalla nascita lungo le direttrici stradali che partono dalla piazza denominata Piazza Buondelmonti, situata al centro del paese; ad essa si giunge attraverso l'ampio Viale della Libertà, realizzato recentemente in sostituzione dell'antica via Vanni che conduceva a Montebuoni. Sul lato della piazza, con andamento discendente verso la chiesa, vi sono ampi loggiati costruiti nel '600 allo scopo di fornire riparo ai numerosi pellegrini che affluivano al santuario. Sul lato sinistro si trova il moderno Palazzo Comunale costruito negli anni '40 del Novecento in sostituzione di un fabbricato più antico. In posizione opposta alla chiesa vi è la Commenda, presenza che risale al 1560 e che nel corso degli anni ha subito numerose trasformazioni.

Un altro elemento che caratterizza la piazza è il pozzo coperto, costruito alla fine del secolo scorso e situato al centro di essa. Sempre di fronte alla chiesa si trova un'area verde denominata Piazza Garibaldi. Seguendo gli antichi assi viari che partono da Piazza Buondel-

**Approfondimenti**

Immagini Fotografiche

Filmati

**Schede**

Culture Materiali  
Tecniche utilizzate

Stilemi

**Link esterni**

Amministrazione Comunale  
Museo del Cotto

<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>  
<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>

Scheda CM.22 [Link](#)  
Scheda TC.23 [Link](#)  
Scheda TC.32 [Link](#)  
Scheda TC.57 [Link](#)  
Scheda ST.12 [Link](#)  
Scheda ST.18 [Link](#)

<http://www.comune.montelupo.fi.it>  
<http://www.archivio.conoscenze.toscana.com/oggetti/fotografie>

SCORRIMENTO TESTO

Fig. III.8.8  
Catalogo Tematico Spazi Esterni Toscana





### 8.3 BIBLIOGRAFIA

- Angioni Giulio, Il sapere della mano, Ed. Sellerio, Palermo, 1986
- De Giorgi C., Germak C., Manufatto. Artigianato Comunità Design, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana, Alinea, Firenze, 2008.
- Trigilia C., Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Archivio dei Saperi del Mediterraneo: <http://www.mediterraneancraftsarchive.it/it/home>
- Archivio el Mediterraneo : <http://www.archividelmediterraneo.org>
- Beni Culturali SAN: <http://san.beniculturali.it>
- Libro Bianco sulla creatività: [www.beniculturali.it/mibac/multimedia](http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia)
- Libro verde per l'artigianato artistico e tradizionale 2012-2015: [www.comune.fi.it](http://www.comune.fi.it)
- Makers: [ItalianValley.it](http://ItalianValley.it)







**APPARATI**  
Dialoghi, Schede, Buone pratiche

---

*“La modernità ha fallito. Bisogna costruire un nuovo umanesimo, altrimenti il pianeta non si salva.”*

*Albert Einstein*

*Nella pagina precedente  
Fig. III.9.1  
Thiesi- Agosto 2011  
Fotografia: Stefano Follesa*

## PREMESSA

Gli apparati contenuti in queste pagine costituiscono il materiale di riferimento del quarto capitolo e hanno il ruolo di individuare e analizzare il rapporto identità-progetto sotto vari aspetti.

Si dividono in Dialoghi, Schede, Buone Pratiche .

I dialoghi sono interviste-confronti multidisciplinari con alcuni autori che nei rispettivi ambiti culturali agiscono nel rapporto con l'identità e le risorse dei luoghi. Per ogni autore sono stati individuati a monte i temi di maggior interesse per la ricerca. Le interviste si sono svolte prevalentemente in un confronto diretto attorno a un tavolo o attraverso domande e risposte via mail.

Le schede hanno il compito di analizzare cosa ha prodotto la ricerca sia in ambito pubblico (università) che privato (enti fieristici e aziende) per verificare se le modalità di approccio al progetto sviluppate potessero fornire dei contributi alla ricerca in corso.

Le best practices sono schedature di oggetti ed esperienze di marketing aziendale che possano rappresentare un riferimento per lo sviluppo di nuove pratiche.

Per gli oggetti è stata realizzata una scheda tipo con gli elementi guida per la lettura del progetto. Le schede, per quanto ogni oggetto sia espressione della sintesi di un progettista, sono legate agli oggetti e non agli autori.

Infine chiudono la sezione degli apparati alcune buone pratiche di innovazione in ambito commerciale il cui fine è quello di individuare le modalità con cui una produzione basata su una identità territoriale possa essere proposta al mercato.

Gli apparati costituiscono parte integrante della ricerca ma sono stati estrapolati in sede redazionale per una maggiore semplicità di lettura.



*Fig. III.9.2  
Vaso  
produzione:  
Ugo Poggi  
Design.  
Chrisoph e Pillet.  
Immagine per concessione dell'azienda*



---

*Fig. III.9.3*  
*Paolo Fresu in concerto*  
*Immagine per concessione dell'autore*



## DIALOGHI

Lo scopo dei dialoghi è quello di indagare le diverse modalità con cui l'identità si sviluppa e procede nella contemporaneità, nelle molte espressioni della cultura. Per ogni ambito è stato individuato un autore tra coloro che, con differenti modalità, sviluppano nella propria attività un rapporto con l'identità. Il dialogo con gli autori è avvenuto sulla base di una griglia di domande, (diverse per ogni intervista), che ho posto loro partendo da una preventiva conoscenza (tale lavoro di indagine non viene però riportato nella tesi) delle modalità di espressione nei rispettivi ambiti.

Le domande, alcune generiche, alcune più specifiche, indagano sia il significato dell'identità nella cultura contemporanea, sia le modalità con cui ogni disciplina elabora nuovi linguaggi espressivi partendo dalla specificità storica delle culture di riferimento. La modalità di svolgimento del dialogo attraverso domande e risposte che in alcuni casi attraversano un ampio arco temporale, ha consentito di approfondire alcuni punti di maggior interesse per la ricerca .

### Nuove note d'identità Dialogo con Paolo Fresu

*- Mi piacerebbe partire, con un'apertura ampia, dal rapporto tra località e globalità. Che rapporto hanno queste due parole col tuo percorso e con la tua esperienza quotidiana?*

Credo che locale e globale siano parole assolutamente in sintonia e lo sono anche per la mia storia personale e per la mia esperienza di uomo e di artista. Perché sono nato in Sardegna, dunque un'isola, e perché sono cresciuto in un'altra 'isola nell'isola' che è il piccolo paese: quello di poco meno di tremila anime che è Berchidda (lontano dal mare perché a soli venti chilometri...) e quello ancora più embrionale che è Tucconi, il luogo dell'anima. Il mio luogo di campagna dove ho trascorso buona parte della mia gioventù tra i belati delle pecore e il soffio del maestrale che piega le querce.

Siamo abituati a pensare al piccolo come 'locale' e al grande come 'globale' quando anche nel microcosmo delle cose esiste una globalità che è solo da vedere e da sentire.

Le nuove geografie e i recenti snodi e crocevia del mondo portano a vedere il mondo lontano attraverso internet la televisione scoprendo così che le nostre scelte locali si riflettono poi nella

---

globalità. O meglio ancora sembrano essere le scelte globali a riflettersi prepotentemente e in modo evidente nel nostro locale quando invece è la scelta responsabile di ognuno di noi a creare il percorso dell'uomo e a decretarne la sua qualità di vita anche attraverso lo stato di salute del pianeta. L'isola incarna per antonomasia il locale e il globale. Locale perché nei secoli ha cercato di conservare una sua specificità e globale perché essendo in seno al Mediterraneo è come un server verso il quale approdano milioni di dati che poi, dallo stesso, si dipanano verso il mondo più vasto. Ammesso che ce ne sia uno.

Da questo punto di vista sia la musica tradizionale che il jazz rappresentano uno dei tanti punti di incontro. Perché se da una parte fotografano la realtà contemporanea dall'altra sono tra i molteplici strumenti di connessione e di dialogo. Perché il locale incontra il globale quando si crea una connessione idiomatica ancora prima che tecnologica, antropologica o culturale.

*- La musica è uno di quegli ambiti dell'identità culturale la cui sopravvivenza non è esclusivamente legata a dei profili economici (così non è ad esempio per le tradizioni artigiane che in mancanza di un mercato sono destinate a morire). Ciononostante negli ultimi trent'anni abbiamo assistito progressivamente alla quasi completa scomparsa di una musica popolare e al contempo le contaminazioni tra espressioni etniche e linguaggi contemporanei sembrano limitate ad una fascia di pubblico elitaria.*

*Ci sono ancora spazi per una "musica dei luoghi"?*

Non sono totalmente d'accordo. Credo che la musica popolare stia ritrovando una strada o forse, meglio ancora, una radice che si era persa. Bisogna forse intendersi su ciò che significa il termine 'contemporaneo' e qui invece sono totalmente d'accordo sul fatto che, soprattutto nel mondo occidentale, contemporaneo sia sinonimo di elitario, colto e intellettuale.

C'è all'origine un equivoco tra ciò che sono i plurisignificati di memoria e di contemporaneo. Se popolare è sinonimo di incontro tra tradizione e memoria non può non essere contemporanea la musica tradizionale che è l'unica che si costruisce di giorno in giorno e che è in grado di tessere una tela tra passato e presente. Nella sua etimologia dall'origine latina il termine 'contemporaneo' è mutuato da 'Cum', 'Tèmpus' e 'Tèmpora' e dunque significa < che è o vive nel medesimo tempo >. Se c'è una musica che si nutre del tempo questa è proprio la musica tradizionale che forse è l'unica ad avere il diritto di essere definita tale.

Esiste poi il problema delle commistioni con gli altri linguaggi. Dagli anni Ottanta il progresso ha messo in crisi il significato sociale di quelle comunità storicamente forti mettendo a repentaglio anche i tradizionali meccanismi produttivi e fruitivi dell'arte e della cultura. La musica ha dovuto fare i conti con il terribile prospetto dell'implosione in se stessa in quanto è un linguaggio forte quando la si fa e la consuma nelle strade, nelle piazze e nelle chiese ma diviene fragile quando la si colloca in spazi inadatti alla sua funzione primaria che è quella dell'essere il collante delle microsocietà.

Già spostare un concerto di launeddas dalla sagra di Sant'Efisio di Cagliari al Teatro della Scala di Milano rischia di minare il rapporto tra il locale e il globale indebolendo così il messaggio che quella musica si porta appresso. C'è poi un problema repertoriale e di suono. Perché la musica tradizionale si tramanda oralmente nelle sagrestie della Settimana santa, nelle osterie, nelle aie, nelle feste campestri. Così si apprende e ciò che importa è conoscere il conosciuto e niente di più. Il repertorio in questo modo di assottiglia e non si arricchisce nel tempo quando anche la musica tradizionale necessita una spinta propositiva che però può pericolosa in quanto rischia a

volte di diventare folklore. Dunque il complesso problema del rapporto tra tradizione e modernità ha per me poco a che fare con il mercato odierno ma piuttosto con la capacità dell'artista di vedere oltre se stesso e oltre un passato che è pesante ma che allo stesso tempo non si può e non si deve dimenticare. Il rapporto tra la musica e i luoghi ha a che fare dunque con lo spazio immaginario prima ancora che con quello reale.

Il problema non è dove si fanno le cose ma come si fanno e l'altro problema è fare sì che gli spazi della televisione e di Internet divengano luoghi accoglienti e suggeritori di idee buone oltre che tavoli di incontro e di scoperta. Esiste poi una 'musica dei luoghi' che è fatta dai luoghi stessi che la ospitano ed è in questi che alcune contaminazioni acquistano ancora di più un senso. In quanto la ricerca non è più solo sul suono e sull'interplay ma sul rapporto tra questi due elementi e gli stessi luoghi che divengono protagonisti in grado di suggerire idee e percorsi.

Diventa dunque complesso stabilire se è la musica a doversi confrontare con i luoghi o se sono questi ultimi a doversi plasmare sulle esigenze della musica.

Esiste anche una musica da sentire e una da vedere e si può sentire con gli occhi e vedere con le orecchie. Quando questo accade la musica lievita e diviene leggera e atemporale.

Certo, Arturo Toscanini usava dire che <all'aperto si gioca a bocce> ma dipende molto da quale musica e da quale luogo. I greci e i romani ne sapevano qualcosa e sapevano quanto un teatro all'aperto può diventare lo strumento di amplificazione massimo dei sensi, dell'emotività, del pathos e dei sentimenti. Nella fattispecie i luoghi all'aperto pongono la musica (e dunque i musicisti e il pubblico) in rapporto con la natura e con l'ambiente offrendo all'arte il suo vero ruolo catalizzante e plasmante ma anche riflessivo.

E' così che l'arte assume un ruolo politico nei confronti della società.

*- A più di dieci anni di distanza dall'esperienza "Sonos 'e Memoria" con Gianfranco Cabiddu, rimane il valore del confronto tra la forza delle immagini e le suggestioni della musica. In una società della complessità quale quella attuale, è forse necessario contaminare tra loro le varie espressioni di identità per tener viva o rafforzare la diversità culturale tra i luoghi?*

Credo che l'unico modo di rafforzare le diversità sia quello di contaminare i generi. Chiaro è che se la diversità viene intesa come chiusura questa implode in se stessa e non si alimenta divenendo asfittica. Altresì il dialogo e lo scambio che creano la contaminazione fanno crescere il pensiero e alimentano una diversità costruttiva.

La musica è stata da sempre il linguaggio degli incontri. Se solo pensiamo al jazz scopriamo che questo è nato agli inizi del secolo scorso dallo incontro/scontro tra la cultura della poliritmia africana con la grande tradizione armonica e melodica della musica europea. Il jazz ha stravolto completamente la storia della musica moderna invadendola come uno tsunami e modificando anche il rapporto tra le musiche e tra le arti. Intendiamoci, ciò non significa perdere la propria identità né tantomeno impoverirla. Significa anzi arricchirsi dal confronto con gli altri scoprendo peraltro che i mondi più lontani sono spesso quelli più in sintonia.

E' come in una cena multietnica dove ognuno porta il proprio piatto tipico che mette sulla tavola comune dove tutti potranno assaggiare. E' in questa metafora che alberga la filosofia dello scambio, della condivisione e dunque del meticcio. Pensiamo ai suonatori di didgeridoo dell'Australia e ai suonatori di launeddas in Sardegna. Tutti e due usano la tecnica della respirazione circolare ma la Sardegna e l'Australia sono agli antipodi della Terra.

Ipotizzo un concerto per didgeridoo e launeddas dove ognuno fa quello che conosce ma laddove

---

l'incontro amplifica la conoscenza e produce una musica nuova dove ognuno riconosce se stesso ma mette da parte un po' di se per andare verso l'altro. Il vero problema delle sperimentazioni del passato, quelle che hanno prodotto la World Music (che pare essere un termine brutto) sono state fatte spesso in modo scriteriato usando la tradizione e i suoi musicisti sono come un tappeto esotico o un bell'oggetto da poggiare nel salotto buono di casa.

E' chiaro che se questo è il presupposto il successivo risultato non può essere che quello di una musica globale priva di senso e senza colonna vertebrale. Oggi penso che le cose siano cambiate parecchio. Soprattutto nel momento in cui gli stessi musicisti che fanno musica popolare sentono l'esigenza di rapportarsi con l'altro e con il nuovo. Ad armi pari e sullo stesso piano. Non solo sul palcoscenico ma soprattutto nell'architettura del costruito mentale.

*- So che in questi giorni sei in Spagna e mi viene spontaneo affrontare il tema del Mediterraneo. Nei giorni scorsi un mio studente che svolge una tesi sul tema degli interni mediterranei, scoraggiato nella ricerca di elementi comuni, mi ha detto "professore ho trovato molte più cose che ci dividono". Storicamente è sempre stato così e mi chiedo se l'identità mediterranea appartenesse o meno alle generazioni che ci hanno preceduto. Io credo invece moltissimo alla ricchezza del confronto tra paesi che il mare ha troppo spesso diviso e mi pare che in questo percorso (Mistico Mediterraneo, Mare Nostrum) tu sia davvero un pezzo avanti. Cos'è per te l'identità mediterranea e quale può essere il suo ruolo nella costruzione di scenari futuri?*

Per me il Mediterraneo è un cuore che pulsa e che alimenta gli organi che sono i Paesi che vi si affacciano. Piuttosto bisogna comprendere quanto la storia sia stata scritta correttamente o secondo i parametri comodi a chi vuole rendercela per quello che non era.

Se solo pensiamo alla Sardegna (e dunque alla sua musica, lingua, cibo, costumi, gioielli...) questa è la dimostrazione del quanto il Mediterraneo sia stato un grande luogo di incontri e di scambio e del quanto l'Africa che vi si affaccia sia vicina a noi. Tutto ciò che la Sardegna ha viene dall'Africa e a me sembra normalissimo che sia così. L'identità mediterranea è per me il riconoscersi in un luogo comune che cambia nel tempo e che è in balia, da sempre, di una geopolitica che mai è stata culturale ma che è piuttosto economica.

Dove c'è un afflato mediterraneo che è puramente estetico ma che è in conflitto con quello etico che da sempre ci ha diviso.

Spesso mi chiedono cosa sia l'identità dei sardi. Quella parola che è la 'sardità' della quale molto si abusa e che può significare tutto o nulla. Rispondo sempre che la sardità è quel qualcosa d'indicifrabile che, quando sono a Pechino, a New York o a New Dheli, fa sì che alla fine del concerto ci sia sempre un sardo che arriva per dire <anche io sono sardo di Maracalagonis, Bitti, Santulussurgiu o Cagliari>. Ciò non accade con i miei colleghi di Roma, Milano o Bologna e non è casuale perché i sardi, divisi nell'Isola, si sentano parte di una comunità quando lasciano la Sardegna. Sardegna che, se da dentro ha confini larghi al punto da poter essere grande vista, da fuori si può disegnare con un dito diventando così solo un luogo piccolo nella vastità del mondo.

Questa mattina, in viaggio per Madrid, ho preso una delle sottocompagnie della Iberia che si chiama 'Air Nostrum'. Ciò mi ha fatto riflettere sul concetto di geografia che è dei popoli mediterranei laddove il comune denominatore è l'idea del viaggio. Che sia per mare, per terra o per aria poco importa. Viaggio significa scoperta, identità e comunicazione nonché scambio: umano, economico, sociale.

Viaggio in un luogo che, al di là dei Paesi, delle religioni, delle razze e dei sistemi economici, con-

tinuiamo a pensare ‘nostrum’ anche negli anni Duemila. Le geografie e le menti non cambiano più di tanto; piuttosto si modificano i meccanismi comunicativi in funzione dei momenti storici.

*- Per quanto so che rispondermi sia immagino complesso, esistono delle pratiche, delle invarian-  
ti, delle figure musicali (non so quanto il termine possa essere corretto) che utilizzi nel riportare  
in ambito di sperimentazione contemporanea le musiche “dei luoghi”? Per essere più specifico;  
come si fa a dare continuità storica ad una musica che si tramanda senza necessariamente  
“museificarla”?*

Il problema della ‘musealizzazione’ della musica e della memoria è serio ed importante. Ritornando all’etimologia del termine ‘contemporaneo’ l’altro equivoco che sorge spesso è il pensare che tutta la musica tradizionale provenga da un passato mnemonico da salvaguardare e dunque da musealizzare quando invece questa dovrebbe essere di oggi e dunque in progresso e per questo difficile da fotografare e da ridurre.

Già negli importanti studi musicologici del passato c’era il rischio evidente di mettere in una teca la memoria o una parte della stessa pur coscienti del quanto quegli studi sia stati preziosi e fondamentali. Nello specifico, in Sardegna, gli studi fondamentali fatti a suo tempo dal Bentzon e poi da Alan Lomax, Diego Carpitella, Pietro Sassu ed altri proseguivano il metodo comparativo teorizzato negli anni Cinquanta da Jaap Kunst con il corretto obiettivo di calarsi totalmente nella cultura dell’Isola al fine di interiorizzarne gli aspetti comportamentali e sociali prima ancora che quelli prettamente musicale e musicologici.

L’artista rimaneva inevitabilmente ai margini del processo di studio quasi come fosse un animale della jungla da dover studiare e osservare da lontano per non costringerlo a modificare i propri atteggiamenti. Se da una parte ciò era giusto per il processo di studio dall’altra rischiava di porlo in un luogo inadatto rispetto al suo processo creativo e al suo ruolo di artista. Di certo il museo è il luogo meno adatto per la musica tradizionale se questa la si intende come un linguaggio in transito tra passato e futuro. La responsabilità del non fermare la musica credo sia in primo luogo degli artisti ma è necessaria anche una volontà politica capace di stimolarli verso una coscienza civile e democratica dell’arte.

L’artista ha la responsabilità di fotografare il presente e deve farlo utilizzando i linguaggi che egli conosce. Che questi siano quelli della tradizione, del jazz o del rock poco importa.

Per fare questo è però necessario che non si senta solo e che abbia la stima e l’attenzione della famiglia, della comunità che ha intorno e della società. E’ da sempre questo il ruolo delle Confraternite nelle funzioni religiose della Settimana santa, dei suonatori di launeddas nelle sagre religiose o degli organettisti nelle feste patronali per accompagnare il ‘Ballu tundhu’ in circolo tenendosi per mano e, una volta all’anno, tutti assieme: ricchi e poveri, istruiti e analfabeti, borghesi e proletari.

Se la musica acquista un senso societario questa non è musealizzabile ma altresì fiorisce ogni qualvolta c’è un’acqua che inaffia un bulbo messo a dimora in terra fertile e gravida.

Esiste poi una metodologia di lavoro che permette di inserire elementi della tradizione nella musica attuale dandole così un senso dinamico. Possono essere moduli ritmici, strutture armoniche (per quanto semplici), forme, melodie e suoni. Personalmente ritengo che il lavoro più serio sia nella fase compositiva e dunque nell’utilizzo di elementi prettamente musicali. Perché è l’approccio empirico del métissage dei suoni che rischia di creare un minestrone indistinto di suoni che collocano un progetto in luogo esotico che ha una valenza puramente estetica.

---

Da questo punto di vista già dai primi del Novecento, con i lavori di Béla Bartók e con quelli successivi dei tanti compositori del secolo appena trascorso (non ultimo Luciano Berio con i suoi 'Folk Songs') hanno aperto la strada corretta della sperimentazione tra le musiche. Mi viene da dire tra le musiche 'colte' e le altre ma sbaglierei ad attribuire a qualsiasi genere un ruolo primario perché questo è uno degli errori del Novecento. I primi tentativi di sperimentazione tra jazz e musica popolare degli anni Ottanta ponevano ad esempio sullo stesso palcoscenico i jazzisti con i musicisti tradizionali laddove questi, nella maggior parte dei casi, venivano solo usati come fossero un ingrediente. Sullo stesso palcoscenico sì, ma su un livello diverso.

Se nel pensiero occidentale la musica classica è colta rispetto al jazz questo è a sua volta colto rispetto alla musica africana e alla musica etnica e quest'ultima, a seconda della propria collocazione geografica, è più o meno colta rispetto a un potere e a una mappa geopolitica che cambia nel tempo.

Il problema dunque è solo l'angolazione dalla quale osserviamo le cose sapendo che esiste un Nord e un Sud che è in relazione all'emisfero nel quale ci troviamo.

Anche molti jazzisti, soprattutto nella fase matura della propria carriera, hanno ampliato i pensieri del rapporto con le musiche del mondo. Penso a Miles Davis con la musica indiana (ma prima ancora con il flamenco assieme a Gil Evans), al misticismo di John Coltrane, a Don Cherry o John McLaughlin ma anche ai tanti musicisti di oggi... In realtà penso che sia stato proprio il jazz, in quanto musica oggi geograficamente indefinibile, ad avere aperto le nuove strade del meticciato. Strade che continuano a essere aperte e strade nuove che si scoprono e si percorrono di giorno in giorno. Chi pensa che il jazz sia morto con Charlie Parker non assaggia il piatto degli altri nella cena multietnica di cui abbiamo parlato. Solo consuma solo il proprio pasto che sarà sempre e inevitabilmente lo stesso.

### **L'identità del paesaggio Dialogo con Alberto Magnaghi**

*Il territorio è "una fecondazione della natura da parte della cultura". In quanto tale esprime un'identità che deriva dalle diverse tracce che ogni comunità imprime ai luoghi. A differenza però di altre espressioni del fare dove vi è un rapporto diretto tra uomo e manufatto, le trasformazioni del territorio sono frutto di una sommatoria di interventi non liberi ma guidati da un sistema di norme che mal si adattano alla diversità dei luoghi. In che modo nella contemporaneità la cultura deve intervenire sulle trasformazioni dei territori cogliendone le specificità ?*

Occorre a mio parere distinguere il problema delle norme dal problema della complessità degli interventi che hanno come risultante il territorio che dipendono, in ogni civiltà, dai sui fondamenti culturali: sono questi a produrre i processi di civilizzazione, e in essi una organizzazione territoriale peculiare. Le norme sono semmai strumenti per guidare questi eventi culturali. Questa complessità nelle civilizzazioni passate era fatta di azioni coerenti con una cultura della "co-evoluzione" (coevolution per Geddes) fra insediamento umano e ambiente, ovvero da azioni che contenevano un gene di consapevolezza delle retroazioni dell'ambiente, rispetto alle quali costruire l'Ars aedificandi come qualità antropologica delle civilizzazioni umane, ben esemplificata, nelle relazioni sinergiche fra firmitas, utilitas, venustas per Vitruvio, o fra necessitas, com-

moditas e concinnitas, per Alberti. La nostra civiltà delle macchine, nella sua presunzione di dominio sulla natura, tende alla costruzione di una seconda natura artificiale indipendente dalla prima e nella quale l'applicazione della scienza allo sviluppo economico ha determinato una potente sovradeterminazione dell'utilitas sulle altre componenti della costruzione dell'ambiente dell'uomo, il territorio appunto. Questa presunzione ha comportato una grande ignoranza delle retroazioni negative dell'ambiente, delle quali oggi molta scienza e molta cultura cominciano ad accorgersi. Così una "sommatoria" di interventi sul territorio, indipendenti fra loro, guidati dalla logica culturale dell'illimitatezza delle risorse (primo fra tutti il suolo fertile), e dal considerare il territorio un semplice supporto strumentale di insediamenti de-territorializzati, hanno portato all'attuale ecocatastrofe planetaria. Ma ciò è prima di tutto un fatto culturale, le norme ne costituiscono un elemento strumentale. Dunque la cultura ha un grande compito: da una parte allertare e costruire conoscenza e coscienza critica sull'esito catastrofico delle trasformazioni territoriali in atto, dall'altra riproporre culture del limite, della coevoluzione, della conoscenza e coscienza dei luoghi.

*Ciò che più concerne questa ricerca all'interno del suo lavoro è il delinearsi di modelli di sviluppo nei quali il sistema delle microimprese artigiane assume un ruolo attivo nella costruzione di scenari futuri. Scopo della ricerca è proprio quello di individuare gli strumenti e i metodi con i quali il design può contribuire ad alimentare da un lato la diversità culturale, dall'altro la permanenza e lo sviluppo dei saperi locali che ancora caratterizzano il paesaggio produttivo del nostro e di altri paesi. Senza il profilarsi di nuovi modelli di sviluppo, la costruzione di rapporti tra artigianato e design poggia su basi instabili. Come può delinearsi un nuovo ruolo per una produzione che parta dal locale e quali i possibili sviluppi?*

Il processo di globalizzazione che per il design ha significato subordinare il progetto industriale a regole astratte dalle peculiarità culturali dei luoghi, degli stili di vita, di produzione e di consumo, può dirsi esaurito, per i guasti che i processi di deterritorializzazione e omologazione connessi alla globalizzazione hanno provocato. Oggi la ricerca non può che ripartire dal ritorno al territorio che significa reinterpretare i patrimoni locali nelle loro peculiarità e differenze come strumenti di rigenerazione della produzione di beni. Ad esempio, non c'è ritorno alla terra che si fonda sulla multifunzionalità dell'agricoltura, che non richiami la riutilizzazione dei saperi contadini dell'agricoltura tradizionale, applicando il concetto di "retroinnovazione". Nella agroindustria o industria verde, accanto alla produzione massificata di cibo, c'è solo degrado ambientale, della qualità cibo, della fertilità della terra. Dunque uno scenario di cibo sano, di ambiente pulito, di qualità della vita rurale e urbana, non può che attivare sistemi produttivi basati su imprese artigiane, o comunque finalizzate alla multifunzionalità della produzione agricola.

Così nella produzione di manufatti: se si vuole rapportare i consumi alle culture dei luoghi, ciò non è possibile senza riunificare la figura di abitante e produttore, caratterizzata da una convergenza di obiettivi entro forme di reidentificazione comunitarie, regionali o microregionali. Una azienda agrituristica in un paesaggio collinare storico, ha interesse a produrre vino e olio di qualità per i propri clienti, ma anche a curare il paesaggio, per la fruizione del quale si crea la domanda di ospitalità diffusa. Il ragionamento può essere esteso a tutti i settori artigiani, la cui crescita è essenziale per modelli di sviluppo fondati sulla valorizzazione dei caratteri peculiari del patrimonio, che è costituito di valori ambientali, urbani, paesaggistici, di saperi produttivi, artistici, di identità linguistiche, culturali e così via. Lo sviluppo di Sistemi locali territoriali (Slot, come li propone Dematteis) connessi a visioni di bioregioni urbane è la chiave socioproductiva in



---

cui le reti di microimpresa e di artigianato possono avere sviluppi distrettuali con filiere integrate dall'agricoltura al terziario avanzato (cultura, comunicazione design, servizi, ecc).

*Assunto di base di questo lavoro è il rapporto degli oggetti con i tempi e con i luoghi. Mi piacerebbe parlare del diverso rapporto col tempo tra oggetti e luoghi. Negli oggetti il tempo determina una evoluzione che ne modifica progressivamente la forma e il linguaggio cancellandone gli stati pregressi, nel territorio il tempo è leggibile sulla base delle stratificazioni, degli interventi successivi che si sovrappongono e talvolta convivono in uno stesso luogo. La diversità dei linguaggi legata alle varie fasi indebolisce l'identità dei luoghi? e qual'è il rapporto col tempo della progettazione a grande scala ?*

Anzi, la stratificazione temporale e spaziale di linguaggi rafforza l'identità dei luoghi. E' un rapporto creativo, reinterpretativo con la lunga durata. I paesaggi (urbani e rurali) in cui viviamo oggi sono l'esito sensibile (percepibile con i sensi) di lunghi cicli storici di territorializzazione, che vengono in parte distrutti e in parte reinterpretati culturalmente (mediate per Berque) e riutilizzati dalle civiltà successive. Noi viviamo in Toscana in città etrusche stratificate in comuni medievali, in tessuti rinascimentali o ottocenteschi, percorriamo strade etrusche (la volterrana, la certaldese, la toscano-romagnola) romane (la Cassia, l'Aurelia) viviamo paesaggi collinari che sono l'evoluzione del sistema mezzadrile della repubblica fiorentina. Una reinterpretazione postglobalizzazione dell'identità dei luoghi non può che fondarsi su una base conoscitiva della storia di lunga durata del territorio per ritrovarne invarianti strutturali, statuti che, definendo le regole genetiche e trasformative dei luoghi in chiave di permanenze e persistenze patrimoniali, sono alla base del progetto di territorio a grande scala. Le regole disciplinari del progetto di territorio sono in fieri, perché la storia dei processi di territorializzazione non ha ancora una diffusione scientifica, non si insegna nelle università (a differenza della storia dell'architettura e della storia urbana). Eppure nella nostra interpretazione territorialista, la città è sempre stata nella storia un nodo denso (di informazioni, relazioni, popolazione) di un sistema territoriale: come scrive Cattaneo, la città rigenera il suo territorio e ne è continuamente rigenerata.

*L'intervento sul costruito. Due differenti approcci; da un lato l'approccio conservativo delle soprintendenze teso a preservare la città storica da qualsiasi intromissione contemporanea, dall'altro la formulazione di nuovi linguaggi identitari portata avanti da alcuni progettisti. Lei ha sostenuto che la ricostruzione delle città "non può risolversi in un remake o in una posticcia rivisitazione di stili architettonici o in una riproposizione di modelli urbanistici e morfologici della città compatta" e rivendicato un ruolo forte del sistema socioculturale nella costruzione di "nuove territorialità". Tuttavia esiste il problema dell'approccio progettuale e dei linguaggi. E' la didattica che deve costruire una grammatica di base che guidi all'utilizzo degli elementi d un catalogo identitario (i materiali, le tecniche, gli stili, le tipologie, i decori..) o il sistema delle norme che deve guidare la progettazione?*

Preferirei parlare prima di grammatica e poi di norme. Finché permane nelle facoltà di architettura e di design, la cultura dell'oggetto isolato, dell'autonomia del progetto dal contesto, è inutile parlare di norme. Ancor oggi la presentazione di un progetto di architettura in un comune non richiede alcuna specificazione del contesto urbano, paesaggistico, morfotipologico in cui verrà inserito. Tuttavia più che di "catalogo identitario" preferirei parlare di riattualizzazione della trat-

tatistica. Nella ricerca PRIN che ho coordinato di recente sul “progetto di territorio” e che siamo in procinto di pubblicare, abbiamo proposto una riattualizzazione delle categorie e delle regole costruttive della trattatistica classica, reinterprelandole alla luce dei problemi ambientali, territoriali, paesaggistici e urbani della contemporaneità.

*C'è una pratica del design che è quella delle autoproduzioni (per lo più giovani autori che non trovando spazio per le proprie idee nell'industria, decidono di autoprodurre i propri progetti) che si avvicina molto al modello di nuova microimpresa per la quale è possibile un riavvicinamento tra “sfera socioaffettiva domestica e sfera spazio temporale del lavoro”. Queste forme di recupero di un modello sociale che appartiene profondamente al nostro DNA, trova però una forte barriera al proprio sviluppo in tutte le forme di confronto col globale; normative (igienico-sanitarie, amministrative), modelli di commercializzazione, barriere economica alla permanenze nei centri storici etc..*

*Con quali modalità sistemi locali e sistemi globali possono convivere?*

Non certo con quelle modalità che utilizzano normative igieniche standardizzate per cacciare gli artigiani dalle città storiche (e dal sistema produttivo) e sostituirli con i fastfood e i supermercati. Se si vogliono sviluppare sistemi locali territoriali fondati su reti di artigianato e di piccola impresa, occorre andare a una profonda trasformazione delle normative adattandole ai luoghi, alle culture produttive, alle filiere locali. Ma questo cozza contro gli interessi delle grandi imprese produttive e commerciali, che hanno condizionato per anni le normative per liquidare le produzioni, le filiere e il commercio artigiano. Ho sempre combattuto parola “glocale” sia per la sua cacofonia, sia perché in un mondo globalizzato il “locale” è stato ridotto a cattiva coscienza del modello della crescita illimitata (riserve indiane, tutele di minoranze linguistiche, parchi naturalistici, specie protette, monumenti, centri storici e così via). E' noto che molte norme igienico sanitarie sono votate nei parlamenti dai rappresentanti delle grandi multinazionali della produzione e del commercio per spazzare via gli artigiani. Tuttavia da un pò di tempo il locale è molto usato dal globale nei processi di differenziazione dei prodotti e nei mercati di sostituzione. Non credo che sistemi locali e globali possono convivere, se non in un rapporto di dipendenza e sfruttamento dei primi da parte dei secondi. Molti anni fa (1990) il sottotitolo del libro fondativo della nostra scuola “il territorio dell'abitare” era “lo sviluppo locale come alternativa strategica”. La crescita di un sistema locale (di produzione, di stili di vita e di consumo) richiede in primo luogo la capacità di una società locale di riappropriarsi dei mezzi di riproduzione della vita (l'acqua, il cibo, l'energia, l'ambiente, i fiumi, il mare, le montagne), dell'identità (la lingua, la cultura, il paesaggio) e delle relazioni sovralocali (reti solidali fra città, regioni); tutti mezzi espropriati nel corso della “modernizzazione” progressivamente alle comunità locali dai sistemi globali di governo dell'economia e della tecnofinanza e mercificati dalla gestione delle grandi holding produttive e finanziarie.

Dunque per ora si tratta di una guerra fra due concezioni culturali del mondo, fino a che i sistemi locali, riprendendo forza di autogoverno e sovranità (identitaria, alimentare, energetica, produttiva) non sapranno tessere reti per una “globalizzazione dal basso”, ovvero costruire un globale che valorizza lo scambio fra differenze, che iscrive la competizione nella cooperazione, che finalizza le reti alla coesione socioterritoriale.

*La città multietnica e l'identità.*

---

*“Costruire futuro, significa riconnettere le differenze in uno spazio pubblico durevole e accogliente”. Nello sviluppo delle città le comunità ricostruite (le nuove solitudini etniche) hanno fatto propri, preservandoli dall’abbandono quegli spazi pubblici che noi abbiamo abbandonato e sostituito con gli spazi del commercio. Questo nostro mancato rapporto con la fruizione delle città è figlio di errati modelli culturali o è causato da una pianificazione (predominio del caos) che ci rende sempre più estranei i luoghi del nostro vivere?*

Come ho già affermato, preferisco sempre dare la prevalenza ai modelli culturali di una società piuttosto che ai sistemi normativi e pianificatori. Soprattutto in Italia dove la pianificazione non è la forma principale della politica e delle politiche, che si fondano su sistemi decisionali che non rispondono a razionalità pianificatorie (ad esempio preminenza delle decisioni delle lobbies partitiche nelle amministrazioni locali, influenza crescente delle grandi strutture economiche sulle decisioni partitiche, presenza crescente delle strutture mafiose sia nei sistemi economici che partitici e così via). L’intreccio di questi sistemi decisionali, che si allontanano sempre più dall’obiettivo del perseguimento del benessere e della felicità pubblica, hanno prodotto le urbanizzazioni che vediamo: senza spazi pubblici, smisurate e diffuse nel territorio agricolo, finalizzate al mercato dell’auto, alle grandi strutture commerciali, alle infrastrutture di connessione globale; con logiche insediative dipendenti dalle logiche speculative, di bassa qualità architettonica e ambientale, indifferenti alle identità dei luoghi. In sintesi come afferma Françoise Choay, la morte della città. Per questo, nel secondo numero della Società dei territorialisti ([www.societàdeiterritorialisti.it](http://www.societàdeiterritorialisti.it)), proponiamo come tema “il ritorno alla città”, nella convinzione che il futuro previsto in molti documenti dell’ONU di 6-7 miliardi di abitanti ammassati in megacities, sia un futuro ecocatastrofico.

*Lo statuto dei luoghi; l’interpretazione e la rappresentazione dell’identità come base per l’elaborazione di regole condivise per la trasformazione dei luoghi, è un preciso riferimento per la costruzione di un sistema di buone pratiche per una progettazione identitaria. Tra i diversi capitoli che formano uno statuto ciò che più mi interessa sono le regole per la trasformazione e cioè il passaggio dalle conoscenze alle pratiche. Costruire altre regole non può rappresentare un’ulteriore limitazione ad un processo progettuale già di per se abbastanza mortificato da norme e vincoli? Ci sono delle alternative per la diffusione di “conoscenze locali” che possano guidare un progetto e qual’è il suo pensiero attuale a riguardo?*

C’è una forte differenza fra vincoli e regole di buon governo del territorio e della città. Se si leggono le pagine seicentesche del Davanzati sulla coltivazione toscana, esse non sono vincoli, ma indicazioni (diremmo oggi “linee guida”) che riguardano saperi produttivi, idrogeologici, ecologici, estetici, per costruire buone pratiche di coltivazione, attraverso la cura del territorio. Non a caso il paesaggio toscano (definito da Heine un’opera d’arte), è prodotto da queste regole introiettate nella cultura produttiva e non da vincoli, né tantomeno da piani. Di qui la nostra proposta di ritorno alla trattatistica che esprime regole, saperi e non vincoli. Tendenzialmente i vincoli sono imposti (non si può fare questo e quell’altro), le regole di buon governo per la cura del territorio e della città (che dicono cosa bisogna fare e come farlo) sono condivise, non possono non essere condivise, se devono costituire la cultura, i geni comportamentali degli attori che cooperano alla produzione della città e del territorio. Questo il senso ad esempio delle relazioni sinergiche fra città e campagna che sono rappresentate didascalicamente nell’affresco del buon governo di Ambrogio Lorenzetti a Siena, rette dai principi allegorici della giustizia, la sapienza divina, la

concordia, le virtù teologali e cardinali, la magnanimità e così via. In questa direzione di condivisione sociale delle regole di buon governo si muovono tutti i nostri sforzi verso la progettazione e la gestione sociale del territorio: attraverso la promozione di Community mapping (esperienze partecipative nei piani e progetti dove gli abitanti si appropriano della consapevolezza dei propri patrimoni territoriali e paesaggistici e li traducono in regole statutarie); di contratti di fiume, di riviera di lago, di paesaggio (dove abitanti, produttori locali e amministratori locali elaborano scenari di riappropriazione della fruizione e cura collettiva delle riviere, e stabiliscono patti di azione comune); norme figurate nei piani paesaggistici per portare alla condivisione sociale delle regole e dei progetti di trasformazione del territorio. In sostanza il vincolo ha come corollario la sanzione, nella ipotesi che le azioni degli attori sociali sul territorio possano portare, perseguendo i loro interessi, alla distruzione dei beni patrimoniali. Le regole condivise hanno come corollario la partecipazione: il patto sociale verso una cultura della cura condivisa, dunque presuppongono nella nostra visione una crescita della cittadinanza attiva consapevole verso l'autogoverno del



Fig. III.9.4  
Adolfo Natalini  
Disegni di progetto  
Per concessione  
dell'autore

proprio ambiente di vita e del proprio sviluppo.

### L'identità dell'architettura Dialogo con Adolfo Natalini

*Sono sei domande sul rapporto con i tempi e i luoghi delle cose. In realtà parte tutto da te a te ora approda nuovamente.*

Le tue sei domande sul rapporto coi tempi e luoghi delle cose hanno soggiornato a lungo sui miei

---

tavoli, allo studio e a casa. Pensavo non avessero bisogno di nuove risposte: mi sembrava che ci fossero già tutte, nascoste nelle pagine di "Figure di pietra".

Improvvisamente mi accorgo che il libro è del 1984, quasi trent'anni fa, e allora mi dico che devo avere risposte nuove, visto che così tante cose sono cambiate e che io in questi anni, avvicinandomi all'architettura, sono riuscito a costruire come mi proponevo nel mio libro ... ma forse non ho più voglia di parlare. Ho smesso di insegnare per limiti di età nel 2011. Ma soprattutto vorrei che fossero le mie costruzioni a parlare per me e magari anche le cose, i mobili, gli ambienti delle mie prime stagioni.

So che c'è sempre una differenza tra le intenzioni (la teoria, i progetti) e le realizzazioni.

Ciò che si riesce a costruire appartiene più al mondo della terra che a quello delle idee, ma è questa la terra che volevamo modificare anche se in minima parte per renderla ospitale.

Lo scarto tra l'idea e la costruzione segna la nostra incapacità di aderire al mondo, la nostra riluttanza ad accettare il nostro corpo, i bisogni e i desideri degli altri, la finitezza delle nostre vite.

*La prima volta che ho sentito parlare di identità dei luoghi è stato più di trent'anni fa quando studente di architettura ascoltavo affascinato le tue lezioni. Com'è cambiato in tutti questi anni è il tuo rapporto con i luoghi e in che modo i luoghi sono sempre presenti nel tuo operare progettuale?*

Con il Superstudio avevamo attraversato i territori dell'avanguardia (un'esperienza che mi ha vaccinato contro la malattia del modernismo). Poi tra il '73 e il '78 avevamo iniziato una serie di ricerche sulla cultura materiale extraurbana, un lavoro tra antropologia, design e architettura.

Con queste ricerche avevamo concentrato la nostra attenzione sui luoghi e sulle relazioni che li legavano alla produzione e all'uso dei manufatti. Cercavamo le radici della creatività e ci sentivamo impegnati in una rifondazione antropologica dell'architettura.

Siamo tornati a guardare da vicino, tra le cose invidiando lo sguardo dei bambini o degli aranda australiani. Così quando attraverso gli scritti di Norberg Schultz sul genius loci, rileggemmo Heidegger ci sembrò di trovare il soccorso di un fratello maggiore. Dal 1979 ho cominciato una lunga serie di progetti per città italiane (ed europee) fondati sull'identità dei luoghi. Studiavo le tracce incise dalla memoria e i miei sopralluoghi erano sentimentali più che scientifici, esplorando le diverse dimensioni geografiche, storiche, umane.

Mi rendevo conto dell'unicità e diversità di ogni luogo e quindi, poichè le architetture devono essere radicate nei luoghi e dai luoghi derivano, della necessità per ogni architettura d'esser diversa. Questa necessità sembrava metter in crisi ogni teoria e metodologia: l'architettura non era insegnabile. Ma la mia qualifica di docente ("la missione del dotto" secondo Fichte) mi obbligava ad insegnarla. Così ho cercato di trasmettere una passione per i luoghi e per una lettura da cui apprendere, come diceva Louis Kahn, ciò che il luogo vuol essere. Ma più che un docente sono sempre stato uno studente (gli esami non finiscono mai) e ho sempre cercato di imparare ciò che insegnavo ...

In tutti questi anni (33!) il mio rapporto con i luoghi non è cambiato. Se alcuni dei miei progetti sembrano indifferenti ai luoghi ciò dimostra che sono progetti sbagliati, progetti deboli. Ho sempre cercato di parlare la lingua dei luoghi, nella sterminata varietà delle regioni italiane, in Germania, in Olanda e altrove. Da Gerusalemme a Tromsø, Ultima Thule. Qualche volta ci sono riuscito, altre mi sono limitato a balbettare, ma sempre cercavo un'architettura parlante con la caparbia volontà di voler ascoltare e comunicare.

Se qualcosa è cambiato è solo una maggior resistenza allo spirito dei tempi ( ma chi sposa il presente resta presto vedovo) e un maggior rispetto per le stratificazioni, le ibridazioni, le idee comuni , diciamo pure con una straordinaria voglia di normalità.

*Se devo pensare al ruolo di un'architettura del contesto nella costruzione della città contemporanea in Europa, penso a un fuoco che negli anni ottanta veniva costantemente alimentato, poi la fiamma si è progressivamente abbassata. Quali sono i motivi del prevalere di linguaggi universali in un paese come il nostro nel quale il progetto non parte da un foglio bianco ma da una ricchezza culturale che altri ci invidiano?*

Dall'architettura contestuale a quella globalizzata.

Negli anni '80 il movimento per la ricostruzione della città europea e il regionalismo critico hanno posto l'idea del contesto alla base del progetto. Poi altre linee di ricerca hanno occupato la scena mediatica.

E qui dovrei fare una distinzione tra l'architettura che costruisce l'ambiente umano e quella destinata alla comunicazione, tra il mondo reale e quello virtuale (cartaceo o digitale)... non voglio ripetermi: cercherò di rispondere alla domanda anche se mal posta. I motivi per cui prevalgono linguaggi astratti e avulsi dal contesto, ma non universali (casomai solo nel senso di una universale follia) sono molteplici.

Il primo e più perverso è quello della moda. Se si attribuisce alla novità un valore, il nuovo è privilegiato e perseguito. Poiché il primo connotato del nuovo è la diversità, l'architettura deve essere diversa cioè svincolata dalla storia, dai luoghi, dagli esseri umani. Si cerca la diversità attraverso il mostruoso: il gigantismo, l'assurdo tecnico ed economico, l'illogico, l'irrazionale, l'inumano.

Un secondo motivo è l'incapacità di accettare il ruolo di servizio dell'architettura, il suo destino di normalità. Gli architetti non si contentano più di essere muratori che sanno il latino (come diceva Loos) e aspirano a un ruolo d'artista o d'eroe, dimenticando il vero eroismo che è il vivere quotidiano.

*Progettare nel rispetto dei luoghi; il valore del sopralluogo, il rapporto con la storia, il ruolo delle tecniche e dei materiali. Ma quando poi si affronta il tema del linguaggio e la forza dei segni che tracciamo sul foglio ci paralizza, quali sono le modalità con cui le tracce del passato diventano espressione di una nuova stagione dell'identità? In pratica come si passa dalla tutela passiva delle soprintendenze allo sviluppo di nuovi linguaggi identitari?*

Le tracce del passato

“Niente si costruisce con le rovine ma tutto si costruisce con le rovine”. Mi ripeto ancora una volta, citando Borges. Ogni progetto insiste su terreni che sono accumulazioni di tracce, rovine, progetti. Come in ogni essere vivente c'è un DNA costruito in tempi passati, capace di modificarsi plasticamente prefigurando sviluppi futuri. L'attenzione al contesto, la simpatia coi luoghi insieme alle tecniche di lettura ed analisi ci permettono di capire ciò che il luogo è e forse anche “cosa vuol essere” ... ma tra questo e la sintesi del progetto c'è un salto logico, un lapsus. Il programma, i vincoli, le diverse esigenze ma anche i desideri giocano il loro ruolo nel processo di trasformazione del luogo e nella costruzione del progetto. Cerchiamo di sovrapporre segni nuovi a quelli esistenti, aspirando a una continuità. Cerchiamo di tramandare l'eredità che ci è stata affidata, tenendo in mente la parabola dei talenti ... La complessità della realtà non ci permette di individuare una metodologia. Gli statuti della disciplina, le regole del corretto costruire ... tutto questo cambia in

---

continuazione come noi cambiamo.

“ Things fall apart; the centre cannot hold; mere anarchy is loosed upon the world”. (Le cose crollano, il centro non può reggere; mera anarchia è scatenata sul mondo ... ) come scriveva W.B. Yeats tra le due guerre.

*Il tuo rapporto con gli oggetti: il tempo e il luogo delle cose. Il design ha ormai allentato il suo legame esclusivo col processo industriale e lo stesso Branzi parla di una disciplina che debba ripartire dalla storia mai scritta del rapporto tra gli uomini e gli oggetti. Negli anni settanta all'interno delle prime avanguardie radicali parlavi di una “vita senza oggetti”. Poi con i Global Tools gli oggetti son tornati e qualche anno più tardi (la cultura materiale extraurbana) sono diventati la partenza di una rifondazione antropologica dell'architettura. Qual'è il ruolo degli oggetti nel tuo mondo personale e quale il rapporto tra oggetti e architetture?*

Design

Il mio rapporto con gli oggetti è iniziato dal livello zero. Ho cominciato ad intagliare bastoni col coltello, esplorando le possibilità della mano. Poi ho studiato e disegnato recipienti, sedie, tavoli, fino alle bare. Poi sono passato al design dei materiali: il cotto, le pietre, il legno. Di tutti gli oggetti, mobili, ambienti che ho disegnato resta molto poco. I tavoli a quadretti (la serie Misura generata dagli istogrammi del Superstudio), il tavolo che si regge una gamba con una mano, lo studiolo, qualche tavolo di marmo (Sole e Luna) forse qualche mobile di ascendenza Biedermeier (libreria Volumina) ...

Gli oggetti sono micro architetture e una stessa Kunstwollen produce micro e macro architetture. Ma forse è proprio la mia tendenza al radicamento e all'immobilità che mi ha fatto abbandonare i mobili. Nei luoghi in cui vivo anche i mobili sono immobili: non li sposto mai, né mai sposto le cose o gli oggetti. Ci sono fogli di carta depositati su un tavolo che sono ingialliti; nella mia casa in campagna il fumo stampava sui muri le sagome dei quadri o degli oggetti appesi.

Pesantezza, immobilità, durata, sono per me altrettante virtù delle cose e ambienti in cui si svolge la nostra vita. Sono qualità consolatorie e rassicuranti contro i drammi della vita e la velocità del suo scorrere.

*L'identità degli spazi interni. Se guardo alla Toscana delle campagne, quella che si è riempita di nuovi abitanti e di bed & breakfast, trovo un operare in cui le regole e i materiali (c'è il bellissimo libro dell'Ilaria Agostini) hanno in parte salvaguardato la distruzione del paesaggio antropico. Poi vado all'interno delle case dove credenze tirolesi in pino di Svezia affiancano cucine pseudo-moderne rivestite con melamine color legno. È scomparsa definitivamente un'identità dell'abitare?*

Identità dell'abitare

Una casa abitata dovrebbe essere il ritratto del suo abitante: raccontarne la vita e le sue relazioni con gli altri, con il territorio in cui si trova e magari anche con i territori attraversati da un abitatore nomade. L'arredamento è la tecnica di sopravvivenza con cui l'abitatore trasforma le stanze in “casa”, così come l'architettura rende abitabile l'ambiente, riducendolo da caos a cosmo. Il design, con la sua utopia della quantità, ha distrutto questa connotazione individuale e locale. La produzione di massa, il consumismo e la globalizzazione hanno sovrapposti nuovi estraniati modelli, dalla casa come macchina per abitare alla casa telematica. Aspirando all'universalità siamo diventati senza patria e senza dimora (homeless).

Mi auguro che la produzione degli oggetti, delle attrezzature domestiche e dei mobili possa re-

cuperare i suoi rapporti coi territori in una sorta di nuovo artigianato e che si possano riallacciare i legami spezzati.

*L'ultima domanda sul ruolo della poesia. Si respirava nei tuoi progetti della prima e della seconda stagione (la stagione delle avanguardie, la stagione dei luoghi) traccia di una diversità rispetto agli altri protagonisti di una fase felice dell'architettura italiana. Ti chiedo se la poesia è ancora presente nel tuo progettare e se ritieni anti-moderno partire dalla poesia per costruire un nuovo rapporto tra le persone e le cose, aldilà dell'obsolescenza del consumo?*

Il ruolo della poesia

Non si può partire dalla poesia: tutt'al più si può sperare di arrivarci. Eupalino parla di edifici che sono in grado di cantare: aldilà di un'architettura parlante. Questo è il nostro sogno, la nostra speranza. Ma se guardo tutto quello che ho faticosamente costruito riesco a trovare solo poche tracce di poesia. Mi auguro che ve ne trovino i tanti abitanti delle case, strade e piazze che ho meticolosamente disegnato, descritto e forse per un attimo sognato.

Se infine la poesia sia anti-moderna è un falso problema, visto che il moderno non può esistere in architettura, un'arte dei tempi lunghi.

23,02,2013

### L'identità degli oggetti Dialogo con Ugo La Pietra

Firenze lì venerdì 2 settembre 2011

Caro Ugo

*sono i giorni di fine estate e il caldo ancora opprime le mattinate fiorentine. Sono qui in studio davanti a un ventilatore a scrivere di oggetti e luoghi e a riguardare i cataloghi delle tante mostre che su tale tema hai curato a partire dagli anni settanta. Mi rendo conto che nessuno più di te può dare risposte alle domande che mi girano nel capo e proverò a fartele in ordine sparso. Mi piacerebbe partire da una questione disciplinare.*

*Quando il design affronta il tema dell'identità, sconfina spesso nei territori dell'artigianato e dell'arte o in discipline a mio parere sussidiarie quali sociologia e antropologia. Dico sconfina ma in realtà non mi è mai stato chiaro quali siano i reali confini del fare design; questa disciplina ha avuto negli ultimi decenni una caotica esplosione e mi sembra che stia accadendo ciò che è successo per l'architettura negli anni ottanta quando eravamo talmente tanti da occupare tutte le attività del fare.*

*Quello che ti chiedo, sulla base di quanto vai affermando da tempo, è qual'è attualmente la tua definizione della parola design e quanto a tuo parere il suo storico corrispondere al processo industriale, antitetico al fare identitario, ha influito sullo sviluppo economico di alcuni luoghi e di alcuni paesi (l'Italia tra i primi)?*

Milano 14 Ottobre 2011

Caro Stefano



---

Ti scrivo cercando di rispondere alla tua domanda che sembrerebbe difficile (“definizione attuale di design”), ma a me appare sempre di più tutto molto chiaro. Il design è una disciplina giovane che non ha mai accettato di esprimersi come tutte le altre discipline (agraria, biologica, chimica, ...) nella “ricerca”, distinta dalla sua produzione.

Questa situazione innaturale sta sempre di più costituendo elemento di grande confusione. Molte esperienze negli ultimi anni (recupero dell’artigianato, delle arti applicate e di un certo design artistico, ...) esprimono in modo un po’ grossolano la mancanza della ricerca.

Quando dico ricerca mi riferisco alla ricerca pura, quella non necessariamente finalizzata alla produzione, e quando dico design mi riferisco alla disciplina che si occupa della produzione degli oggetti. Con il passare degli anni invece di trovare degli spazi (scuole, istituzioni, musei, centri culturali) in grado di sviluppare una “dichiarata” attività di ricerca libera dai condizionamenti della produzione e del mercato, sono cresciute tante esperienze che, non trovando collocazione in queste realtà, cercano in tutti i modi di portare avanti una serie di iniziative parassitarie al sistema produttivo. Tutti ricordano le mostre che abbiamo fatto nell’area “collaterale” alla produzione ad Abitare il Tempo (genius Loci, Progetti e territori, ecc).

Poi ci sono i “fuori salone”, il “salone satellite”, ...

A complicare le cose si sono aggiunti in questi ultimi decenni tre eventi nuovi.

- Il primo, che mi riguarda direttamente, è stato quello di rimettere all’attenzione della cultura del progetto “la cultura del fare”, le lavorazioni dei materiali, l’artigianato come possibile risorsa per la ricerca, ma anche per un certo tipo di produzione (ad esempio, con legge Ronchey, il merchandising museale).

- Il secondo, con la forte crescita della globalizzazione, il recupero della vecchia ideologia radicale di un design territoriale contro il design internazionalista (buono per tutti i luoghi, stagioni, società, culture)

- Il terzo, la scoperta di una grande area culturale-progettuale che da decenni si esprime soprattutto in Europa occidentale, USA, Giappone: il craft. Le arti applicate che da noi non sono ma esistono (o quasi). Un’area disciplinare che non è arte, non è design, ma che non si può nemmeno far coincidere con il nostro (stanco) artigianato di tradizione legato ai diversi territori.

Un’area che ha ben presto, anche in Italia, fatto molti proseliti fra i giovani: portando il modello progettuale – produttivo dell’autoproduzione. Detto modello, anche se molto frequentato dai nostri giovani creativi, è assolutamente lontano (se non come modello da imitare) da quello del craft europeo, avendo quest’ultimo la caratteristica di operare in un vero sistema (fatto di istituzioni musei, scuole, gallerie specializzate, mercato, collezionisti, quotazioni degli autori).

Niente di quanto sopra elencato esiste in Italia (non ci sono rimasti nemmeno gli Istituti d’Arte con i loro laboratori, ormai ridotti a semplici licei).

Ecco quindi caro Stefano lo stato delle cose molto confuso.

Questa confusione è alimentata anche da vecchie teorie dei grandi vecchi “esperti” (troppo vecchi).

- Mari che guarda all’oggetto senza guardare alla società e all’ambiente che si trasforma

- Branzi che vede il design come la disciplina che continua ad essere (in modo positivo e trionfalistico) la più rappresentativa della nostra società, senza capire che è quella che più esprime i ruoli (consumismo selvaggio!) della nostra società

- Mendini che continua a credere di essere un artista in mezzo a tanti progettisti incapaci di riempire di puntini colorati il mondo che li circonda

- Vanni Pasca che, secondo la migliore tradizione del “critico militante”, azzarda teorie nella speranza da ormai quaranta anni di cavalcare un’onda vincente e fare il colpo della sua vita (come Celant fece con l’arte Povera e Benito Oliva con la Transavanguardia)

Siamo messi malissimo! Ci vorrebbero nuove forze più colte e più lucide (è quello che si sente dire da troppo tempo anche per la sinistra, fallimentare come è fallimentare il dibattito all’interno del design e delle arti applicate in Italia).

*- Parliamo di un ambito molto particolare del design che in qualche modo rimette in campo nuove energie creative e un incontro con una cultura del fare troppo spesso abbandonata dal design nel rapportarsi alla pratica industriale. Mi riferisco alle autoproduzioni, una sperimentazione figlia del fallimento della deriva consumistica e di un rapporto deviato col progetto che premia il valore del nome rispetto al valore dell’idea.*

L’autoproduzione viene spesso definita come una pratica che si muove tra l’arte e il design.

È una buona, anche se semplice, definizione che a ben guardare si addiceva e si addice ancora ad un certo artigianato artistico, ma rispetto a quest’ultimo l’autoproduzione di questi anni dimostra di possedere nuovi e particolari caratteri. Per l’autoproduzione si deve intendere non solo la capacità di realizzare l’oggetto (cosa che sapeva – e sa ancora - fare il nostro artigiano/artista) ma anche progettare, comunicare e vendere la propria opera.

L’autoproduttore così si identifica in una piccola “impresa” dove la creatività è applicata a tutte le quattro categorie (progetto/prodotto/comunicazione/commercializzazione) che fanno il successo dell’impresa.

Dieci anni fa fondai a Milano, presso l’Accademia di Belle Arti di Brera, il dipartimento denominato “Progettazione artistica per l’impresa” intendendo con il termine impresa: dalla propria individuale a quella artigiana, dalla piccola industria alle imprese istituzionali...

Si insegnò per diversi anni a distinguere il progetto artistico rispetto al tipo di impresa e ci si rese conto che l’autoproduzione assomigliava in modo sorprendente a tutto ciò che veniva fatto da decenni nell’Europa del nord attraverso il craft. Le arti applicate e il Craft Europeo che da sempre coltiva un’area disciplinare che non è, di fatto, né arte né design industriale (vi ricordate la bella mostra organizzata da Enzo Biffi Gentili a Palazzo Bricherasio di Torino nel 2002?)

Ma questa area disciplinare rispetto alle nostre recenti tendenze di autoproduzione si muove in un vero e proprio territorio coltivato con Istituzioni, Musei, Scuole, Gallerie, Collezionisti, Autori e loro quotazioni.

Sono scesi da qualche anno, incominciando dagli olandesi, nella nostra bella “patria del design” gli artisti del craft e hanno avuto subito successo, in una situazione storica dove il design italiano fa sempre più fatica a capire il proprio ambito disciplinare e il proprio ruolo.

Sono stati subito imitati dalle nostre giovani generazioni di designer sempre più alla ricerca di spazi operativi. Imitati con un grande equivoco alla base del loro comportamento: è vero che si sono dati da fare a pensare (progettare) e realizzare con le proprie mani gli oggetti, ma sempre nella prospettiva di trovare l’incontro fatato o fortunato con l’imprenditore capace di trasformare il loro progetto in oggetto di consumo con una produzione di serie.

Così è ciò che vediamo al Salone Satellite e in molte mostre fuori dal Salone del Mobile di Milano: tanti prototipi di giovani studenti e designer che portano, con tante speranze, i loro prototipi in una dimensione che va definita correttamente come “AUTOPROMOZIONE”, pratica molto lontana da quella dell’AUTOPRODUZIONE.

---

Tutto ciò mi ricorda molto gli anni Settanta quando molti critici /storici organizzavano rassegne di cinema mettendo insieme i filmmaker (che facevano cinema sperimentale - non potendo ancora accedere al cinema commerciale - come pratica giovanile in attesa di entrare nel sistema ufficiale del cinema) e gli operatori (come il sottoscritto) che facevano cinema d'artista (autofinanziandosi e credendo nell'autonomia artistico-disciplinare di questa pratica).

Chi oggi avesse ben inteso qual è la vera pratica dell'autoproduzione, di fatto si trova fatalmente ad affrontare (in Italia) un'operazione fallimentare mancando totalmente "il sistema".

Dove poter collocare le proprie opere, a chi venderle, dove trovare delle gallerie - al di là di quelle quattro che si occupano di oggetti (firmati dalle star del design internazionale) con un forte impatto emotivo e dai prezzi proibitivi, rivolti ad una committenza di pochi collezionisti?

Dove fare ricerca se le nostre università pensano solo alla produzione e mancano di veri laboratori, laboratori che ormai sono (con le ultime leggi) scomparsi da tutti i nostri gloriosi Istituti d'Arte?

E così, con la complicità di critici e giornalisti, il nostro giovane potenziale "autoproduttore" ripiegherà verso l'autopromozione, o in qualche caso verso la realizzazione di opere con la complicità di qualche raro artigiano disposto a lavorare su progetto. Raro, perché non sempre disposto a partecipare alla notorietà del designer che per una brutta abitudine non è disposto (cosa che al contrario faceva a suo tempo Ponti con Fornasetti, Sabbatini, De Poli, ...) a condividere (con la firma e con i guadagni) i propri successi.

*Ugo La Pietra, ottobre 2011*

Firenze 27 Dicembre 2012

*Caro Ugo*

*ho ripreso in mano la ricerca in questi giorni di festa, vorrei finalmente chiuderlo, anche perchè la velocità con cui le cose accadono supera talvolta i tempi delle riflessioni.*

*Vorrei fare un passo indietro partendo dalla tua prima risposta, quando parli del "recupero della vecchia ideologia radicale di un design territoriale contro il design internazionalista" riallacciandoti credo, a quello che fu il manifesto dei Global Tools nel '73.*

*In realtà, a parte le ricerche sulla "cultura materiale extraurbana" di Natalini e Toraldo di Francia (che comunque appartengono ai primi anni ottanta), non ricordo molti oggetti del periodo radicale che fossero espressione di un design territoriale. E credo che anche la tua ricerca negli anni settanta che se possibile era ancora più frenetica di quella attuale, fosse più legata ad una sperimentazione continua sulla diverse forme di espressione dell'arte (pur fuori dai circuiti dell'arte), mentre i temi della memoria compaiono a partire dagli anni ottanta. Io ho sempre legato la nascita in Italia di una attenzione del design alle identità dei luoghi alle tue prime mostre sull'abitare a San Carpoforo e a Verona. Puoi raccontarmi la vera storia del rapporto design/territori? Parlare di design territoriale vuol dire iniziare a pensare al progetto facendo riferimento alle risorse del territorio. Risorse non solo materiali, ma anche legate alla storia e alla cultura di un luogo. Questa convinzione era espressa più o meno bene da quegli architetti che criticavano già negli anni Sessanta quella che chiamavamo "architettura internazionalista" (architettura che progettava la stessa opera a Milano e a Palermo, a Il Cairo e a Francoforte).*

*Effettivamente, esempi espliciti di questo processo o metodo (recupero delle risorse!), li possiamo trovare solo nelle mie ricerche sulle periferie urbane ("recupero e reinvenzione" dai mate-*

riali di scarto per la costruzione di attrezzi, oggetti, micro-architetture degli orti urbani) della fine degli anni '60 e negli oggetti realizzati da Dalisi con i bambini del quartiere Traiano a Napoli nella prima metà degli anni '70.

È in queste esperienze che la tematica del design territoriale fonda le sue radici per venire poi espressa con opere vere e proprie solo alla fine degli anni '70: prima in modo ironico e provocatorio con i progetti di "riconversione progettuale" realizzati utilizzando ciò che trovavo (oggetti urbani) nella città di Milano e poi, nei primi anni '80, attingendo alla cultura materiale ancora molto presente nella produzione sommersa dell'artigianato locale.

*-In più di trent'anni di lavoro progettuale assiduo sulle specificità dei singoli territori su e giù per l'Italia affiancato da una continua riflessione teorica raccolta nei tuoi libri e nelle rubriche delle diverse riviste, hai sempre cercato con mostre non celebrative ma quasi sempre propositive di far crescere questo enorme patrimonio culturale che contraddistingue il nostro paese e soprattutto direi di far capire quanto fosse limitativa l'equazione design-industria. Tutto il lavoro di ricerca svolto in ambito progettuale non ha però quasi mai trovato una giusta sponda sulla ricerca di nuove forme di commercializzazione e distribuzione che potessero dare ali agli oggetti prodotti. Quali sono i limiti del progettista nell'intervenire su attività il cui fine è quello economico?*

Le difficoltà che incontra il progettista sono da ricercare nella totale ignoranza della nostra società nei confronti di quello che è il valore aggiunto di un oggetto che può derivare dal tipo di lavorazione, dai materiali, dalle tecniche, dalla fama e valore storico di una struttura produttiva. Insomma un tempo eravamo una società che conosceva e praticava la cultura del fare: fino alla generazione di mio nonno tutti sapevano suonare uno strumento e chi non lavorava la terra sapeva usare e trasformare la materia: era un artigiano. Per capire bene ciò di cui sto parlando, basterebbe entrare in un negozio dove vengono esposti oggetti "di qualità": il negoziante – o gallerista che sia – mostrando gli oggetti al proprio cliente, li descriverà con aggettivi come "bello", "spiritoso", "spettacolare", "divertente"... non direbbe mai «... questo vaso ha un filo d'oro sul bordo esterno, significa che la ceramica è stata cotta a tre fuochi e quella parte superiore è realizzata a mano, e non con uno stampo; inoltre, se guarda sul fondo, vedrà il marchio di una famosa casa di produzione che da trecento anni realizza oggetti conosciuti ed apprezzati in tutti il mondo. Se osserva il colore verde rame che caratterizza i decori capirà che questa ceramica proviene dalla grande tradizione del territorio di Vietri sul Mare, e se guarda bene può anche apprezzare lo spessore estremamente sottile della materia, solo una finissima porcellana può raggiungere spessori così sottili...»

Questo aneddoto ci fa capire come chi vende e chi compra, insomma i vari attori della nostra società, non hanno nessuna cultura (conoscenza) del valore aggiunto che può avere un'opera di ceramica, porcellana, alabastro, mosaico, legno, vetro, cristallo...

Il problema, o il dramma, è che la nostra società ha perso da troppo tempo familiarità con questi valori, e quindi difficilmente possiamo pensare di trovare un canale culturale e commerciale che valorizzi ciò che non sentiamo più come nostro. Da quando ero studente - alla fine degli anni '50 - ad oggi, non è mai successo che all'interno delle Facoltà di Architettura un Professore prendesse per mano i propri studenti e li portasse a visitare un cantiere per poi realizzare tutti insieme un muro di malta e mattoni! Questo è il problema di fondo, questa è la ragione che ci impedisce di avere una familiarità con la cultura del fare sia come progettisti che come commercianti e quindi come consumatori.

---

*- Il lavoro con gli artigiani. Il costo del lavoro tende a spostare sempre più l'artigianato verso le fasce alte del mercato o verso i territori dell'arte, alla ricerca di un valore aggiunto che possa giustificare la non concorrenzialità rispetto ai prodotti industriali o ai prodotti artigianali provenienti da paesi con economie meno sviluppate. Sono queste le uniche strade realmente percorribili per il nostro artigianato?*

Ancora una volta la risposta sta in ciò che ho appena accennato sul "valore aggiunto": è tutta questione di cultura! Nelle collezioni di oggetti per il merchandising museale realizzate negli anni '90 con una serie di amici designer e artisti, gli oggetti avevano costi adeguati al mercato del merchandising: bassissimi (5-10 euro) destinati ad un pubblico giovane di studenti, medi (50-100 euro) per gli adulti e medio-alti (150/200 euro) per i turisti più facoltosi. I più belli tra questi oggetti erano quelli che costavano 5-10 euro (vedi le esperienze di merchandising museale realizzate per l'Ecomuseo di Fontanabuona (GE) -pietra Lavagna- e per l'Ecomuseo di Corsi (LE) - pietra leccese)

*-Il rapporto tra progetto contemporaneo e identità dei luoghi. Uno dei fini del libro è quello di promuovere un differente approccio al progetto che liberi dalla necessità di stupire che caratterizza il design contemporaneo ma riparta, come tu mi hai insegnato, da una ricca trama di segni, lavorazioni, tecniche presente in ogni luogo che costituisce la vera diversità culturale.*

E' un problema legato ai linguaggi o alle tecniche progettuali?

È un problema di linguaggi ma anche di tecniche e di capacità di guardare le risorse del territorio e poter fare impresa. Quando insegnavo a Palermo sconsigliavo gli studenti laureandi di vendere gli aranceti del proprio padre per partire e andare a vivere nella mecca del design (Milano) e consigliavo di rimanere a guardare il proprio territorio e trovare il modo di sviluppare nuove linguaggi e nuove tecniche di lavorazione e di commercializzazione, insomma di fare "nuove imprese"!

*- Ti farei un'ultima domanda sul tema dell'abitare. Tra le diverse riflessioni del libro che partono dal tuo lavoro c'è quella sull'identità dell'abitare che coinvolge sia gli spazi interni sia gli spazi della città. Un tempo una casa di Milano aveva una sua diversità rispetto a una casa di Palermo, una diversità che coinvolgeva non solo gli oggetti ma anche il sistema degli arredi, i materiali, l'organizzazione degli spazi. Stesso discorso vale per la città dove le piazze contemporanee sono sempre più la riproposizione di un modello omologato di progetto minimale quasi sempre estraneo al luogo,*

*Qual'è il tuo pensiero sull'abitare, tra tecnologia e memoria, e soprattutto non ritieni auspicabile un recupero dell'artigianato locale nel progetto degli spazi?*

Ho più volte descritto ciò che intendo per "abitare la città". Abitare vuol dire espandere la propria personalità, la propria identità, vuol dire connotare lo spazio che ci circonda. Questo lo sappiamo fare molto bene nel nostro spazio privato: occorre riuscire a dare allo spazio pubblico lo stesso tipo di possibilità.

Per fare un esempio: le opere che ho realizzato alla fine degli Ottanta a Cattolica, non erano opere d'arte (non ho collocato, come molti artisti fanno, opere che celebravano la mia cifra stilistica), non erano opere realizzate da artisti per celebrare qualche personaggio illustre o avvenimento importante e non erano nemmeno oggetti di arredo urbano (come spesso vengono intesi panchine, dissuasori, porta rifiuti...); erano opere che esprimevano l'identità di un luogo. C'era il "monumento alla balnearità" (il segno più significativo di una città che è nata e vive intorno a

questa attività), una grande onda in mosaico con una bagnante in ceramica e poi c'erano opere che celebravano "lo shopping", altra attività che connota fortemente questi luoghi e naturalmente il divertimento, soprattutto con il ballo (discoteche, balere) espresso con la fontana "Quattro passi di danza".

Questi e altri oggetti parlano del luogo, della sua cultura e della sua tradizione ma anche del suo futuro. E sono anche i materiali con cui sono fatte queste opere che parlano del territorio: il mosaico della tradizione di Ravenna e la ceramica di Faenza e Imola.

### L'identità del cibo Dialogo con Fabio Picchi

*Partirei col chiederti come avviene per il cibo l'incontro con la cultura globale e in che modo il cibo, tra le varie espressioni della cultura, riesce a mantenere integro il proprio patrimonio di conoscenze tramandate?*

Se si vuol cercare un paragone credo che vada cercato nell'organetto, esistono le compressioni e le dilatazioni e poi esistono i tasti, ci sono dei condizionamenti che sono assolutamente personali e sono determinati dai luoghi. Se uno si limita a una visione legata al proprio tavolo familiare ha una visione intimistica del rapporto col cibo e di quanto il cibo possa aver influenzato il formarsi di una sua cultura privata, però in egual misura se tu ci pensi bene anche andando in là negli anni, possiamo legger anche nella nostra storia questo incontro. Nel mio caso, pur essendo vissuto in una famiglia dove c'era un padre che spendeva tutti i suoi soldi in cibo e una madre che cucinava molto bene, uscivo e guardavo con invidia l'arrivo del primo ciocorì che era la prima merendina industriale.

Nei banchi di classe avevo dietro di me Colombo che era figlio di un carabiniere palermitano, ancora dietro i penultimi erano i due gemelli Mancini, grassi obesi per condizione di appartenenza a un sottoproletariato che stava urbanizzando Firenze e che nell'improvvisa abbondanza si sovralimentava, poi all'ultimo banco c'era giustappunto un sardo, Contu, figlio del carbonaio, silenziosissimo come un coltello a serramanico chiuso... e poi c'era quell'antipatico di Agostini, primo della classe che era al primo banco. Fu lui ad arrivare col primo sandwich col prosciutto cotto e il filo di burro (a quell'epoca non c'era ancora la caccia alle streghe intorno al burro).

Era odioso Agostini, ed era odioso il suo sandwich anche perchè suscitava in noi salivazione, acquolina in bocca con quel suo essere appetibile. Però avevamo ancora gli antidoti. Da una parte ognuno di noi aveva gli antidoti formati in ambito familiare. Quando Contu apriva quel suo panino pieno di carbonata, le molecole degli odori si sprigionavano e gli antidoti di altre famiglie si sovrapponevano ai nostri e avevamo ben chiaro che quel sandwich poca cosa era e sarebbe stato poi definitivamente sconfitto dalla schiacciata ripiena di salsicce che mia madre mi faceva portare in classe, raccomandandosi di metterla sul termosifone al mio arrivo per cui verso le dieci e un quarto quando la campanella suonava, ormai la schiacciata aveva raggiunto la temperatura giusta per sprigionare tutta la sua potenza organolettica. Si Agostini aveva il suo sandwich che era per noi appetibile in quanto nuovo in quanto oggetto strano in quanto oggetto lucido e poco contava che sapesse di niente che non sprigionasse profumo. Eravamo inconsciamente partecipi della fondazione di memoria complesse quali quelle che il cibo sempre esercita.

Lo puoi costringere in qualsiasi modello il cibo ma nel momento in cui l'hai fatto lui si è già proba-

---

bilmente mutato in qualcos'altro. Il cibo è movimento per sua natura, come il respiro, anzi viene subito dopo il respiro. Si nasce e si respira automaticamente, si nasce e si subisce la responsabilità amorosa di qualcuno che ti dà cibo. Senza questi due atti si muore.

Il cibo è completamente inclassificabile, non lo puoi fermare, e assolutamente come l'aria.

*Ciò che racconti corrisponde alla storia degli ultimi cinquant'anni. Ma c'è una storia pregressa, una memoria come tu dici che si è formata nel corso del tempo. Cosa veicola o ha sinora veicolato l'identità del cibo?*

Il saper parlare delle donne.

Il loro isapersi affacciare alle finestre, andare nei terrazzi e chiedere alla vicina " *ma cosa tu gli fai al tu marito?*"; sembra una visione retorica ma se tu la misuri nei tremila anni che furono, c'è un genere femminile presente in tutto il mondo che ha degli obblighi sociali dalla mattina alla sera e tra questi il ruolo di nutrire il mondo. E' roba loro il cucinare da un punto di vista antropologico. Se si pensa alle melanzane alla parmigiana, se si pensa al riso alla genovese, se si pensa a un tortellino (che tra parentesi se qualcuno lo avesse inventato ieri sarebbe subito al MOMA perchè è un atto di design puro), se si pensa al cibo della quotidianità, tutto è un meccanismo portato avanti dalle donne attraverso la loro straordinaria capacità di comunicare, senza alcun possesso, attraverso una sapienza orale che trasforma gli elementi in cibo.

Cibo che poi vuol dire trasformazione; sostanzialmente come ti conservo, come ti elaboro per portarti dal momento della cottura sino al pranzo o al giorno dopo Poi fuoco e acqua; il bagno-maria la sorella che insegna al mondo a cuocere con l'acqua (che sino al giorno prima poteva sembrare un'assurdità).

Basta andare indietro per renderci conto che perlomeno sino a quarant'anni fa è il genere femminile che perpetua una assunzione di responsabilità di fronte al mondo: quella del nutrire gratuitamente, con una generosità naturalmente sviluppata. Poi arrivano gli uomini e al solito conquistano, prendono possesso e trasformano la cucina in un grande oggetto di mercato per cui si inizia a raccontare che la grande cucina la fanno gli uomini.

Ma la grande cucina l'hanno sempre fatta le donne. Sono quelle bugie ripetute che diventano elementi di un conformismo di dialogo, non fotografando che gli uomini fanno mestiere (e te lo dice un cuoco che ha fatto mestiere del proprio saper cucinare), ma sono lontani dall'idea della generosità amorosa del dar nutrimento al mondo. Cominciano a vendere, che è cosa lecita, ma dovrebbero farlo sempre con un riguardo rispetto al genere femminile che comunque ci ha proprio regalato il sapere milenario.

C'è una data in cui qualcuno ordinò a qualcun'altro di trasformare il sapere orale delle donne in un sapere scritto e codificato. Si parla del sultano di Salonicco, del 1782 se non ricordo male, e dell'indicazione che lui dette ai monaci ortodossi cristiani di apprendere la tradizione orale dalle donne del loro territorio che era, tra l'altro, un territorio straordinario, un territorio che subiva l'influenza ottomana, l'influenza del nord africa, l'influenza di Bagdag, l'influenza dell'impero astroungarico.

Lì a Salonicco si mangiavano i fagiolini in umido della piana del livornese ma anche il baccalà ma ancora la sacchertorte. In quel suo essere città portuale snodo di commercio di più mondi, si era formato un reticolo di presenza femminile che cucinava e cucina tuttora in maniera assolutamente straordinaria. I monaci ortodossi trasformano in memoria scritta quel loro sapere e se ne appropriano. D'altronde nei loro conventi non avevano la presenza femminile quindi non solo

se ne appropriano ma la cominciano a sperimentare su se stessi, diventano dei professionisti nel cucinare. I monaci diventano così bravi a cucinare che vengono poi chiamati in tutte le corti europee a insegnare e arrivano con le loro tuniche che però nelle cucine essendoci i braccieri tiravano su accorciandole. E se tu guardi la tunica ortodossa ti rendi conto che non è altro che il vestito del cuoco. Il capello da cuoco non è altro che il cappello ortodosso che si fa morbido, si fa meno rigido. Se tu vai a vedere un cappello ortodosso, cosa che io ho fatto, scopri che ci sono dei fori nei cappelli esattamente come quelli dei cuochi e ci sono dei soffietti che al camminare muovono l'aria interna. C'è stata poi questa trasformazione dal nero al bianco (anche se adesso c'è un ritorno al nero nelle giacche) ma è proprio in quell'andare di fine settecento dei monaci ortodossi nelle altrui corti a insegnare, che si fonda l'immagine della professionalità maschile. Lì nasce il cuoco professionista più capace delle donne.

Però le donne nell'ambito familiare hanno sempre continuato a tramandare le loro conoscenze tacite. Le donne continuano a nutrire il mondo a ricordare al mondo che quando si parla di cibo si parla di una materia che si trasforma in materia col fare delle donne.

*E' grazie alle donne per cui che il cibo ce l'ha fatta nello scontro col globale?*

Il cibo corre tutti i rischi che hanno corso i divani, le macchine, le case, le città.

Non è che non son d'accordo con te quando dici che il cibo ce l'ha fatta, ma se tu pensi alle ridicolezze delle mode dell'ultimo minuto per cui si comincia negli anni settanta a parlare di nouvelle-cuisine e si finisce nel 2010 a parlare di cucina molecolare e poi adesso con la crisi son tutti di nuovo a parlare di cucina tradizionale, mi vengono molti dubbi. Nel mentre però hanno cacciato le ultime donne dalle cucine. Non è poi che le donne non ci sono ma si son travestite da uomini; rifanno un percorso di tipo maschile non guardano al loro patrimonio culturale. Le donne nella loro complessità rispetto alla semplicità del genere maschile dovrebbero riprendere il loro percorso appoggiandolo su tutta la loro creatività.

*Il tema delle contaminazioni. Tu dici il cibo è fluido, ma cosa preserva una determinata tecnica dagli stravolgimenti che le contaminazioni possono apportare?*

Oggi possiamo far memoria di quel che facciamo. Nella società della comunicazione tutto quello che facciamo è risaputo, tutto avviene alla luce del sole. Prima ciò non avveniva. Se la noce moscata arrivava quata-quata nella besciamella, se ne accorgevano cinque persone in una generazione. La generazione successiva diceva: noi l'abbiamo sempre usata.

Vogliamo parlare del pepe? Il pepe è a pieno titolo nella cucina tradizionale italiana negli ultimi secoli ma arriva da ben lontano. Vogliamo parlare delle banane? Le banane oggi sono nell'ovvio, ma non sono sempre state nella tavola dei nostri antenati. Vogliamo parlare del Kiwi? Ti ricordi quando negli anni settanta compare il Kiwi che sembrava un oggettino anche un po' fastidioso, un po' bruttacciolo; oggi è diffusissimo. Il cibo è sempre stato movimento. Si può fare quello che ci pare.

*E cosa impedisce ad esempio che scompaia la papa al pomodoro?*

Beh, nella pappa al pomodoro c'è un meccanismo di complicazione tecnica. Nella sua semplicità in realtà è una ricetta difficilissima da riprodurre e quindi da modificare. Comunque esiste la buona e la cattiva cucina e di regola la buona cucina è quella che passa nella storia e di regola



---

quella che passa nella storia è la cucina familiare e non quella dei ristoranti.

*Come interviene nella cultura del cibo il passaggio dalle conoscenze tacite a quelle universali. e in che modo la replicabilità dei cibi modifica le conoscenze territoriali?*

E' un passaggio complesso. Prendiamo la ristorazione. Cuochi liberi ce n'è pochi. Ci sono molti cuochi che cucinano per degli investitori che non vogliono certo poggiare le loro economie sul talento di qualcun, vogliono poggiare le loro economie su dei modelli replicabili. Perché il modello replicabile consente, se il cuoco impazzisce che sia facilmente sostituibile.

Il Nobu, che è considerato un grande ristoratore, deve aprire a Mosca a New York, a Parigi. e si deve basare su una replicabilità.

Le acciughe della signora Assuntina ripiene di mollica di pane le fa la signora Assuntina e non sono replicabili perché ci vuole il suo talento. Quindi per Nobu non va bene nè l'Assuntina nè quelle acciughe, ci vogliono cibi replicabili che stiano su un modello industriale. Questo è Satana dico io e lo dico da laico, perché nella replicabilità tu vai a depredare i mari, gli oceani, a desertificare le terre, stai su dei modelli che devono avere moltiplicatori altissimi quindi ti va bene il modello industriale. Qualcuno è stato da Nobu a Parigi recentemente e si è visto servire un'insalata (a non so che prezzo) con un volgarissimo olio al tartufo che è poi un prodotto della chimica. Soltanto negli anni ottanta per cinque secondi qualcuno ha pensato che non ci si accorgesse che quello era veleno ma poi cinque secondi dopo ce ne siamo accorti e adesso è difficile trovare un ristoratore italiano che ancora ci proponga l'olio al tartufo.

*Se l'identità di un cibo è data dai materiali (quel determinato pomodoro, quell'insalata, quelle zucchine) e dalle tecniche, quale di queste due modalità è destinata a proseguire?*

Proseguiranno entrambi e lo faranno in una maniera assolutamente esponenziale, mentre prima le conoscenze muovevano sui sentieri e sulle mulattiere, a un certo appunto hanno approfittato della autostrade e dei voli a basso costo, per cui oggi il cumino arriva in un'attimo dappertutto. Io apprendo il cumino e loro apprendono le mie melanzane alla ferrarese.

*Si ma qual'è per te il futuro del cibo?*

Per me il futuro è nel territorio

*Ti faccio un'ultima domanda Fabio. Nella tua scala delle priorità, cosa ritieni di dover salvare dalle trasformazioni che ogni giorno ci travolgono?*

Salvaguardare i gesti è fondamentale, deve essere il progetto del futuro, Ogni giorno si estingue una quantità di gesti in tutto il mondo che sono straordinari e che non recupereremo più. Bene salvaguardare i semi, bene fare una banca dei semi, ma cominciamo a capire che la gestualità umana si è fondata appunto nello stato evolutivo. I gesti del falegname, del fabbro, ma anche i gesti quotidiani, il piegare le lenzuola, gesto a cui le madri ci costringevano verso le cinque del pomeriggio noi giovani maschi, son tutti gesti che scompaiono e li lasciamo andare con una incoscienza totale. E allora cosa succede se sparisce il gesto del falegname, del fabbro, del panettiere, del macellaio (tu hai presente quando si vede il pizzicagnolo tagliare il prosciutto col coltello: un certo tipo di coltello, un certo tipo di prosciutto, un certo tipo di taglio, un certo tipo di salatura, di pepe un certo tipo di contenitore che tenga il prosciutto in quella data manieraùùù)



cosa succede? La gestualità è un tramandare in un ambito ristretto, quando sono nate le scuole è sparita la prosecuzione di questa gestualità. La pratica è dei gesti. Se vieni toccato dai gesti poi non te ne liberi più

**L'identità del vestirsi  
Dialogo con Antonio Marras**

*Fig. III.9.5  
Antonio Marras  
Collezione 2006  
Per concessione  
dell'autore*

- Vorrei partire da un frammento, da un piccolo segno nel tuo percorso; i ligazzos rubios (i laccetti rossi) ? Cosa sono i ligazzos rubios e in che modo dopo quindici anni legano ancora il tuo lavoro? Il ligazzo rubio è un piccolo oggetto, di per sé insignificante, da sempre la mia cifra stilistica. E

---

non solo. Rappresenta bene il legame che mi tiene ancorato alla mia realtà, la chiave di lettura di me stesso, del mio modo di essere, della mia visione del mondo, del lavoro, del rapporto con gli altri. Molto di più. Un correlativo oggettivo, il mezzo, la formula che esprime ed evoca emozioni particolari in cui, in fondo, si racchiude il senso, il segreto del vivere.

E' una semplice fettuccia di color rosso carminio, che riporta ai lacci che legavano valigie, pacchi, borse o sacchetti in cui chi partiva portava con sé le sue cose e i suoi ricordi. Il ligazzo rubio è, per me, un vero e proprio oggetto-simbolo, carico di significati, di suggestioni, di fascino; il mio filo d'Arianna, che guida attraverso il labirinto del mondo e indica la strada; un filo che unisce saldamente, annoda affetti, sentimenti, emozioni, resiste al tempo e all'usura, tiene radicato ciò che parte a ciò che resta. Il colore rosso richiama il sangue, inteso come forza vitale, purificazione, rigenerazione, scorrere di esperienze, movimento, cuore, affetti, sentimenti, calore, protezione, passione... Lo regalo ad amici e collaboratori più stretti e così meglio si manifesta, si materializza, si concretizza il legame che ci unisce e ci rende "uno", il segno distintivo di un profondo rapporto, semplice e, nello stesso tempo, complesso, fatto di amicizia, simpatia, empatia, conoscenza, alleanza, confidenza, complicità, verità. Quasi un circolo elitario, ma non chiuso in sé, anzi aperto a numerose e diverse frequentazioni che servono a cementare e rendere più solide le basi

*- La partenza del tuo percorso è segnata da un rapporto stretto con i luoghi della tua memoria. Le collezioni dei primi anni (mi riferisco a "Fili Lai Lai", "Adelasia di Torres" "Il sogno di andare restando", "Eleonora D'Arborea", "Gli uomini di Lodine" sono testimonianze di quanto il progetto contemporaneo possa ancora riguardare un'identità che è la base della diversità culturale. Qual'è il ruolo dell'identità nel progetto e quali sono gli ambiti nei quali ha ancora senso parlare di identità?*

Non è facile, oggi, parlare di identità. In un mondo globalizzato, decisamente avviato verso l'omologazione, questa parola, usata e abusata, sembra ormai respirare a fatica, perdere il suo significato originario o, forse, acquistarne uno nuovo. Identità rimanda a una vasta area di significato; coincidenza di elementi, insieme di caratteri distintivi, consapevolezza di sé, percezione di sé, senso di appartenenza, condivisione, riconoscibilità di cose o individui come entità separate e contrapposte all'altro... Un termine che, nei vari contesti, assume significati specifici e si arricchisce di connotazioni. La scienza e la tecnologia hanno abbattuto confini, frantumato barriere, accostato e mescolato popoli e continenti e difficilmente, oggi, un gruppo o popolo o etnia sceglie di vivere nel proprio isolamento. Anzi, il confronto/scontro con gli altri è il tratto caratterizzante del nostro tempo: la storia di gruppi, popoli, etnie si intreccia con altre storie e diventa sempre più complessa. In questo panorama, nel pericolo avvertito di una temuta globalità omologante, si fa strada la volontà di affermare il diritto a difendere e salvaguardare la propria identità e valorizzare la diversità come fattore di ricchezza e patrimonio da custodire e far conoscere. Per me, l'identità non è un dato statico, né è pura memoria, ma qualcosa di dinamico, dialettico, una costruzione continua, variegata, fatta di realtà distinte che, fra opposizioni e separazioni, si modellano e rafforzano. Noi e gli altri, separati e, nel contempo, legati, in un processo di stabilità e cambiamento che il costante confronto alimenta e mantiene vivo, dando origine, appunto, al segno identitario.

Se è difficile parlare di identità, ancora più difficile è parlare di identità sarda, identità di un'isola al centro del Mediterraneo, in una posizione privilegiata che nei secoli l'ha resa teatro di guerre

e massacri, violenze e sopraffazioni, crocevia di scambi, incontri, confronti e scontri. Celebrata ed esaltata, amata e odiata, cercata e rifiutata, offesa, violata, tradita sin dai tempi più remoti, abitata da sardi “più selvaggi dei selvaggi”.

In Sardegna sono arrivati tutti, dagli Egizi ai Fenici, ai Punici, ai Greci, Romani, Arabi, Pisani, Genovesi, Catalani, Spagnoli, Austriaci, Francesi, Piemontesi e, ancora, Italiani, Arabi. Tutti vollero e vogliono lasciare i loro segni, cercando di oscurare, cancellare, spesso ridurre a cenere le precedenti tracce. Le radici della Sardegna e della sardità sono da ricercare proprio in questo complesso intreccio, in questa complessa stratificazione e mescolanza di esperienze e di cultura, che fanno della nostra isola una realtà carica di contraddizioni, nel tentativo di risolvere conflitti che si trascina da millenni e di esprimere una coscienza di sé non ancora compiuta. Un'isola non risolta né felice, né piegata e sconfitta ma contraddittoria, sofferta, potenzialmente e incredibilmente vitale e creativa, attratta dalla modernità. Questa tradizione è fonte inesauribile di ispirazione: dalla stratificazione, dalla mescolanza di influssi, dal misturo da cui noi sardi deriviamo e che ci fa essere quello che siamo, nella storia, nella lingua, nella cultura, nel vestire e, soprattutto, nei pensare, traggono vita i miei disegni, i miei capi, le mie storie.

Mi ha fatto piacere ritrovare in un testo sull'identità sarda un riferimento al mio lavoro. La studiosa afferma che io offro un'immagine dell'identità molto vicina a quella “a brandelli”, “a stracci e toppe” dell'antropologo Francesco Remotti. L'uso di abiti vintage come materiale di base ben sintetizza - scrive Susanna Paulis - il tema della memoria che non preclude l'apertura e quello delle sovrapposizioni culturali, nate dall'incontro con la diversità e con nuovi contesti.

L'esempio citato è la sfilata Autunno-Inverno 2000-2001, dedicata al tema dell'emigrazione, dal significativo titolo Il sogno di andar restando. Smontati i vecchi abiti della cultura d'origine, i pezzi di stoffa vengono ricuciti in un nuovo puzzle di tessuti e di appartenenze, in un patchwork che suggerisce, appunto, l'idea di una identità sarda aperta all'esterno, pronta a rigenerarsi e ricrearsi in forme sempre nuove e originali.

*- Vorrei chiederti qualcosa sul tempo delle cose. La moda impone ritmi frenetici che come onde cancellano ogni volta le tracce di un lavoro faticoso e impongono una ripartenza. Le tue citazioni sono al contrario spesso riferite ad oggetti e culture senza tempo nate in fasi storiche nelle quali l'obsolescenza dei linguaggi seguiva un differente ritmo del tempo. Che pensieri hai su un tempo che devi sempre rincorrere e che rapporto c'è tra il valore delle cose e il tempo che le consuma?*  
La riflessione sul tempo affascina tutti, uomini, filosofi, artisti, da sempre. Il tempo scorre, inafferrabile, consuma, annulla, si perde. Ma, forse, non è proprio così.

Di recente sono stato a Kassel per Documenta 13. In uno spazio industriale vicino alla Stazione ferroviaria mi sono ritrovato immerso in un'esperienza totale, avvolto nell'installazione di William Kentridge, *The refusal of time*. Un lavoro forte, incredibilmente suggestivo, nato da una riflessione sul concetto di tempo. Meccanismi ottocenteschi, biciclette, ruote, ingranaggi, pompe che si espandono e suggeriscono l'idea di tempo come qualcosa che si espande o contrae, si trasforma da materia astratta e invisibile in qualcosa di fisico, di concreto, come il suono, la danza, la pellicola. La realtà scomposta in frammenti e i frammenti ricostruiti in forme nuove. Un'esplosione di musica, immagini, ombre cinesi e, al centro, una struttura di legno che ricorda le macchine di Leonardo Da Vinci. Film animati, danzatori-ombre, strumenti che rimandano alla misurazione del tempo: megafoni, ruote, orologi, metronomi, fusione di linguaggi del teatro, disegno, musica, danza, cinema. Intrecci, sovrapposizioni, continue metamorfosi, scene cancellate

---

e trasformate in nuovi segni. Kentridge vuole esplorare la nostra contemporaneità, fa dialogare presente e passato in un viaggio che evoca il viaggio della vita e attraversa il tempo.

Tempo e moda hanno molti punti in comune. Viaggiano veloci, corrono affannosamente, impongono ritmi, passano improvvisamente e rapidamente, si modificano, dettano regole. La moda, con i suoi vorticosi cambiamenti, è simbolo dell'irrimediabile fluire, finire di tutte le cose, è forza distruttrice, trionfo della trasformazione, della labilità, dell'effimero, del transitorio. Ama fare e contemporaneamente "disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù". Però, se ci pensiamo bene, il tempo perduto può essere ritrovato, forse non è quella cosa impensabile che non s'arresta, ma da noi ritorna, è vivo in noi. Non è principio di distruzione, anzi dà sostanza alla nostra vita. Lo dicono le epifanie, le intermittenze del cuore che fanno scattare il ricordo e portano al recupero del passato, alla più vera conoscenza di sé e del mondo. Ne sono convinto e perciò mi perdo dietro l'objet retrouvé, il capo vintage. Li cerco, li ascolto, li rincorro, osservo i segni del tempo che non li consuma, anzi accresce il loro valore. Li scompongo in frammenti e poi li ricompongo in forme nuove e tornano a respirare, ingannando il tempo. Così anche la moda è ricca di epifanie, di intermittenze, ama i ritorni, le riprese, le identità che protestano la loro voglia di vivere. Non la inseguo e non l'assecondo nei suoi capricci, non mi allineo. Il vero contemporaneo è colui che non si adegua perfettamente ai dettami, chi cerca lo scarto, il contrasto, l'errore, il varco. Credo sia questo che dà attualità alle mie creazioni. Guardo la moda da una sorta di distanza prospettica che, forse, me la rivela nella sua intrezza. Mi affascina, piuttosto, mi seduce, la sua dimensione ludica, fantastica, creativa, la sua leggerezza pensosa, la grammatica, il codice fatto per essere infranto, violato nella tensione continua alla ricerca di un bello perennemente nuovo. Mi affascina la sua ricchezza di linguaggi che si intrecciano, si trasformano, si fondono, si sovrappongono, si cancellano e diventano altro: disegno, musica, danza, teatro, cinema, fotografia, tutti mezzi di cui si serve per esplorare, leggere, tradurre la realtà contemporanea.

*- Il tuo progetto non parte mai da un foglio bianco ma da una trama di memorie e citazioni. I procedimenti di decostruzione e ri-assemblaggio, l'estrapolazione di frammenti (la plissettatura, il ricamo, i monili. I tessuti) sono ciò che è leggibile del tuo riportare identità in ambito di sperimentazione contemporanea. Potresti entrare un po di più nello specifico delle modalità con cui per te il progetto si può confrontare col passato?*

Il mio lavoro parte spesso da sollecitazioni letterarie, ho bisogno di una storia da raccontare, come tutti i sardi, del resto. Frammenti di identità, di storia personale e collettiva da riscrivere, reinventare, raccontare attraverso effimeri indumenti. Il vestito è per me un foglio, un libro, un diario, un testo, un insieme di segni che comunicano, parlano, narrano secondo regole precise, secondo un codice che mi piace trasgredire, violare. Per questo faccio un uso libero e personale dei tessuti, scelti, accostati, combinati in modo inconsueto così da creare giochi analogici e provocare esplosioni di significati.

Fondamentalmente io mi sento un artigiano e lavoro come un artigiano, da sempre convinto che l'artigianato sia strumento di sviluppo, vero motore capace di rileggere e interpretare il passato ma anche progettare il futuro e proiettare in esso il profilo di un popolo.

Centro di ogni mia ricerca è la Sardegna, da cui traggio storie, colori, procedimenti artigianali ed elementi stilistici. Alla base c'è il rapporto tradizione-innovazione, passato-presente, da riproporre e rielaborare in chiave contemporanea. I miei tratti distintivi hanno profonde radici in questo retroterra, che segna il mio DNA: ornamento come elemento comunicativo e simbolico: stratificazioni, incrostazioni, sovrapposizioni di tessuti, pizzi, ricami, cuciture; decostruzione e

ri-assemblaggio di capi vintage; estrapolazione di frammenti e dettagli stilistici, accumulo di oggetti, tessuti, brandelli di abiti usati, manipolati e ri-contestualizzati; riflessione sulla memoria e sul tempo: memoria intesa come memoria individuale, collettiva e storica della mia terra; tempo come tempo passato, depositatosi su oggetti e abiti, segno di identità.

In un certo senso, la Linea Laboratorio racchiude e riassume il mio pensiero, il mio modus operandi: il lavoro sul vintage, la destrutturazione e il ri-assemblaggio, la sperimentazione, la ricerca. È uno spazio che mi sono ritagliato a tutela dalla routine quotidiana delle collezioni e quasi a difesa dalla produzione seriale, una linea di capi in edizione limitata, realizzata completamente a mano e interamente in Sardegna, frutto del sapiente lavoro di sarte e ricamatrici di straordinaria bravura che hanno alle spalle una tradizione di immenso valore, con codici e dettami precisi. Questi ultimi vorrei conservare e, nel contempo, restituire a nuova vita, attraverso regole di volta in volta trasgredite, violate e reinventate. Guardo la realtà sarda e cerco di riconoscere, interpretare, ravvivare, riportare alla luce ciò che, stratificato nel tempo e alla sardità, costituisce l'essenza dell'isola, una e molteplice, vitale e creativa, chiusa e aperta, forte della sua cultura e disponibile a nuovi progetti.

*- In questi giorni in un dialogo con Paolo Fresu abbiamo affrontato il tema del Mediterraneo. Esiste per te una identità mediterranea e in che modo te ne senti partecipe?*

Ripasso insieme a mio figlio la storia delle antiche civiltà che si affermarono nelle coste del Mar Mediterraneo, mare che ha avuto per tanto tempo un ruolo incredibilmente importante. Il nome, mare in mezzo alla terra, sembra fotografare uno spazio chiuso da limiti, da confini naturali. Il Mediterraneo antico, però, non fu mai uno spazio chiuso, ma il luogo aperto per eccellenza, luogo di scambi, viaggi, relazioni, guerre, contaminazioni di culture. I porti erano autentiche porte da cui entravano e uscivano persone, merci, culture. Il mare era una via d'acqua, una vera e propria strada, mezzo di irradiazione culturale, spazio comune fra le terre e i paesi che vi si affacciavano, elemento di forza interna e di coesione con il mondo, di diffusione di valori validi per un numero sempre più ampio di persone. Oggi le relazioni si giocano su scala mondiale e il Mediterraneo non ha più la centralità di un tempo; tuttavia conserva una grande importanza economica e politica, perché è un'area di confine tra paesi occidentali e paesi di cultura araba e musulmana. Dal mare arriva anche il pericolo, il nemico e i sardi lo sanno bene, ma per me il mare è libertà, novità, circolazione di idee, vita. Credo veramente nella mediterraneità, in un'essenza, uno spirito che caratterizza, accomuna tutti i paesi di quest'area e li distingue, li differenzia dagli altri. Sono tutti popoli di confine, abituati al contatto e allo scambio, pronti ad andare di porto in porto, a scambiare parole, comunicare, accogliere, accettare l'altro, contaminare, amalgamare culture, tradizioni, usi e costumi, lingua, musica, teatro, letteratura, abbigliamento, cibo...

L'intera area mediterranea, mare e terra, mi sembra disseminata di numerosissimi segni che ora si uniscono ora si separano, creando percorsi diversi. Segni che hanno nature diverse ma portano con sé caratteri identitari. Io mi sento uno dei "portatori di segni" e come me tanti. In ogni popolo del Mediterraneo, se si scava un po', si possono ritrovare tutti gli altri.

*- Alcuni dei tuoi ultimi lavori, l'Archivio Provvisorio che hai portato a Venezia nel 2011, la Waiting Room alla Cattedrale della Fabbrica del Vapore, i tuoi disegni segnano la tua continua frequentazione dei territori dell'arte. Qual'è, se c'è, il filo sottile che divide l'arte dal progetto per la produzione, l'arte dall'artigianato?*

---

Parafasando Cechov, posso dire che la moda è la mia moglie legittima, l'arte è la mia amante. Difficilmente riesco a sottrarmi alle tentazioni, alle sirene dell'arte. Le incursioni nell'arte ormai fanno parte di me. In tutte le mie collezioni e, in particolare, nelle sfilate si condensa il mio modo di pensare e lavorare, sempre in divenire, e tutte nascono dall'intreccio, dalla fusione di vari linguaggi, teatro, disegno, musica, danza, cinema, fotografia, luci, suoni... La curiosità, il desiderio di conoscere mi spinge istintivamente e incoscientemente lungo percorsi esplora mondo detti da altri e a me quasi sconosciuti.

In essi porto i tratti che mi distinguono, come la contaminazione, la variazione, l'accumulo... Incrociare, intrecciare, comporre, mettere insieme, mescolare, sporcare, rendere impuro, porre a contatto superfici, oggetti, materiali, elementi diversi per scatenare esplosioni, cercare nuove strade: è questo che mi affascina e questa è la base di ogni progetto sia nell'ambito dell'arte o della produzione. A pensarci bene, io lavoro un po' come il poeta. Il poeta rifiuta le regole logiche di conoscenza della realtà, viola i codici, libera tutti i sensi, tutte le facoltà dell'immaginazione e dà voce all'inesprimibile. Il linguaggio poetico è scarto linguistico, violazione di regole grammaticali e sintattiche, uso libero e personale delle parole, scelte, combinate, accostate in modo inconsueto così da creare giochi, analogie, ossimori, sinestesie e provocare esplosioni, cortocircuiti semantici. Non sono un poeta ma anch'io lavoro con gli scarti e con gli stracci.

Vi è uno stretto confronto dialettico tra mondo dell'arte, dell'artigianato e della moda. Sono realtà che si incontrano e scontrano, si alimentano reciprocamente, traggono forza dai loro incontri/scontri su territori familiari, separati da una sottile linea di confine. Del resto, la moda è creazione estetica, è forma d'arte connotata da profonde ambivalenze e, nel teatro della vita, l'abbigliamento ha un ruolo fondamentale: vestirsi significa mettere insieme indumenti e accessori combinati per creare una apparenza e ognuno di noi, indossando il suo abito, realizza quasi una performance, un'installazione che vive, cambia, interagisce con gli altri. Anche il lavoro artigianale è un atto di creazione individuale, non semplice ripetizione di schemi tramandati di generazione in generazione. L'artigiano non è solo un esecutore ma un interlocutore attivo e creativo, depositario di tecniche e saperi da riscoprire, attualizzare, confrontare con il mondo dell'arte. Da un lato ha un profondo legame con il territorio, dall'altro guarda al futuro, aprendosi all'arte contemporanea, all'attualità e ai nuovi linguaggi. Forse il futuro della Sardegna dipende dal mondo dell'artigianato, della moda, dell'arte. Forse proprio queste realtà, che si muovono più su percorsi convergenti che paralleli, possono condurre la Sardegna in un affascinante viaggio che, partendo dalla manualità e dall'arte, si estende verso un orizzonte più esteso dove l'identità sarda, inabissata e sommersa per tanto tempo, finalmente respira, si dilata, prende forza e si traduce in una progettualità e in una prospettiva di lavoro sempre nuova.

I casi-studio esaminati in questa sezione sono stati scelti con il duplice scopo di mostrare lo stato della ricerca in design su territori e culture materiali e di indagare la diversità di approccio tra le differenti sedi universitarie. La scelta delle ricerche è stata svolta, all'interno di quelle che sono state oggetto di pubblicazione, sulla base dei contributi offerti al tema dei rapporti col territorio più in generale e al rapporto progetto-identità in particolare.

Alcuni di questi interventi sono stati realizzati dal gruppo di ricerca in Disegno Industriale del Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design di Firenze (TAeD) nell'ambito di progetti comunitari, regionali o locali e quindi ciò ha favorito una maggiore conoscenza delle problematiche affrontate e delle modalità di sviluppo della ricerca, altri appartengono a due importanti, seppure non recenti, esperienze rappresentate dai progetti "Manufatto" promosso dall'Università degli Studi di Torino e "Me-DEsign" promosso dall'Università degli Studi di Genova. L'arco temporale coperto dai progetti va dalle sperimentazioni di metà anni novanta sino alle testimonianze più recenti. L'indagine non ambisce a descrivere un quadro esaustivo ma a evidenziare le tipologie di approccio e segnalare metodologie e criticità che possono essere di stimolo per la fase propositiva.

Tra gli obiettivi anche quello di individuare una strategia comune alle diverse sedi universitarie. I contributi emersi dalla lettura dei casi studio sono oggetto dell'analisi contenuta nel quarto capitolo della ricerca come sempre in tale capitolo compare la bibliografia di riferimento.





## 01

### Manufatto in Piemonte

Università degli Studi di Torino

#### Ricercatori:

Claudia De Giorgi e Claudio Germak

#### Tema della ricerca:

Design per lo sviluppo dei sistemi produttivi locali

#### Periodo di svolgimento:

2006-08

#### Obiettivi

Manufatto è una raccolta di esperienze condotte all'interno della facoltà di architettura di Torino, finanziate e promosse dalla Regione Piemonte in un arco di tempo di circa due anni che va dal 2006 al 2008.

Il tema è quello del ruolo del design nella valorizzazione dei sistemi produttivi locali sia con l'obiettivo di promuovere ricerca e innovazione del prodotto sia con il fine di definire strategie per il rilancio del territorio. Il progetto curato da Claudia De Giorgi e Claudio Germak, ricercatori presso il politecnico di Torino, propone differenti interpretazioni di un unico tema portante; il rapporto con le risorse materiali e culturali di un territorio. Il progetto si completa con una mostra che si è tenuta nella città di Saluzzo dal Giugno al Settembre 2008 e con una pubblicazione edita per i tipi della Silvana Editoriale sempre nel 2008. La pubblicazione contiene, oltre alla illustrazione delle diverse iniziative, importanti interventi critici sul tema del rapporto con i territori.

#### Sintesi del progetto

Nella pubblicazione<sup>(1)</sup> vengono presentate alcune esperienze condotte all'interno della regione Piemonte per lo più di innovazione tecnologica e formale:

- quella per il comparto dei gioielli di Valenza, per la quale si propongono progetti di reinterpretazione della tradizione locale, (recupero degli scarti, contaminazione tra materiali preziosi e materiali comuni);
- quella del legno nella valle Varaita, dove viene attuata una ridefinizione dell'identità dei prodotti dell'artigianato tipico locale in legno attraverso processi di lavorazione più sostenibili (massello trattato



Fig. III.9.6  
Manufatto  
Immagine tratta  
dal catalogo della  
mostra

1

De Giorgi C., Germak C., Manufatto. Artigianato Comunità Design, Silvana Editoriale, Milano 2008

---

con prodotti naturali, magari ottenuti da sfidri di lavorazione) e la lettura di materiali, tipologie, tecniche e decori appartenenti alla tradizione locale (come le tecniche dell'intaglio e della scontornatura utilizzate per le ante dei mobili);

-un progetto per alcune culture materiali proprie delle Valli di Lanzo, il legno, la pietra, il ferro, con lo scopo di definire una nuova identità a partire dalle conoscenze tradizionali ;

-quello delle Valli del Cusio con l'incontro tra artigianato e industria. Il marchio Twergi/Alessi raccoglie una parte degli artigiani che lavorano il legno nel Nord del Piemonte con l'esperienza di realizzazione di prodotti per Alessi, operazione che ha risvegliato l'interesse verso il prodotto artigianale realizzato secondo i modelli originali o reinterpretato da importanti designer ;

-quella della stufa di Castellamonte, un prodotto caratterizzato da una forte permanenza tecnico-formale ma con scarsi elementi di innovazione ;

-quello della ceramica tradizionale di Mondovì, con una ricerca sul patrimonio iconografico finalizzato ad una reinterpretazione dei caratteri identitari degli elementi decorativi ;

-quello dell'ecomuseo Munlab ( legato alla cultura materiale della lavorazione dell'argilla nel territorio di Pianalto) dove si affronta il tema del ruolo del design nell'innovazione del Merchandising turistico -museale ;

-e infine quello del progetto Hafa Decor, operazione interculturale tra Torino e Marrakesh, che ha portato alla realizzazione di oggetti progettati da designer ed artisti italiani e marocchini che raccontano non solo la storia e la cultura materiale di un popolo, ma anche il valore della contaminazione culturale come elemento di un'innovazione che ha sempre alimentato le singole identità.

#### Azioni svolte

Relativamente alle azioni queste si sono concretizzate prevalentemente in diversi workshop progettuali con gli studenti coordinati da un tutor. All'interno del progetto Manufatto sono contenuti esempi di rapporto artigianato-industria e di rapporto identità-mercato rappresentati dall'esperienza Twergi e da quella Hafa Decor

#### Risultati raggiunti

Sono stati raggiunti risultati sia nella individuazione delle diverse tipologie di approccio al tema del rapporto col territorio (la ricerca è una delle prime ad affrontare la tematica sotto l'aspetto delle varie componenti del progetto) sia nell'individuazione di linguaggi formali e approcci progettuali specifici per le culture artigianali, sia infine nell'individuazione di possibili contaminazioni (design/industria, identità/alterità)

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

Al progetto scientifico corrisponde una pubblicazione, ben curata dai promotori il cui valore va al di là dei progetti presentati e dei contributi teorici contenuti, rappresentando un testo di riferimento per chiunque voglia approfondire i rapporti tra design e artigianato.

Uno degli elementi emersi di maggior interesse è la proposta di una figura di "tutor di comunità". un mediatore culturale che "deve sapersi tuffare nella gestione progettuale, dalla pianificazione temporale, al reclutamento delle competenze necessarie per lo svolgimento delle attività, al coordinamento del personale per il pieno raggiungimento degli obiettivi preposti."

---

## 02

### Sanremo dei fiori

Università degli Studi di Genova

#### Ricercatori:

Paolo Gambaro

#### Tema della ricerca

Progetti per il comparto floricolo del Ponente Ligure

#### Periodo di svolgimento

2003

#### Obiettivi

È uno dei progetti portanti avanti dall'Università di Genova nell'ambito della mostra "Me-Design" realizzata nel 2004 nell'ambito delle celebrazioni per Genova Capitale Europea della Cultura. Il progetto è stato realizzato per il comparto floricolo del Ponente Ligure e rappresenta quindi l'intervento strategico del design in una cultura non oggettuale. L'obiettivo primario è quello di generare ricadute nel territorio attraverso progetti di innovazione sul fronte del prodotto e della comunicazione. Tra gli obiettivi secondari quello del miglioramento della qualità intrinseca anche attraverso il miglior confezionamento della merce, la difesa ed il rafforzamento della propria identità, intervenendo su marketing, comunicazione e design in generale. Il tutto operando su una cultura storica non in un'ottica di mantenimento statico ma di valorizzazione attiva per uno sviluppo locale sostenibile. Le informazioni sul progetto sono tratte dalla pubblicazione-catalogo della mostra edita nel 2004.<sup>(1)</sup>



Fig. III.9.7  
Sanremo dei Fiori  
Immagine tratta  
dal volume  
Me.Design

#### Sintesi del progetto

Elemento centrale della ricerca è stato il workshop, attività centrale del progetto, inteso come esercizio progettuale collettivo basato su quattro tematiche base:

“-coordinare e valorizzare le risorse del capitale territoriale disegnando azioni volte a: potenziare il marketing territoriale per una connotazione della identità locale più aggettivata; visualizzare e materializzare le metafore con sistemi comunicativi appropriati di brand (“Sanremo città dei fiori”); incentivare azioni diffuse sul territorio costruendo un sistema di relazione tra gli attori; individuare sistemi di relazione precisandone i luoghi di contatto. Il tutto anche con riferimenti ai luoghi di accesso alla città, di intrattenimento, della socialità urbana, degli eventi; -il sistema della produzione-distribuzione, attraverso: la comunicazione di valori, anche lega-

---

1

Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C. (a cura di), *Medesign\_forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze 2004.

---

ti alla località; la veicolazione delle garanzie, anche attraverso certificazioni; l'ampliamento del mercato, anche attraverso la creazione di legami con altri settori (moda, design, ristorazione, enogastronomia);

-il punto vendita, tramite: l'accentuazione del linguaggio simbolico dei fiori; il rinnovare la ritualità dell'esposizione introducendo riferimenti alla stagionalità o riallacciandosi a concetti di moda o di tendenza; la trasformazione dei concetti della composizione sulla base dei diversi profili di utenza; la concettualizzazione di nuovi modelli facendo riferimento ad espressioni come Fusion flowers, Food flowers;

-il consumo, introducendo nella quotidianità nuovi approcci e significati attraverso una ridefinizione del consumo soggettivo e collettivo; un'articolazione delle modalità di consumo individuando gli artefatti e le ambientazioni attraverso cui suggerire approcci di consumo diversi (consumo lento, consumo etico ...)."<sup>(2)</sup>

#### Azioni svolte

Relativamente alle azioni queste si sono concretizzate prevalentemente nel workshop progettuali con gli studenti coordinati da un tutor

#### Risultati raggiunti

Sono stati raggiunti risultati soprattutto nell'individuazione di linee di packaging e di una nuova comunicazione che comprende l'intero comparto produttivo. I limiti delle proposte sono costituiti dalla mancanza di esperienza progettuale dei partecipanti che ha favorito lo sviluppo delle idee rispetto alla crescita dei linguaggi

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

Ciò che maggiormente interessa il nostro territorio di indagine è l'esempio di rafforzamento identitario lavorando su diversi ambiti partendo dalla cultura materiale di un territorio. Le azioni previste pur nei limiti sopra accennati, hanno evidenziato come il design può favorire attraverso azioni a diversi livelli la conoscenza di un territorio e parallelamente la sua crescita economica.

---

2

*Dal testo della pubblicazione Me-Design*

---

## 03

### Tipot-Dester

Università degli Studi di Firenze

#### Ricercatori:

Vincenzo Legnante/Giuseppe Lotti

#### Tema della ricerca

Settore Lapideo Toscano

#### Periodo di svolgimento

2006-7

#### Obiettivi

Sono due progetti che interessano il settore lapideo toscano promossi dalla Facoltà di Architettura di Firenze Area Design attraverso il Centro Sperimentale del Mobile di Poggibonsi su finanziamento della Regione Toscana e dell'Unione Europea. I due progetti, oggetto di pubblicazioni ed esaminati all'interno di tesi di dottorato<sup>(1)</sup>, hanno coinvolto studenti e ricercatori nello sviluppo di innovazione all'interno di due comparti produttivi del settore lapideo. I casi studio presi in esami sono il Progetto "TI.POT - Tecnologia ed innovazione per le Pietre Ornamentali Toscane, settore travertino", finanziato a livello regionale e il Progetto DES.TER "Design e Territorio" finanziato dal Programma Interreg.IIIC dell'Unione Europea nell'ambito del più generale EDDT – Interventi per lo sviluppo del Territorio.

#### Sintesi del progetto

I due progetti hanno avuto una fase di inquadramento ed analisi del contesto comune ma hanno sviluppato in seguito azioni progettuali distinte. Il progetto nel suo complesso ha previsto un'analisi completa del settore lapideo toscano e successivamente interventi mirati all'innovazione dei singoli comparti. In entrambi i progetti, l'obiettivo era quello di prefigurare sviluppi competitivi e nuove possibilità di utilizzo della pietra.

#### Azioni svolte

Le azioni previste per il progetto sono ben spiegate nel catalogo che accompagna l'iniziativa. "Relativamente alle azioni queste si sono concretizzate in:

Per TIPOT:

- Definizione di scenari innovativi per l'utilizzo del materiale.
- Selezioni degli scenari di interesse da parte delle imprese.
- Ideazione di concept di progetto.

---

1

Lotti G. (a cura di), *DesTer. Progetti per il travertino toscano*, Alinea, Firenze 2006.,  
I. Bedeschi, V. Legnante, G. Lotti "Dinamici Equilibri" Franco Angeli Editore Milano 2012,  
I. Bedeschi, *Design e Territorio, Strategie, metodi, strumenti, attori per la competitività dei sistemi territoriali di imprese*, Tutor: Vincenzo Legnante Ciclo XXI 2006-08

---

Per DESTER:

- Workshop progettuale in due tempi per la definizione di scenari innovativi di utilizzo del materiale e nuove soluzioni formali per impieghi tradizionali.

- Ideazione di concept illustrativi degli scenari.

Muovendo dall'analisi e integrando i risultati della ricerca meta progettuale il gruppo di lavoro ha elaborato scenari di intervento finalizzati a prefigurare utilizzi alternativi del travertino e differenti campi di applicazione. Gli scenari individuati hanno portato alla selezione di otto diversi scenari sui quali sono stati definiti concept di progetto.

I concept di progetto sviluppati all'interno dei workshop sono stati :

“1. La possibilità di utilizzare il travertino come supporto per decorazioni bidimensionali ottenute attraverso stampa e serigrafia.

2. Il superamento delle tradizionali forme delle marmette: il ricorso a dimensioni maggiori o più variate rispetto all'attuale produzione, l'ipotesi di una marmetta che si fa oggetto.

3. L'impiego del travertino come rivestimento in lastre di grandi dimensioni che permettono anche una facile rimozione per l'ispezione degli impianti a muro negli ambienti di servizio.

4. L'utilizzo del travertino nell'arredo urbano anche attraverso la contaminazione con altri materiali (lapidei, cotto ...)

5. Il recupero del travertino per cornici di finestre e porte con la possibilità di inserimento di elementi decorativi, attraverso moduli geometrici variamente composti.

6. L'uso del travertino in mattoni per costruire piccoli muri nei giardini

7. L'impiego del travertino come conduttore di calore per la realizzazione di radiatori e caloriferi

8. Il riuso degli scarti di lavorazione del travertino a livello di fanghi, polveri e frantumato di diverse dimensioni. “(2)

### Risultati raggiunti

Sono stati raggiunti risultati sia sul fronte dell'innovazione di prodotto sia su quello dell'innovazione formale.

### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

Le azioni previste, hanno evidenziato il ruolo strategico del design nel creare innovazione all'interno di comparti poco propensi alla ricerca. Il settore lapideo ha generalmente interessato ricerche in ambito di progettazione architettonica o di indagine sui materiali, raramente la disciplina design. L'allargamento degli ambiti tipologici e delle potenzialità tecniche del materiale rappresenta uno degli obiettivi raggiunti di maggior valore.

---

2

Dalla pubblicazione “Dinamici Equilibri”

04

27x27

Università degli Studi di Firenze

**Ricercatori:**

Vincenzo Legnante, Giuseppe Lotti

**Tema della ricerca:**

Innovazione all'interno di una cultura produttiva

**Periodo di svolgimento:**

2007

Obiettivi

La ricerca "Progetti per l'imbottito pistoiese", promossa e sostenuta dal Comune di Quarrata, ha interessato l'innovazione formale del prodotto d'arredo tipico di una specifica area della provincia pistoiese: l'imbottito classico, condotta attraverso un workshop progettuale sviluppato in tempi ristretti e con risultati di immediato trasferimento a livello produttivo. Il progetto è stato oggetto di pubblicazioni ed esaminato all'interno di tesi di dottorato<sup>(1)</sup>. Tra i distretti produttivi del settore del mobile quello di Quarrata in provincia di Pistoia è caratterizzato dalla produzione di un particolare tipo di mobile imbottito dove si incontrano le competenze dei tappezzieri e quelle dei falegnami. La produzione del mobile a Quarrata nasce negli anni venti con la ditta Lenzi intorno alla produzione di un particolare modello definito Ottomana. Fino agli anni '70 il comparto vede una crescita progressiva e anche alcune differenziazioni con produzioni più contemporanee e di avanguardia (tra queste si distinguono le aziende Fantacci, Poltronova e Giovannetti). Negli anni '90 continua l'attività intorno allo scorciniato - inteso come imbottito con parte della struttura in legno a vista - che diviene elemento di tipo decorativo. Il settore attraversa attualmente un nuovo momento di crisi alimentata dalle produzioni di paesi con minor costo del lavoro.

Sintesi del progetto

Obiettivo del progetto di Intervento era quello di definire una serie di proposte progettuali (nella forma di concept o metaprogetti) per l'innovazione formale dell'imbottito classico dell'area produttiva pistoiese. Tra i partner coinvolti il Comune di Quarrata, il PMI - Consorzio per la Promozione del Mobile Imbottito, il Consorzio Casa Toscana ed il Dipartimento di Tecnologie dell'Architettura e Design TAeD.

Il gruppo di ricerca e quello di progetto hanno sostanzialmente coinciso.



Fig. III.9.9  
27x27  
Immagine tratta  
dalla pubblica-  
zione

1

I. Bedeschi, V. Legnante, G. Lotti "Dinamici Equilibri" Franco Angeli Editore Milano 2012,  
I. Bedeschi, Design e Territorio, Strategie, metodi, strumenti, attori per la competitività dei sistemi territoriali di imprese, Tutor: Vincenzo Legnante Ciclo XXI 2006-08



---

### Azioni svolte

Il gruppo di ricercatori del Dipartimento TAED ha elaborato, congiuntamente all'Amministrazione comunale di Quarrata (territorio produttivo) e ai Consorzi, un dossier informativo sul sistema produttivo come materiale di riferimento per un workshop progettuale che ha coinvolto venti studenti del Corso di Laurea in Disegno Industriale guidati da un tutor e da due visiting professor (Studio Adriano - Torino):

La fase progettuale è consistita essenzialmente in un workshop di una settimana che si è svolto presso la sede del Corso di Laurea in Disegno Industriale. Dal workshop sono emerse ventuno proposte progettuali, concept di prodotto, orientati a innovare formalmente e concettualmente l'imbottito classico.

Dall'analisi dei progetti si delineano quattro prevalenti linee di intervento:

- promuovere la cornice come elemento distintivo e connotante il prodotto e la sua tradizione costruttiva e partire da questa per lo sviluppo di nuovi prodotti;
- attualizzare le forme, anche attraverso richiami formali espliciti alla storia del design o ad altri settori quale quello dell'auto;
- individuare nuovi utilizzi e nuove funzionalità, anche attraverso l'uso di materiali tecnici;
- identificare nuovi concetti per l'assemblabilità.

Alla presentazione dei concept è seguita una fase di verifica di fattibilità di alcune proposte da parte delle aziende, che hanno selezionato alcuni progetti per la prototipazione.

"E' opportuno rilevare, che nel caso di interventi come questo, che mirano ad un rinnovamento sostanzialmente formale, spesso i risultati progettuali raggiunti portano a soluzioni realmente e facilmente prototipabili da parte delle aziende"<sup>(2)</sup>

### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

Alcuni dei progetti proposti (in particolare quelli che partono dalla specificità dell'elemento cornice) rivelano come sia possibile sviluppare linguaggi formali che tengano conto della specificità della tradizione e dei tipi di lavorazioni possibili per il comparto. Le azioni mirano a sviluppare innovazione in un ambito produttivo poco propenso alla ricerca ma dimostrano quanto nello sviluppo di alcuni settori sia indispensabile perseguire un'innovazione che abbia radici storiche.

---

2

*Dalla pubblicazione "Dinamci Equilibri"*

---

## 5

### **DesignScape a Solofra**

Seconda Università degli Studi di Napoli

#### **Ricercatori:**

Maria Antonietta Sbordone, Rossana Veneziano

#### **Tema della ricerca:**

Valorizzazione territoriale attraverso gli strumenti del design

#### **Periodo di svolgimento:**

2006

### Obiettivi

“Nell’attuale assetto economico italiano, in cui i settori trainanti sono rappresentati dal made in Italy, il ruolo di regia, a livello territoriale e progettuale, può senz’altro essere espresso dal design; l’elaborazione di nuovi modelli di sviluppo, infatti, capaci di coniugare possibili e sostenibili visioni dell’abitare e del produrre, di valorizzare i paesaggi produttivi italiani e le loro risorse, derivano senz’altro da questa disciplina e dai suoi modelli “deboli”, capaci di performarsi continuamente all’emergere di nuovi scenari. Il colto contributo di Maria Antonietta Sbordone e di Rosanna Veneziano si inserisce in questa linea di ricerca, valorizzando, a partire dal progetto di design e attraverso il contributo di più discipline, territori italiani d’eccellenza, caratterizzati dalla compresenza di significativi valori ambientali oltre che da settori produttivi rilevanti del “made in Italy”. Rispetto a realtà così complesse, suggeriscono le autrici attraverso il lavoro condotto nel distretto industriale di Solofra, non è più possibile progettare il prodotto con gli strumenti tradizionali del design ma, attraverso le interazioni che la produzione d’eccellenza instaura con il territorio, è necessario dilatare la disciplina del design fino a comprendere l’ambiente che sottende e genera le produzioni design oriented.”<sup>(1)</sup>

Il Distretto industriale di Solofra è il terzo polo conciaro italiano specializzato nella concia di pelli destinate a calzature e abbigliamento. Il progetto per Solofra nasce dalla volontà di creare un ambiente creativo che coinvolga ad ampio raggio le risorse culturali, materiali, e produttive che operano nel territorio, nella consapevolezza che i sistemi produttivi locali per essere realmente competitivi devono potersi inserire all’interno di reti ampie di conoscenze. Reti che si definiscono nel passaggio dai distretti industriali della prima fase a quelli legati ai nuovi scenari economici, che necessitano di una estensione dei limiti tradizionali del distretto nell’ottica di una produzione sovranazionale.

In concreto, l’obiettivo complessivo del progetto che vede il coinvolgimento di imprese della moda del territorio di riferimento, è quello di accrescere la competitività del comparto attraverso la realizzazione di produzioni autonome al fine di emancipare le imprese da rapporti di

---

1

Patrizia Ranzo, *Il design e gli scenari della new old economy in Maria Antonietta Sbordone, Rossana Veneziano, a cura di Designscape: progettare per i paesaggi produttivi*, Alinea Editrice, Firenze 2007

---

fornitura eccessivamente vincolanti ed abituarle a gestire l'intero ciclo produttivo.

#### Sintesi del progetto

L'attenzione è stata rivolta ad una innovazione di sistema come mix di prodotti, comunicazione e servizi. Centrale è risultata la volontà di superare la scarsissima capacità sinergica e cooperativa tra le aziende del distretto nell'ottica dell'attivazione di azioni di brand-estention, - collaborazione tra diversi brands ed anche integrazione per settori non solo tessile per abbigliamento ma anche accessori per la casa, arredamento – e di cross fertilisation a livello di trasferimento di innovazione.

#### Azioni svolte

Relativamente alle azioni queste si sono concretizzate in:

- un'analisi desk del settore della lavorazione della pelle e delle specificità del territorio di riferimento;
- una ricognizione sul campo con visita da parte di ricercatori e degli studenti alle aziende ed incontri con gli operatori;
- la definizione degli scenari obiettivo individuati in:  
ampliamento su settori quali quello dell'arredo e dello sportwear; trasferimento tecnologico ed innovazione del materiale corrisponde alla possibilità della pelle, attraverso processi di coating e di applicazioni sandwich, per ottenere un materiale dalle prestazioni avanzate; potenzialità insita nel prodotto finito di interagire con l'acquirente attraverso varie modalità di personalizzazione attiva;
- realizzazione di un workshop progettuale con la partecipazione di studenti.

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

La proposta è finalizzata all'accrescimento del comparto produttivo e quindi più rivolta agli aspetti di innovazione della produzione. Tuttavia individua un'ipotesi di trasferimento delle conoscenze e delle innovazioni a beneficio dell'intero comparto. La condivisione di elementi che possano contribuire alla crescita rafforza l'identità del comparto produttivo e garantisce un livello di qualità uniforme.

### 9.1.3 La ricerca privata

Per quanto molto spesso gli attori coinvolti all'interno dei progetti presentati nel paragrafo precedente siano imprese private o centri privati di ricerca, tuttavia questi (i progetti) si sviluppano prevalentemente all'interno di filoni di ricerca e con modalità proprie della ricerca universitaria. Per questa categoria di ricerca, spesso l'elaborazione teorica precede e prevale sull'applicazione pratica.

C'è però un'altro tipo di ricerca che viene portato avanti attraverso iniziative che vedono come capofila talvolta enti amministrativi (Regioni, Province, Comuni), tal'altra enti fieristici o strutture di servizio alle imprese. Tali iniziative che molto spesso vedono affermati professionisti (architetti e designer) nel ruolo di coordinatori, hanno spesso una finalità differente più legata allo sviluppo di nuovi scenari economico-produttivi che alla teorizzazione di processi di innovazione. Se da un lato ciò rende più concreto il rapporto con le specificità territoriali un tale tipo di ricerca presta spesso il fianco alle "personalizzazioni" di progettisti con linguaggi formali e modalità progettuali definite e consolidate e quindi meno flessibili nei confronti delle esigenze che il rapporto con l'artigianato impone. La capacità di ascolto è legata alla sensibilità del progettista e non guidata da una premessa teorica.



*Fig. III.9.10*  
*Paolo Ulian*  
*Progetti per DOMO*  
*Per concessione dell'autore*

---

01

**DOMO**

**Biennale dell'artigianato sardo**

**Promotore:**

Regione Sardegna

**Organizzatori:**

Ilisso Edizioni - Roberta Morittu

**Tema della ricerca:**

Valorizzazione dell'artigianato tradizionale attraverso il rapporto col design

**Periodo di svolgimento**

Giugno-Settembre 2009



Sintesi del progetto

La XIX Biennale dell'Artigianato Sardo, è stata promossa dalla Regione Sardegna nel 2009 con una formula innovativa: far collaborare una trentina di designer italiani e una sessantina di laboratori artigianali con l'obiettivo di ripensare creativamente la produzione artigiana di una delle regioni piu' ricche di tradizione in questo campo.

Domo, il titolo scelto per la mostra, rende omaggio all'epicentro simbolico della cultura della Sardegna: la casa. Uno spazio che, nella societa' tradizionale isolana, era di estrema semplicita' e poverta', ma al tempo stesso ricco di una sapienza estetica e tecnica sviluppata nei secoli. Dal ricordo di questo spazio elementare scaturisce il progetto di una mostra che ne ripropone la logica offrendo un filo conduttore alla lettura degli elaborati artigiani ma collocandoli in un nuovo contesto capace di farne risaltare estetica e funzionalita'.

*Fig. III.9.10  
Progetti per DOMO  
Per concessione:  
Robetta Morittu*

---

Domo non ricostruisce ma evoca la casa sarda, adattandola alle modalità abitative e alle tendenze visive attuali. Vuole essere un'idea di Sardegna che si sposa a un'idea di contemporaneità: una nuova progettualità basata sulla storia, sulla memoria, sulla manualità.

“Puntiamo su un'ipotesi di slow design, antidoto al rapido consumo delle idee e delle risorse, e su una produzione di nicchia, da sviluppare nella pratica della piccola serie o edizione limitata, in cui una consolidata tradizione di eccellenza tecnica si allea a un'alta qualità progettuale, e la memoria del passato si unisce a una sensibilità contemporanea”<sup>(1)</sup>.

La Ilisso Edizioni, a seguito dell'aggiudicazione della gara d'appalto bandita dalla Regione Sardegna, ha ideato, curato e realizzato tutte le fasi del progetto. La realizzazione della collezione DOMO ricca di oltre 250 manufatti per 11 differenti ambiti artigiani – ha visto il coinvolgimento oltre ai designer e agli artigiani, di grafici ed esperti di comunicazione, storici e critici d'arte e del design, economisti, fotografi.

Tutto il lavoro è poi confluito in una mostra itinerante con relativo catalogo.

#### Azioni svolte

Sono stati realizzati dalle aziende artigiane 250 manufatti divisi in undici diversi ambiti.

#### Risultati raggiunti

Al progetto Domo è stato attribuito nel 2009, il premio Compasso d'Oro, prestigioso riconoscimento che l'Adi (Associazione Design Italiano) attribuisce ogni anno alle migliori espressioni del design del nostro paese.

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

La mostra rappresenta un riferimento imprescindibile per il valore del confronto tra una progettualità matura quale quella espressa da alcuni tra i più importanti designer nazionali, una raffinata cultura artigianale, espressa nella realizzazione dei pezzi, e un patrimonio tipologico e decorativo ancora integro e tutelato dall'isolamento storico della popolazione sarda.

Gli oggetti realizzati sono un preciso riferimento metodologico e di linguaggio per lo sviluppo di un approccio identitario al progetto.

---

1

Giuliana Altea, *Design per l'artigianato che cambia in AA.VV. Domo, Catalogo della XIX biennale dell'artigianato Sardo, op.cit.*

**Promotore:**

Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali. CNR Ibimet

**Organizzatori:**

Francesca Camilli - CNR Ibimet- Stefano Follesa

**Tema della ricerca:**

Valorizzazione dell'artigianato tradizionale attraverso il rapporto col design

**Periodo di svolgimento**

2011

**Sintesi del progetto**

Il workshop DNA Design Natura Artigianato Intrecci e contaminazioni per l'innovazione dell'artigianato tessile toscano nasce all'interno di un progetto di valorizzazione dell'imprenditoria femminile in agricoltura e nell'artigianato tessile sviluppato nell'ambito del progetto "Percorsi di orientamento" coordinato da CNR-Ibimet (coordinamento dell'iniziativa per il CNR Ibimet: Francesca Camilli, Martina Becucci, Tunia Burgassi, Tommaso Comunian, Chiara Screti) e finanziato dal Ministero del Lavoro e delle Politiche sociali. Mettersi in gioco e confrontarsi è ciò che ha spinto un gruppo di donne a unirsi in microreti, a testimonianza del valore delle relazioni, dello scambio e di un modo diverso di affrontare la progettualità e l'innovazione nella realizzazione e nella comunicazione di prodotti tessili.

Al workshop hanno partecipato i designer di prodotto Thomas Biscardi, Mara Iacoviello, Daniele Sale, la designer grafica Linda Meoni e le artigiane Paola Baldetti, Eva Basile, Lucia Boni, Ombretta Cavani, Giulia Ciuoli, Angela Corsani, Laura de Cesare, Graziella Guidotti, Nora Kravis, Federica Mattei, Diamantina Palacios, Rosalba Pepi, Fernanda Pruneti, Laura Rovida, Elena Terenzi, Franca Verteramo, i docenti Stefano Follesa (coordinamento generale, docenza e tutoring) Lapo Baglini (docenza e tutoring per il visual design).

Preceduto da una fase di preparazione della durata di circa due mesi nei quali si sono predisposte le linee guida per la progettazione, le modalità di svolgimento e gli obiettivi da raggiungere, il workshop si è svolto secondo un programma di lavoro suddiviso in tre macro-fasi: una fase didattica (lezioni frontali e confronto tutor-designer-artigiane) che ha coinvolto tutti i partecipanti, una fase progettuale (che ha coinvolto principalmente designer e tutor), una fase realizzativa (che ha impegnato principalmente le artigiane).

Obiettivo primario del workshop era il collegamento tra la cultura del fare espressa all'interno del progetto "Percorsi di Orientamento" e rappresentata dalle artigiane che coprivano l'intera filiera della lana nella nostra regione, e la cultura progettuale di alcuni giovani designer espressio-

*Fig. III.9.10  
Mara Iacoviello  
Progetto per il wor-  
kshop DNA  
Concessione:  
autore*



---

ne del corso di laurea in Disegno Industriale della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze e dell'Istituto Polimoda. Oggetto del percorso didattico-progettuale è stato la realizzazione di una collezione di oggetti in lana e tessuto progettati dai designer e realizzati dalle artigiane e lo sviluppo della comunicazione relativa alla collezione e all'intero progetto.

La prima fase del workshop si è svolta nel Gennaio 2011 con lezioni teorico-pratiche. A conclusione di tale fase sono stati assegnati i temi di riferimento per la progettazione. I temi scelti dal coordinatore in accordo con i referenti CNR sono stati:

- oggetti per il merchandising turistico e museale
- oggetti per il viaggio
- piccoli complementi d'arredo
- accessori d'abbigliamento.

La fase progettuale ha impegnato per circa due mesi i designer e i tutor con revisioni frontali per la progettazione e collettive per la verifica della realizzabilità dei pezzi e l'indicazione da parte delle artigiane delle modifiche necessarie.

A conclusione della fase progettuale sono stati selezionati una ventina di progetti e sottoposti alle artigiane per le considerazioni finali. A seguire sono stati effettuati gli abbinamenti progetto/artigiana/e ed è stato dato il via alla terza fase del workshop.

Parallelamente alla progettazione tridimensionale è stato portato avanti il progetto di comunicazione che ha riguardato la progettazione del marchio e dell'immagine coordinata e la realizzazione di un blog informativo del progetto che ha coinvolto tutti i partecipanti del workshop.

La realizzazione dei prototipi, programmata su uno scambio di conoscenze tra designer e artigiane, si è conclusa con la selezione dei prototipi per la disseminazione dei risultati. I prodotti finali frutto del lavoro collettivo sono, per opinione condivisa, di alto livello qualitativo e rispondono in maniera esaustiva alle richieste di partenza. Gli oggetti sono espressione di una elevata cultura manifatturiera ma soprattutto testimonianza di un ambito locale e della propria "diversità culturale".

I prototipi realizzati sono poi stati esposti in alcune rassegne di settore per verificarne l'adesione ai mercati e la rispondenza del pubblico. I risultati ottenuti sono stati ampiamente soddisfacenti e si ritiene che l'operazione pilota portata avanti col workshop, sia riproponibile in ambito commerciale attraverso microreti di imprenditrici all'interno di filiere corte di prodotto.

#### Azioni svolte

Workshop progettuale, realizzazione dei prototipi, mostra dei prototipi, blog di comunicazione dell'iniziativa

#### Risultati raggiunti

Una collezione di oggetti in tessuto di forte impronta identitaria

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

È stata coinvolta l'intera filiera identitaria dal materiale al prototipo. I progetti aprono nuovi scenari progettuali (riferimenti al disegno del paesaggio e all'iconografia del patrimonio culturale) e commerciali (nuove tipologie di prodotto).

---

## 03

### Treviso Design - Una design community per il Veneto

**Promotore:**

Regione Veneto

**Organizzatori:**

Marco Bettiol

**Tema della ricerca**

Periodo di svolgimento

#### Sintesi del progetto

Il distretto delo sport di Montebelluna è specializzato nella progettazione, produzione e commercializzazione di articoli sportivi: calzature specialistiche, abbigliamento e attrezzi pensati per la pratica sportiva. Montebelluna costituisce un centro calzaturiero di importanza mondiale.

La creazione della comunità virtuale Treviso Design <sup>(1)</sup> si inserisce in uno scenario in cui la capacità di attrarre e consolidare reti di professionisti rappresenta un aspetto sempre più determinante della qualità competitiva di un territorio. Progettare e costruire nuove comunità professionali appare una, tra le strade possibili per arginare i rischi di una progressiva perdita delle capacità dei territori di produrre innovazione. Essa richiede la mobilitazione e l'intervento di una pluralità di soggetti. Le imprese, le istituzioni locali e gli stessi professional sono attori che devono essere coinvolti congiuntamente poiché svolgono ruoli importanti anche se differenti per la realizzazione di nuove comunità professionali.

In particolare, TrevisoDesigners nasce con l'obiettivo di dare visibilità e voce alle esperienze condotte nel territorio. La comunità sfrutta appieno le tecnologie informatiche attraverso la definizione del portale, denso di notizie per il settore, con una mailing list ed un forum molto attivo. L'azione è rafforzata dall'organizzazione di attività seminariali su tematiche di interesse (dal 3D alla difesa della proprietà intellettuale, alle nanotecnologie).

#### Obiettivi

La comunità virtuale è indirizzata a:

- favorire l'aggregazione e il confronto tra imprese orientate al design, designer di prodotto e comunicazione, creativi in genere a livello regionale, costituendo le basi per una practice community, offrendo occasioni e momenti di confronto e facilitando così l'aggiornamento sulle tendenze globali, sulle nuove tecnologie, i materiali innovativi, i modelli di consumo;
- rivitalizzare ed aggregare il know-how e le relazioni disperse fra i soggetti presenti nel territorio ed operanti nel design che sovente si trovano anche in stato di sofferenza di notorietà;
- costruire ed aumentare la visibilità del sistema design sia a livello locale che nazionale ed in-

---

1

*L'esperienza della creazione della Comunità TrevisoDesigners è raccontata in Design e Creatività del Made in Italy. Proposte per i distretti industriali. Bruno Mondadori, Milano 2005*

---

ternazionale, con evidenti ricadute sul sistema produttivo toscano in termini di accrescimento competitivo;

- consolidare il rapporto tra le imprese e professionisti del territorio con l'Università al fine di migliorare la corrispondenza tra la preparazione dei giovani laureati e le attese delle imprese;
- in genere aumentare la consapevolezza e costruire l'identità della nuova classe creativa.

In dettaglio, è possibile identificare due livelli di intervento per lo sviluppo e il consolidamento di comunità professionali: quello della connettività locale attraverso l'aggregazione di nuovi profili professionali che si stanno diffondendo sul territorio e quello di una connettività internazionale attraverso la costruzione di legami stabili con conoscenze provenienti da altri ambiti.

#### Elementi di interesse ai fini del nostro studio

Il progetto rappresenta la partenza di una operazione di trasformazione di un territorio a prevalente valenza produttiva come base di una sperimentazione indotta dalla presenza di una sede universitaria di design.

A partire da questa prima esperienza sono state svolte nel territorio di Treviso importanti iniziative sul rapporto design-territorio e design-artigianato.

Altro elemento di interesse che ha influito sulla ricerca svolta nella tesi dottorale è il rapporto con le potenzialità sia nella comunicazione sia nella organizzazione, offerte dal web.

### 9.2.1 Progetto e identità

Le schede che seguono rappresentano forse la parte più importante dell'intera ricerca. Se dalle analisi sviluppate nella prima fase emerge la difficoltà da parte del progetto contemporaneo di dare continuità ad una evoluzione storica degli oggetti e conseguentemente consentire uno sviluppo dei sistemi produttivi locali, l'individuazione di esempi che possano costituire un riferimento per i progettisti diventa fondamentale punto di partenza per la elaborazione di nuove pratiche progettuali. Ancor più se tali esempi esplicitano le modalità di approccio al progetto identitario da parte dei diversi autori.

La selezione dei progetti presentati, se pure possa apparire come una raccolta casuale di oggetti, è in realtà il risultato di un lavoro di selezione effettuata nel corso del secondo anno di ricerca su riviste di artigianato, cataloghi di mostre, libri di design.

Se provassimo a verificare su un qualsiasi motore di ricerca parole chiave quali design e identità o design e territorio, non comparirebbero oggetti. Uno sterminato elenco di convegni, dibattiti, corsi universitari, non ha prodotto oggetti se non qualche sparuto esempio di design internazionalista piegato al territorio.

Gli oggetti selezionati costituiscono parte di una ben più consistente raccolta di schede.

---

## **Potroncina Gedda**

**Designer:** Angelo Figus

**Artigiano:** Laboratorio di Maria Raimonda Pinna  
San Vero Milis

**Anno di realizzazione:** 2009

Realizzata in occasione della  
Biennale dell'artigianato Sardo Domo - Sassari 2009



---

## SCHEMA OGGETTO

# 01

<b>Descrizione</b>	Poltroncina da interni in giunco con inserti di giunco colorato e tessuto rosso per la decorazione della parte centrale. Cuscino della seduta in orbace rosso.
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	La lavorazione del giunco in Sardegna è presente in alcuni centri, per lo più nella zona del campidano di Cagliari e Oristano e, nella provincia di Nuoro nel paese di Flussio. Ogni centro si differenzia per la particolarità delle tecniche e dei decori e per l'uso che viene fatto dei manufatti.
<b>Tecniche</b>	Realizzata con una tecnica a spirale dal centro verso l'esterno simile alla tecnica del colombino in uso nella ceramica. I fasci di giunco vengono dapprima intrecciati per formare di cordoni che vengono successivamente avvolti a spirale.
<b>Materiali</b>	Struttura della seduta in giunco naturale e tinto rosso con struttura portante in tondino di ferro. Cuscino in orbace.
<b>Stilemi</b>	Il motivo decorativo riportato nella seduta riproduce motivi floreali in uso in varie parti della Sardegna a partire dalla metà del settecento. L'estrema semplicità del decoro è legata alla tecnica realizzativa utilizzata.
<b>Elementi di innovazione</b>	Il principale elemento di innovazione è tipologico e consiste nell'utilizzo di una tecnica legata ad oggetti d'uso per la realizzazione di un oggetto d'arredo.

---

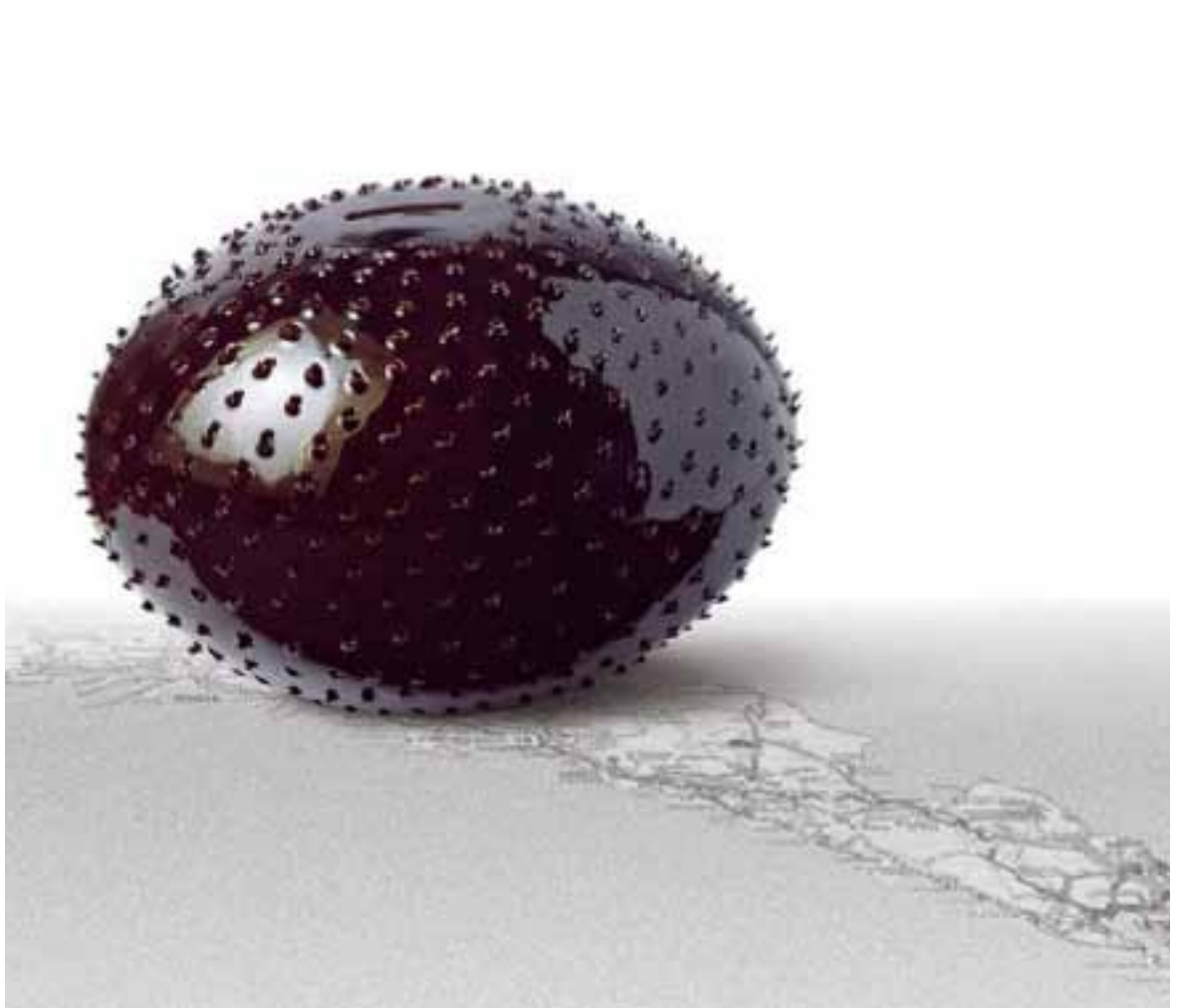
## **Salvadanaio figure**

**Designer:** Ugo La Pietra

**Artigiano:** Laboratorio Ceramico di Albissola+

**Anno di realizzazione:** 2007

Realizzata in occasione della  
Mostra Abitare il Tempo Verona 2007



---

## SCHEMA OGGETTO

# OZ

<b>Descrizione</b>	Salvadanaio in ceramica smaltata lucida con inserimento di elementi decorativi
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	La tradizione della ceramica in Liguria si sviluppa prevalentemente nell'area di Albissola. Grazie ai frutti di un'attività ininterrotta da cinque secoli, le Albisole e parte di Savona sono state riconosciute, con decreto ministeriale, tra le 33 città italiane della ceramica. La fitta rete delle manifatture, le molte opere, gli eventi, la presenza degli artisti, hanno nel corso del tempo testimoniato dalla presenza di esempi di ceramiche liguri in tutti i maggiori musei del mondo.
<b>Tecniche</b>	Realizzata con una tecnica al colo. Le parti aggettanti della ceramica sono inserite nello stampo madre, in tal modo l'oggetto non necessita di una rifinitura.
<b>Materiali</b>	Ceramica
<b>Stilemi</b>	Il motivo decorativo è dato dalla riproposizione di un elemento naturale che rimanda al mare e all'identità regionale
<b>Elementi di innovazione</b>	La ripresa degli elementi naturali di un luogo come connotazione identitaria che rimanda alle tecniche del merchandising turistico.



---

## **Potroncina Crinoline**

Designer: Patricia Urquiola

Azienda: B&B Italia

Como

Anno di realizzazione: 2006



---

## SCHEDA OGGETTO

# 03

<b>Descrizione</b>	La seduta Crinoline è il risultato di una contaminazione di codici e di linguaggi: la storia, il digitale, l'artigianato, il romanticismo. La crinolina era un accessorio di abbigliamento femminile utilizzato nel corso del XIX secolo e consisteva in una sottogonna rigida che sosteneva e rendeva gonfie le gonne. Da qui parte il progetto di Patricia Urquiola che trova il suo punto di forza nell'inserimento di codici e processi tipici del prodotto artigianale all'interno di una produzione industriale.
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	Gli intrecci in polietilene o cordoncino sono realizzati grazie alla sapienza di artigiani filippini, maestri nella tradizione dell'intreccio.
<b>Tecniche</b>	La base curva in alluminio intrecciato e colorato a polvere (che ricorda la struttura delle gonne), intessuta con sottili fili in polietilene nero e bronzo, sostiene l'alto e scenografico schienale rivestito in cordoncino naturale.
<b>Materiali</b>	Struttura della seduta in alluminio con rivestimento in polietilene.
<b>Stilemi</b>	Lo schienale è completato e arricchito dall'inserimento della trama a pattern floreale, che interrompe con suggestione l'effetto geometrico della tessitura di base.
<b>Elementi di innovazione</b>	Innovazione di processo con inserimento di una lavorazione artigianale in una produzione industriale

---

## **Centrotavola**

**Designer:** Roberta Morittu

**Artigiano:** Laboratorio di Maria Raimonda Pinna  
San Vero Milis

**Anno di realizzazione:** 2009

Realizzata in occasione della  
Biennale dell'artigianato Sardo Domo - Sassari 2009



---

## SCHEMA OGGETTO

# 04

<b>Descrizione</b>	Cestino in vimini con inserti di tessuto colorato e tessuto rosso per la decorazione della parte centrale.
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	La lavorazione del giunco in Sardegna è presente in alcuni centri, per lo più nella zona del campidano di Cagliari e Oristano e, nella provincia di Nuoro nel paese di Flussio. Ogni centro si differenzia per la particolarità delle tecniche e dei decori e per l'uso che viene fatto dei manufatti.
<b>Tecniche</b>	Realizzata con una tecnica a spirale dal centro verso l'esterno simile alla tecnica del colombino in uso nella ceramica. Le fettucce di tessuto vengono inserite nell'intreccio
<b>Materiali</b>	Struttura in vimini, decori in tessuto.
<b>Stilemi</b>	Il motivo decorativo è ottenuto dal contrasto tra i due materiali. L'oggetto è naturalmente identitario in quanto riprende tipologie e lavorazioni di un territorio ma denuncia nella forma e nell'uso il contatto con la contemporaneità
<b>Elementi di innovazione</b>	Il principale elemento di innovazione è tipologico e consiste nell'utilizzo di una tecnica legata ad oggetti d'uso per la realizzazione di un oggetto d'arredo.

---

## **Caffettiera Napoletana**

Designer: Riccardo Dalisi

Azienda: Alessi- Crusinallo

Anno di realizzazione: 1979-87

Compasso d'oro per la ricerca  
nel 1981



---

## SCHEMA OGGETTO

# 05

<b>Descrizione</b>	Caffettiera in acciaio con manico in legno di ciliegio
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	Il lavoro di Ricardo Dalisi fa riferimento alla tradizione di caffè nel napoletano. Il progetto di questa caffettiera è il frutto di un lavoro che, iniziato nel 1979, è arrivato alla produzione nel 1987 fruttando al suo designer il prestigioso compasso d'oro
<b>Tecniche</b>	Dalisi decide di partire dal lavoro sul campo per arrivare alla maturazione dell'idea. I contatti con i lattonieri della Rua Catalana (una strada del ventre più profondo di Napoli) si sviluppano in una moltitudine di oggetti d'arte che sarebbe riduttivo e sbagliato definire prototipi. Più di 300 caffettiere, reali o ipotetiche.
<b>Materiali</b>	Nella realizzazione Alessi acciaio e legno.
<b>Stilemi</b>	Al di là delle asciutte concessioni estetiche rappresentate dall'elemento di presa il valore sta nella ripresa di una tipologia tradizionale formalmente compiuta.
<b>Elementi di innovazione</b>	L'elemento di innovazione sta prevalentemente nell'approccio progettuale "esperienziale" e nel trasferimento all'industria di una pratica artigianale.

## Coltelli tradizionali

Designer: Studio Berti

Artigiano: Coltellerie Berti

Scarperia-Firenze

Anno di realizzazione: 2006-12



---

## SCHEMA OGGETTO

# 06

<b>Descrizione</b>	Collezione di coltelli tradizionali
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	Già nel 1400 Scarperia, tappa obbligata per chi raggiungeva Firenze dal Nord, era famosa per la qualità e la resistenza delle sue lame. Dopo l'Unità d'Italia, si creò a Scarperia un grande mercato nazionale per i coltelli. Ma non solo: anno dopo anno, con il cessare dell'attività delle singole realtà regionali, a Scarperia vennero recepiti i numerosi modelli che costituivano la ricca tradizione coltellinaia italiana, fino a far diventare il centro toscano depositario di questo prezioso patrimonio.
<b>Tecniche</b>	Ogni coltello è prodotto dalle mani di un solo artigiano, della stessa persona. Chi lo inizia, lo finisce. E' questa l'essenza del metodo tramandato della Famiglia Berti, che dal 1895 mantiene il lavoro in una condizione veramente umana.
<b>Materiali</b>	Manico in corno, lama in acciaio
<b>Stilemi</b>	I motivi decorativi appartengono ad una specializzazione personale dell'oggetto.
<b>Elementi di innovazione</b>	Il principale elemento di innovazione consiste nel lavoro tipologico come base per la diffusione di una rinnovata cultura dell'oggetto.



## **Gioielli**

Designer: Riccardo Dalisi

Artigiano: Laboratorio artigianale

Anno di realizzazione: 2010



---

## SCHEMA OGGETTO

# 07

<b>Descrizione</b>	Gioielli poveri in lamiera
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	La lavorazione della lamiera di latta è tipica di alcune zone del napoletano. Dalisi ricorre agli artigiani del centro di Napoli per la elaborazione di gioielli poveri.
<b>Tecniche</b>	Realizzata con taglio di lamiera e fili di metallo. Il taglio è eseguito manualmente senza fustelle.
<b>Materiali</b>	Latta e rame
<b>Stilemi</b>	Il motivo decorativo e la trasposizione di un disegno che mantiene nel passaggio dalla carta al metallo la sua bidimensionalità
<b>Elementi di innovazione</b>	Il principale elemento di innovazione è tipologico e consiste nell'utilizzo di una tecnica legata agli oggetti d'uso comune nell'ambito della gioielleria

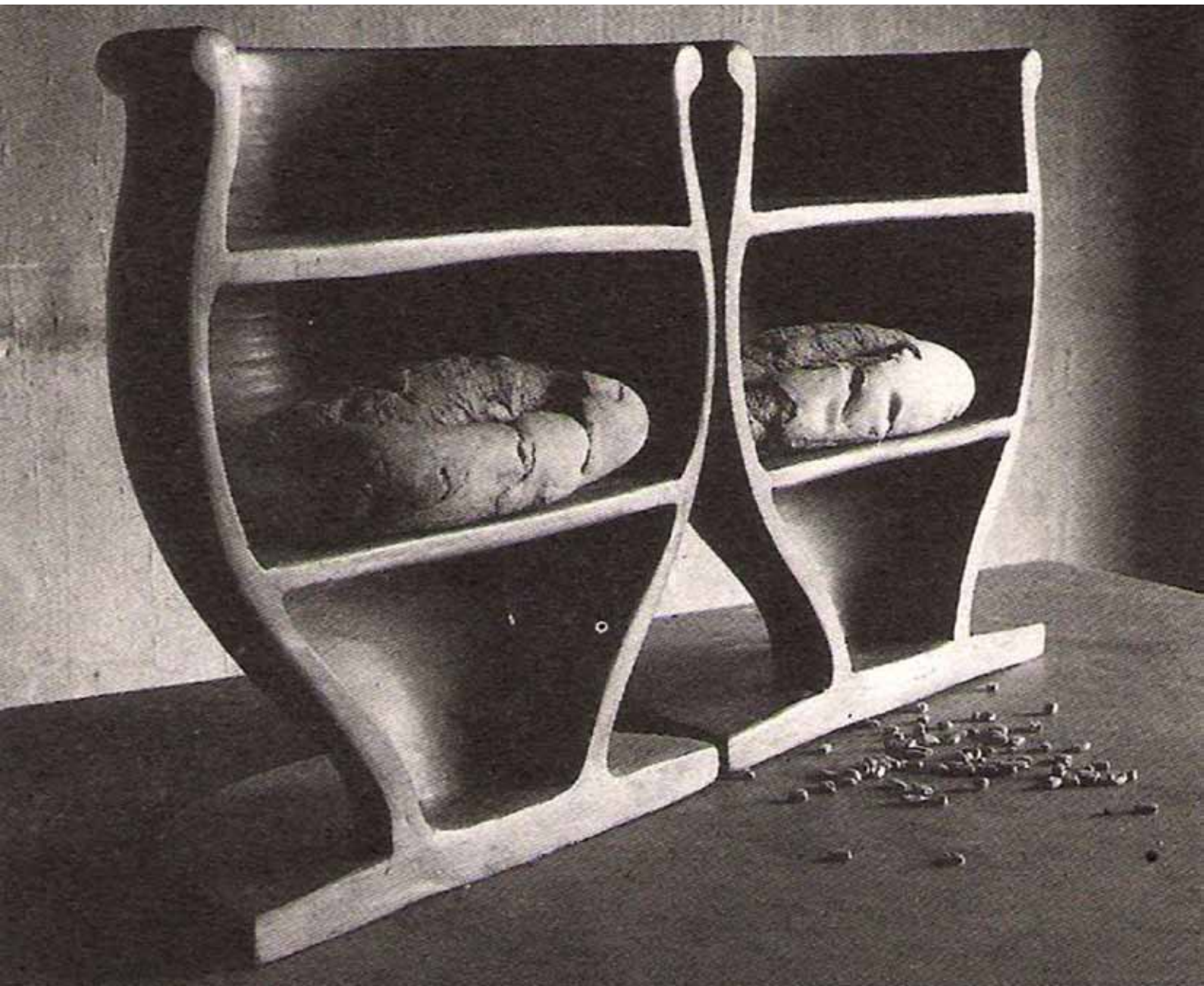
---

## Portapane

Designer: Marco Magni

Artigiano: Taccini

Anno di realizzazione: 2001



---

## SCHEDA OGGETTO



<b>Descrizione</b>	Semi-vasi in cotto da cucina con funzione di contenitori per il pane o altri cibi
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	L'oggetto è realizzato all'interno di una azienda artigianale solitamente dedicata alla realizzazione di orci e vasi in cotto della provincia di Siena. Quello del cotto senese è un comparto che si sviluppa tra i comuni di Trequanda e San Quirico d'Orcia.
<b>Tecniche</b>	Realizzata con una tecnica a calco propria dell'artigianato del cotto, partendo da uno stampo esistente modificato.
<b>Materiali</b>	Cotto senese
<b>Linguaggio e stilemi</b>	Nell'oggetto non sono presenti elementi decorativi, ma il linguaggio formale è quello di un oggetto tradizionale, componente quasi naturale del paesaggio domestico contadino. Seppure possa sembrare un paradosso inserire del pane in un vaso in cotto la semplicità dell'oggetto rende l'operazione quasi naturale e il contenitore sembra aver assolto da sempre quella funzione.
<b>Elementi di innovazione</b>	L'elemento di innovazione è costituito dalla trasposizione di una tipologia formalmente compiuta come quella di un vaso ad elemento contenitore.

---

## **Credenza Torbecchia**

**Designer:** Giovanni Michelucci

**Artigiano:** Poltronova- Firenze

**Anno di realizzazione:** 2009



---

## SCHEMA OGGETTO

# 09

<b>Descrizione</b>	Riedizione di una credenza disegnata da Giovanni Michelucci negli anni 50
<b>Tradizione e luogo di riferimento</b>	La tradizione di riferimento è quella toscana dove l'uso di madie e credenze nella cultura popolare è diffuso a partire dall'ottocento (archetipo di riferimento è il cassone medioevale.)
<b>Tecniche</b>	Realizzata con tecnica industriale con impiallaccature in noce nazionale dogato. Gli incastri sono di tipo tradizionale.
<b>Materiali</b>	Struttura in legno massello e derivati del legno con impiallaccature per le parti strutturali con finitura esteriore ciliegio.
<b>Stilemi</b>	Non vi sono elementi decorativi. Il segno è quello della scansione dei vari elementi.
<b>Elementi di innovazione</b>	Il principale elemento di innovazione è la pulizia formale che deriva dalla rilettura di una tipologia classica, il prodotto finale non è né classico né moderno ma mantiene una forte connotazione identitaria.



### 9.3.1 Imprese e territori

I casi studio esaminati in ambito produttivo e contenuti nelle schede presenti negli apparati, hanno lo scopo di dimostrare quanto il radicamento al territorio possa costituire un elemento di diversificazione nei mercati e di traino per la produzione.

Alcuni di questi (Gucci, Berti) sono già stati oggetto di analisi da parte di economisti (Micelli) e analisti finanziari e indicati come possibili riferimenti per lo sviluppo di nuove dinamiche produttive. Altri, meno conosciuti ed emersi recentemente, vengono esaminati per l'originalità dei modelli organizzativi proposti.





---

CASE HISTORIES 02

# L'indagine tipologica delle Coltellerie Berti /Scarperia

Azienda : **Coltellerie Berti**  
Via della Resistenza, 12  
50038 Scarperia (Firenze) Italia



## L'azienda e il territorio

Coltellerie Berti è l'azienda di produzione artigianale di coltelli creata nel 1895 da David Berti, e che senza interruzioni, da quattro generazioni, prima con David Berti, poi con Severino, figlio di David, poi con Alvaro, figlio di Severino, e oggi con Andrea, figlio di Alvaro, continua a produrre coltelli nello stesso luogo, a Scarperia, e nella stessa rigorosa osservanza della Tradizione del Metodo Artigianale Berti tramandato all'interno della Famiglia Berti.

## Ambiti di innovazione

Un preciso lavoro di indagine e classificazione delle diverse tipologie di coltello in uso nelle tradizioni locali è la partenza di una azione di marketing strategico teso a rafforzare il legame con le tradizioni. Le varie tipologie di coltelli in catalogo sono raggruppate per ambiti territoriali.

## Soluzioni adottate



I prodotti della collezione vengono presentati nei punti vendita in bacheche in legno e vetro che rimandano ad una esposizione museale. Per ogni bacheca viene presentato un solo coltello o una famiglia di oggetti con connessioni tipologiche o di ambito geografico. Il sito istituzionale è mirato ad una esaltazione della tradizione storica della cultura materiale e alla valorizzazione delle tecniche e dei materiali utilizzati.

## Risultati raggiunti

Partendo dai presupposti sopra esposti, l'azienda è riuscita in pochi anni a costruire una visibilità nel panorama internazionale ritagliandosi una precisa fetta di mercato fatta di estimatori e cultori e contemporaneamente a costruire una "paternità tematica" nell'ambito dei ferri taglienti

---

## CASE HISTORIES 01

# Il progetto Artigianato dell'azienda Gucci

Azienda : **Gucci Firenze**  
PPR Luxury Group  
Scandicci, Via Don Lorenzo Perosi 6,  
Italia



### L'azienda e il territorio

Nel 1921, Guccio Gucci fonda un'azienda specializzata in prodotti in pelle e un piccolo negozio di valigeria a Firenze sua città natale. Anche se la sua visione del marchio trae ispirazione da Londra e dal gusto raffinato della nobiltà inglese che aveva potuto conoscere quando lavorava all'Hotel Savoy, il suo obiettivo al ritorno in patria è unire questa elegante sensibilità alla maestria unica dell'artigianato italiano e in particolare, alla maestria degli artigiani toscani. All'interno del laboratorio, ogni fase del processo produttivo - dal taglio alla scarnitura, dal montaggio alla cucitura, fino alle operazioni di rifinitura - veniva realizzata da artigiani che lavoravano su ordinazione, progettando e creando prodotti "su misura", in base alle richieste del singolo cliente. Questi stessi artigiani, grazie anche a corsi specialistici di formazione, pian piano iniziarono ad acquisire importanti competenze nel trattamento di materiali particolari, come le pelli di coccodrillo e di lucertola, così da rendere ogni manufatto esclusivo.

---

## **Ambiti di innovazione**

Tradizione e competenze, unite alla qualità dei materiali, alla cura dei dettagli, alla creatività e alla ricerca stilistica sono i principali punti di forza dell'offerta Gucci. La svolta risale a vent'anni fa. Dopo la forte espansione degli anni Settanta e Novanta, il distretto, come tanti altri settori dell'economia italiana e mondiale, ha subito gli effetti negativi del distretto di S. Croce sull'Arno che, oltre ad offrire pelli di qualità e differenziate per tipologia e lavorazione, anticipa, con l'ausilio di team interni di tecnici e la collaborazione di stilisti e modellisti, le tendenze della moda, seguendo il cliente sin dalla fase creativa e proponendo campionari nuovi e personalizzati per le imprese del polo.

## **Soluzioni adottate**

La decisione dell'azienda di puntare su un artigianato di alta qualità comunicandolo in appositi corner all'interno dei negozi Gucci nelle principali città mondiali dove un'artigiano mostra il proprio "saper fare" si è rivelata vincente e ha trainato l'intera produzione dell'azienda con fatturati in crescita in un fase economica di recessione. A ciò si aggiungono la decisione dell'azienda di realizzare in un ambito locale ristretto (corrispondente al comparto fiorentino del cuoio) l'intera gamma produttiva e quella di raccontare in un importante museo aziendale la storia della cultura materiale all'interno della quale la Gucci si è sviluppata. Gucci esprime un'identità che non è solo legata al proprio marchio ma è l'identità di un intero territorio produttivo che ha sviluppato nel corso del tempo una cultura del fare che è patrimonio di diversità.

## **Risultati raggiunti**

Il 2012 è stato un anno di forte crescita, con le esportazioni aumentate del 12,3% nei primi sei mesi. Nel giro di un decennio il distretto fiorentino della pelletteria di lusso in cui si inserisce l'azienda Gucci, ha triplicato la produzione, diventando il più importante centro manifatturiero al mondo in questo segmento.

---

## CASE HISTORIES 03

# La contaminazione tra industria e artigianato per l'azienda Toncelli

Azienda : **Toncelli**  
Via Gramsci, 19  
56037 Peccioli (Pisa) Italy



### L'azienda e il territorio

La Toncelli SpA è nata a Peccioli, in provincia di Pisa, nel 1961. Dopo anni di esperienza nelle cucine in laminato, nel 1983 viene presentato "Kaleidos" un programma componibile dalle mille possibilità compositive con una gamma di 106 antine divise tra vetro, gomma, metallo e laminato tutte intercambiabili tra loro.

Inizia con questo progetto la "rivoluzione culturale" che Toncelli introduce nel mondo delle cucine con proposte caratterizzate dalle tante soluzioni compositive e progettuali.

Negli anni successivi vedono la luce "Credenza" e poi "Eco" e "Logica", prodotti nati dall'unione di design e di grande tecnologia costruttiva che consentono a Toncelli un percorso distributivo di successo e che accreditano l'azienda tra i marchi più conosciuti e meglio distribuiti.

---

**Ambiti  
di innovazione**

L'innovazione costruita dalla Del Tongo in questa collezione è un'innovazione di processo legata all'inserimento di elementi di artigianato in una produzione industriale.

**Soluzioni  
adottate**

Alcuni pannelli decorati elaborati da artigiani del territorio vengono inseriti in una collezione dalla connotazione prettamente industriale e contemporanea. In tal modo si ottiene un duplice confronto: quello tra processi artigianali e industriali e quello tra un apparato decorativo classico e linguaggi contemporanei minimali. Le collezioni, in edizioni limitate, sono rivolte a una fascia di mercato elitaria e proposte a costi decisamente superiori rispetto a quelli della collezione industriale di serie .

**Risultati  
raggiunti**

La collezione ha destato un grande interesse nel mercato aprendo nuovi percorribili scenari in una contaminazione tra industria e artigianato,

---

CASE HISTORIES 04

# Pietra degli Dei

## Innovazione tecnologica

Azienda : **Pietra degli DEI** Alabastri Ducceschi Export srl  
Località San Quirico S.S. 439, Zona artigianale  
56048 Volterra (PI)



### L'azienda e il territorio

Pietra degli Dei nasce dalle ricerche sull'alabastro effettuata dall'azienda Ducceschi e si sviluppa come azienda autonoma a partire dal 2004. E' un esempio di innovazione tecnologica applicata all'Alabastro, materiale antico, conosciuto e lavorato già dagli Etruschi. Un brevetto innovativo, che ne lascia inalterate le caratteristiche originarie, ma lo trasforma in materiale evoluto e ne rende possibile l'utilizzo in settori finora impensati dell'Architettura.

La bellezza naturale della pietra viene poi esaltata con opportune illuminazioni interne, che mettono in rilievo le venature della pietra.



---

### **Ambiti di innovazione**

Un trattamento chimico-fisico del materiale le cui specifiche non vengono rivelate dall'azienda, permette una impermeabilizzazione della pietra senza che se ne perdano le caratteristiche di naturalità e trasparenza. Tale trattamento consente un utilizzo dell'alabastro, sinora non possibile, nell'ambito dell'arredobagno, delle pareti divisorie, del rivestimento murale, dell'illuminazione.

### **Soluzioni adottate**

La soluzione adottata dalla Pietra degli Dei, consente una assoluta "diversità" legata sia al materiale e al territorio di provenienza che all'innovazione rappresentata dalla nuova tecnologia.

A partire da tali premesse l'azienda ha saputo costruire una ulteriore specificità legata agli usi innovativi del materiale sia all'interno che all'esterno dell'abitazione, inventando nuove tipologie (il mattone in alabastro) e contaminando la pietra con l'illuminazione e il colore.



### **Risultati raggiunti**

L'azienda è in una fase di espansione nei mercati e sta lentamente conquistando i mercati internazionali con strategie che partono dal territorio.

---

## CASE HISTORIES 05

# Interno Italiano /Milano Tra artigianato e web

Azienda: **internoitaliano**  
viale tibaldi 10, 20136 milano, italia  
+39 0236585655



### L'azienda e il territorio

Internoitaliano è un'azienda di produzione e vendita on-line di oggetti d'arredo, ideata da Giulio Iacchetti, che porta il design e la qualità tecnica di lavorazione, tipicamente italiani, sul mercato globale grazie alla distribuzione per mezzo della rete internet.

L'azienda gestisce una rete di laboratori artigiani e aziende manifatturiere che incarnano l'eccellenza della capacità italiana e un sistema di circolazione globale e immediato quale la rete internet.

Internoitaliano rappresenta, perciò, una vera e propria fabbrica diffusa. Gli oggetti godono di uno status particolare, sono oggetti felici, nati cioè da un'azione paritetica di un designer che li ha progettati e di un artigiano che li ha realizzati con passione. Sono liberi da vincoli economici che impongono alti profitti e possono così arrivare sul mercato, grazie a un sistema di circolazione immediato come internet, a un giusto prezzo, pur nel rispetto del valore del lavoro di ciascuno e dell'alta qualità dei materiali.

Ogni oggetto è in sé autonomo e versatile e può diventare parte di uno scenario complessivo che si potrà comporre in modo graduale nel tempo investendo i principali ambienti della casa.

---

**Ambiti  
di innovazione**

Gli oggetti d'arredo della collezione nascono da un'azione paritetica di un designer e di un artigiano. E' questo uno degli ambiti prevalenti di innovazione. Sono inoltre liberi da vincoli economici che impongono alti profitti e possono così arrivare sul mercato, grazie a un sistema di circolazione immediato come internet, a un giusto prezzo, pur nel rispetto del valore del lavoro di ciascuno e dell'alta qualità dei materiali.

**Soluzioni  
adottate**

L'elemento di maggiore interesse per la ricerca è rappresentato dal collegamento tra il mondo reale del fare artigiano e il mondo dei bit e dell'informatica. In pratica il concetto è che la rete possa da un lato guidare l'innovazione, dall'altro promuovere la vendita.

Ogni progetto venduto sul web viene successivamente realizzato da un'artigiano locale.

I nomi propri scelti a denominare gli oggetti sono un ulteriore elemento di identità, un omaggio a cittadine e paesi appartenenti a un'Italia minore, mai celebrata, ma altrettanto reale e rappresentativa di una soffusa e autentica identità nazionale.

**Risultati  
raggiunti**

L'azienda è ancora in una fase sperimentale, la commercializzazione di prodotti avviata in tempi recenti sta lentamente alimentando la rete degli artigiani con risultati sempre più evidenti.





**CONCLUSIONI**



## CONCLUSIONI IN FORMA DI PREMESSA

### In fondo al percorso

Quando nella fase iniziale del dottorato ho individuato il tema di ricerca da sviluppare, la scelta di approfondire le tematiche relative all'identità degli oggetti, nascevano come punto di incontro tra un interesse sviluppato in esperienze pregresse e la lettura della parte iniziale del libro "Capire il Design" dove Andrea Branzi individuava la necessità di ripensare alla storia degli oggetti come ad una storia evolutiva.

In questi tre anni di ricerca, l'evoluzione degli scenari economici internazionali e di quelli interni alla stessa disciplina, hanno modificato, come sta ormai accadendo per quasi tutte le attività, il quadro di indagine e l'esplosione di fenomeni quali le autoproduzioni, la rinascita del craft, il movimento dei makers stanno riportando alla ribalta il tema del rapporto tra design e artigianato come uno dei temi strategici del design dei prossimi anni.

Ciò per il nostro paese è a mio parere assolutamente necessario. Ogni giorno i giornali riportano come un bollettino di guerra le tristi note di artigiani che chiudono soffocati dalla crisi economica. Ogni artigiano che chiude è un pezzetto della nostra cultura, di una tradizione legata al saper fare spesso trasmessa di generazione in generazione che non potrà più essere recuperata. La ricerca ha seguito i cambiamenti in corso riconfigurandosi continuamente sulla base degli elementi di novità che via via emergevano nel dibattito contestuale. L'incontro con lo sviluppo delle tecnologie digitali non rappresentava ad esempio uno degli obiettivi preliminari della ricerca (il cui fine era originariamente la scrittura di un sistema di buone pratiche per il progetto identitario) ma lo è divenuto nell'analisi delle strategie in corso. D'altronde il fine di una ricerca presumo sia proprio quello di prefigurare innovazione partendo da risultati consolidati.

La fase preliminare della ricerca ha evidenziato due elementi prioritari.

Il primo è una difficoltà sempre maggiore nel dare definizioni. Il continuo mutare delle cose ne ha reso labili i significati ed è necessario ridefinire continuamente il significato dei termini. E con ciò intendo anche il significato della parola design a cui il cognome industriale sta sempre più stretto.

Il secondo è la necessità di affrontare le problematiche con una impostazione multidisciplinare. L'identità degli oggetti è parte di una identità complessa che lega le persone ai luoghi. Il suo procedere nella contemporaneità avviene di pari passo con altri tasselli di specificità e cioè con le diverse espressioni della cultura.

La seconda fase della ricerca più legata alle mutazioni degli scenari e al rapporto tra progetto locale e sviluppo globale ha indagato le diverse modalità con cui la società si rapporta al procedere delle identità locali. Tale indagine ha riguardato sia il fare pratico che il fare teorico e cioè sia le molte esperienze di progetto per i territori (in ambito multidisciplinare e nella visione specifica del design) sia le teorizzazioni sui possibili sviluppi futuri.

Ciò che emerge è un'intensificarsi delle varie forme di contaminazione (tipologica, materica, stilistica) come processo di sviluppo delle identità (ciò emerge in ambito musicale come in am-



---

bito enogastronomico) e parimenti la necessità di ritorno al locale come processo alternativo di sviluppo in opposizione ai disastri dello sviluppo globale, invocato da molte parti . All'interno di questo processo trovano cittadinanza le nuove espressioni del design che grazie allo sviluppo dei sistemi di comunicazione si sviluppano oramai in contemporanea sia nei diversi stati europei sia nei continenti interessati al fenomeno del design. Le autoproduzioni, il craft, i makers sono solo i diversi volti di un ritorno ad una cultura dal basso, da alcuni definiti come la vera nuova rivoluzione. Da ultimo questi movimenti rivelano quanto le possibilità di dare una base economica allo sviluppo di questi nuovi processi sia legata ad una comunicazione e commercializzazione a costo zero, non più fatta di grandi rassegne fieristiche, di reti di rappresentanza , di grandi numeri, di punti vendita per la distribuzione, ma di una sola postazione informatica , di una vetrina sul web che è strumento di comunicazione e di vendita al tempo stesso . Le analisi svolte nella seconda parte hanno definito le modalità dell'azione propositiva.

il tema è quello di una proposta organica che non riguardi più solamente il processo progettuale e i differenti modi con cui esso si confronta con le produzioni locali, e quindi con l'artigianato, ma l'intera filiera del prodotto dalla sua ideazione alla sua immissione nel mercato.

Dall'analisi dei progetti di ricerca svolti , sia in ambito pubblico (università e centri di ricerca) sia in ambito privato (aziende ed enti fieristici ) emerge quanto la sola innovazione di prodotto si stia insufficiente a generare nuovi ambiti di sviluppo economico nei territori.

Da cui la necessità di strumenti per la progettazione e di strumenti per la commercializzazione.

Le proposte elaborate di Archivio delle Conoscenze come ausilio, insieme alle buone pratiche, al progettista e di Cataloghi Tematici come ausilio alla produzione rappresentano la possibile sintesi di un apporto non settoriale ma indirizzato all'intera filiera della produzione degli oggetti.

Come spesso avviene e ancor di più in una tematica così ampia e complessa molti percorsi individuati sono appena avviati e implicherebbero un ben maggiore approfondimento culturale. Gli aspetti socio-economici ad esempio rappresentano un ambito di approfondimento che avrei voluto maggiormente frequentare.

Tuttavia ciò che in questi tre anni non mi è stato possibile approfondire costituirà la partenza del percorso successivo.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA.VV. Domo, Catalogo della XIX Biennale dell'Artigianato Sardo, Edizioni Ilisso Sassari 2009
- AAVV, I guardiani del tesoro, catalogo della mostra - Cagliari Cittadella dei Musei Dicembre 1987/Gennaio 1988, Catalogo Le Volpi Editrice, Sassari, 1988
- Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, Cultura Materiale Extraurbana, Alinea Firenze 1983 ,
- Alfondy Sandra, NeoCraft: Modernity and the Crafts, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2007
- Amselle Jean-Loup, Connessioni: antropologia dell'universalità delle culture, Bollati Boringhieri, Torino 2001
- Anderson Chris, Makers, The new industrial revolution, Crown Publishing Group , New York 2012 (Traduzione italiana: Makers, Il ritorno dei produttori, ETAS Rizzoli, 2013)
- Angioni Giulio, Fare, dire, sentire - L'identico e il diverso nelle culture, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 2011
- Angioni Giulio, Bachis Francesco, Caltagirone Benedetto, Cossu Tatiana, Sardegna, Seminario sull'identità, Cuec Cagliari
- Angioni Giulio, Il sapere della mano, Ed. Sellerio, Palermo, 1986
- Appadurai Arjun, The social life of things: Commodities in cultural perspective, Cambridge University Press, Cambridge 1986
- Arminio Franco, Terracarne Viaggio nei paesi invisibili e nei paesi giganti del Sud Italia, Mondadori Milano 2011
- Atti del XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana Camerino 2010 L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità - in Architettura e città - Argomenti di Architettura Di Baio Editore 2008
- Atzori Mario – Tradizioni popolari della Sardegna – Edes 1997
- Augé Marc, Rovine e macerie. Il senso del tempo, Torino 2004 (ed. in lingua or. 2003).
- Augé Marc. Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo, Eleuthera Milano 2010
- Austin John L. , Come fare cose con le parole, Marietti, Genova 1987
- Bauman Zygmunt : Dentro la globalizzazione : le conseguenze sulle persone, traduzione di Oliviero Pesce
- Bauman Zygmunt La società dell'incertezza, Bologna, Il Mulino, 1999
- Becattini G., Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di un'idea, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

- 
- Becattini G., *Distretti industriali e Made in Italy. Le basi socioculturali del nostro sviluppo economico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
  - Becattini G., *Il distretto industriale, un nuovo modo di interpretare il cambiamento economico*, Rosenberg & Sellier, Torino 2000
  - Becattini G., *Per un capitalismo dal volto umano. Critica dell'economia apolitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004
  - Becattini, Giacomo, *Miti e paradossi del mondo contemporaneo*, Donzelli Editore, Roma 2002
  - Bersani P., Letta E., *Viaggio nell'economia italiana*, Donzelli Editore, Roma 2004.
  - Bertola P., Conti G. (a cura di), *La moda e il design. Il trasferimento di conoscenza a servizio dell'innovazione*, Poli.Design, Milano, 2007.
  - Bertola P., Maffei S., *DRM – Design Research Map. Prospettive della ricerca universitaria in design in Italia*, Polidesign, Milano 2008. Bucci A., *L'impresa guidata dalle idee*, Domus Academy, Milano 1990.
  - Bettiol M., Chiarvesio M., Micelli S., "Innovazione, performance e design nelle imprese leader dei distretti industriali italiani"; in Baglieri E; Lojacono G; (curatori), "Vincere con le idee", Egea Milano, 2009
  - Bistagnino L., *Design sistemico. Progettare la sostenibilità produttiva e ambientale*, Slow Food, Torino, 2009.
  - Boeri T., *La crisi non è uguale per tutti*, Rizzoli, Milano, 2009
  - Bogatyrev Petr, *Semiotica della cultura popolare*, Bertani Verona 1982
  - Boncinelli, Edoardo, *Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima*, Laterza – Fondazione Sigma-Tau, Roma-Bari, 2003
  - Bonomi A., Rullani E., *Rapporto sui Principali Distretti Industriali italiani*, redatto per Confartigianato dal Consorzio A.A.S.T.E.R, 2001.
  - Boroni Grazioli Mario e Marco, *Innovazione e distretti industriali*, Guerini e Associati, Milano, 2002.
  - Bossi G., Bricco P., Scellato G., *I distretti del futuro. Una nuova generazione di sistemi produttivi per l'innovazione*, Il Sole 24 Ore, Milano 2006.
  - Branzi A., *Capire il Design*, Casa Editrice Giunti, Firenze, 2003
  - Branzi A., *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini e Castoldi, Milano, 1999.
  - Brusco S., *Industriamoci. Capacità di progetto e sviluppo locale*, Donzelli, Roma, 2004.
  - Brusco S., *Piccole imprese e distretti industriali*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1989.
  - Burkhardt F., Mantica C. (a cura di), *Artigianato Industria territorio. Il cristallo di Colle Val d'Elsa*, Electa, Milano 1993.
  - Businaro U. L., *Il progetto e lo sviluppo dei prodotti. Dal problema, all'idea, all'innovazione*
  - Cabiddu Salvatore (a cura di) , *L'ora dei Sardi*, Cagliari, Edizioni Fondazione Sardinia 1999,
  - Camporesi, Piero, *La terra e la luna : alimentazione folklore società* Garzanti Editore, Milano 2011
  - Carbonaro C., Facchini (a cura di), *Biografie e costruzione dell'identità*. Franco Angeli, Milano, 1993
  - Castelli G., Antonelli P., Picchi F. (a cura di), *La fabbrica del design. Conversazione con i protagonisti del design italiano*, Skira, Milano, 2007.

- Catania A., La Guidara M., Trapani V. (a cura di), Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana, Alinea, Firenze, 2008.
- Celaschi F., Deserti A. Design e innovazione. Strumenti per la ricerca applicata, Carocci, Roma, 2007.
- Chiapponi M., “Distretti e nuovi compiti per in design”, in: Bettiol M., Micelli S. (a cura di), Design e Creatività per il Made in Italy, Mondadori, Milano 2005
- Chiapponi M., Cultura sociale del prodotto, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Cianciullo A., Realacci E., Soft Economy, Bur, Milano 2005.
- Clemente Pietro - Mugnaini Fabio (a cura di), Oltre il folklore : Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea, Carrocci Editore, Roma 2001
- Corò G., Micelli S., Distretti industriali e imprese transnazionali: modelli alternativi o convergenti, in “Sviluppo Locale”, vol.6, n.10.
- Corò G., Rullani E. (a cura di), Percorsi di internazionalizzazione. Competenze e auto-organizzazione nei distretti industriali del Nord-Est, Franco Angeli, Bologna, 1998.
- Cortesi A., Una disciplina riconoscibile, “Ottagono” n.104, 1992.
- Costa G., Rullani E. (a cura di), Il maestro e la rete: formazione continua e reti multimediali, Etas, Milano, 1999
- Lanzone G., Complessità del mondo e scenari di produzione, in “Sviluppo e organizzazione” n. 197 maggio/giugno 2003.
- Cristallo V., Guida E., Morone A., Parente M., Design, territorio e patrimonio culturale, Clean Edizioni, Napoli 2006.
- Cuppini Ilaria, Mattei Antonia (a cura di), Genius Loci II, Ente fiere di Verona - Abitare il tempo, Alinea Editrice, 1989.
- De Fusco Renato, Made in Italy. Storia del design italiano, Editori Laterza, 2007
- De Giorgi Claudia e Germak Claudio, Manufatto Artigianato Comunità Design, Silvana editoriale, Milano 2008.
- Decandia Lidia, Anime di Luoghi, Franco Angeli Milano 2004
- Decandia Lidia., Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica, Casa Editrice Rubbettino, Soveria Mannelli 2000
- Douglas Mary, Isherwood Baron, Il mondo delle cose, Oggetti, valori, consumo, Il Mulino Bologna 1984
- Dru Jean-Marie, Disruption, Milano McGraw-Hill, 1998
- Dumazedier J., Elogio del tempo libero, intervista di Daniel J. in Reset, n. 6, Donzelli editore. Roma 1994
- Dumazedier J., Sociologie empirique du loisir. Critique et contr-critique de la civilisation du loisir, Editions du Seuil, Paris. Ed. ital.: F. Angeli, Milano 1987.
- Fagnoni Raffaella, Paola Gambaro e Carlo Vannicola, Medesign - forme del Mediterraneo, Alinea editrice, 2004.
- Falabrino G. L., Il design parla italiano: vent'anni di Domus Academy, Libri Scheiwiller, Milano 2004.
- Fiorani Eleonora, Il mondo degli oggetti, Lupetti Editore Milano 2001
- Follesa Stefano Pane e Progetto Il mestiere di Designer Franco Angeli Milano 2009
- Frayling Christopher Frayling On Craftsmanship, toward a new Bauhaus Oberon Books, London 2011
- Gallico Danila, Design In-Formazione- Rapporto sulla formazione al design in Italia, Franco

- 
- angeli Milano 2007 Branzi A., Il design italiano 1964-1990, Electa, Napoli, 1996.
- Gambaro P. (a cura di), Design e imprese in Liguria, ED. POLI.DESIGN, Milano, 2001.
  - Gambaro P. (a cura di), Design ricerca azione. Strategie e comunicazione per il sistema florico del ponente ligure, Alinea, Firenze, 2003.
  - Germak C. (a cura di), Uomo al centro del progetto, Allemandi & C, Torino 2008.
  - Heidegger Martin, Saggi e Opere, Mursia, Milano, 1976.
  - Hillman James - L'anima dei luoghi - Rizzoli Milano 2004
  - Hobsbawm Eric J. e Ranger Terence , L'invenzione della tradizione, Piccola biblioteca Einaudi
  - Koenig Giovanni Klaus Architettura e comunicazione Preceduta da elementi di analisi del linguaggio architettonico , Libreria Editrice Fiorentina Firenze, 1970
  - Koolhaas Rem, OMA/AMO, Projects for Prada: Pt.I. Milano, Fondazione Prada , 2001
  - La Cecla F., Perdersi. L'uomo senza ambiente, Laterza, Bari 2000
  - La Cecla Franco – Non è cosa – Vita affettiva degli oggetti- Elèuthera, Milano 2007
  - La Pietra Ugo (a cura di), Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato, Triennale di Milano, Milano, 1997.
  - La Pietra Ugo (a cura di), L'oggetto travestito, catalogo della mostra, Firenze expo & congress 2006
  - La Pietra Ugo , Dal minimo sperimentale simbolico alla nuova territorialità, 1962-2007, Fondazione Mudima, Milano 2008
  - La Rocca F, Il tempo opaco degli oggetti, Franco Angeli, Milano, 2006.
  - Le Goff Jacques, Storia e memoria, Einaudi, Torino 1982
  - Legnante E, Lotti G., Un tavolo a tre gambe, Design / Impresa / Territorio, Alinea, Firenze, 2005.
  - Legnante V, Lotti G. (a cura di), Forma Viva. Design per il vivaismo, Alinea, Firenze 2007.
  - Legrenzi P, Creatività e innovazione, Il Mulino, Bologna 2005.
  - Lipparini A. La gestione strategica del capitale intellettuale e del capitale sociale, Il Mulino, Bologna 2002.
  - Lo Piccolo Francesco ( a cura di), Identità urbana, Materiali per un dibattito, Gangemi Editore, Roma 1995
  - Longo Di Cristofaro Gioia, In(-)certi luoghi. Mobilità, migrazioni, relazioni interculturali, Aracne, Roma 2011
  - Lorenzoni G. (a cura di), Accordi, reti e vantaggio competitivo, Etas, Milano 1992.
  - Lotti G. (a cura di), DesTer. Progetti per il travertino toscano, Alinea, Firenze 2006.
  - Lotti G. (a cura di), The Shape of Values. Ten designers interpret the tuscan house, Graficalito, Firenze 2005.
  - Lotti G., Il letto di Ulisse. Mediterraneo cose progetti, Gangemi Editore 2008.
  - Lotti G., Le piccole imprese di fronte alla sfida dello sviluppo sostenibile: innovazione come priorità strategica. Un progetto pilota per il distretto di Poggibonsi, Dottorato di Ricerca in Tecnologia dell'Architettura, 1998.
  - Lotti G., Territori & connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale, Ets, Pisa, 2010
  - Lotti Giuseppe , DES/TER: design e territorio. Progetti per il travertino toscano, Alinea, 2006
  - Lupo E., Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione, Franco Angeli, Milano, 2009.

- Maffei S., Simonelli G., I territori del design. Made in Italy e sistemi produttivi locali, Il Sole 24 Ore, Milano 2002.
- Maffei S., Simonelli G., Territorio Design. Il design per i distretti industriali, Ed. POLI.design, Milano 2000
- Maldonado T., Disegno Industriale: un riesame, Feltrinelli, Milano, 1991.
- Manzini E., Artefatti, Domus Academy, Milano 1990.
- Manzini E., Bertola P., (a cura di) Design multiverso, Polidesign, Milano 2002.
- Marano A. (a cura di), Design e ambiente. La valorizzazione del territorio tra storia umana e natura, Polo.Design, Milano, 2004.
- Mari Enzo, La valigia senza manico: arte, design e karaoke, Bollati Boringhieri, Torino 2004,
- Mari Enzo, Progetto e Passione, Bollati Boringhieri Torino 2001
- Mauri F., Progettare progettando strategia. Il design del sistema prodotto, Dunod, Milano, 1996.
- Micelli S., Imprese, reti e comunità virtuali, Etas, Milano 2000.
- Micelli S., Futuro Artigiano, Etas, Milano 2000.
- Moleschott Jacopo, Dell'alimentazione : trattato popolare; traduzione italiana del Dott. Giuseppe Bellucci, Milano, Treves, 1871.
- Montanari F. (a cura di), Territorio dell'impresa, territorio della rete, territori digitali. Industrial design per le comunità virtuali, Aida, Firenze, 2006.
- Montanari Massimo , L'identità italiana in cucina, Edizioni Il Nocciolo, Laterza, Bari 2010,
- Munari F., Sobrero M., Innovazione tecnologica e gestione d'impresa. La gestione dello sviluppo prodotto, Il Mulino, Bologna 2004.
- Natalini Adolfo, Appunti per piazze d'Italia, Il Ferrone, 1988.
- Natalini Adolfo, Architetture raccontate, Electa, 1989.
- New Italian Design. Il paesaggio mobile del nuovo design italiano, catalogo della mostra, Milano 2007.
- Norberg-Schulz Christian - GeniusLoci- Electa Milano 1971
- Papanek, Victor, Progettare per il mondo reale, Mondadori , Milano 1970
- Patel Raj, Il valore delle cose (e le illusioni del capitalismo) , titolo originale: The value of nothing (How to Reshape Market Society and Redefine Democracy, First published by Portobello Books London 2009. Ed. Italiana Feltrinelli Milano 2010
- Penati A., Seassaro A. (a cura di), Progetto Processo prodotto, Guerini Studio, Milano, 1998.
- Pesic Peter Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura, Bollati Boringhieri, 2002
- Pieterse Jan Nederveen – Melange Globale. Ibridazione e diversità Culturali - Carocci Editore
- Rampini F., Slow economy. Rinascere con saggezza, Mondadori, Milano, 2009.
- Reichert Powell Douglas : Critical regionalism : connecting politics and culture in the american landscape
- Remotti F., Contro l'identità, Roma-Bari, Laterza, 1996
- Restany Pierre, Arte e produzione, Milano Edizioni Domus Academy, 1990
- Rullani E. Economia della conoscenza, Creatività e valore nel capitalismo delle reti. Carocci. Roma 2004
- Rullani E. L'economia italiana come economia delle reti, 2007 in [www.rullani.net](http://www.rullani.net)
- Rullani E., Distretti industriali ed economia della conoscenza, paper presentato alla conferenza Reinventing Regions in Global Economy, Regional Studies Association, Pisa 12-15 April

- 
- le 2003.
- Rullani E., *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Carocci, Roma 2004.
  - Salsa A., *Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2007
  - Sbordone M.A., Veneziano R., *Designscape. Progettare per i paesaggi produttivi*, Alinea, Firenze 2007.
  - Sennet Richard, *L'uomo artigiano*, Campi del Sapere, Feltrinelli, 2008.
  - Squicciarino Niccola, *Il vestiario parla- considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*, Armando Editore, Roma 1986
  - Tosi F, Rinaldi A. (a cura di), *Prodotti e complementi per l'arredo di alta gamma*, Alinea Editrice, Firenze 2010.
  - Tosi F., Patti I., *Il camper. Design ergonomia innovazione*, Alinea, Firenze, 2010.
  - Trigilia C., *Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
  - Varaldo R., *L'innovazione nell'era della conoscenza e della globalizzazione*, Fondazione Lucchini, Brescia 2003.
  - Vernon Lee - *Genius Loci*- Sellerio Editore Palermo 2007
  - Visentin Chiara - *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*- Il Poligrafo 2008
  - Zurlo F., *La strategia del design*, in "Impresa e Stato", n. 62, 2003

## SITOGRAFIA

Archivio dei Saperi del Mediterraneo: <http://www.mediterraneancraftsarchive.it/it/home>  
Archivio el Mediterraneo : <http://www.archividelmediterraneo.org>  
Beatrice Bruscoli: <http://www.archinfo.it>  
Beccatini : <http://www.dse.unifi.it/becattini>  
Beni Culturali SAN: <http://san.beniculturali.it>  
InternetCulturale: [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)  
La storia delle cose [www.storyofstuff.org](http://www.storyofstuff.org)  
Libro Bianco sulla creatività: [www.beniculturali.it/mibac/multimedia](http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia)  
Libro verde per l'artigianato artistico e tradizionale 2012-2015: [www.comune.fi.it](http://www.comune.fi.it)  
Longo: [www.saveriocantone.net](http://www.saveriocantone.net)  
Makers: [Italian Valley.it](http://ItalianValley.it)  
Mari : <http://www.youtube.com/watch?v=0lpldJkN0HA>  
Opac ISBN: <http://opac.sbn.it>  
Salsa: <http://geofilosofia.files.wordpress.com/2010/09/salsa-identita-e-paesaggio.pdf>  
Scienze demoantropologiche: [www.treccani.it](http://www.treccani.it) › Enciclopedia › Scienze Sociali e Storia  
Sciolla: [http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/radici\\_medievali\\_europa\\_LIM.pdf](http://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/radici_medievali_europa_LIM.pdf)  
Sirpac Regione Fiuli: <http://infobc.uniud.it>  
Società dei Territorialisti :[www.societadeiterritorialisti.it](http://www.societadeiterritorialisti.it)







## **A TEMPO E A LUOGO**

Conoscenze, pratiche, direzioni per un design identitario

Il lavoro di ricerca contenuto in questo volume affronta, il tema dei rapporti tra design e artigianato e i diversi modi con cui la disciplina design si confronta con una produzione non-industriale. Lo fa con l'obiettivo di sviluppare nuovi strumenti e nuove pratiche, sia progettuali che di processo, che promuovano un approccio identitario al progetto come base per la costruzione di diversità culturali e motore dello sviluppo dei territori.

Nello specifico la ricerca indaga "l'identità" degli oggetti e le pratiche con cui questa si costruisce nel rapporto con il "tempo" e il "luogo".

## **AT THE RIGHT TIME AND PLACE**

Knowledge, practice, directions for a local design

This research aims to create a framework of tools and methods through which design can enhance the competitiveness of local firms enscribed in this territorial framework using as a starting point the elements of identity and diversity that each territory expresses. This objective is part of a broad framework of research on the role of design in local production systems and consequently on the entire manufacturing sector (craftsmanship and industry) investigating at the same time the necessity to redefine the role of territories

**Stefano Follesa,**

laureato in Architettura presso l'Università degli Studi di Firenze con il prof. Adolfo Natalini,

è docente alla scuola media Pier Cironi di Prato.



Tutti i diritti riservati Università degli Studi di Firenze 2013