

DesignInnovazioneTerritorio

FrancoAngeli

Il libro è in parte il risultato della ricerca dottorale "A tempo e A luogo - materiali, pratiche, direzioni per un design dei luoghi", Dipartimento Dida/Università degli Studi di Firenze

La foto di copertina, relativa ad un progetto di Roberta Morittu per la Biennale dell'Artigianato Sardo Domo, è di Daniela Zedda come anche le foto di pp. 100, 106, 132.

Le foto delle pp. 29, 48, 58, 114, 138, sono di Flavia Veronesi e Stefano Visconti, www.itacafreelance.it

Le foto delle pp. 22, 38, 146, 150 sono di Marco Magni

Le foto di pp. 12, 16, 96, 97 sono di Gianni Garuso

Le foto di pp. 31 (Marius Arnesen), 35, 40, 50, 86, sono tratte da Wikipedia (Public Domain)

Ringrazio:

- Angela, Chiara e Martina per i giorni rubati

- per le preziose informazioni e lo scambio di idee: Francesca Tosi, Vincenzo Legnante, Giuseppe Lotti, Antonio Lauria, Paolo Pecile - Università di Firenze.

- per le informazioni e il materiale iconografico e fotografico ricevuto: Giulia Ciuoli, Paolo Coretti, Riccardo Dalisi, Luciana Di Virgilio, Valentina Frosini, Marco Marseglia e Daniela Ciampoli, Marco Magni, Angelo Minisci, Roberta Morittu, Adolfo Natalini, Luca Scacchetti, David Palterer, Gianni Veneziano, Paolo Ulian, Flavia Veronesi, Stefano Visconti e le aziende Alessi, B&B Italia, Coltellerie Berti, Driade, Moroso, Morelato, Mutina, Paola Lenti, Poltronova, Toncelli Cucine, Valdama, Up Group, .

- per il contributo di idee e approfondimenti ricevuto nel corso della relazione delle loro tesi di laurea sui rapporti artigianato/design: Stefania Avila, Agnese Balestrini, Gianni Bani, Giulia Bardelli, Sara Battistini, Thomas Biscardi, Martina Coronato, Sara Cortesi, Cristina Fondelli, Niccolò Franceschini, Golnaz Ghaderi, Sonia Grillo, Nadia Hussein, Mara Iacoviello, Elisabetta Lami, Gabriela Loddo, Alessia Lorenzini, Martina Mealli, Chiara Mariotti, Sara Massetti, Cecilia Perioli, Melania Pisano, Costanza Pratesi, Gianni Poli, Irene Saladino, Alessandra Sale, Daniele Sale, Vittorio Sanfilippo, Michela Scanferla, Marta Tambellini, Andrea Turini, Elena Vannini, Inge Vikttur.

Un ringraziamento particolare all'arch. Ugo La Pietra per i consigli e l'amicizia.

La grafica è di Susanna Cerri e Stefano Follesa.

ISBN 978-88-204-6498-1

Copyright © 2013 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Anno 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Digital Print Service srl - sede legale: via dell'Annunciata 27, 20121 Milano;
sedi operative: via Torricelli 9, 20090 Segrate (MI) e via Merano 18, 20127 Milano

Stefano Follesa

DESIGN
& IDENTITÀ
PROGETTARE PER I LUOGHI

FrancoAngeli |

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

INDICE

INTRODUZIONE	
LA RISCOPERTA DELLA CULTURA DEL FARE	7
Ugo La Pietra	
INTRODUZIONE	
DESIGN, ARTIGIANATO, TERRITORIO	13
Francesca Tosi	
PREMESSA	17
CAPITOLO PRIMO	
VITA PRIVATA DELLE COSE	
TANTE BELLE COSE (COSA È COSA)	23
IL NOSTRO RAPPORTO CON LE COSE	25
LA CONOSCENZA DELLE COSE	27
LA VITA BREVE DEGLI OGGETTI	28
L'ANIMA DELLE COSE	30
IL RAPPORTO DELLE COSE CON I LUOGHI	31
STORIE DI DIVERSITÀ	36
CAPITOLO SECONDO	
L'IDENTITÀ DELLE COSE	
GLI ELEMENTI CHE DETERMINANO IDENTITÀ	39
IL CONTESTO	39
LE TECNICHE	40
GLI ASPETTI TIPOLOGICI	43
LINGUAGGIO E DECORAZIONE	44
LA COMPONENTE SIMBOLICA	45
L'USO DELLE COSE	46
ALTERITÀ E CONTAMINAZIONI	46
CAPITOLO TERZO	
QUANDO GLI OGGETTI INCONTRANO IL DESIGN	
L'UOMO ARTIGIANO	49
LA RIVOLUZIONE INDUSTRIALE	53
DALLE ARTI MINORI ALL'INDUSTRIAL DESIGN	54
DESIGN/INDUSTRIA/ARTIGIANATO	57
CAPITOLO QUARTO	
IL FARE ITALIANO	
LA PARTICOLARITÀ DEL DESIGN ITALIANO	63
IL RUOLO DEI DISTRETTI	70
ARTIGIANATO E INDUSTRIA:	
DAL SAPER FARE AL SAPERE E FARE	73
IL DESIGN ITALIANO E I TERRITORI	75
LA RICERCA IN DESIGN E I TERRITORI	78

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

CAPITOLO QUINTO

LE NUOVE ESPRESSIONI DEL DESIGN IDENTITARIO

RITORNO AL FUTURO	85
IL RITORNO DEL CRAFT	86
IL DESIGN AUTOPRODOTTO	88
I MAKERS	90
ART DESIGN	92
DESIGN MEDITERRANEO	93
DESIGN CON I SUD DEL MONDO	95
FOOD DESIGN	96
NARRATIVE DESIGN	97
MERCHANDISING DESIGN	98

CAPITOLO SESTO

PROGETTARE IDENTITÀ

NUOVO MONDO	101
PROGETTARE IDENTITÀ	105
BUONE PRATICHE	109

CAPITOLO SETTIMO

PRIMA DEL PROGETTO

PRIMA DEL PROGETTO	115
IL RAPPORTO CON LA STORIA	116
IL RAPPORTO CON LA CULTURA MATERIALE	117
IL RAPPORTO CON CHI REALIZZA	121

CAPITOLO OTTAVO

DENTRO IL PROGETTO

LE COMPONENTI DEL PROGETTO	125
CONTAMINAZIONI E CONFRONTI	136

CAPITOLO NONO

DOPO IL PROGETTO

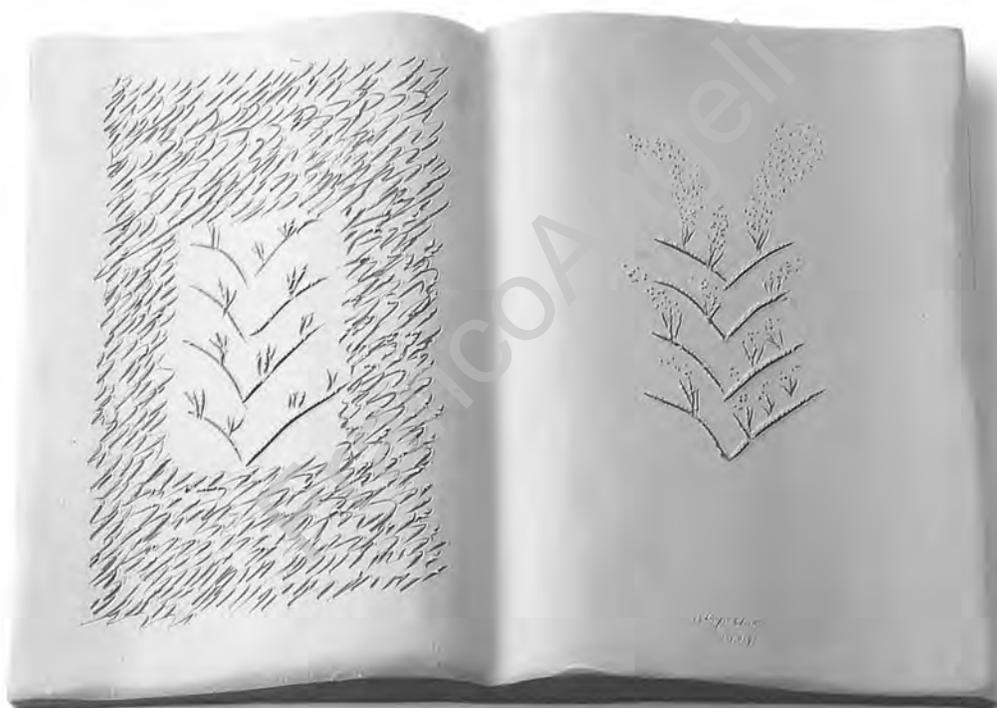
NUOVI STRUMENTI	143
IL RUOLO DELLA COMUNICAZIONE	145
LE 'INFORMATION TECHNOLOGIES'	147
I CATALOGHI TEMATICI: UN PERCORSO PRATICABILE	147

CONCLUSIONI

TRA IL DIRE E IL FARE	151
-----------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	155
--------------	-----

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

LA RISCOPERTA DELLA CULTURA DEL FARE

Ugo La Pietra¹

Questo libro merita una particolare attenzione in quanto viene pubblicato in un momento di grande confusione, dopo un tempo ormai troppo lungo dove non sono state adeguatamente affrontate e approfondite le tematiche relative al rapporto tra disegno industriale, design e arti applicate.

L'ultima occasione di vero approfondimento risale al 1996, quando organizzai il convegno "Fatto ad Arte" presso la Triennale di Milano.

Penso quindi sia giusto introdurre il libro "Design & Identità" di Stefano Follesa ricordando alcuni passaggi che ci hanno visto testimoni e protagonisti.

Il design verso l'artigianato

Verso la fine degli anni Sessanta alcuni architetti (poi storicizzati come "radicali") attivarono una serie di esperienze e ricerche (ad esempio le mie ricerche sulla periferia urbana con il "recupero e reinvenzione" dei materiali di scarto della società dei consumi e successivamente le esperienze di Riccardo Dalisi nel quartiere Traiano di Napoli) per riproporre all'attenzione della cultura ufficiale "la manualità" e il design territoriale come alternativa all'architettura internazionalista (quella che in poche parole realizzava il medesimo modello indifferente al territorio: da Zurigo a Il Cairo la stessa architettura!).

Queste ed altre esperienze trovarono la loro più sistematica definizione nel manifesto programmatico della Global Tools (1972, raggruppamento

di architetti radicali per la definizione di laboratori didattici tendenti soprattutto al recupero della manualità e della cultura materiale) e così pure nel 1976 nell'Università UIA con sede a Venezia (presto abortita) con un programma (redatto dai fondatori Sottsass, Branzi, La Pietra, Mendini, Pesce) sempre ispirato ai sopra citati motivi. Queste tematiche dibattute e sperimentate furono registrate dalle riviste (IN, Inpiù, Brera Flash, Fascicolo) che diressi per tutti gli anni Settanta. Nel frattempo tutta la nostra cultura del fare (artigianato artistico) era sempre più abbandonata dal sistema "design industriale".

Poi successe qualcosa!

Alla fine degli anni Settanta, quando il mondo del design era preso dalle nuove esperienze postmoderne "Alchimia" e "Memphis", raccolti un'informazione dalla Federlegno estremamente interessante; "più del 70% della produzione dell'arredo in Italia era fatta da oggetti classici in stile"! Una realtà sommersa, che il mondo del design industriale non solo ignorava ma disprezzava, al punto che le riviste di settore rifiutavano la pubblicità di queste aziende, e le Fiere normalmente penalizzavano i partecipanti di questa area produttiva collocandoli in luoghi il più possibile appartati rispetto alla produzione contemporanea. Fu abbastanza facile (entrando all'interno di questo sistema occultato ed emarginato) verificare che queste aziende di fatto erano quelle che ancora conservavano tutti intatti i valori della cultura

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

del fare! Per imparare come si "faceva a fare" bisognava andare a lavorare in queste aziende! Così proposi alla Federlegno la realizzazione di un film "didattico" ("Classico-Contemporaneo", 1984) capace di decodificare e rivalorizzare questa realtà.

Del film voglio solo ricordare la parte introduttiva dove mettevo a confronto Federico Gazzelloni che eseguiva con il suo flauto un pezzo del Settecento (e per questo apprezzato esecutore e portatore di cultura) con l'artigiano che rifaceva un mobile del Settecento (e per questo spesso disprezzato dalla cultura del design perché ritenuto un "falsario"). Dopo questo film la Federlegno si mosse e pensò bene di dare a queste "povere emarginate aziende artigiane" una propria Fiera; nacque così Abitare il Tempo a Verona e io (con Alberto Prina per i primi anni e poi da solo per quindici anni) organizzai qualcosa che non esisteva nelle Fiere commerciali: uno spazio di ricerca e sperimentazione fatto di convegni, mostre, collezioni, direzioni delle riviste "Area", "Abitare con Arte", "Artigianato tra Arte e design" con il fine di avvicinare la cultura del progetto alla cultura del fare.

Per la prima volta centinaia di autori (architetti, designer, artisti) entravano in contatto con le aziende che da decenni non erano più state frequentate dal progetto. Avevo realizzato un vecchio sogno radicale!

Stavo iniziando a mettere in crisi il nostro design che da troppo tempo aveva ignorato le nostre risorse. I più maligni pensarono che dopo "La casa telematica" mi fossi rimbambito e avessi trovato una forma di nostalgica consolazione parlando con gli artigiani e portandogli il progetto che io definisco "dolce e non traumatico". Un progetto capace di assecondare ciò che stavano facendo (magari da qualche generazione) in grado di sviluppare un percorso (fatto di piccoli spostamenti) verso il contemporaneo.

Trenta anni di esperienze, un periodo che sarebbe

lungo da raccontare ma che non ha ancora portato a grandi risultati, se si pensa che molti designer oggi si avvicinano sempre di più al mondo artigiano per realizzare oggetti di piccola produzione per un mercato sempre più alto senza mai mettere in evidenza il nome dell'artefice: usandolo, senza farlo emergere e crescere, portandolo alla dignità dell'artigiano/artista che tutto l'Occidente (vedi craft) ha saputo valorizzare.

Ma altri problemi condizionano fortemente l'entusiasmo che alcuni teorici e molti giovani designer stanno rivolgendo in quella che possiamo chiamare "riscoperta della cultura del fare".

La relazione tra design e artigianato c'è sempre stata, al di là delle Alpi, però! Basterebbe guardare la cultura europea in cui si è formato e si è consolidato il craft, un'area culturale in cui ci sono musei, istituzioni, gallerie, collezionisti, autori (con le loro relative quotazioni). Una realtà che non ha mai relegato (come da noi) chi realizzava oggetti singoli o in piccola serie in una sorta di "limbo".

Questi ultimi, qui in Italia, non potevano essere accettati dal Sistema dell'Arte né dal Sistema del design industriale, e così vivevano e operavano in una realtà difficile e, quel che è peggio, venivano disprezzati. Lunga è la serie di considerazioni che possono spiegare la condizione in cui ha dovuto operare l'artigiano/artista.

Dall'atelier, alla bottega, all'impresa

È dalla riforma Gentile che in Italia l'insegnamento della cultura umanistica ha sempre prevalso sulla cultura materiale.

In più, nell'ambito delle discipline come architettura e design, nella seconda metà del secolo scorso ci fu un vero e proprio progressivo allontanamento, per non dire rifiuto, nei confronti di tutto ciò che era la cultura del fare legata all'artigianato e quindi di tutto ciò che non poteva essere prodot-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

to in serie. Una lettura più profonda di ciò che è successo, all'interno della nostra attività, ci porta a scoprire che la realtà è un'altra: quella del piccolo artigiano e della sua capacità di trasformarsi ed evolversi. Basterebbe ricordare i tanti artigiani del settore della lavorazione del mobile visitati da Gio Ponti e da tanti altri architetti tra gli anni Trenta e Quaranta, nell'attivo territorio della Brianza che in breve tempo, attraverso il progetto rinnovato e ampliato, seppero trasformarsi in veri e propri imprenditori del settore.

Era facilmente riconoscibile la loro origine di piccoli artigiani: quasi tutti avevano le mani "segnate", si fa per dire, dalla sega e dal lavoro manuale spesso condizionato da certi attrezzi.

Una realtà quindi la cui storia è stata spesso negata o è rimasta sommersa, in una società che non ha saputo leggere e incentivare le capacità di molti artigiani, non solo legate alla cultura del fare ma anche alla cultura d'impresa.

Ancora oggi si dà troppa poca importanza a quegli atelier che conservano gelosamente certe tradizioni di lavorazione - dagli orafi agli scalpellini - tradizioni che spesso sono alla base di quelle capacità manuali che fanno il valore aggiunto dell'oggetto d'arte.

Il valore aggiunto che consente al piccolo artigiano, con un grado di consapevolezza in più, di comprendere il salto di qualità che può operare nell'ambito di una società che sa apprezzare opere realizzate con amore e passione e tanta capacità acquisita nel tempo.

La centralità dell'artigianato

Dalla Val d'Aosta alla Sicilia si ricomincia a parlare di artigianato, in tutta Italia si riscopre il valore delle nostre tradizioni, della nostra cultura; anche il politico più sprovveduto ci ricorda quotidianamente che, per risollevare la nostra economia, per creare nuovi posti di lavoro, occorre fare riferi-

*Ugo La Pietra
Vasetto cactus "Amore mediterraneo"
realizzato da Giovanni D'Angelo (Polizzi Generosa, PA)*



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

mento alla "piccola impresa". La grande industria non può risolvere il problema del lavoro perché la sua logica è quella opposta: meccanizzare i suoi impianti, eliminando le persone e sostituendole con nuovi impianti sempre più autonomi.

Così l'artigianato sembra ritrovare la sua importanza, addirittura la sua centralità; in più si è finalmente scoperto che per vendere i nostri prodotti all'estero non è più sufficiente un generico "made in Italy" in quanto il prodotto in questione potrebbe essere facilmente realizzato in altre aree produttive a basso costo. Si è capito che il vero prodotto italiano è quello che riesce a relazionarsi ad un territorio, ad una tradizione, ad una lavorazione particolare esaltata e valorizzata da un marchio. È ciò che da tempo vado spiegando e che, tutto sommato, già si fa con i prodotti alimentari: infatti la pizza non è "pizza italiana" ma "pizza napoletana", il parmigiano non è "parmigiano italiano" ma "parmigiano reggiano", la malvasia non è "malvasia italiana" ma "malvasia delle Eolie", e così via.

Per alcuni decenni ho creduto che bastasse moltiplicare le esperienze finalizzate ad incentivare l'incontro tra la cultura del progetto e la cultura del fare e così ho attraversato con progetti miei e di tanti altri compagni di strada le varie lavorazioni artigianali nei vari territori di tradizione: il mobile (Cantù, Bovolone Pesaro), la ceramica (Montelupo, Sesto Fiorentino, Faenza, Grottaglie, Deruta, Caltagirone, Vietri sul Mare, Albissola, Nove, Este...), il vetro e il cristallo (Murano, Colle Val d'Elsa, Empoli, Altare), il mosaico (Spilimbergo, Ravenna, Monreale), le pietre e i marmi (Verona, Volterra, Lavagna, Catania, Lecce, Carrara). Ho potuto verificare la vitalità dei vari territori, ho ipotizzato una corrente di pensiero, sperimentata nelle varie mostre "Progetti e territori" e "Genius Loci", alla ricerca di un "design territoriale".

Purtroppo nei vari decenni, anche se da molte par-

ti si levarono voci che plaudivano a queste esperienze, è stato sempre più chiaro che non era certo facendo buoni progetti e alimentando l'entusiasmo degli artigiani che si poteva creare uno spazio culturale e commerciale; senza nessuna energia istituzionale capace di completare (con la comunicazione e la vendita) il grande sforzo operato nei vari territori, tutte le operazioni rimasero di fatto incomplete.

Così ho cercato di affrontare il problema dell'autogestione di un percorso progettuale/produttivo e di vendita.

Sono partito dal basso: ho fondato il Dipartimento di progettazione Artistica per l'Impresa all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e ho cercato di introdurre il concetto di autoproduzione partendo non tanto dal progetto quanto dal "come e dove vendere"! Per questa operazione culturale (ma anche imprenditoriale) ho introdotto nel percorso didattico all'Accademia delle materie di studio pensate ad hoc, quale fu ad esempio "Le risorse del territorio", un percorso utile per individuare i temi e le occasioni progettuali verso le quali indirizzare le proprie idee e il proprio lavoro.

Dal merchandising museale al souvenir in occasione di grandi eventi (Festival del Cinema, Umbria Jazz...) o di piccole manifestazioni locali, dal recupero dei prodotti locali ("la dieta mediterranea") per la realizzazione di oggetti legati alla loro conservazione e consumo... queste e tante altre occasioni rilevabili sul territorio che di volta in volta, grazie alle nostre tante diversità ancora esistenti, sono in grado di fornire occasioni progettuali e di possibile collocazione commerciale. Oggi, e sempre più in futuro, ci saranno letture del percorso relativo alla storia del nostro design attraverso la rivalutazione dell'artigianato, del fatto a mano, delle arti applicate, del craft europeo e del design territoriale. Un percorso che è possi-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

bile rileggere e documentare attraverso le riviste Fasciolo, Area, Abitare con Arte, Artigianato tra Arte e Design che ho diretto dagli anni Settanta al Duemila.

Stefano Follesa, con questo libro, rappresenta una voce sinceramente attenta all'evoluzione della disciplina design (anche per essere stato negli ultimi venti anni un protagonista, oltre che attento osservatore, di ciò che si stava praticando); una voce che aiuterà le giovani generazioni a capire ciò che è stato fatto per affrontare con più chiara consapevolezza il loro difficile futuro.

NOTE

¹Artista, architetto, designer e ricercatore.

Docente in molte istituzioni universitarie, Direttore di riviste di architettura e design, ha progettato oggetti e collezioni per varie aziende, tra cui: Poggi, Elam, Alessi, Artemide, Barovier e Toso, Gruppo Bisazza. Vincitore di numerosi premi tra cui il Compasso d'Oro nel 1979, dal 1985 organizza mostre e seminari, portando la cultura del progetto all'interno di diverse aree artigiane.

FrancoAngeli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

DESIGN, ARTIGIANATO, TERRITORIO

Francesca Tosi ¹

Il tema del rapporto del progetto con le identità locali è un tema centrale alla scuola fiorentina che collega trasversalmente le diverse anime della ricerca trovando riscontro in un tessuto produttivo ricco e fecondo

Firenze ha sempre esercitato nell'immaginario collettivo un'identità forte, costruita nel tempo in un preciso rapporto tra luogo fisico e luogo culturale, consolidata a partire dalla seconda metà del Cinquecento nelle testimonianze dei viaggiatori del Grand Tour che veicolavano insieme ai prodotti di un artigianato sapiente l'immagine di una città colta e raffinata. La Toscana e il suo capoluogo sono stati per molto tempo l'emblema di una diversità culturale leggibile negli oggetti, nelle architetture, nel paesaggio, che ha alimentato senza soluzioni di continuità l'economia del territorio, espressione di una cultura del fare che ha qui raggiunto livelli alti di perizia. L'identità Toscana, quello che viene definito "Tuscan Way of Life", non nasce da una casualità di eventi ma è il risultato di una costruzione sapiente, avviata nel tardo medioevo e rafforzata e sviluppata nei secoli a seguire², 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. Il ruolo

forte ricoperto in questa costruzione identitaria da un tessuto artigianale presente e diffuso nel territorio si palesa 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.

Da lì in poi, il tema del rapporto con i luoghi permea la cultura fiorentina nelle sue varie anime sviluppandosi con modalità e specifiche differenti nelle diverse discipline.

In ambito economico è partendo dall'analisi del territorio toscano che si definisce una corrente interna alla ricerca che indaga le modalità di formazione e le caratteristiche costitutive dei sistemi territoriali. Si deve alla figura di Giacomo Becattini, profondo conoscitore delle teorie di Alfred Marshall, una rilettura delle peculiarità del sistema produttivo italiano, costituito per lo più da aggregazioni di imprese su ambiti territoriali, che porta alla definizione del concetto di "ambiente sociale", un'ambiente in cui le interrelazioni fra gli uomini, dentro e fuori dai luoghi della produzione, definiscono un peculiare timbro e carattere (Becattini 1987). Attorno alla figura di Becattini, si costruisce una "Scuola fio-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

rentina degli Economisti" che pone il territorio al centro delle ricerche e delle elaborazioni possibili sullo sviluppo economico.

La Facoltà di Architettura di Firenze (oggi Dipartimento di Architettura), con le sue molte anime e con le sue molteplici relazioni con il territorio e il suo tessuto produttivo, dentro e fuori i confini regionali e nazionali, è luogo privilegiato nel quale si sviluppano e definiscono precise linee di ricerca sul rapporto tra luoghi e progetto.

In ambito urbanistico la costituzione di una scuola territorialista fiorentina ha inizio a partire dai primi anni Ottanta ma si fonda su importanti premesse poste in essere sin dalla costituzione stessa della Facoltà di Architettura. È probabilmente con l'arrivo a Firenze di Ludovico Quaroni nel '56 che prende avvio una precisa vocazione alla ricerca sull'identità della città; la città degli uomini, la città delle case. Una vocazione che, in anni più recenti, trova riscontro nelle ricerche di Alberto Magnaghi a cui dobbiamo la definizione di "crescita di coscienza", cioè di un processo di reidentificazione con i luoghi e di riappropriamento dei saperi. È nell'ambito della scuola fiorentina d'architettura del primo Novecento che si definiscono i tratti di un linguaggio progettuale costruito su un rapporto diretto con le risorse materiali e immateriali di un luogo. Ed è con Giovanni Michelucci dapprima, e con Leonardo Ricci e Leonardo Savioli in seguito, che si delineano le caratteristiche di una vera e propria "scuola contestualista" che troverà con Adolfo Natalini un ruolo nell'identità dell'architettura italiana.

Nel campo del Design, il tema del rapporto con il tessuto produttivo e con i distretti industriali rappresenta una delle linee di ricerca fondative della Scuola fiorentina, con Pierluigi Spadolini e Giovanni Klaus Koenig prima, e negli anni successivi con Roberto Segoni. Negli anni più

recenti, il tema del Design per le specificità dei territori si è sviluppato nelle ricerche di Enzo Legnante e Giuseppe Lotti che, partendo dalle analisi di Becattini e della scuola fiorentina degli economisti, indagano i rapporti tra design, imprese e territorio.³

In ambito umanistico sono rintracciabili i tratti di una comune vocazione al lavoro sui territori nelle ricerche e negli insegnamenti di Pietro Clemente. Clemente, docente di Storia delle Tradizioni Popolari e Antropologia culturale nelle università di Firenze e Siena, ha indagato nel suo lavoro il "patrimonio immateriale" o "intangibile", analizzando i vari aspetti della cultura contadina, le forme dell'arte popolare, la tradizione orale, oltre ad un'indagine specifica sull'antropologia del patrimonio, i musei e la museografia. Nella ricerca di Clemente il tema dell'identità territoriale si presenta con continuità diventando il filo conduttore che unisce le differenti tematiche del suo operare.

La vocazione identitaria presente nella cultura fiorentina costituisce il riferimento culturale, e il punto di partenza di questo lavoro di Stefano Follesa il cui contenuto nasce dalla lunga esperienza di ricerca e di lavoro progettuale sviluppata dall'autore sul rapporto tra progetto e identità e, più specificatamente, dalla ricerca condotta all'interno del nostro Dipartimento sul rapporto tra design, artigianato e territori.

Il tema, sempre più nodale in una disciplina in progressiva riconfigurazione, è quello dei rapporti del design col vasto mondo del fare artigianale da un lato e con le altre espressioni della cultura materiale (i cibi, l'arte, l'architettura) dall'altro.

Il libro affronta, in particolare, il tema delle nuove pratiche e dei nuovi linguaggi per un design che sappia esprimere capacità di innovazione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

– formale, tecnologica, di comunicazione – nel rapporto con il patrimonio della produzione artigianale e la vocazione identitaria dei territori. Se il fare artigianale si sviluppa con modalità e processi differenti rispetto al fare industriale, è necessario che anche la cultura del progetto elabori specifiche modalità che consentano di cogliere il valore aggiunto della perizia dell'esecutore, della preziosità dei materiali, di un patrimonio artistico e iconografico di riferimento presente nei luoghi.

Sui rapporti tra Design, artigianato e innovazione, sono state sviluppate in questi ultimi anni molte esperienze nella ricerca e nella sperimentazione. Tra queste, l'evento +Design all'interno della Mostra Internazionale dell'Artigianato di Firenze (a trent'anni di distanza dalla mostra/convegno "Dov'è l'artigiano" curato da Enzo Mari negli stessi locali della Fortezza da Basso, che segnò una tappa fondamentale per il dibattito teorico disciplinare) ha indagato, attraverso mostre, convegni e workshop progettuali, i rapporti design/artigianato sotto gli aspetti dell'incontro con la cultura del fare, delle contaminazioni possibili tra culture differenti, del rapporto con la tecnologia che sempre più caratterizza un determinato ambito del fare artigiano. All'interno dello stesso evento è stato indagato il fenomeno delle "autoproduzioni" quale territorio di sperimentazione del design in piccole produzioni che spesso coinvolgono un tessuto artigianale ancora attivo nel nostro paese. Altra importante esperienza condotta in ambito dipartimentale è stata quella promossa dall'Osservatorio Mestieri d'Arte di Firenze che sotto la guida di un gruppo di docenti del nostro dipartimento ha coinvolto giovani progettisti ed artigiani in una contaminazione tra cultura del fare e cultura del progetto che ha generato oggetti straordinari, espressione di un "fare colto" quale quello che

sempre caratterizza l'incontro tra design e artigianato.

NOTE

¹ Francesca Tosi, architetto, è professore ordinario di Disegno industriale presso il Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 2012 è Presidente del Corso di laurea in Disegno industriale.

² Si pensi al ruolo esercitato, a partire dalla seconda metà del Settecento, da istituzioni quali l'Accademia dei Georgofili la cui funzione di coordinamento nello sviluppo e nella tutela dell'ambiente, del territorio e delle attività in esso presenti è proseguita per più secoli.

³ Legnante E., Lotti G., *Un tavolo a tre gambe, Design/Impresa/Territorio*, Alinea, Firenze 2005.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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.¹

Questo libro parla di oggetti e di luoghi.

E di persone che realizzano gli oggetti e trasformano i luoghi creando le basi della cultura (la cultura è la costruzione di un qualcosa che non esiste in natura).

Racconta come i luoghi, con le loro specificità materiali, culturali e tecniche, abbiano sempre alimentato una diversità che si è lentamente costruita nel tempo e come la modernità abbia spezzato questa catena evolutiva senza riuscire più a ricompilarla avendone progressivamente smarrito i codici interpretativi.

Il tema, nello specifico, è quello di un design che, divenuto il fare unico delle cose (oggi tutto è design), ne ha progressivamente modificato usi, significati e connessioni per poi interrogarsi sulle conseguenze che tali trasformazioni imponevano ai sistemi lavorativi e ai sistemi di vita. Tutti oggi ci interroghiamo sulla progressiva omologazione del vivere e rivendichiamo la necessità di tutelare le diversità che ancora permangono. “Fonte di scambi, d'innovazione e di creatività, la diversità culturale è, per il genere umano, necessaria quanto la biodiversità per qualsiasi forma di vita. In tal senso, essa costituisce il patrimonio comune dell'Umanità e deve essere riconosciuta e affermata a beneficio delle generazioni presenti e future”², la sfida che ci attende dunque è quella del passaggio da una tutela passiva di quanto già fatto all'elaborazione di nuove diversità.

Il senso di questo libro non è auspicare un ritor-

no a tecniche e linguaggi perduti (buona parte delle conoscenze tacite sviluppate nei territori sono state annullate dagli avanzamenti tecnologici) ma semmai capire con quali linguaggi, mezzi e strumenti il fare contemporaneo possa ancora sviluppare una diversità culturale e come tale diversità possa interessare il sistema degli oggetti. In un tempo nel quale le barriere che ancora dividono arte, industria e artigianato vanno progressivamente a crollare, è necessario elaborare nuovi linguaggi e nuove pratiche che possano restituire agli oggetti alcune delle prerogative cancellate dalla modernità. Tra queste le componenti simboliche, l'adesione ai luoghi, l'apporto decorativo, il rapporto con i materiali, il senso dell'utilizzo.

I mestieri della felicità (designer, artigiano, architetto, artista) accomunati da una gioia dell'ideazione inversamente proporzionale ai benefici economici, vivono una complessa fase di riordinamento e ibridazione che prelude a sostanziali cambiamenti. Se il design italiano saprà cogliere queste mutazioni per riconnettersi a quel patrimonio unico di espressioni artistiche ed eccellenze artigianali che definisce la nostra diversità, potranno forse prefigurarsi nuove importanti stagioni culturali.

La necessità di salvaguardare le diversità e il bagaglio di caratteri individuali che portano con sé è un fine comune che lega discipline diverse in luoghi diversi, un fronte unico che unisce società e ricerca contro una globalizzazione (o occidentalizzazione) che ha minato le basi di quel sapere e saper fare che ha garantito per secoli stabilità economica e sviluppo sociale. Le diver-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sità culturali sono il frutto di una lunga evoluzione avvenuta all'interno dei territori ma anche di una ibridazione fra comunità e fra popoli a tutti i livelli della conoscenza, sia questa tecnica, scientifica, artistica o politica. Le diversità e le ibridazioni sono sempre state il nutrimento di un'identità che si è costruita nel tempo e nei luoghi (a tempo e a luogo); un'identità oggi sempre più debole perché non più alimentata dal presente. La modernità, nel segno di una rottura col passato, ha ruscato gli elementi caratterizzanti delle identità cancellando, talvolta in maniera irreversibile, saperi costruiti nel corso di secoli, decretando l'interruzione di intere catene di conoscenze. Lo ha fatto modificando i linguaggi, rivoluzionando le tecniche, abbandonando rituali e simbologie ma anche espellendo progressivamente gli artigiani, espressione del radicamento della cultura del fare, dalle città, trasformando i loro ambiti di vendita (le piccole botteghe soccombenti nel confronto con le grandi e medie strutture di vendita) e i loro sistemi di distribuzione (i mercati locali). Lo ha fatto, ancora, costruendo un nuovo sistema socio-economico che affida sì, per buona parte, agli oggetti lo sviluppo (la società dei consumi) ma che di contro toglie alle persone il controllo su di essi (conoscenze, valori, simboli).

Oggi una crisi economica senza confini rivela il lato nascosto di un'idea di progresso illimitato costruito su una proliferazione esponenziale di oggetti e capitali. Gli elementi cardine del processo di sviluppo globale, la liberalizzazione di mercati, prodotti e lavoro, l'interdipendenza dalle nuove tecnologie della comunicazione, l'intensificarsi esponenziale di innovazioni e linguaggi, sono intervenuti come fattori critici nell'evoluzione di molti paesi riducendone il potere di incidere sulle scelte economiche e culturali con una propria specifica visione. Abbiamo

aderito a un'idea di innovazione come ripartenza e di modernità come cancellazione ma una nuova stagione culturale può mettere in crisi le certezze sulle quali abbiamo costruito un progresso distruttivo.

Questo libro insegue dei "percorsi ancora possibili"; racconta di quanto il design, troppo spesso usato come grimaldello per la saturazione dei mercati, possa e stia tracciando nuove direzioni e tra queste quella di una modernità "memore" che guardi al passato nel definire linguaggi ed espressioni del fare. Il libro indaga i metodi e gli strumenti attraverso i quali la cultura del progetto (con riferimento alla disciplina design ma con metodi e strumenti applicabili alle diverse pratiche progettuali) può riappropriarsi di alcuni dei valori cancellati dalla modernità, attraverso la "rielaborazione colta" di un patrimonio ricco che può alimentare l'innovazione.

Il percorso delle parole inizia con l'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 rapporto con i luoghi, il ruolo nell'evoluzione della società, il rapporto con i rituali del vivere), sino a definire gli elementi che ne determinano l'identità, quindi i materiali, le tecniche, le tipologie, i linguaggi, gli usi, i simboli, le contaminazioni.

In questa dialettica tra uomini e oggetti il design si inserisce come elemento ordinatore che, a partire da un certo momento della storia, rivendica il controllo sul dire e il fare delle cose. E in ciò cancella progressivamente alcuni degli elementi costitutivi delle culture materiali (i valori simbolici, la continuità evolutiva, il rapporto con i luoghi), per poi capire che su tali pratiche, su tali simbolismi, sull'adesione ad un'identità costruita nel tempo e nei luoghi, si basava il no-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

stro rapporto affettivo con le cose. La riscoperta di una storia e di una biografia degli oggetti, il restituire loro un ruolo all'interno delle dinamiche sociali è un fenomeno che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, si affaccia nella cultura europea legando le analisi dei sociologi e dei semiologi (Barthes, Baudrillard, e a seguire Latour, La Cecla, Molotch, Mattozzi, Semprini, Volontè), alle pratiche dei progettisti (La Pietra, Branzi, Dalisi, Mari, Natalini). Animato da nuove curiosità culturali il design inizia ad interrogarsi sia sul ruolo di una storia evolutiva delle cose, sia sui limiti del proprio operare, sino a riconsiderare quella tradizionale identificazione col prodotto industriale che ne aveva ristretto il campo di osservazione alla storia recente degli oggetti.

Con le parole di Andrea Branzi: "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"³. Ma prima ancora di Branzi, a parlare di una linea evolutiva degli oggetti era stato un libro del critico americano George Kubler (arrivato da noi proprio negli anni Settanta), nel quale l'autore, analizzando i rapporti tra il fare delle cose e il fare dell'arte, affermava: "Le più antiche relique dell'opera dell'uomo sono gli arnesi dell'età della pietra. Da questi arnesi alle cose di oggi non c'è soluzione di continuità: è un'unica e lunga serie di oggetti che si è ramificata più volte ed è spesso

finita in rami morti. Intere sequenze vennero naturalmente a mancare quando si estinsero le stirpi artigiane o quando si ebbe il crollo di una civiltà. Ma il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale, tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana"⁴. Kubler faceva coincidere la storia delle cose con la storia dell'arte ponendo l'attenzione sul ruolo delle attività artigianali nel perpetuo rinnovamento dei linguaggi. È su questi presupposti teorici che si avvia dunque una riconfigurazione disciplinare del design che ne estende progressivamente gli ambiti alla progettazione di tutti i manufatti a prescindere dal sistema costruttivo che li ha generati. Oramai, nel bene e nel male, il design è tutto: è il dire e il fare, è industria e artigianato, è arte e funzionalità, è processo e metodo; è soprattutto il motore di un'innovazione continua, non più specifica ma di sistema, che ambisce a intervenire sull'intero processo che va dall'ideazione delle cose sino al loro ruolo nei nostri sistemi di vita. Ma nell'ampliarsi delle competenze sono aumentate le responsabilità che la materia assume; il design per le sue prerogative e per la capacità di connessione tra le discipline ricopre un ruolo sempre più importante nella società, che obbliga i progettisti ad ampliare quanto più possibile conoscenze e strategie. La crisi economica e sociale affida sempre più al mondo del progetto, in connessione con le scienze sociali ed economiche, un preciso ruolo nella costruzione di 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. E sono proprio quelle specificità (artistiche, ma-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nufatturiere, geografiche, storiche), che storicamente appartengono al DNA del nostro paese, che possono alimentare una visione peculiare dello sviluppo. Nel terzo e quarto capitolo del libro, dopo un necessario excursus storico sulle modalità con cui il design diviene intermediario nella costruzione delle cose, si analizzano le peculiarità del fare italiano. Una visione specifica sulla "diversità" italiana che costituisce certamente un limite della ricerca ma corrisponde ad una visione dal particolare al generale che mi appartiene. Emergono così le prerogative del nostro design e cioè quelle di una contaminazione con l'arte che investe sia il prodotto artigianale che quello industriale e di una qualità del fare alimentata da una rete di piccole imprese diffuse nel territorio. Sono in molti, e quasi sempre stranieri⁵, ad aver capito quanto il made in Italy, nella sua perfetta miscela tra una raffinata manualità e una creatività alimentata da un patrimonio culturale unico, possa davvero contribuire a costruire i nuovi canoni della modernità.

Ugo La Pietra dice queste cose da quarant'anni, in un'instancabile attività che lo vede attraversare il paese in lungo e in largo nel tentativo di tracciare nel design una strada di specificità che contrasti l'omologazione dei linguaggi. Oggi qualcosa sta cambiando. I segnali, tra le poche conseguenze positive dei mutamenti imposti dalla recessione, ci sono e da più parti si assiste ad un ritorno al fare manuale, alla riscoperta e al rinnovo di conoscenze antiche, alla ricerca di una qualità legata ad una reale perizia costruttiva, a nuove imprese che pongono radici solide sulle diversità ancora presenti per costruire su di esse un'innovazione strategica. Il bel libro di Stefano Micelli⁶ ha mosso le acque di un design distratto, mostrando quanto una virtuosa contaminazione del fare artigiano con l'economia globale, attraverso le leve del design, possa

rappresentare una prospettiva d'innovazione percorribile. E così nel quinto capitolo vengono analizzate le tante modalità con cui il design può ancora sviluppare diversità e identità: nelle autoproduzioni, nel design d'arte, nel food design, nell'intercultura, nel narrative design, nel merchandising; tutte modalità che guardano al fare artigiano come pratica di attuazione di un recuperato rapporto con gli oggetti.

Il libro entra quindi nel merito dei processi, esaminando gli strumenti attuativi di un design identitario e tracciando alcuni possibili percorsi. Lo fa con la consapevolezza di aggiungere parole a parole su una tematica che accompagna la modernità sin dal suo presentarsi, ma con la certezza di un dibattito reso ancor più pressante e necessario dalla crisi in atto. Chi, nella didattica o nella professione, ha affrontato il difficile tema dei rapporti design/identità e conseguentemente design/industria/artigianato, sa bene che i nodi irrisolti sono principalmente di due ordini.

Il primo ordine è legato ai linguaggi.

Il design storicamente si identifica nei linguaggi di semplificazione, tipici dei processi industriali. Chiunque venga messo a confronto con le espressioni di ricchezza formale che contraddistinguono ogni cultura artigiana (che trovano nell'abilità manuale il loro naturale approdo) sa quanto tale ricchezza possa essere paralizzante nell'atto progettuale. L'incompetenza della cultura progettuale su linguaggi classici, che si sono riprodotti stancamente per più di due secoli senza alcuna innovazione, è il segno dell'impotenza nei confronti di una cultura del fare che sovrasta l'idea. Ma quando il designer chiede all'artigiano di lavorare su volumi puri e superfici lisce (salvo che non si tratti di una esplorazione sui limiti della materia come Sottsass ha fatto con la ceramica) sa bene che sta in qualche

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

modo annullando il suo contributo al progetto. Tutto ciò rivela l'assoluta necessità di una evoluzione dei linguaggi e di un approfondimento dei diversi metodi necessari per i processi industriali e artigianali, per gli oggetti "universali" e per il progetto identitario. La progettazione identitaria non parte mai da un foglio bianco ma da una complessa rete di segni, materiali, tecniche, usi, che costituisce il tessuto culturale di ogni territorio e la partenza per lo sviluppo di nuove espressioni; è questo il tema affrontato nei capitoli dal sesto all'ottavo.

Il secondo ordine è legato agli ambiti commerciali e distributivi. Nella saturazione dei mercati, per molte imprese il vero problema non è più il saper fare ma il poter fare. L'artigianato ha in parte avviato alle trasformazioni in atto smettendo progressivamente di occuparsi di oggetti pratici e spostandosi sui territori dell'arte, ma per far sì che ad esso competa ancora il fare delle cose quotidiane è necessario invece inventare nuovi sistemi di distribuzione accessibili e praticabili a prescindere dalle dimensioni d'impresa. Per il fare artigiano emerge la non applicabilità delle pratiche in uso nel sistema industriale e quindi la necessità di individuare modalità proprie, nuovi sistemi di distribuzione e diffusione dei prodotti che tengano conto delle diverse finalità, risorse, strumenti e tecniche. Tale esigenza è dovuta alle particolari caratteristiche del prodotto identitario che necessita di un adeguato supporto di comunicazione e di modelli commerciali e distributivi applicabili alle microimprese. L'ultimo capitolo del libro affronta proprio quest'ambito della ricerca che, se pur apparentemente di minor competenza per la disciplina design (sebbene la comunicazione ne rappresenti una delle componenti fondamentali), si pone come naturale approdo del processo progettuale e ad esso fortemente connesso.

La proposta che viene qui delineata è quella dello sviluppo di "Cataloghi Tematici" di ambito territoriale che, su tematiche individuate, raccolgano la produzione delle diverse aziende di un territorio, a prescindere dalle dimensioni d'impresa e, al contempo, forniscano le informazioni, necessarie al progetto, sulle risorse culturali e materiali del luogo. Uno strumento che sia al contempo informativo e commerciale e che utilizzi il web come nuovo tramite democratico di sviluppo per le piccole imprese, utilizzando da un lato le conoscenze sviluppate dalle "Information Technologies", dall'altro le pratiche dell'"E-commerce". I cataloghi tematici come nuovi mezzi di penetrazione nei mercati, attraverso filiere orizzontali su tematiche specifiche, ma anche come strumenti attivi in grado di collegare imprese e progettisti con l'obiettivo di promuovere una nuova progettualità che restituisca identità alle cose. Consapevole della complessità dei temi trattati e dell'incompletezza di informazioni e approfondimenti in molti punti, il libro vuole essere un contributo ad un dibattito necessario che nei prossimi anni diverrà certamente sempre più centrale alla disciplina design.

NOTE

¹ Stefano De Santis, "Verso un'ontologia del dialogo," intervento al convegno *Dall'identità all'identità*, Grosseto, Ottobre 2009.

² Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale adottata all'unanimità a Parigi durante la 31ª sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO, Parigi, 2 novembre 2001 - Art.1.

³ Andrea Branzi, Marilia Pederbelli (a cura di), *Capire il design*, Giunti, Firenze 2007.

⁴ George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976.

⁵ In un recente articolo sull'Espresso dal titolo "Ci portano via pure il made in Italy", Bruno Manfellotto evidenzia come buona parte dei marchi più prestigiosi del Made in Italy, quali Valentino, Brioni, Gucci, Pomellato, Pucci, Fendi, Bulgari, Loro Piana, Richard Ginori, siano ormai proprietà di gruppi finanziari esteri.

⁶ Stefano Micelli, *Futuro artigiano - L'innovazione nelle mani degli italiani*, Marsilio Editore, Venezia 2011.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

1 - VITA PRIVATA DELLE COSE

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, ad una lettura più ampia, la frase può far riferimento al mondo degli oggetti e rimandare a quanto la nostra felicità possa essere legata al rapporto con ciò che ci circonda.

La reciproca dipendenza tra la vita e le cose 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".

Parlo di un rapporto 'recuperato' perché in realtà quello tra gli uomini e gli oggetti è un legame che in alcune fasi storiche è stato molto forte ma che poi si è progressivamente indebolito. La storia ci insegna che uomini e cose non hanno sempre avuto per le scienze pari dignità. C'è un punto, nell'evoluzione della società, in cui le cose e le idee si separano. In quella fase, che coincide con l'età 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 come la fisica, la biologia, la meccanica. Gli oggetti, progressivamente retrocessi al ruolo di merci, quali componenti marginali della

vita delle persone, vengono analizzati prevalentemente per i loro fattori tecnico-funzionali o estetici. È in tale fase che le componenti simboliche ed emozionali scompaiono quasi completamente dai criteri generativi degli oggetti e una storia sin lì evolutiva, fatta di segni, di usi, di forme e decori si interrompe. Questa marginalizzazione 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 alle pratiche d'uso ma all'appetibilità in mercati sempre più ampi.

La riscoperta di una storia e di una biografia degli oggetti, il restituire loro un ruolo all'interno delle dinamiche sociali quali mediatori tra noi e il mondo (Barthes), è un fenomeno recente che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, lega appunto le analisi dei sociologi alle pratiche dei progettisti. *Il sistema degli oggetti* (1968), opera prima del sociologo francese Jean Baudrillard, che diventerà testo di riferimento per intere generazioni di designer, ci riporta ad un rinnovato ruolo attivo degli oggetti ricordandoci quanto le pratiche d'utilizzo e consumo siano tra i principali strumenti di indagine dello sviluppo della società contemporanea.

E, a seguire, sarà il filosofo-sociologo Bruno Latour, nei primi anni Novanta, a guidare una "rivincita degli oggetti" che, partendo ancora dalle scienze sociali, coinvolgerà progressivamente il fare dei progettisti. Il design, che nella contemporaneità assurge al ruolo di scienza della trasformazione dei beni, affianca quindi le "scienze

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

umane" (nome che di contro esprime una logica di separazione tra uomini e cose) nell'analizzare la funzione degli oggetti all'interno delle dinamiche relazionali al fine di interpretarne i cambiamenti.

"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, Dorfles, 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"².

Nel rinnovato interesse per il mondo degli oggetti, la cultura progettuale si interroga quindi sull'esistenza di una storia pregressa delle cose (Branzi 2007) e concretizza un interesse per la loro "biografia" (Matteozzi-Volontè 2009). Lo fa sia con una accezione di forte critica al proprio ruolo nell'esaltazione delle pratiche di consumo (Mari 2009), sia 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"³. In questo nuovo sguardo sui manufatti quali artefici di dinamiche relazionali con gli uomini e con i luoghi, si opera una variazione linguistica e gli "oggetti", da beni di consumo, tornano ad essere "cose",

concretizzazioni materiali dei pensieri. Parliamo infatti (e lo faremo anche in questo libro) 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, che comprende l'essere materiale e l'essere simbolico. Alle cose, e in genere agli elementi che accompagnano il suo vivere, l'uomo affida spesso anche 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"⁴.

Il passaggio dalle cose agli oggetti corrisponde con l'approdo alla modernità, ad un nuovo ordine che ha annullato linguaggi, pratiche, tradizioni, relazioni, simboli. Le cose non sono solo i manufatti, "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)"⁵. Sono le cose a raccontare un rapporto ancora possibile con i luoghi perché le cose "hanno luogo" cioè vivono in un rapporto di dipendenza e scambio con gli spazi che occupano, e in questo scambio possono modificarsi o ugualmente possono contribuire a modificare gli spazi. Tra le cose e gli spazi si costruisce l'identità dell'uomo e la sua diversità rispetto agli altri esseri viventi. Il design, scienza organizzativa delle cose, è quindi una disciplina sempre più ampia che guarda ugualmente al fare e al sentire delle persone e relazione questo fare e sentire al reame degli oggetti "esistenti e inesistenti" (Meinong 1904) dando un significato al progresso.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Gianni Vezziario The Walking Man 2006,
Cultura del Museo d'Arte Contemporanea Ceramica (Ceramima)

Il nostro rapporto con le cose

Riappropriarci di un rapporto diretto con le cose implica un ragionamento sulle modalità con cui attualmente ci relazioniamo a ciò che ci circonda. Il nostro rapporto con le cose è un rapporto evolutivo, in continua trasformazione, strettamente correlato al procedere dei linguaggi, delle tecniche e delle comunicazioni. Nel corso di una vita siamo in grado di percepire i cambiamenti che si verificano sugli oggetti⁶ e le modalità con cui essi modificano il nostro vivere e il nostro abitare. E come esiste una correlazione stretta tra noi e le cose, esiste parimenti una correlazione tra queste e gli spazi. Alla stessa maniera con cui oggi abbiamo sempre meno spazio (la standardizzazione ha ridotto le dimensioni del vivere), abbiamo sempre meno cose. Con lo stesso oggetto, che occupa la superficie del palmo di una mano, possiamo telefonare, far calcoli, collegarci ad internet, ascoltare musica,

guardare un film, conoscere l'ora, vedere un programma televisivo, fotografare, filmare, giocare, scrivere, cronometrare, registrare, orientarci nella città o anche non fare assolutamente nulla. Non più di trent'anni fa ad ognuna di queste funzioni corrispondeva uno specifico oggetto e nelle nostre case mangiadischi, calcolatrici, telefoni, orologi da polso, televisori, macchine fotografiche, bussole, cineprese, riempivano la scena del quotidiano in attesa dell'arrivo delle 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 del paesaggio, e dei paesaggi domestici, tutti interconnessi"⁷. Ma oltre a ridurre il numero degli oggetti, ne abbiamo



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ridotto la presenza nel nostro abitare. Il minimalismo, come corrente di linguaggio, ha cancellato gli oggetti dagli spazi e così, sfogliando le pagine di una qualsiasi rivista d'arredo, registriamo quanti pochi oggetti compaiono nei mobili che, in ambienti sempre più dilatati, vivono dell'essenzialità della loro stessa presenza. E infine, seguendo un'esigenza di innovazione continua, abbiamo modificato il tempo di vita delle cose. Nella società contemporanea non abbiamo più necessità di molte cose durature, ma di pochi oggetti che dobbiamo continuamente rinnovare. La maggior parte dei manufatti con cui ci relazioniamo ha un ruolo attivo per un tempo estremamente limitato del nostro vivere per poi inabissarsi nelle viscere dei nostri contenitori di oggetti inutili. Viceversa il ruolo effettivo delle cose è legato al tempo stabile della loro permanenza; è nel tempo lungo che si sviluppano i rapporti con le cose come con le persone: "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 alle cose semplici il ruolo marginale di suppellettili. Se storicamente le cose hanno sempre avuto un doppio ruolo, e cioè l'essere utilizzate e l'essere possedute, oggi prediligiamo il primo aspetto, quello legato all'uso, e così stanno lentamente scomparendo gli "oggetti d'affezione". Abbiamo progressivamente sostituito gli oggetti semplici che accompagnavano il nostro vivere (il coltellino, il pettine, la penna, l'orologio, il portamonete) con oggetti elettronici il cui ruolo è prevalentemente quello di comunicare e tenerci "connessi" al mondo. Ma

quel coltellino, quel pettine, quell'orologio erano oggetti con una "storia" (l'orologio del nonno, il coltellino realizzato dall'artigiano conosciuto, la penna regalataci per la laurea) e una ritualità. Oggetti durevoli non programmati per "autoestinguersi" al trascorrere di una breve stagione, espressioni di un'identità e di una tradizione e come tali spesso "immortali". Come sostiene Giuseppe Lotti "siamo la prima generazione che non tramanderà oggetti ai nostri figli"⁸. Gli oggetti di cui ci circondiamo, sommando differenti tipi di obsolescenza (mode, tecnologie, materiali), hanno una vita breve e sempre più anonima. Sono oggetti apolidi che non appartengono più ai luoghi né alle tradizioni, oggetti abbandonati da una modernità che ha trasferito la sua attenzione sulle persone. L'edonismo diffuso che domina i nostri giorni ha assegnato agli oggetti il ruolo di suppellettili del nostro vivere. Sebbene 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 è esclusivamente "watching". Guardiamo gli oggetti e degli oggetti ci interessano l'estetica e la tecnologia che guidano il nostro desiderio di appartenenza al gruppo. Ma questo percorso di omologazione consente una via di fuga: "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" (La Rocca 2009). È possibile «ridare al mondo un senso più pieno, meno appiattito sulla routine della quotidianità o meno interessato al dominio sugli oggetti?» (Bodei 2009). Perché ciò avvenga è necessario costruire un nuovo rapporto con le cose partendo magari dal recupero della conoscenza delle stesse.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

La conoscenza delle cose

La conoscenza delle cose, intesa come consapevolezza delle tecniche e dei materiali che le hanno generate, ma ancora dei significati simbolici o delle pratiche legate all'uso, si è progressivamente annullata con il modificarsi delle tecnologie e dei linguaggi. Viviamo in un nuovo mondo di oggetti che sempre meno capiamo e 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 mascherarne l'esatta conformazione (si pensi all'uso dei materiali compositi, del laminato al posto dell'argento massiccio o delle impiallaccature nel settore del mobile) rendendo difficile l'identificazione dei materiali e delle pratiche realizzative, dall'altro la comunicazione amplifica la distanza tra le cose come ci appaiono e le cose come realmente sono. Questo deficit voluto di informazioni, ha quasi sempre una

più operate da imprenditori sulla base del valore culturale o di innovazione dei progetti (ciò che ha fatto la fortuna del design italiano) ma da responsabili di marketing sulla base delle aspettative di consumo 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 una conseguente perdita dei mercati) o ne ha addirittura talvolta sancito la morte. Si pensi, ad esempio, a cosa hanno significato per l'alabastro 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 crisi produttiva all'immissione sul mercato di tappeti di produzione industriale realizzati quasi sempre in extra-territori che, imitando lavora-

"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

giustificazione economica legata, in una logica di mercato, alla necessità di apparire e attrarre al più basso costo possibile. Il confronto tra designer e produttori in anni contrassegnati da una crisi dei mercati che impone una riduzione dei costi, non si svolge quasi più attorno al valore effettivo delle proposte progettuali, ma troppo spesso attorno ai metodi per produrre lo stesso oggetto abbassando 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 strategiche non

zioni tipiche realizzate manualmente con telai in legno di tradizione secolare, hanno abbassato i costi del prodotto rendendoli non più praticabili per le aziende artigiane. Il vero problema, stante l'enorme divario qualitativo tra i due prodotti, sta nella mancanza di una adeguata informazione: sulla storia millenaria delle tradizioni che stanno dietro ad ogni manufatto, sui significati dell'apparato iconografico, sulla preziosità e difficoltà delle lavorazioni, sul valore esperienziale dell'artigiano, sul portato di diversità culturale di quell'oggetto che animerà il tuo abitare. È un problema quindi di 'conoscenza' delle cose.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Un discorso analogo si potrebbe fare per l'intero comparto dell'argenteria dove la comparsa del "bilaminato", un'innovazione inserita allo scopo di aumentare i profitti grazie ad un uso minimo del metallo prezioso, ha invece causato un generale deprezzamento dell'intera produzione di manufatti generando nel consumatore il dubbio sulla effettiva qualità del prodotto o, in parte, per il comparto dell'arredamento dove la diffusione dei melaminici di nuova generazione, spesso scambiati per vere impiallaccature in legno, genera una totale confusione, 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 le cose, dei quali ormai conosciamo sempre più l'involucro e sempre meno il contenuto.

La società dei consumi ha introdotto nuovi elementi di valutazione, indipendenti dalla conoscenza delle cose, ma connessi al desiderio reale o indotto del possesso. Il marketing ha progressivamente spostato l'attenzione dalla qualità alla visibilità degli oggetti e il design è stato spesso utilizzato per costruire questa visibilità.

"Così, quanto c'erino lì 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".

Così il brand supera il prodotto e la costruzione di una esigenza di possesso trascende l'utilizzo e la qualità. In questo scenario di conoscenze mancate oggi è il prezzo che determina il valore e non è più il valore a determinare il prezzo. In un tale contesto emerge la necessità di un nuovo approccio al mondo delle cose che ci restituisca le conoscenze e ricostruisca un rapporto affettivo e durevole con gli oggetti, sia nell'ottica di un

minore dispendio di risorse e quindi di una nuova sostenibilità ambientale, sia nella direzione di un ritorno al rapporto con oggetti "stabili" in un vivere in continua mutazione.

La vita breve degli oggetti

Così va il mondo, mentre la vita media degli uomini si allunga sempre più, quella degli oggetti diviene ogni giorno più breve. L'attivista americana Ann Leonard in un documentario del 2007⁹ ha analizzato i due meccanismi che hanno generato una drastica riduzione della vita media degli oggetti: l'obsolescenza "programmata" e l'obsolescenza "percepita". La prima forma riguarda la pianificazione della durabilità degli oggetti (la Leonard fa l'esempio dei computer) e quindi un aspetto specificatamente tecnologico, la seconda compete invece il lato estetico, lo "status" e quindi il modo in cui percepiamo, o ci viene fatto percepire, un invecchiamento estetico delle cose. Le due forme di obsolescenza caratterizzano una società (nello specifico quella occidentale ma sempre più allargata) per la quale le cose non sono più fatte per durare. A questo duplice meccanismo, introdotto dal-

Vincenzo Rabito, Terra Matta

la modernità, che ha trasformato le persone in consumatori, si aggiunge un ulteriore elemento di obsolescenza legato a sistemi di costruzione e materiali che paradossalmente sono sempre più prestazionali ma sempre meno duraturi. Una durabilità che compete l'intera scena all'interno della quale la nostra vita si svolge, dall'automobile al rasoio che usiamo ogni mattina. Se analizziamo il comparto dell'arredo è evidente

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore



ISBN: 9788826464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

quanto lo sviluppo di sistemi costruttivi basati su pannelli in particelle di legno abbia ridotto la vita media dei mobili che oramai durano tutt'al più il tempo di una generazione. Le cose poi non si riparano più; chiunque di noi abbia pensato di riparare il proprio divano, la stampante o il cellulare, si è scontrato al pari con una manualità che è progressivamente scomparsa e con costi di riparazione quasi sempre, a torto o a ragione, superiori a quelli della sostituzione dell'intero oggetto. Stabilità, durezza, affidabilità, tutti caratteri negati dalla società dei consumatori che si nutre di velocità, instabilità e continua fluttuazione (Ranzo 2010).

L'anima delle cose

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 le cose (come i luoghi) possedevano qualità divine o soprannaturali che prescindevano dalla funzione e dall'uso e le 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 dominan-

ti"¹⁰. Il rapporto con gli oggetti è sempre stato mediato da una componente simbolica che ce 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 che la funzione prevalente è sempre di tipo simbolico"¹¹.

La scomparsa di un ruolo comunicativo e simbolico delle cose, che viene unanimemente imputata alla sostituzione dei processi produttivi avviata nella modernità, si era manifestata, in un certo senso, già precedentemente. "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 medioevo¹², nel momento in cui negli oggetti prevale la funzione sull'uso. Quindi tale abbandono non avviene repentinamente, con la sostituzione dei sistemi produttivi industriali a quelli manifatturieri, ma gradualmente, e in maniera differente per ogni luogo (i diversi ordini del tempo), col progredire delle scoperte tecnologiche. L'omologazione delle conoscenze ha progressivamente annullato le differenze culturali e cancellato il rapporto identificativo veicolato dai simboli e dalle cerimonie.

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 progressivamente quella componente "animi-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

stica" che definiva talvolta il rapporto affettivo con le cose. Gli oggetti di cui ci circondiamo non hanno più un'anima, non compare più quella componente spirituale che le culture del passato gli avevano attribuito.

Il termine "animismo" è un termine relativamente recente, nato nel Settecento in ambito 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 e ripari, fenomeni atmosferici, luoghi). Animismo è il termine con cui attribuiamo alle cose un valore che prescinde dall'uso. Una componente animistica degli oggetti è sempre stata presente nelle culture popolari europee, i valori simbolici che definiscono il senso della partecipazione dei singoli alla comunità hanno 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".¹³

Progressivamente gli oggetti si sono spogliati del loro valore simbolico a vantaggio della loro funzione eliminando i superflui rituali ad essi connessi. Sino a non più di cinquant'anni fa, un orologio era un orologio, nessuno si sarebbe sognato di considerare orologio un oggetto non dotato di almeno due lancette, un cinturino (da quando Cartier lo introdusse anche per gli orologi maschili) e un pulsante di ricarica. Le nostre

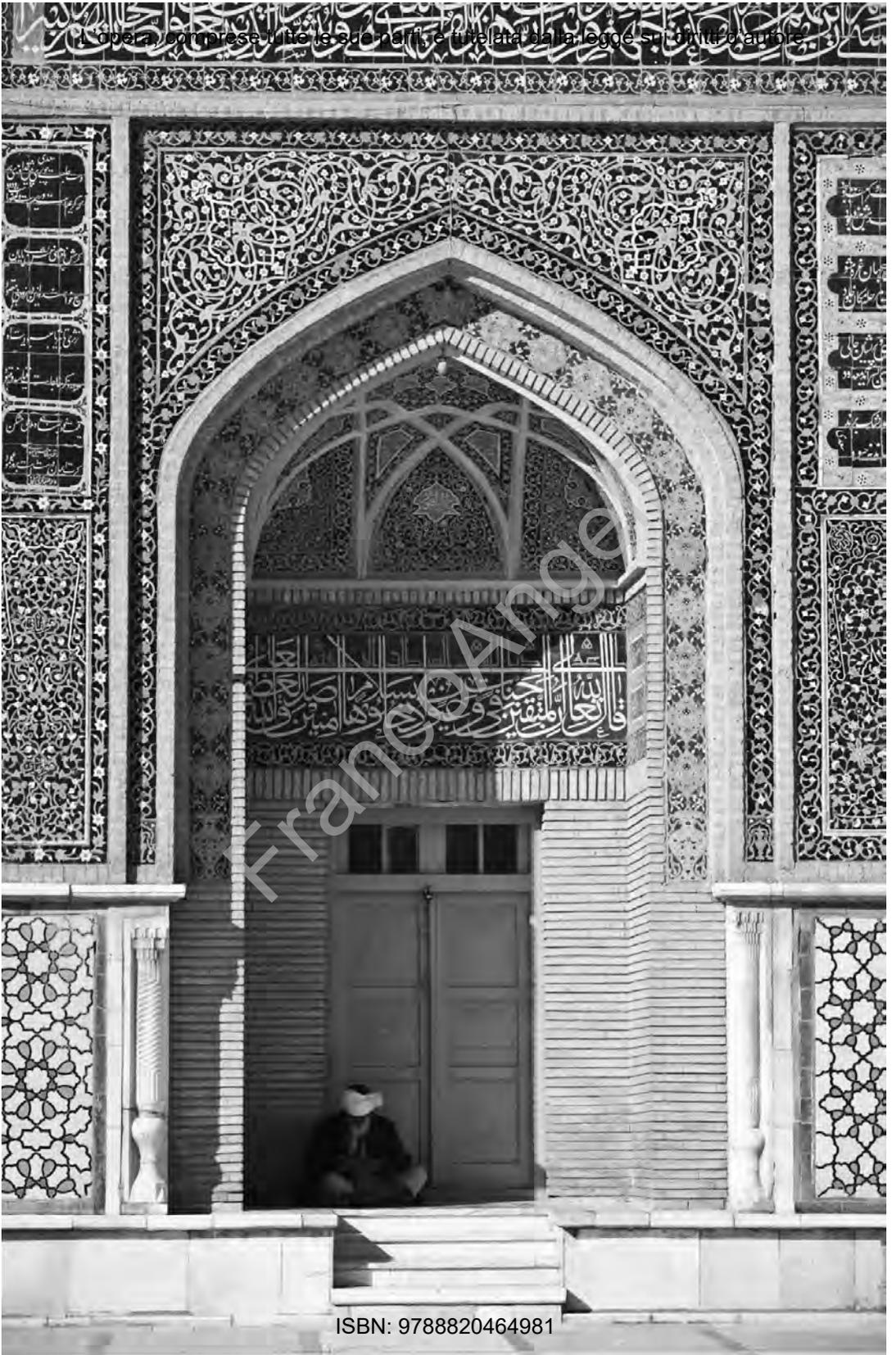
attenzioni erano legate semmai alla biografia dell'oggetto, al suo essere appartenuto ad altri, al valore del dono per chi lo aveva ricevuto, al prestigio delle lavorazioni in un oggetto che, se pure antico, era per tutti un mistero della meccanica. Col prevalere della tecnologia, l'orologio ha dapprima sostituito le batterie al meccanismo manuale di ricarica, il display alle lancette (nel passaggio dall'analogico al digitale), aggiunto di volta in volta il cronografo, la sveglia e con l'avvento dei microprocessori la calcolatrice, i videogiochi, la pendrive, sino a scomparire quasi in seguito all'assemblamento delle funzioni in oggetti unici (l'ora esatta ormai la leggiamo sul cellulare). Ma già dalle prime trasformazioni dell'oggetto, con la scomparsa di quei piccoli gesti legati all'uso (il movimento del braccio o delle dita per la ricarica, il posarlo la notte sul comodino, il riprenderlo per guardare l'ora al risveglio, la delicata estrazione del pulsante di ricarica per muovere le lancette) era scomparso il valore rituale del rapporto tra noi e l'oggetto.

La scomparsa delle componenti simboliche negli oggetti è, per alcuni teorici, 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. In ciò è leggibile l'adesione del nostro paese a un modello culturale, per molti versi estraneo alla propria storia, che ha caratterizzato la nascita e lo sviluppo del design italiano. La forma segue esclusivamente la funzione.

Il rapporto delle cose con i luoghi

Il rapporto tra oggetti e luoghi ha caratterizzato e definito gli strumenti del nostro vivere 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 il fare dei popoli greci e ro-

La opera comprende tutti i suoi paragrafi, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

mani, che già si riunivano in comunità chiamate "collegia" e "universitates", per poi divenire la base costitutiva della società medioevale. In tale fase, quando ancora i mobili non costituivano un territorio di esaltazione del saper fare artigiano, gli oggetti diventano espressione di una caratterizzazione locale trasmissibile, legata ai materiali, alle tecniche, agli usi. Una caratterizzazione che si rafforza, attraverso lo scambio e che evolve nel confluire di specializzazioni artigiane in zone specifiche delle città. "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 metalli) 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'Occidente¹⁴. Questo radicamento delle professioni ai luoghi è ancora testimoniato nella toponomastica di molte città dove i nomi delle vie rimandano ai mestieri che in esse si praticavano. E così a Milano si trovano ancora le vie Orefici, Armatori, Spadari, Berettari, Speronari e Pattari, a Roma le vie Cappellari, Bullonari, Acciaiolari e Giubbonari, a Firenze le vie dei Calzaiolari, dei Ramaglianti, dei Pellicciai, dei Tintori, dei Calzolari, dei Beccai. Il radicamento territoriale 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 abili-

tà 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. È in tale fase che avviene la scissione nei sistemi di realizzazione degli oggetti tra sistemi artigianali, nei quali ancora permane un'unità di ideazione e creazione, e sistemi protoindustriali, per i quali si presenta per la prima volta una diversità di referente tra atto ideativo (il fare progettuale) e atto realizzativo (il fare della macchine). Il progressivo arretramento degli ambiti artigianali, a seguito di un parallelo 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 presentarsi progressivamente anche in ambiti geografici non necessariamente toccati dal processo industriale. Tale arretramento ha talvolta decretato la definitiva scomparsa di comparti produttivi omogenei legati alla presenza di particolari risorse del territorio o ad una specializzazione sviluppata nel tempo in un continuo tramandarsi di conoscenze. Fino al sopraggiungere della modernità le comunità territoriali si sono sviluppate in maniera indipendente, subendo le influenze del tempo, delle popolazioni con cui entravano in contatto delle mutazioni sociali interne e dei diversi modi nei quali tali cambiamenti si presentavano. La modernità ha portato con sé un nuovo sistema di relazioni, tra gli uomini e le cose e tra le cose e i luoghi, dovuto per gran parte ai cambiamenti produttivi e alle conseguenze economiche e sociali da questi generate. La standardizzazione, la serialità, l'economia di scala, la semplificazione insita nella produzione basata sulle macchine, la generazione di bisogni, funzionale alla vendita di un numero sempre più elevato di prodotti, sono

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tutti caratteri con i quali le varie culture materiali e le comunità di riferimento si sono dovute confrontare in tempi e in modi differenti, e che hanno contribuito allo sfaldamento dei legami 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 banlieue parigina, dal mercato di Lhasa alla bidonville di Barmako, sono il

striale.

Il design italiano si è sviluppato in un complesso insieme di relazioni tra progettisti, artigiani e imprenditori, all'interno di singoli territori produttivi dalla forte identità. Sono queste relazioni, e questo sistema aperto, che hanno consentito un parallelo sviluppo di esperienze progettuali rivolte alla produzione artigianale e a quella industriale in una continua contaminazione di linguaggi tra le due diverse modalità.

La globalizzazione, se da un lato ha avuto un impatto differente sulla realtà produttiva del nostro paese, dall'altro non ne ha evitato le ri-

"La natura del luogo influenza l'aspetto di un prodotto, perchè contiene quegli elementi, anche molto sottili, che prendono parte alla realizzazione dell'oggetto stesso. E in quanto i luoghi si differenziano tra loro, si differenziano anche gli oggetti da essi prodotti".

Harvey Molotch

"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"¹⁵.

In Italia il passaggio alla modernità è avvenuto secondo tempi e modalità del tutto particolari, derivanti dalla frammentata storia politica e artistica del nostro paese, sviluppando a lungo un doppio binario produttivo che accompagna una tardiva industrializzazione. Ciò ha reso possibile da un lato la prosecuzione per lungo tempo di lavorazioni che in altre realtà maggiormente industrializzate erano scomparse (come quelle del vetro, della terra, della pietra, dell'argento) dall'altra il mantenimento di un patrimonio di elaborazioni tecniche andato perduto in altre aree produttive a seguito della rivoluzione indu-

percussioni che necessariamente sviluppa. L'evoluzione delle tecniche, la standardizzazione e la serialità, hanno generato una separazione sempre più netta tra progetto e produzione che, se per l'industria è insita nel processo, per il fare artigianale ha significato lo sradicamento dai luoghi storici di produzione (delocalizzazione in aree a minor costo del lavoro), spogliando progressivamente i territori di quell'humus di capacità, conoscenze (tacite e codificate) e relazioni che ne hanno costituito l'essenza oltre che costruito la fortuna. Quello che prima era un sistema di condivisione di esperienze, linguaggi e processi, sul quale si costruiva l'identità stessa delle cose, si è tramutato in un sistema frammentario e sfaldato che ha spesso impoverito il fare progettuale e produttivo.

Tuttavia una nuova consapevolezza del ruolo che il design può avere nella ricomposizione di questo sistema di saperi è alla base sperimentazioni sia nell'ambito della ricerca che della produzio-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN/ 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ne. "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"¹⁶.

Storie di diversità

Ai rapporti che gli oggetti hanno sempre sviluppato all'interno dei luoghi, si aggiunge il ruolo di messaggeri dell'identità dei territori e dei popoli verso l'esterno. Molto di ciò che noi sappiamo delle civiltà del passato, e in particolar modo di quelle che ancora ignoravano l'uso della scrittura come strumento di diffusione delle conoscenze, deriva dalle informazioni apprese dalla 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. Seppure 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, quando anche le geografie e le storie degli oggetti non consentono una ricostruzione puntuale della loro evoluzione, esse ci raccontano comunque una diversità culturale che ne ha decretato la fortuna e la diffusione. Una diversità che si è sviluppata attraverso piccoli aggiustamenti che ogni comunità ha apportato ai propri oggetti e, allo stesso tempo, attraverso contaminazioni culturali che hanno rivelato nuove tecniche, nuovi usi, nuovi linguaggi. Questa evoluzione delle cose ha spesso tempi e dinamiche differenti. Ci sono scenari nei quali gli oggetti si modificano continuamente, altri nei quali continuiamo ad usare gli stessi oggetti da secoli senza percepirne alcuna 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 cinquanta o cinquecento anni fa.

Questa trasformazione evolutiva delle cose che ne preservava l'identità era accompagnata da una trasmissibilità che garantiva il radicamento al luogo. 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

valore simbolico, ma anche come rivendicazione orgogliosa di un'origine e un uso locale. Tali oggetti variavano a seconda della tradizione del luogo e contribuivano spesso a tener viva la cultura del fare.

In Sardegna, nei centri di maggiore cultura tessile, il corredo nuziale veniva tessuto dalla figlia maggiore cui spettava il ruolo di tramite generazionale. Le conoscenze tacite legate alla tradizione venivano preventivamente apprese presso qualche tessitrice anziana dove nella prima adolescenza 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 copriletto (*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 nelle cassapanche come si conserva qualcosa di prezioso, rinnovati periodicamente per evitarne l'invecchiamento e mostrati a parenti e amici evidenziando la preziosità e la qualità delle lavorazioni. Il corredo veniva poi tramandato alle generazioni successive insieme a qualche oggetto di famiglia (spesso gioielli, mobili, ceramiche o argenti) il cui possesso rappresentava un valore affettivo spesso superiore al valore reale del bene.

Ciò che spesso caratterizzava tali oggetti tramandati era il loro esistere al di là dell'uso per cui erano stati creati. La presenza di una vetrina nel tinello della casa borghese (ma spesso anche nella cucina della casa contadina) aveva il ruolo di mostrare le "cose", e queste cose parlavano di tradizioni del fare, di viaggi, di passioni (le collezioni), di uno stato o di un sogno sociale. La modernità ha reciso i fili di un collegamento degli oggetti ai luoghi e alle persone e di una evoluzione che li aveva sempre accompagnati. Lo ha

fatto sulla base di una esigenza esponenziale di rinnovamento nel passaggio dalle necessità ai consumi. Tuttavia è ancora possibile, attraverso le leve del progetto, restituire agli oggetti quella diversità, espressione di una visione locale, che ne restituisca in un senso all'interno dei nostri sistemi di vita affiancando forse il ruolo funzionale di oggetti universali.

NOTE

¹ Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2010.

² Gianfranco Morrone, "Dal design all'interoggettività: questioni introduttive" in *La società degli oggetti - Problemi di interoggettività*, a cura di Eric Landowski e Gianfranco Marrone, Meltemi, Palermo 2002.

³ Paolo Volontè, "Oggetti di personalità" in Matteozzi A., Volontè P., *Biografie di Oggetti Storie di Cose*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

⁴ GianPiero Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici*, Sironi Editore, Milano 2012.

⁵ Franco La Cecla, *Non è cosa - Vita affettiva degli oggetti*, Elèuthera, Milano 2007.

⁶ La velocità delle trasformazioni segue ritmi sempre più alti dettati dalle logiche di consumo, un tempo le cose avevano tipologie, forme e linguaggi stabili.

⁷ Patrizia Mello, *Design Contemporaneo - Mutazioni oggetti ambiente architettura*, Mondadori-Electa, Milano 2008.

⁸ Giuseppe Lotti, *Lezioni al corso di progettazione*, Università degli Studi di Firenze, Design Campus, a.a. 2011-12.

⁹ *The story of stuff*, 2007, è un breve documentario narrato dalla ricercatrice americana Annie Leonard sul ciclo di vita delle cose e su come esso influisce sulla vita quotidiana delle persone.

¹⁰ Ivan Fassin, *La cultura materiale*, 2004 in <http://www.castellomasegra.org/saggi/Fassin.pdf>.

¹¹ Enzo Mari, *La valigia senza manico: arte, design e karaoke*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

¹² "All'animismo degli antichi e degli orientali si sostituì il culto dei santi. I santi non erano né demoni né 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).

¹³ Francesca La Rocca, *Il tempo opaco degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano 2006.

¹⁴ Antonello Negri e Ornella Villa Selvafoia "La bottega artigiana. L'artigianato e la città" in AAVV., *Immagini dell'artigianato italiano*, Etas Libri, Roma 1979.

¹⁵ Franco La Cecla "Oggetti anima, oggetti feticcio" in *Non è Cosa - Vita affettiva degli oggetti*, Elèuthera, Milano 1998.

¹⁶ Giuseppe Lotti, "La casa dei valori: una ricerca di identità", in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*, n. 72 Dicembre 2005, Titivillus, Corazzano 2005.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

2 - L'IDENTITÀ DELLE COSE

Gli elementi che determinano identità

Ricucire i legami, tra le persone e le cose e tra le cose e i luoghi, implica il doversi interrogare sul concetto di identità e quindi sull'identità delle cose, indagare i modi in cui l'identità si forma e si sviluppa e gli elementi di cui si compone.

Se la cultura è un processo e l'identità una continua trasformazione è necessario definire i percorsi propri di ogni società nel guidare questa evoluzione. Per tale analisi, pur consapevole che l'identità in un territorio abbia varie forme di espressione che interessano parimenti la cultura materiale e quella immateriale, è necessario, ai fini della nostra ricerca, restringere il campo di osservazione alle espressioni della cultura materiale. Secondo la definizione di Thomás 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. La cultura materiale, nel suo esprimersi nel concreto, negli oggetti e attraverso gli oggetti, è il campo principale di operatività del designer nel suo ruolo di progettista di oggetti fisici.

È chiaro che tra cultura materiale ed immateriale vi sono contaminazioni continue. Se mi riferisco, ad esempio, al canto a tenores nell'antica tradizione d'uso in Sardegna, è comprensibile quanto questo sia parimenti espressione tanto di una tecnica orale tramandata quanto di oggetti (le "launeddas") che provengono da una cultura materiale autoctona. La costruzione della di-

versità culturale delle cose passa attraverso vari elementi di specificità che, singolarmente o collettivamente, ne definiscono l'identità. Il peso di ognuna di queste invarianti cambia per ogni tradizione materiale. Se ci riferiamo alla cultura degli oggetti, nella tradizione della porcellana di Sesto Fiorentino è preminente l'aspetto tecnico legato alla raffinatezza delle lavorazioni (mentre non esistono materiali né 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 o gli arlecchini, a seconda delle fasi storiche) o del cotto di Impruneta dove invece è preminente il rapporto col materiale locale.

Nei paragrafi a seguire vengono analizzati alcuni degli elementi che contribuiscono a definire l'identità nel rapporto con i luoghi al fine di promuoverne un recupero in una rinnovata cultura progettuale.

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 quella 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, ha sempre connotato

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le modalità di vita dell'uomo condizionandone le tecniche, i materiali dei manufatti, il modo di vestirsi, le possibilità di nutrimento attraverso la caccia e la pesca o attraverso l'allevamento e la coltivazione, le tipologie costruttive. Sull'idea di un rapporto stretto tra la vita delle persone e i luoghi si basa la corrente del "bioregionalismo" che, sempre a partire dagli anni Settanta, collega in tutto il mondo discipline diverse (Botanica, Sociologia, Architettura), legate da un rapporto col locale. Condividendo la definizione di Michael Vincent Mc Ginnis "Gli esseri umani per loro

in particolar modo quelle sviluppatesi prima della rivoluzione industriale, devono la loro nascita a particolari condizioni del contesto (presenza, di materiali, di boschi, di corsi d'acqua etc...) 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 della sua 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 come nella cultura del cotto a Impruneta

" Ci sono infatti luoghi che nonostante le trasformazioni subite, hanno conservato un carattere identitario profondo, o meglio come lo ha definito Cristian Noberg-Schulz un "genius loci", dove l'abitare esprime un forte senso di radicamento culturale. In questo processo d'identificazione con il luogo assumono particolare rilievo: la cultura materiale, le tradizioni alimentari, i saperi artigianali, le esperienze di utilizzo e valorizzazione del territorio. In questo senso la tradizione si configura come un prezioso giacimento su cui radicare l'innovazione "siamo nani sulle spalle di giganti()... "*

Giuseppe Furlanis, "Scena quarta - La tradizione - Per una identità molteplice", in Il ruolo dell'arte in una "economia della conoscenza" relazione al Festival della Creatività - Firenze, (*) Bernardo di Chartres

natura non possono evitare di essere influenzati dal luogo dove abitano, lavorano e trascorrono il loro tempo. Questo spazio può essere più o meno ampio, più o meno abitato, ma sicuramente interagisce con chi lo reputa la sua casa. Il bioregionalismo è sia una filosofia che un attivismo sociale che tende a favorire un approccio alla vita basato sull'appartenenza ad un luogo"¹. L'approccio bioregionalista conduce da un lato alla tutela dell'ambiente, dall'altro (ed è ciò che maggiormente interessa il nostro studio), allo sviluppo sostenibile di sistemi sociali ed economici. Il contesto ha sempre condizionato la vita umana e lo sviluppo dei popoli: maggiori erano le possibilità di trarre risorse ed energia da un determinato ambiente tanto maggiore era la possibilità dell'insediamento umano. Molte delle culture materiali che conosciamo, ed

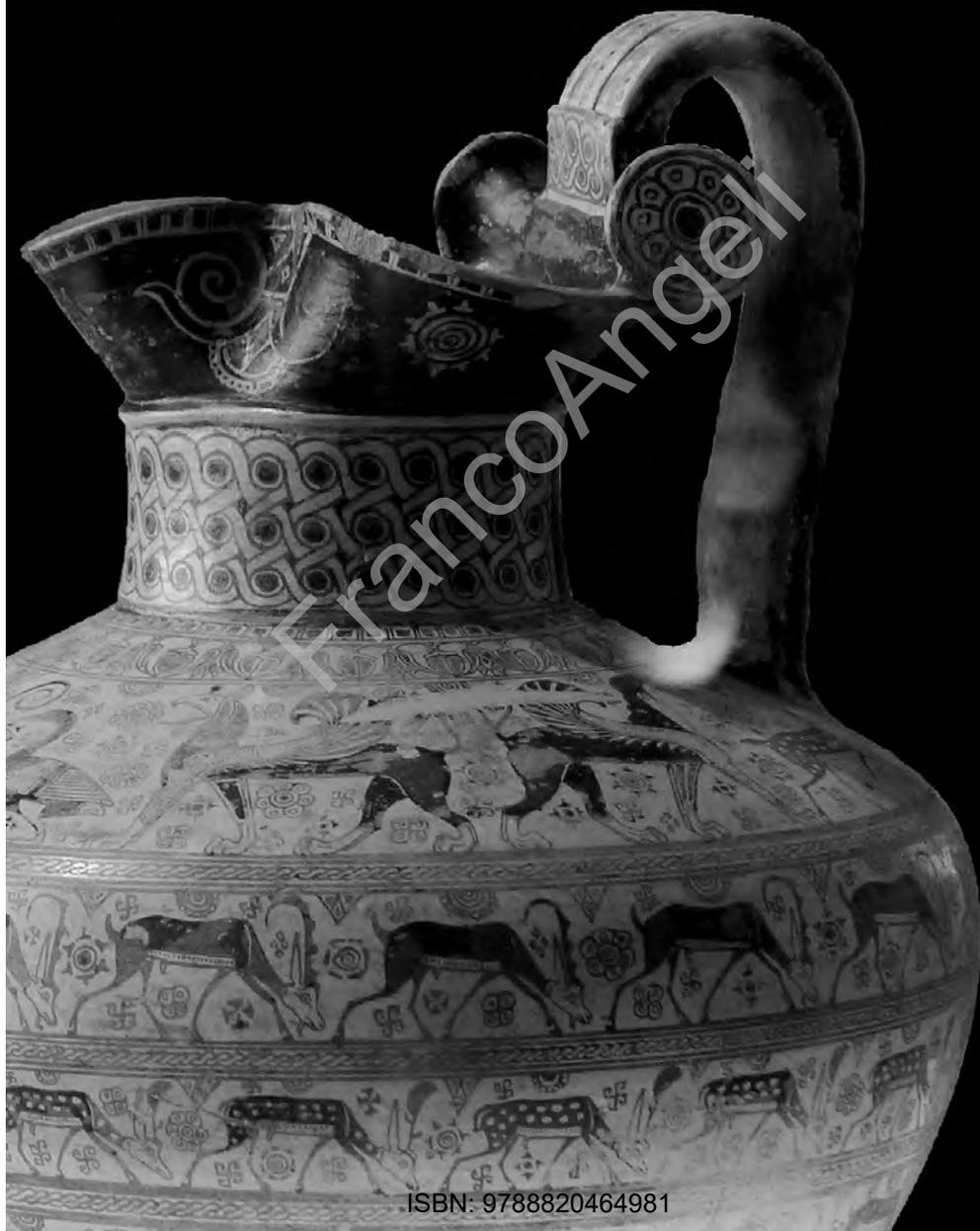
o dell'alabastro a Volterra) o indiretto (quando le specificità del luogo suggeriscono usanze o vocazioni lavorative; ad esempio la tradizione della pesca a Mazara del Vallo).

La modernità ha reciso i fili che legavano ai luoghi le culture materiali (delocalizzazione) sostituendo alle identità locali un'identità globale per la quale gli unici legami sono quelli economici. Tuttavia l'esempio della cultura enogastronomica e il radicamento culturale dei cibi mostrano quanto ancora il legame col contesto possa contribuire a generare sviluppo.

Le tecniche

La tecnica, da *téchne* "arte", nel senso di "saper fare secondo determinate regole" era per i Greci l'incontro tra la sapienza dell'artigiano e quella dell'artista. La separazione tra arte e tecnica,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che ha preso avvio nel Medioevo e si è completata nel Settecento, ha portato alla visione attuale di tecnica come insieme delle norme applicate e seguite in un'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 derivare dall'applicazione di conoscenze scientifiche codificate (conoscenze esplicite).

Storicamente la definizione di una tecnica è sempre stata 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 le risorse dei territori contribuiscano alla definizione di un'identità delle cose; tuttavia quando queste 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"².

Gli oggetti prodotti da alcune culture del passato sono riconoscibili proprio per la loro specificità tecnica locale frutto talvolta di invenzioni talora di adattamenti. Gli Etruschi 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 in realtà non era 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'impatto 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"³.

Le tecniche sono legate alle macchine, alle persone, ai luoghi, ma nel momento in cui divengono patrimonio comune recidono il loro rapporto con l'identità. La comunità scientifica è concorde nell'attribuire alla diffusione delle tecniche il ruolo principale 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di oggetto avvenuta in ambito locale. Ci sono oggetti per i quali è uso diffuso accompagnare il tipo al luogo e così il sapone è marsigliese, la spalliera è svedese, etc. La declinazione locale di una tipologia può essere determinata dall'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 Scarperia⁵ 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. L'adesione a tipologie consolidate o la formulazione di nuove tipologie costituisce una pratica di identificazione, e al contempo di diversificazione, che può definirsi nell'incontro con le specificità locali.

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 supporto di comunicazioni e le informazioni che un popolo aveva di un altro passavano talvolta attraverso incisioni su stoviglie 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 altre fonti, hanno tracciato l'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 delle maestranze e degli artisti di un territorio. Prima che la cultura industriale e il diffondersi di linguaggi 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 propri di ogni civiltà e 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 ha sempre rappresentato un ambito di confronto tra tecnica e arte. Lo sviluppo di specifiche tecniche di applicazione di espressioni estetico-formali a oggetti funzionali accompagna l'evoluzione stessa delle cose. Erano gli artigiani, o talvolta gli artisti prima dell'avvento della modernità, ad occuparsi dell'ideazione degli oggetti comuni (arredi e suppellettili) che venivano poi prodotti artigianalmente. L'uso della decorazione comportava la presenza nelle città di una rete di pittori, decoratori e intagliatori che elaboravano o perpetuavano stilemi e tecniche locali o di contaminazione.

A partire dalla prima rivoluzione industriale, dopo una lunga fase in cui i prodotti seriali erano caratterizzati da una scarsa qualità estetica, gli architetti in un primo tempo 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 pro-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

gressivamente 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 molte tecniche manuali) ma soprattutto per una omologazione di linguaggi che ha accompagnato lo sviluppo delle comunicazioni. La storia del movimento Moderno è storia di uno scontro tra purezza geometrica ed essenzialità ed espressività decorativa. Con l'eccezione della genialità di Piero Fornasetti (che seppe attingere al patrimonio figurativo della cultura artistica italiana) e della ricerca delle avanguardie degli anni Settanta (Memphis e Alchimia) che tentarono un approccio 'industriale' al decoro sfruttando le possibilità di materiali come laminati plastici, serigrafie, impiallaccature o vetri stampati, la decorazione è stata bandita dalla cultura post-razionalista e non rappresenta più oggetto di studio nei corsi di progettazione né di elaborazione per le pratiche del design. 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.

Sono fortemente convinto della possibilità di un ritorno al decoro come 'pratica di diversità' e che tale pratica possa rappresentare un ambito di sperimentazione e innovazione per un design che voglia confrontarsi col fare artigianale.

La componente simbolica

La decorazione non serve però solo a rendere più belli gli oggetti, ma anche, talvolta, 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 simbolica⁶. Un lavoro affascinante 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 sempre 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 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 la promessa di un matrimonio per cui il gioiello è il simbolo dell'alleleanza e del vincolo. Per ritrovare il significato 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.

Il valore simbolico degli oggetti scompare col prevalere degli aspetti funzionali che annullano la ritualità. I pochi oggetti che ancora conservano una componente simbolica legata all'uso sono gli oggetti delle cerimonie (rituali della tavola, cerimonie religiose, celebrazioni) che ancora permangono nel nostro vivere mentre è

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

scomparso completamente il valore simbolico degli oggetti quotidiani che hanno ormai solo un ruolo funzionale transitorio.

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 rappresenta una componen-

“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

te di diversità. L'uso 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 delle tradizioni) altre volte è espressione di una funzione (si pensi al differente utilizzo degli oggetti in ambito lavorativo e alle diverse “abilità” espresse nell'uso) altre ancora è parte della quotidianità (i gesti che compiamo ogni giorno quali ricaricare un orologio al polso o riempire una moka con l'acqua e il caffè).

L'uso delle cose contribuisce al loro continuo modificarsi. La successione storica di forme che caratterizza alcuni oggetti racconta un continuo adeguarsi all'uso. E' la progressiva scomparsa di una gestualità (basterebbe mettere a confronto la ricchezza dei gesti di un vecchio ciabattino con la meccanicità del fare di un moderno riparatore istantaneo) che ha causato un parallelo impoverimento degli oggetti.

Alterità e contaminazioni

Le identità, a qualsiasi scala esse di presentino, si evolvono e progrediscono nella contaminazione con le altre culture. L'identità è anche unione delle differenze e nella contaminazione 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 del-

la contaminazione. Da sempre le città di mare sono state i luoghi del meticciamiento 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 tali contaminazioni proseguano 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. Rimanendo 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ma il tutto declinato in una identità forte quale quella isolana.⁶

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"⁸.

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 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, rappresenta un fattore di crescita per quella cultura; la nuova

sfida è quella di cogliere l'opportunità delle contaminazioni possibili evitando la cancellazione delle diversità. È la stessa sfida che ottant'anni fa si poneva lo scrittore Thomas Eliot nei confronti della cultura europea: "Per la vitalità della cultura dell'Europa sono necessarie due condizioni: che la cultura di ogni paese sia unica, e che culture differenti si riconoscano in un rapporto di mutua relazione, in modo tale che ognuna di esse sia soggetta alle influenze dell'altra. E ciò è possibile perché esiste un elemento comune nella cultura europea, una storia correlata del pensiero, del sentire, del comportamento, un interscambio di arti ed idee".⁹ Il rapporto del progetto con le contaminazioni possibili verrà affrontato con maggiore profondità negli ultimi capitoli del libro.

NOTE

¹ Michael Vincent McGinnis (edited by), *Bioregionalism*, Routledge, London and New York 1999.

² Bruno Gabrielli, "La città esistente e la ricerca della qualità" in Francesco Lo Piccolo, a cura di, *Identità urbana, Materiali per un dibattito*, Gangemi Editore, Roma 1995.

³ Jean Paul Thuillier, *Gli Etruschi, il mistero svelato*, Universale Electa/Gallimard, Milano 1993.

⁴ Carlo Maria Cipolla, op. cit. 1974

⁵ "Lame da lavoro - Roncole Falci Pennati", 29 agosto-19 settembre 2010, Museo dei Ferri Taglienti, Palazzo dei Vicari, Scarperia (FI).

⁶ Roland Barthes, *Saggi critici*, trad. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966.

⁷ Un interessante racconto delle contaminazioni culinarie in Sicilia è contenuto nel libro di Serge Quadrupani e Maruzza Loria *Alla tavola di Yasmina*, Mondadori, Milano 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.

⁸ Bruno Gabrielli, op. cit. 1995, p.44.

⁹ Thomas Stearns Eliot, *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani 1952.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

3 - QUANDO GLI OGGETTI INCONTRANO IL DESIGN

L'uomo artigiano

Sino a che gli equilibri produttivi non sono stati radicalmente modificati dalla trasformazione delle logiche di consumo, spettava all'artigiano la competenza esclusiva del fare oggetti. La storia dell'artigianato è storia dell'impegno dell'uomo nel trasformare ed adattare l'ambiente al proprio vivere 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 e al modificarsi evolutivo delle cose.

Già nel mondo antico, non appena l'incontro tra i popoli generò una condivisione dei saperi, si determinò la formazione di maestranze a conoscenza delle tecniche e degli strumenti di trasformazione della materia. Con l'espansione dei centri e la corrispondente 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 fasi di uno stesso processo produttivo. 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 a dare un un grande impulso all'artigianato e, conseguentemente, alla diffusione delle conoscenze attraverso gli oggetti che costituivano uno dei primi sistemi di comunicazione tra i diversi popoli.

L'allargamento delle rotte commerciali consentì ad alcuni centri di diffondere la propria produ-

zione di manufatti al pari di 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..."¹.

Lo sviluppo dell'artigianato ha manifestato sin da subito alcune caratteristiche peculiari che ne accompagneranno la successiva diffusione quali l'ereditarietà e la trasmissibilità tacita dei saperi. Oltre ad essere divise tra i sessi, le forme di artigianato erano infatti spesso ereditarie e venivano tramandate da padre in figlio o da madre in figlia. La crescita e la diffusione delle attività manifatturiere ha accompagnato e condizionato lo sviluppo della società e ad una prima differenziazione del fare dei diversi popoli, si è progressivamente affiancata una specializzazione degli artigiani presenti nelle città. "Già nel 250 a.C. i primi insediamenti della Mesopotamia avevano da 10.000 a 12.000 abitanti. Ogni qualvolta noi troviamo città anziché villaggi, troviamo una più complessa articolazione del lavoro. Nella Cnosso

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



minoica erano note le arti del taglio delle gemme, dell'intaglio dell'avorio, della manifattura della ceramica, della fabbricazione dei gioielli, della lavorazione dei metalli, nonchè quella di costruire recipienti in pietra².

Nella Roma tra il IV e il III secolo a.C. si sviluppò sia una diversificazione delle attività artigianali, sia un contemporaneo definirsi al loro interno delle prime forme di aggregazione. Già in tale fase esistevano ad esempio le corporazioni dei "fullones" (fabbricanti di stoffa), degli orefici, dei fabbri o dei "fictores" (ceramisti).

In alcuni casi si iniziarono a delineare veri e propri sistemi di organizzazione produttiva che costituiranno le premesse di quello che sarà il processo industriale duemila anni dopo.

Le "terracotte tarantine" costituiscono, ad esempio, un primo modello di produzione di serie. Taranto divenne, 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 successo³. Sappiamo che anche la produzione delle stupende anfore a figure rosse nell'Atene del V secolo a.C. era sostanzialmente un lavoro a carattere industriale e un laboratorio arrivava

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ad impiegare anche settanta uomini. E ancora nelle "ceramiche aretine", realizzate in epoca romana con la tecnica dello stampo (stampo che, ispirandosi ai lavori eseguiti con i metalli, conteneva anche la decorazione dell'oggetto), lo scopo era quello della riproducibilità a grandi numeri pur nel mantenimento di un'alta qualità fattiva.

Sebbene con tempi e modalità differenti nei diversi territori, è nel medioevo, e in particolar modo nel medioevo europeo e con lo sviluppo delle corporazioni, che le culture artigianali assumono un ruolo primario nello sviluppo della società. Gli artigiani medioevali dovettero in parte rifondare conoscenze e abilità perse nel collasso sociale che seguì alle invasioni barbariche. "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"⁴.

Il primo sviluppo di attività artigianali consolidate si avrà in Europa nell'ambito contadino, grazie alla diffusione di strumenti di lavoro sia nei villaggi sia nei centri più grandi. La nascita di fiere e mercati darà un impulso particolare alla produzione artigianale, che comincerà a specializzarsi localmente e a diversificarsi anche grazie all'utilizzo di tecniche e materiali locali.

La crescita delle città che si arricchivano di monumenti e di edifici pubblici sollecitava lo sviluppo dell'artigianato, sia quello connesso al sistema delle costruzioni (dalla produzione di mattoni alla lavorazione di marmi e pietre), sia quello legato alla produzione di oggetti domestici e

strumenti di lavoro. Nel secolo XII la presenza di attività artigianali nelle città era un fenomeno consolidato in tutta Europa; le città si differenziavano con lavorazioni che quasi sempre erano diretta conseguenza dello sviluppo di specificità tecniche o dell'utilizzo di materiali autoctoni. In Italia Firenze si specializzò nella produzione di tessuti di lana, Lucca nella lavorazione della seta, Milano diventò un centro importante per l'oreficeria e la lavorazione delle armi. Si andò a sviluppare, grazie anche ad un progressivo ampliarsi delle rotte commerciali, un ricco sistema di scambi che metteva in relazione territori assai distanti fra loro e, nell'ampliarsi delle conoscenze, favoriva lo sviluppo delle tecniche e delle qualità estetiche degli oggetti.

Le botteghe artigiane medioevali realizzavano oggetti sia in piccoli numeri per il consumo locale sia con processi produttivi tendenti ad una produzione seriale. Tra il XIV e il XV secolo sorsero le prime realtà proto-industriali, dove iniziavano ad essere utilizzati macchinari che ripetevano i gesti delle mani degli artigiani. La produzione tessile è stata una dei primi settori in cui la lavorazione manuale fu progressivamente sostituita da macchinari. Convivevano nelle città le piccole botteghe artigiane a conduzione familiare, in cui si perpetuava un'ereditarietà tacita delle conoscenze, e le grandi manifatture che impiegavano talvolta decine di operai. Per quanto all'interno di queste ultime si iniziarono a sviluppare sistemi organizzativi che comportavano una frantumazione di apporti nella realizzazione di uno stesso oggetto, tuttavia, essendo tali apporti il risultato di competenze sviluppate nel locale, permaneva per tutto il Medioevo un profondo radicamento delle produzioni, motore di una grande diversità culturale che si andava sviluppando nei territori. Anzi sono gli stessi oggetti a diventare em-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

blema dei luoghi e a veicolare una conoscenza delle specificità locali che è oggetto di curiosità (vedremo più avanti come il possesso di oggetti esotici diventerà motivo di vanto e indice di livello sociale nelle corti europee del Settecento). Già nell'XI secolo cominciano a diffondersi in tutta Europa le corporazioni, con l'intento di proteggere il prodotto locale e assistere gli artigiani in caso di malattie, disgrazie e fallimenti. Le corporazioni, che furono un fenomeno prettamente urbano, regolavano minuziosamente l'attività dei propri adepti: concordavano norme sui prezzi delle merci, definivano gli orari di lavoro, i salari e perfino le modalità di lavorazione di determinati prodotti. Attraverso le corporazioni, il ceto artigiano raggiunse un tale radicamento nella società da arrivare a controllare politicamente la vita di molte città. In tale commistione tra attività produttive e società, si definì al contempo una gerarchia tra le diverse forme di artigianato (la separazione tra specificità produttive raggiunte in questa fase la massima espansione). A Firenze, per esempio, si creò una differenziazione fra arti maggiori (mercanti, banchieri, giudici, notai, artigiani della lana, della seta e delle pelli, che avendo maggiore disponibilità finanziaria gestivano l'esportazione delle loro merci) e arti minori (calzolai, corazzai e spadai, correggiai, legnaioli, chiavaioli, fornai, rigattieri, fabbri, beccai, artigiani del legno e della pietra, legati più che altro alla bottega, che operavano esclusivamente all'interno della città).

Uno dei cardini sul quale si reggeva il sistema delle corporazioni medioevali era il rapporto tra maestro ed allievo (il periodo di apprendistato era necessario e normato), che da un lato garantiva la trasmissione delle conoscenze (il fare evolutivo), dall'altro radicava al locale l'uso delle tecniche.

I bravi artigiani erano tutelati dalle corporazioni

ma anche vincolati al rispetto di una deontologia che talvolta implicava un radicamento al proprio territorio d'attività. L'emigrazione di lavoratori specializzati e tecnici aveva conseguenze nefaste per un'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 fuori⁵. Il Rinascimento è il momento storico nel quale l'artigianato si avvicina più all'arte. In maniera prevalente per alcune categorie, l'artigiano era un professionista libero che poteva lavorare per diverse tipologie di clienti (principi, nobili, mercanti, corporazioni). L'attività di orefice in particolar modo era spesso il punto di partenza per un successivo approdo alle arti nobili. "Se si leggono le vite del Vasari, colpisce vedere quanti artisti famosi del Rinascimento hanno iniziato la loro carriera in una bottega d'orefice e tra questi vi sono Ghiberti, il Botticelli, il Verrocchio. Il Brunelleschi, occupato a studiare l'arte e l'architettura antica a Roma, per guadagnare lavorava come gioielliere per gli amici orefici"⁶. Esempi come quello della ceramica dove la diffusione dello "stile istoriato" (per lo più applicato a grandi piatti con complesse scene figurative) implicava grandi doti artistiche mostrano quanto, già da allora, l'arte talvolta si anteponesse all'uso. La differenziazione tra artigiani ed artisti maturò col successivo riconoscimento alla pittura e alla scultura di una maggiore importanza rispetto alle altre attività, considerate nel Medioevo facenti parte dell'artigianato. Il ruolo primario delle attività artigianali proseguì per tutto il Seicento traghettando alle soglie del Settecento un modello di società che ancora sviluppava e diffondeva un'identità del fare.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

La rivoluzione industriale

La prima vera trasformazione produttiva e sociale si ebbe col distacco della bottega dall'abitazione dell'artigiano che ebbe inizio in alcune regioni europee già in tardo Medioevo con la nascita delle prime proto-manifatture. Scrive Mumford: "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"⁷.

Nella progressiva sostituzione di processi produttivi artigianali strettamente connessi all'abitare con processi produttivi proto-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, legata in parte alla prima, ma resa possibile dalla conquistata indipendenza delle forme di energia rispetto ai luoghi. Questo passaggio è ben spiegato sempre da Mumford nel suo libro *Tecnica e Cultura* dove, nel descrivere le tre fasi di sviluppo tecnologico, parla di una fase eotecnica (tra il 1000 e il 1750) nella quale le fonti di energia (animale, eolica, idraulica) sono strettamente legate ai luoghi⁸, e di due fasi successive (La Rocca 2006), 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 sviluppò in senso manifatturiero (Cipolla 1974), la possibilità di utilizzo dei mulini ad acqua, e successivamente dei mulini a vento, che rappresentavano le prime macchine ad energia nella fabbricazione degli oggetti, legava ancora strettamente le produzioni ai luoghi. È 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 edificato. "La liberazione progressiva dai vincoli territoriali (deterritorializzazione) 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"⁹.

Prima ancora che le macchine si sostituissero agli uomini nella realizzazione delle cose, vi era stato un primo passaggio che era quello di una frantumazione delle lavorazioni nella realizzazione di uno stesso oggetto. Tale frantumazione che, come già visto, si prefigura già in ambito medioevale, raggiunge il massimo sviluppo nei secoli Diciassettesimo e Diciottesimo. La divisione del lavoro riuscì ad affermarsi nel processo manifatturiero anche a causa di un processo graduale di standardizzazione che arriverà a compimento nella rivoluzione industriale. "Con l'invenzione dell'industria si razionalizza la separazione a livello esponenziale: la produzione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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”¹⁰.

In questo progressivo processo di separazioni (bottega/abitazione, produzione/luoghi, componenti/oggetto finito, ideazione/realizzazione) che investe il fare delle cose a partire dal xv secolo, si sviluppa una parallela “spersonalizzazione” degli oggetti che perdono quelle componenti comunicative e simboliche sulle quali si basava il rapporto uomo/oggetto.

Dalle arti minori all'industrial design

Per comprendere appieno le trasformazioni nel rapporto produttivo e sociale con gli oggetti, risultano fondamentali le vicende storiche ottocentesche che, senza alcuna pretesa di analisi storica, è necessario riportare sia pure in sintesi. Il passaggio di ruolo nella produzione degli oggetti dalla cultura artigianale alla cultura industriale in Europa viene sancito dalle grandi esposizioni internazionali che caratterizzano la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo. Nell'Ottocento, con l'espansione dell'industria, si era verificata nei principali paesi una fuga di masse di lavoratori, non solo dalle campagne, ma anche dagli antichi mestieri artigiani che subivano un progressivo svuotamento. Ma nel passaggio da un artigianato maturo, ancora ben radicato, a un'industria in formazione emersero le prime problematiche. All'Esposizione Universale di Londra del 1851 si evidenziò, per la prima volta, il problema di un nuovo linguaggio che la cultura industriale avrebbe imposto agli oggetti; la maggior parte dei manufatti esposti era espressione di una replica industriale mal ese-

guita di modelli artigianali: “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”.¹¹

A partire dalla prima fase dell'Ottocento, in molte parti d'Europa, movimenti e scuole di arti applicate posero, come fine del proprio operato, la necessità di definire appunto per i prodotti industriali nuovi valori formali.

Lo sviluppo della produzione industriale e il conseguente arretramento delle arti applicate determinò le prime forme di protesta contro le macchine che avrebbero potuto portare alla distruzione delle attività artigianali. In Inghilterra tali posizioni si manifestarono all'interno del movimento Arts and Crafts, sorto intorno al 1880 per iniziativa di un gruppo di artisti e intellettuali, tra i quali William Morris. Dopo una prima fase di antagonismo alla produzione industriale in serie, si definì all'interno del movimento l'obiettivo di definire una nuova tecnica ed estetica per gli oggetti industriali. Lo scopo era quello di riportare la produzione ad un livello artigianale alto con riferimento alle antiche botteghe medioevali considerate l'esempio più alto di sapienza artigianale. Parallela alla contrapposizione industria/artigianato vi era una contrapposizione più teorica tra geometrismo e ornamento naturalistico (Ruskin) che ritroveremo seppure con accenti differenti in piena modernità. La prima esposizione della Arts and Crafts Exhibition Society ebbe luogo nel 1888 e diede il via ad un processo di rivalutazione dei

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

principi etici del fare artigiano proponendo un ritorno ad antiche pratiche. Questa posizione sarà ripresa qualche anno più tardi da Henry Van de Velde, seppure con una maggiore accettazione della nuova produzione industriale; il problema era quello di trovare una mediazione tra arte e industria.

Muthesius fu il primo a entrare nel merito del rapporto produzione/linguaggi, ponendo fonda-

“La divisione del lavoro e la concorrenza commerciale non solo hanno defraudato l'artigianato delle sue componenti umane, ma hanno dato il 'la' ad un processo che Morris non esita a far coincidere con la morte dell'arte... La dequalificazione sociale dell'artigianato è stata la strategia ideologica con la quale il commercialismo ha potuto erigere il suo apparato produttivo: in breve, la sostituzione della quantità al posto della qualità, del meccanico al posto dell'umano, della fatica al posto del piacere”.

Andrea Mecacci, Estetica e Design

mentalmente un problema di processo, e quindi esaminando le influenze economico-produttive dell'uso del decoro nei prodotti industriali. L'ornamento era considerato spreco di forza lavoro. È in questa fase che si concretizza il primo radicale distacco dei linguaggi industriali da quelli artigianali. Il decoro compete l'artigianato, la semplificazione è propria dell'industria. Per quanto questa affermazione possa apparirci oggi ovvia, essa comprende, come naturale conseguenza, una progressiva omologazione dei linguaggi. Le posizioni espresse da Muthesius, pur provocando reazioni contrastanti, sia tra gli industriali che tra gli artisti, furono accolte positivamente da una folta schiera di intellettuali e portarono, quale naturale conseguenza, alla nascita nel 1907 del Deutscher Werkbund con l'intento di nobilitare il lavoro industriale in una collaborazione tra arte, artigianato e industria (alla sua prima formazione contribuirono dodici architetti e dodici industrie). L'obiettivo del Werkbund, rimasto in vita fino al 1934, quando fu soppresso dal regime nazista (per poi rina-

scere dal 1950 al 1960), era quello di indagare le questioni di ordine processuale e di linguaggio legate all'inserimento dell'ornamento nei prodotti, ma molti dei componenti spostarono fin da subito i termini del dibattito dall'ornamento in generale all'ornamento “immorale” (Tomás Maldonado); quest'ultimo andava sostituito con il nuovo ornamento dello stile moderno. Dopo queste prime divergenze si formano due schiere

ramenti: quello sostenuto da Muthesius per un nuovo stile e quello a difesa dell'ornamento sostenuto da Henry Van de Velde. “Consapevolmente o meno, i suoi protagonisti (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?”¹².

Lo sviluppo della produzione porta ad una diffusione esponenziale degli oggetti e parallelamente allo sviluppo dei sistemi di commercializzazione e comunicazione. “La rivoluzione industriale non nasce dall'invenzione 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

nasce perché le persone sono incazzate di dover vivere in modo alienato."¹³

La definizione di forme ed estetica per la produzione industriale portò, all'inizio degli anni Trenta, alla nascita della figura del designer, quale progettista, ideatore di oggetti che, attraverso la codificazione del disegno tecnico, sarebbero stati successivamente realizzati e riprodotti all'interno del processo industriale. La nascita del design viene fatta coincidere con i primi progetti di Peter Behrens per l'azienda tedesca AEG; Behrens disegnò diverse tipologie di oggetti cercando di coniugare arte e tecnica, decorazione e funzione, sviluppando le riflessioni elaborate nei numerosi congressi del Werkbund. È in tale fase che emerge la necessità di codificare i rapporti tra arte, industria e artigianato, tra espressività creativa ed esigenze funzionali e tecniche, tracciando un confine tra il ruolo dell'artista, quello dell'artigiano e quello del designer. Il confronto tra le diverse espressioni del fare delle cose rimarrà il problema irrisolto della modernità e anzi nella complessa evoluzione della società i tre insieme si contamineranno sempre più, mostrando una complessità che permane agli esordi del terzo millennio. La collaborazione di Behrens con la AEG funge da apripista per un definitivo sodalizio tra cultura progettuale e produzione, una collaborazione che si rafforzerà negli anni successivi con l'esperienza del Bauhaus; "il Bauhaus era portavoce di una forma di razionalismo inteso come energia rivoluzionaria capace di divellere l'ordine costituito delle cose e la loro forma storica, per estrarne la struttura profonda"¹⁴. La scuola, al cui nome viene spesso 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 sedi¹⁵, furono frutto di competenze artigiane proprie degli insegnanti e dei tecnici

attivi nei sette laboratori (pietra, legno, metalli, terracotta, vetro, colori e tessuti); è l'artigianato che ha generato il design.

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 progressione tecnologica; si proponeva una nuova concezione dell'oggetto, la cui bellezza non coincideva più con la ricchezza decorativa e fattiva del pezzo artigianale, ma con una nuova purezza geometrica strettamente legata alla funzione e all'economia del processo produttivo. Per quanto il Bauhaus abbia cercato una mediazione culturale tra industria e artigianato tuttavia è proprio nella corrispondenza tra forma e funzione che viene meno l'apporto delle componenti decorative e simboliche, e nel passaggio dalle mani alle macchine si misura il successivo distacco dai territori e da una concezione artigianale del fare.

Walter Gropius, promotore e anima del Bauhaus, nel 1925 prese una ferma posizione a favore del razionalismo che faceva presagire la successiva evoluzione verso un design "globale" che avrebbe progressivamente cancellato le diversità culturali nel nome di una standardizzazione ed unificazione tipologica: "La creazione di 'tipi' per gli oggetti di uso quotidiano è una necessità sociale. Le esigenze della maggior parte degli uomini sono fondamentalmente uguali. Casa e oggetti per la casa sono un problema di bisogno generale e la loro progettazione riguarda più la ragione che il sentimento".¹⁶

Il cambiamento a cui si assiste con lo sviluppo della produzione seriale e la conseguente scissione tra processo progettuale e processo realizzativo è l'interruzione di una prassi consolidata di conoscenze diversificate tramandate a favore di un linguaggio unificante, tendente alla semplificazione, legato a conoscenze universali.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 era in ciò animato ai suoi esordi da 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, ma ben presto si trasformò nell'esatto contrario, un'etichetta da poter mettere agli oggetti per poterne giustificare un diverso valore nel mercato o, ancora, lo strumento di controllo e sviluppo di una sovrabbondanza produttiva. È su tali premesse che il mestiere di designer si sviluppa come attività progettuale a servizio del processo industriale, dapprima compresa tra gli ambiti della professione di architetto e successivamente, con tempi diversi nei vari paesi, indipendente ed autonoma.

cultura, divengono sempre più termini sfuggenti il cui significato muta al mutare dei punti di osservazione. Alla fine del Ventesimo secolo si assiste a una continua contaminazione fra le diverse discipline, e gli stessi artisti, artigiani e designer operano ormai oltrepassando i confini dei rispettivi ambiti di applicazione e confrontandosi con le diverse realtà del fare creativo. Il termine "artigiano", al pari di altri termini resi vaghi dalla modernità, assume significati ampi che mutano al variare del campo di osservazione. Così 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 artigianato è il "creare". La studentessa che confeziona collanine da proporre ai mercatini regionali è artigiana al pari di un restauratore di quadri. I visionari della rete che all'interno dei propri garage hanno creato i presupposti per



Design/Industria/Artigianato

Con la trasformazione dei rapporti tra gli uomini e le cose si modificano anche i rapporti tra le discipline legate al fare.

L'intrecciarsi e il mutare di linguaggi e tecniche rendono sempre più complessa una classificazione delle attività: design, artigianato, arte,

aziende di successo planetario sono stati artigiani così come i creativi del riuso dei materiali da discarica. È 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



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. 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 né alla valenza artistica dei manufatti, né 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 una sola 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, di un orologiaio e di un restauratore. La distinzione storica tra design e artigianato è sempre stata legata al processo. Mentre il design sviluppava una separazione tra momento progettuale e momento realizzativo, nell'artigianato questi due momenti coincidevano; il fare delle mani è

diretta conseguenza del fare ideativo, 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"¹⁷. Tuttavia la modernità ha messo in crisi molte delle barriere che la storia aveva precedentemente tracciato e oggi da un lato l'artigianato ha 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 manuale 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. In fondo tra artigianato e industria 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. E così è per il design che interviene spesso con le sue competenze nella produzione di pezzi unici ad alta tecnologia (come nella nautica, dove ogni imbarcazione è un pezzo unico composto da più componenti, allestito su un modello di base ma



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

con forti individualità in relazione alla committenza), di piccole tirature di oggetti o di grandi serie industriali. La divisione tra i processi di realizzazione dei manufatti, che per il design è sempre stata oggetto di preclusioni, 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, nè facile, riuscire a individuare il processo che lo ha generato. Pensiamo ad esempio a quando il design interviene nelle culture 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 proprio grazie ad una modalità di approccio non "invasiva" del design..

Di contro i nuovi artigiani hanno sempre più una cultura di base formata talvolta nelle scuole tecniche (per quanto il nostro paese abbia da molti anni disconosciuto e abbandonato gli istituti tecnici) e 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.

La lunga esclusione dell'artigianato dagli ambiti di competenza del design è stato per il nostro paese, considerata la specificità del sistema produttivo, un errore in termini di possibilità di sviluppo. Sino a quando questa preclusione non si è infatti 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"¹⁸. 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 definiva ad esempio in un interno 'milanese' una sua diversità rispetto ad un interno 'palermitano' o ad un interno 'romano'.

D'altronde proprio il permanere di una cultura artigianale all'interno dei nascenti processi industriali, unito alla caratterizzazione artistica dei primi autori, costituisce il prevalente elemento di originalità del primo design italiano.

"I mobili, per quanto semplici, avranno tutti una caratteristica originale, porteranno il segno della personalità dell'architetto che li ha disegnati, che li renderà riconoscibili come mobili d'autore; per quanto prodotti in serie, saranno realizzati in un numero limitato di esemplari, con la cura propria della lavorazione artigianale; la piccola serie consentirà una varietà di modelli tra cui scegliere, il prototipo della serie sarà realizzato congiuntamente dall'architetto che lo ha ideato e dall'artigiano che ne verifica la fattibilità; l'artigiano virtuoso dell'intarsio e dell'intaglio si dedicherà al mobile d'eccezione o fornirà le parti (pannelli, supporti, maniglie) da montare o applicare al mobile di serie"¹⁹. 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

anni Settanta, è comune l'origine artigiana della maggior parte delle imprese.

Il progressivo distacco del design dall'artigianato causerà al contempo un impoverimento dei linguaggi e una perdita di saperi tecnici.

Questa complessa trasformazione degli ambiti del fare creativo e del fare produttivo investe anche i rapporti con l'arte. A partire dagli anni Cinquanta si assiste alla nascita degli "editori di design". Il lavoro straordinario di Bruno Danese nella produzione di moduli d'arte disegnati da importanti designer, da un lato traccia nuove importanti direzioni per il design nella contaminazione con l'arte, dall'altra apre la strada ad un'ulteriore separazione nel processo di definizione degli oggetti consentendo la nascita di strutture intermedie che regolano i rapporti tra progetto e produzione e tra produzione e distribuzione. "Non avevano trovato nessuna, come dire, nessuna rispondenza a livello di produzione, nel senso di industriale o artigiano o altri editori. ... Quando si parla di editori la prima cosa che viene in mente è l'editore di libri, il quale ha un altro concetto. L'editore di libri ha un unico produttore, che è lo stampatore, mentre culturalmente gli editori importanti avevano vari autori e dagli autori che avevano c'era questo riconoscimento della loro qualità intellettuale come editori. Noi, nello stesso momento, avevamo questa stessa cosa, cioè importantissimo era il discorso di aver creduto in questi creativi, prima in Munari e subito dopo in Enzo Mari"²⁰. In pratica fabbriche senza operai che si rivolgono a diversi realizzatori (per lo più piccole imprese) sulla base delle necessità di prodotto e a diversi designer sulla base delle specificità di competenze o di linguaggi. La nascita degli editori ha risvolti positivi nella diversificazione dell'offerta produttiva e nel coinvolgimento delle piccole imprese ma risvolti negativi nel collocare gli

oggetti di design in una elitaria fascia alta di mercato (conseguenza degli aumentati costi di produzione) di cui spesso le imprese si avvantaggeranno. Una complessità estrema che alla fine del Secondo millennio incide notevolmente sulla evoluzione del tessuto sociale e che trova riscontro da un lato in una crisi dei modelli produttivi, dall'altro in una continua riconfigurazione della disciplina design.

NOTE

¹ Maurice Aymard in Aymard Maurice, Braudel Fernand, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2002.

² Edward Lucie-Smith, *Storia dell'artigianato*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 34.

³ Pier Giovanni Guzzo, *La Magna Grecia. Italic e Italioti*, Universale Electa/Gallimard, Milano 1996, p.57.

⁴ Andrea Branzi (a cura di), *Capire il design*, Giunti Editore, Firenze, 2007.

⁵ Carlo Maria Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino, Bologna 1974

⁶ Edward Lucie-Smith, op.cit.1994, p. 140.

⁷ Ivi, p.142

⁸ Si pensi alla nascita di molte culture materiali in luoghi che ne consentivano lo sviluppo, come ad esempio Montelupo dove la presenza di boschi, e quindi 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.

⁹ Alberto Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 17.

¹⁰ Ivi p.20

¹¹ Francesca Telli in Andrea Branzi (a cura di), op.cit., pag. 104

¹² Ivi, p. 36.

¹³ Enzo Mari intervista in occasione della presentazione del libro *Etica e Progetto*, Firenze, Palazzo Vegni 2009.

¹⁴ Francesca Telli in Andrea Branzi (a cura di), op.cit.p. 130

¹⁵ Weimar, Dessau e Berlino. La scuola venne chiusa dal regime nazista nel 1933 per reprimere gli ideali democratici che la animavano.

¹⁶ Walter Gropius, *Grundsatz der Bauhausproduktion*, Albert Langen, Munchn 1925 in Tomás Maldonado, op. cit.

¹⁷ Richard Sennet, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 18-19.

¹⁸ Massimo De Chiara, *Design e Artigianato: un rapporto possibile* su www.artigianapoli.com consultato in data 15 Dicembre 2012

¹⁹ "Gli anni della ricostruzione" in De Guttry I., Maino M.P., *Il mobile italiano degli anni 40 e 50*, Laterza, Bari 2010, p.25.

²⁰ Bruno Danese intervista in *Lezioni di Design - Rai Educational* <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/danesb.htm>.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

4 - IL FARE ITALIANO

La particolarità del design italiano

Le trasformazioni che il passaggio degli oggetti dall'artigianato all'industria impongono alla società hanno modalità e tempi diversi per ogni cultura mostrando quanto gli ordini del tempo siano molteplici e differenti per ogni luogo. Così in Italia l'industrializzazione giungerà relativamente tardi rispetto ad altri paesi europei (Inghilterra e Germania in primis) e l'artigianato dominerà la produzione degli oggetti perlomeno sino alla prima metà del Novecento. Anzi sarà proprio questa artigianalità diffusa e radicata a rappresentare per il nostro paese il maggior freno ad uno sviluppo dei sistemi industriali e, nello stesso tempo, a declinare una conformazione particolare del sistema produttivo. Quando in altri paesi si va formando un sistema industriale maturo, in Italia si riscontra ancora una diffidenza verso nuovi processi che avrebbero potenzialmente tolto il lavoro agli uomini per restituirlo alle macchine. "Il governo toscano, annota il redattore del 'Censimento' fiorentino del 1810, ha sempre riguardato le macchine come antipopolari e come atte a togliere la sussistenza al popolo e a diminuire la diligenza dei ministri nella manifattura" (Imberciadori 1961, pp. 154-155). L'industria italiana sarà, nella sua prima costituzione dopo l'unità d'Italia, essenzialmente industria di stato che si privatizza gradualmente sino a registrare un suo primo vero sviluppo a partire dalla fine dell'Ottocento. "A partire dal 1896 vi fu una ripresa che per circa 12 anni vide l'industria italiana in fortissima espansione. L'industria restava strettamente connessa con la struttura

agricola circostante, soprattutto per i forti legami che gran parte della forza lavoro industriale manteneva con la famiglia contadina d'origine; inoltre molta parte dell'industria era ancora a mezzo tra artigianato, piccola impresa e lavoro a domicilio. Solo in alcuni settori più moderni le poche imprese che emersero nacquero già grandi, per la presenza di economie di scala"¹.

Sin dagli esordi il sistema industriale mostrerà nel nostro paese alcune caratteristiche ricorrenti: piccole dimensioni delle imprese, mancanza di innovazione (con un adeguamento all'innovazione sviluppata altrove), carattere familiare della gestione; tutti elementi che diventeranno costitutivi di una vera e propria diversità nel panorama economico europeo.

Una seconda importante espansione industriale si avrà nel periodo compreso tra le due guerre: "Negli anni successivi (1923-29) si verificò un periodo di crescita rapida e intensa (il tasso annuo medio di crescita del prodotto fu di oltre il 5%). Complessivamente nel periodo tra le due guerre mondiali, analogamente alle maggiori economie europee, la produzione dell'industria manifatturiera aumenterà di quasi 2/3... Anche l'industria 'leggera' progredì tecnologicamente e organizzativamente: ciò permise alle vecchie tradizioni artigianali di continuare a vivere e talora trasformarsi in piccola e media industria (nel campo dell'abbigliamento, del cuoio, del legno)"². Sin dagli inizi del Novecento, in una fase di grande fermento creativo che caratterizza il passaggio alla modernità, si palesa il rischio di omologazione che deriva dalla produzione indu-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

striale. "Nell'Italia del primo dopoguerra si era sviluppato un acceso dibattito sulla necessità di migliorare la produzione di arti applicate, per battere una concorrenza straniera che si faceva sempre più pressante. Molti scorgevano nell'arte popolare la soluzione alla crisi del settore: bisognava che gli artisti collaborassero direttamente con gli artigiani, e che prendessero a modello l'artigianato tradizionale delle varie regioni italiane. italiane"³. Con l'intento di verificare lo stato delle produzioni nazionali si promosse a Firenze nella primavera del 1923 la Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato, rassegna di prodotti che ancora conservano "qualche carattere regionale" e non hanno "per forma o natura loro un aspetto troppo comune"⁴. A dispetto delle intenzioni programmatiche l'esposizione palesa il primo vero abbandono di un rapporto col locale e raggruppa per la prima volta le produzioni per ambiti tematici e non per regioni affiancando prodotti delle piccole industrie e dell'artigianato con lo scopo di far uscire le produzioni dal ristretto ambito localistico.

Il nascente regime fascista ebbe un ruolo contraddittorio nelle trasformazioni in atto e da un lato sposò un'idea di progresso che vedeva nell'industria il traguardo della modernizzazione del paese, dall'altro, sotto il capello di una necessaria indipendenza economica, promosse una rivalutazione delle specificità e delle produzioni autoctone. Le scelte autarchiche in ambito economico portarono allo sviluppo di alcune culture materiali la cui produzione era prevalentemente funzionale all'industria bellica e al contempo ad un rinnovato interesse verso il patrimonio etnografico di alcune regioni italiane e più in generale alla valorizzazione dell'artigianato tradizionale e delle risorse locali. Alcuni settori più di altri si avvantaggiarono del nuovo

atteggiamento autarchico, che s'impegnava nella promozione di quei prodotti di maggiore connotazione nazionale su cui era possibile far confluire sentimenti di orgoglio e di appartenenza.

La costituzione nel 1925 dell'Ente Nazionale per le Piccole Industrie aveva l'obiettivo di operare a favore dell'industria. Tuttavia la constatazione di un territorio produttivo ancora a prevalente carattere artigianale costrinse sin da subito ad un ampliamento delle attività al settore dell'artigianato, tanto che nel 1929 l'ente assunse la definitiva denominazione di Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (E.N.A.P.I.). Allo scopo di far conoscere e promuovere le tradizioni locali si istituì una rete collaborativa finalizzata al supporto delle microimprese in tutti gli ambiti operativi: dalla consulenza tecnica, economica, artistica e commerciale agli aiuti di tipo finanziario. È in questa fase che in molte delle produzioni nazionali si verifica una compresenza di aziende artigianali e industriali con le seconde che si differenziavano dalle prime, non solo per il numero di addetti e per i macchinari utilizzati, ma anche e soprattutto per una parcellizzazione matura delle fasi produttive. La differenziazione tra processi artigianali e industriali è rimasta per molto tempo vaga in diversi settori produttivi⁵. "Il confine tra le cosiddette 'sartorie o case di moda' e le 'industrie di confezione a serie' appariva delimitato da un'ampia zona di "artigianato industriale" o di 'industria artigianale' ... In proposito la Confederazione fascista ricordava proprio come nelle più importanti città italiane (Milano, Roma, Napoli, Torino, Firenze, Palermo e "varie altre") la sartoria italiana fosse uscita dall'artigianato assumendo "un carattere industriale pur rimanendo sartoria, cioè industria con produzione diretta ordinata dal consumatore"⁶. Il design italiano ha origine in questa fase storica e si presenta sin dagli esordi come espressione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Riccardo Dalisi - Gioielli sostenibili



di un artigianato meccanizzato che incontra la modernità nelle espressioni di una élite di architetti sensibili ai fermenti provenienti dalla scena culturale internazionale. I mobili, e più in generale lo spazio abitativo, costituiscono il primo vero territorio di confronto e sperimentazione per la nascente disciplina ed è in questo contesto che si verificano i primi corrispondenti mutamenti nel linguaggio. L'abbandono definitivo degli ambiti di una connotazione locale nell'arredamento, che ancora nel primo dopoguerra veniva alimentato dalle produzioni artigianali locali, si avrà a seguito di due accadimenti tra loro correlati. Da un lato la comparsa del 'linguaggio moderno' che diviserà l'Italia in due 'comparti culturali' (un nord nel quale si diffonderanno da subito i nuovi linguaggi e un sud dove per lungo tempo prevarranno gli stili classici) dall'altro la nascita dei primi sistemi componibili e la comparsa degli elettrodomestici che modificheranno radicalmente il modo di abitare degli italiani. Questo sconvolgimento si avvia parallelamente in alcuni paesi europei; in Germania col Bauhaus e con Margarete Schütte-Lihotzky e la cucina di Francoforte (ma più in generale col rinnovamento delle tipologie edilizie nella ricostruzione che segue il primo conflitto bellico), in Francia con Le Corbusier e i "casier standard" e infine nei Paesi Scandinavi la cui evoluzione nelle tipologie e nei linguaggi influenzerà in maniera preponderante la modernizzazione italiana.

Seppure in Italia la vera diffusione dei sistemi sia avvenuta relativamente più tardi rispetto a questi paesi (le prime cucine componibili arriveranno nel nostro paese nel periodo tra le due guerre ma la vera diffusione dei sistemi si avrà con la ricostruzione dagli anni Sessanta), la penetrazione di sistemi modulari basati sulla logica dell'assemblaggio di pannelli, quasi come un'ondata dalla Brianza verso il sud del Paese (dove i

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Gio Ponti, Superleggera



modelli classici e artigianali però resisteranno a lungo), modificherà radicalmente le pratiche abitative e l'organizzazione degli ambienti.

Con il rinnovamento in chiave moderna dei linguaggi si assiste alla progressiva scomparsa degli elementi di connotazione e decoro nei mobili (che permangono solo nel classico) e con l'avvento dei sistemi componibili alla trasformazione di comparti produttivi a prevalente carattere artigianale che caratterizzavano specifiche zone del nostro paese (Brianza, Cantù, Veneto, Toscana) in comparti industriali.

Curiosamente l'immissione dei sistemi mantiene ai suoi esordi, sia pure a larga scala, una connotazione identitaria e così le prime cucine componibili in Italia venivano chiamate "all'americana" e le librerie con montanti da terra a soffitto "alla svedese". Nel primo caso si trattava della "americanizzazione" di modelli sviluppati in ambito europeo (la cucina di Francoforte non arriva nel nostro paese direttamente dalla Germania ma attraverso la cultura americana dell'elettrodomestico di cui in breve diventeremo tra i maggiori produttori), nel secondo caso l'appellativo che inizialmente aveva una connotazione tipologica viene successivamente esteso all'utilizzo di specifici legni nell'arredamento.

L'Italia del secondo dopoguerra ha mantenuto la peculiare caratteristica di una forte presenza di piccole imprese dovuta sia alla diffusa tradizione artigianale ereditata ma anche alle limitate dimensioni dei suoi mercati di riferimento. Sostanzialmente buona parte della produzione si basava su macchinari semi-industriali che consentivano di programmare piccole serie di prodotti spesso anche molto differenziati ma anche di intervenire varie volte sul progetto modificando le forme in funzione delle macchine utilizzate con modalità più legate alla creatività dell'artigiano che alla programmazione dell'industria. Il

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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. Rimarrà sempre più un design di prototipi che di produzioni, ma avrà la forza culturale per imporsi al mondo facendo leva non su un sistema produttivo dai grandi numeri in grado di amplificare l'opera di alcuni

“L'Architetto d'oggi, l'Architetto universitario, impari da tutti gli artigiani: impari dal marmista (le superfici lucide, levigate; a martellina, a bocciarda, a scaglia): impari dal falegname, dallo stuccatore, dal fabbro, da tutti gli operai e gli artigiani (è bellissimo). Impari le cose fatte con le mani. Nulla che non sia prima nelle mani. Impari anche, l'Architetto dall'artigiano come si ama il mestiere: com'è bello farlo per farlo. L'arte per l'arte è lì, non è in una forma d'arte senza contenuto, ma è nella felicità di farla”.

Gio Ponti, Amate l'architettura

bravi progettisti ma sul valore stilistico delle opere e sulla forza creativa degli autori; su una capacità inventiva, che scopriremo essere prerogativa italiana, che accomunava il progettista, il tecnico e l'industriale in una “sperimentazione felice”. Più che la diffusione dei prodotti per l'Italia varrà la diffusione delle idee che i prodotti veicolavano.

La prima generazione dei designer nel nostro paese (l'esordio ufficiale del design italiano viene identificato da molti nella V Triennale del 1933), quella storica dei Caccia Dominioni, degli Albin, dei Castiglioni, dei Mollino, dei Nizzoli, dei Zanuso e soprattutto di Gio Ponti, costruisce, partendo da questa contaminazione artigiano/industria, una propria identità che presto diverrà strategica per lo sviluppo delle aziende in ambito internazionale.

Ed è in mostre quali le biennali di Monza⁷, poi Triennale nella nuova sede milanese, o la Selettiva del Mobile di Cantù (promossa negli anni Cinquanta in collaborazione con la stessa Triennale al fine di avviare nel territorio una “virtuosa contaminazione” tra una cultura del mestiere

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

qualificata e radicata e una cultura del progetto stimolata dal confronto con il design internazionale)⁸ o la Mostra Nazionale dell'Artigianato di Firenze (che nel 1940 promuove il primo "Concorso nazionale per l'arredamento familiare"), che il nascente design italiano svela al mondo la propria identità. Sono anni dominati da una presenza ancora attiva dei processi artigianali. La mostra "Lo stile italiano nell'arredamento moderno", che misura la partenza di un linguaggio italiano nell'arredo, si definisce attraverso oggetti che sono pezzi unici costruiti artigianalmente. La successiva "Italy at work, her renaissance in design today" nel 1950, viaggia per due anni nelle città americane raccontando il fare creativo di una nazione in cui l'oggetto artigianale prevale ancora nettamente sull'oggetto industriale. "Nella sezione mobili, organizzata in modo da fornire esempi sia della produzione d'avanguardia che di quella più radicata nella tradizione artigiana regionale, figurano mobili degli architetti Albini, Caccia Dominioni, Gardella, Lacca, Mollino, Lombardi, Viganò, nonché alcune sedie realizzate a Chiavari, alcuni stipi intarsiati del bolognese Bernardi, una sedia in giunco realizzata dal napoletano Carola, una raffia del fiorentino Pecorini, un mobile in cristallo di Fontana Arte" (De Guttry/Maino 1992). Un'Italia del design ancora non "Milanocentrica" nella quale l'artigianato è il tramite tra la creatività progettuale e l'identità territoriale.

68

Sarà con la IX Triennale nel 1951, con la mostra "La forma dell'utile" e ancora con la rubrica dedicata al "disegno per l'industria" tenuta da Alberto Rosselli su *Domus*, che anche la cultura progettuale del nostro paese aderirà ad un'idea di corrispondenza del design col solo processo industriale e ad una conseguente progressiva cancellazione delle connotazioni identitarie.

Ponti, tuttavia, tenderà a lungo di trasferire al

prodotto industriale le vecchie capacità artigianali, condividendo col Werkbund e col primo Bauhaus il rispetto per i materiali e la loro funzione. Sarà anche il primo a firmare i suoi lavori insieme agli artigiani con cui collaborava, mostrando un totale rispetto verso una cultura a cui riconosceva un prestigio ancora non trasferibile all'industria. Sono esempi di un linguaggio ancora ricco alcuni suoi mobili (come anche quelli di Carlo Mollino) in compensato di acero curvato, lavorazione tipica degli artigiani del tempo. Nel loro essere testimonianza di un fare artigianale all'interno di una evoluzione industriale, mostrano una strada ancora percorribile per un design italiano che voglia riappropriarsi dei suoi connotati identitari.

Emerge, proprio negli anni Quaranta e Cinquanta, il tentativo di individuare un'identità del design italiano proprio in questa connessione stretta col fare artigianale; l'obiettivo, in vista della ricostruzione, era quello di trasformare un tessuto ricco di laboratori artigianali in industrie per la produzione di serie di modelli unificati per tutto il territorio nazionale. "Da un lato prima Gio Ponti con Ico Parisi, poi Carlo de Carli si fanno promotori di una ricerca finalizzata all'individuazione di un linguaggio figurativamente riconoscibile per il mobile italiano, individuando in Cantù un solido punto di riferimento. De Carli attraverso la rivista 'Il Mobile Italiano' incentiverà con molteplici iniziative la valorizzazione dei centri artigianali per la produzione del mobile, al fine di garantire autonomia e identità progettuale e costruttiva"⁹.

Il lavoro instancabile di esaltazione del modo italiano, condotto da Ponti da direttore di *Domus*, dava pari dignità all'industria, all'artigianato, all'arte e coinvolgeva l'intero paese nell'esaltazione della propria cultura del fare.

Da Ponti in poi il progetto italiano ha attraversa-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

to alcune felici stagioni che lo hanno visto protagonista sulla scena del design internazionale soprattutto in quei settori (arredo, oggetti, tessuti) che potevano esaltare la particolarità del rapporto progetto/produzione.

“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”¹⁰.

La ricostruzione post-bellica e il conseguente ampliarsi delle attività produttive contribuirà alla definizione di una scuola del design italiana. “Negli anni Cinquanta l'Italia deve ricostruire la sua economia reale e le sue aziende inventano prodotti, per un vasto pubblico, che si dimostreranno di grande successo. La FIAT riapre i suoi stabilimenti e produce l'auto per tutti gli italiani, “la nuova 500” progettata da Dante Giacosa.

La Piaggio crea la Vespa, archetipo per tutti gli scooter e ideata da Corradino D'Ascanio, Alessi produce le proprie collezioni di servizi da tè e da caffè, compaiono le nuove macchine da ufficio come l'Eletrosumma 14 e ed in seguito la macchina da scrivere portatile Lettera 22 progettata da Ettore Sottsass per la Olivetti. Altri prodotti, utili come esempio della nuova industria italiana, sono le auto di Cisitalia, La Cornuta, macchina da caffè progettata da Gio Ponti, le maniglie prodotte dalla Olivari, le lampade della Flos progettate dai fratelli Castiglioni, il tavolo Leonardo di Zanotta (anch'esso di Achille Castiglioni) e la moka di Bialetti”¹¹.

Nel 1956 la nascita dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale) e, prima ancora, l'istituzione del premio Compasso d'Oro, sanciranno la definitiva acquisizione di identità e autonomia del nostro design e contribuiranno parimenti alla sua diffusione e al suo sviluppo qualitativo. Per dare risposta alla crescente domanda di formazione nel settore dell'industrial design vengono istituiti dal Ministero della Pubblica Istruzione i Corsi di Disegno Industriale all'interno degli Istituti d'Arte. Il corso di Disegno Industriale di



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Firenze è istituito nel 1962 con direttore Angelo Maria Landi e tra i docenti figurano Pierluigi Spadolini, Giovanni Klaus Köenig e Leonardo Benvenuto. Da tali corsi nascerà nel '75 l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA). L'Italia tuttavia arriva in forte ritardo nell'introduzione del design nel sistema universitario. Per quanto la disciplina design, a partire dagli anni Settanta trovi spazio all'interno delle Facoltà di Architettura, il primo corso di laurea in Design in Italia viene attivato nel 1994-1995 dal Politecnico di Milano, cui fanno seguito nel decennio successivo altri corsi di studio attivati nelle diverse sedi universitarie della penisola, spesso con la trasformazione dei dipartimenti di design.

Tuttavia la didattica del design all'interno delle Facoltà di Architettura, se pure portata avanti da alcuni tra i più importanti teorici e progettisti italiani, non assumerà una propria caratterizzazione, conseguenza di un tessuto culturale e produttivo ben diverso dagli altri paesi europei, ma si adeguerà ad una didattica generalista che nel rapporto tra alto numeri di studenti e carenze strutturali privilegerà le conoscenze teoriche sui laboratori pratici. Quanto questa didattica fosse lontana dai saperi dei territori è leggibile nelle parole di Paolo Coretti: "Da architetto mi sono reso immediatamente conto che le cose che volevo costruire dovevano essere realizzate con mattoni e che dei mattoni il mio corso di studi non si era mai occupato. Ma non si era mai occupato in maniera scientifica nemmeno dei legni e dei marmi, del vetro e degli acciai. Era stato escluso dal mio corso di studi il delittuoso decoro. Erano state derise ed avviliti le arti applicate. E in nome della giustizia e della modernità del prodotto industriale, era stata dimostrata l'inutilità dell'artigianato e di tutte le sue espressioni artistiche e produttive"¹².

Il ruolo dei distretti

La vera, determinante industrializzazione del nostro paese è stata un'avventura che dagli anni Trenta è arrivata alla fine degli anni Settanta trasformando un paese a prevalente vocazione agricola e artigianale in una delle principali potenze produttive. Un'avventura contraddistinta dall'intelligenza di uomini che hanno saputo adattare alle caratteristiche di una popolazione eterogenea nuovi modelli produttivi, estranei ad una consolidata tradizione del fare. 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 stile, un disegno, un'innovazione. Le radici pratiche di quello che poi sarà il made in Italy"¹³.

La nascita e lo sviluppo di un "Italian style" sono profondamente legati a questa straordinaria diversità, a questa commistione di pratiche artigianali e industriali guidate dall'inventiva di produttori illuminati e dalla creatività e dallo stile di una generazione di architetti-designer. La ripresa economica degli anni Sessanta fu caratterizzata da modelli economici differenti nelle diverse aree del nostro paese e in particolare modo da un dualismo (ancora in buona parte

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

presente) tra poche grandi imprese nel nord e molte piccole e medie imprese al centro. Ad un modello di industrializzazione per grandi imprese nel triangolo industriale Torino, Milano, Genova, corrisponde un modello identificabile con il termine di "sviluppo diffuso" prevalentemente nel centro Italia.

Questo sviluppo diffuso che rappresenta ancora il modello prevalente di economia in alcune aree del paese (la terza Italia) si caratterizza per alcune invarianti comuni: un'organizzazione produttiva centrata 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 (Bagnasco 1977). Il termine che definisce tale modello di sviluppo è quello di "distretti industriali" o più nello specifico di "sistemi territoriali locali".

Il concetto di distretto industriale affonda le sue radici nel pensiero dell'economista inglese Alfred Marshall: "quando si parla di distretto industriale si fa riferimento ad un'entità socio-economica costituita da un insieme d'impresе, facenti generalmente parte di uno stesso settore produttivo, localizzato in un'area circoscritta, tra le quali vi è collaborazione ma anche concorrenza"¹⁴. Il valore della dimensione locale, oltre ai vantaggi sinergici (competitività nell'acquisto di materiali ed energia, riduzione del costo dei trasporti, condivisione della comunicazione), sta nel radicamento dello sviluppo produttivo in una storia di apprendimento collettivo che coinvolge la comunità e i suoi valori socio-culturali. È uno spazio condiviso da produzione e popolazione, la cui interazione dà fondamento ad una visione particolare dello sviluppo. Chi saprà meglio di ogni altro definire e studiare le particolarità del sistema italiano dei distretti sarà l'economi-

sta Giacomo Becattini: "Definisco un distretto industriale come un'entità socio-territoriale caratterizzata dalla compresenza attiva, in un'area territoriale circoscritta, naturalisticamente e storicamente determinata, di una comunità di persone e di una popolazione di imprese industriali"¹⁵; e ancora: "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 questi 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... È 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). Gli approfondimenti di Becattini danno origine negli anni Novanta ad una 'svolta territoriale' nell'interpretazione del cambiamento economico, con la riscoperta dei luoghi come elemento cardine di una nuova idea di sviluppo dal basso. Un'idea di sviluppo che costituirà oggetto di studio per sociologi ed economisti (Brusco 1989, Dei Ottati 1995, Bellandi e Sforzi 2001), molti dei quali accomunati dalla partecipazione agli "incontri annuali sullo sviluppo locale" che, a partire dal 1991, si terranno nella Villa medicea di Artimino, sulle colline fra Prato e Firenze, animati e promossi dallo stesso Becattini. I distretti culturali e industriali, che producono beni fondati sulla cultura locale e

L'opera, compresa tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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. Essi 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 a un fare produttivo. Nei sistemi 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. È sul rapporto tra questi saperi e i saperi codificati che si misura la capacità dei distretti di rapportarsi al mercato e generare nuovo sviluppo economico. La centralità del territorio costituisce l'elemento fondante dell'ipotesi di sviluppo basata sull'elaborazione del concetto di identità, o sviluppo identitario. "Una corretta visione del rapporto locale-globale mette in evidenza il ruolo cognitivo del sistema locale. Esso è il luogo delle conoscenze contestuali, che sono pienamente valide solo all'interno del contesto che le genera. Il sapere contestuale è indispensabile per filtrare e metabolizzare il sapere codificato e trasferibile. È quindi il contesto locale la risorsa «scarsa» da conservare. D'altra parte solo accettando l'apertura all'esterno, cioè inserendosi in reti globali, i sistemi locali possono valorizzare il loro sapere contestuale"¹⁶. Sul ruolo del design nei sistemi territoriali uno dei maggiori contributi arriva dal libro *Un tavolo a tre gambe*, scritto a due mani nel 2005 da Enzo Legnante e Giuseppe Lotti, nel quale si prefigura un'innovazione che coinvolga le intere risorse di un territorio, un'innovazione solida, non più fondata sulle regole della persuasione occulta, che parta dalle conoscenze maturate nei luoghi per affrontare le sfide della modernità: "idee forti, non solo opportunismi im-



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

prenditoriali, che provengano dal territorio che le ha prodotte e dalla comunità che le ha coltivate, dalla storia che le precede e pronte per il futuro che le attende, con candida responsabilità di poter essere dichiarate preliminarmente alle considerazioni del marketing”¹⁷. Considerazioni che sembravano prefigurare la stagione di “rilocalizzazione” che sempre più sta interessando il settore del mobile e che spinge le aziende a puntare nuovamente sul territorio, scommettendo sulle capacità di interazione tra le piccole imprese artigiane e quelle medio-grandi. Così sta avvenendo in diversi comparti del settore arredo; da quello brianzolo, a quello friulano, a quello toscano.

Artigianato e industria: dal saper fare al sapere e fare

Il design è un ponte tra fare ideativo e fare pratico. Non esiste disciplina nella quale il legame tra ideazione e costruzione sia così solido. 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 nuova costruzione e così gli oggetti nascono in una continua oscillazione tra disegno e modellazione che talvolta prosegue anche dopo l'immissione sui mercati (quanti oggetti hanno subito modifiche e sono stati riproposti in versioni rinnovate). Questo meccanismo nel design italiano è certamente evidente ed è indubbio quanto il successo di molti oggetti che hanno caratterizzato la scena del fare italiano siano stati il risultato di una felice collaborazione tra progettista e produttore¹⁸.

Tuttavia il rapporto tra cultura del progetto e cultura del fare si esplicita con modalità e pratiche differenti nell'artigianato e nell'industria. Mentre l'industria è nata col progetto e ha quin-

di sviluppato sin da subito le modalità d'incontro col design, l'artigianato, che ha sempre vissuto nell'unicità tra gesto progettuale e gesto fattivo, si è trovato a un certo punto a dover rimettere in discussione i propri fondamenti organizzativi. Questa trasformazione nel nostro paese è avvenuta, seppur con tempi diversi nelle diverse aree produttive, per lo più in un periodo compreso tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta.

Sino ad allora, sia la produzione dei singoli artigiani, sia quella più sistematizzata dei sistemi territoriali, non avevano conosciuto grandi crisi (l'Italia, nei trent'anni che seguono la seconda guerra mondiale ha attraversato una fase di relativo benessere economico), sostenute in molte parti del paese da un consumo legato a tradizioni che la modernità non aveva ancora messo in discussione (tradizioni manifatturiere quali quelle nei settori dell'argento, dei tessuti e della ceramica sono state per lungo tempo alimentate dal sistema dei cerimoniali sociali).

La scissione tra cultura del fare e cultura ideativa ha imposto a molti artigiani un passaggio da una prassi consolidata e ripetitiva di committenti e modelli acquisiti nel tempo a un incontro con la modernità rappresentata dal progetto del designer che tendeva a cancellare tipologie, mercati, sistemi produttivi (si guardi il difficile passaggio da una produzione classica ad una produzione moderna per molte aziende nei settori argento, ceramica, arredo). Mentre in altri paesi europei la progressiva sostituzione delle produzioni artigianali con i nuovi prodotti dell'industria è avvenuta repentinamente col diffondersi della modernità, in un paese come il nostro a diffusa vocazione artigianale, un doppio binario produttivo ha accentuato le differenze tra le aree del paese e, ad un nord che ha saputo trasformare in industrie le proprie piccole imprese,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

è corrisposto un centro-sud che a lungo ha mantenuto una vocazione artigiana alimentata da un consumo locale e in alcuni casi da una rete di contatti commerciali con quei paesi dove il fare italiano era ancora apprezzato soprattutto per la sua componente artistica. È proprio tale tessuto produttivo che ha sofferto maggiormente la scissione tra progetto e realizzazione.

Da una cultura del saper fare per la quale eravamo conosciuti in tutto il mondo, si è passati lentamente ad una cultura del sapere (scuole di design, designers, esperti di marketing) e una cultura del fare (industria e artigianato) divise e

pacità produttiva in settori industriali nei quali aveva occupato a lungo un posto di primo piano a livello mondiale. È 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

“Il lavoro sull'artigianato e sulle risorse locali mi sembra un lavoro di straordinaria importanza, perché vuol dire rinsaldare insieme dei saperi che negli ultimi anni sono stati drammaticamente divisi... 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...”

Adolfo Natalini, “Lezioni di design”, intervista per RaiEducational

spesso non più comunicanti.

74 Industria e artigianato hanno condiviso a partire dal primo Novecento la scena del fare. Per quanto l'industrializzazione abbia avuto una sua felice stagione, tuttavia essa non ha mai cancellato il tessuto di piccole aziende artigiane che costituiva l'asse portante produttivo del paese e semmai la causa di un progressivo arretramento delle piccole imprese va ricercata più nell'apertura dei mercati che nelle mutazioni degli scenari produttivi interni. Anzi il processo industriale, dopo il boom della ricostruzione, ha progressivamente ristretto i suoi ambiti di sviluppo, sotto l'attacco di quei paesi dove il lavoro aveva un costo inferiore. “In poco più di quarant'anni, all'incirca dal 1960, il nostro paese ha perduto o drasticamente ridimensionato la propria ca-

stati in seguito e permangono elevatissimi.”¹⁹

Di contro l'artigianato italiano, seppur anch'esso drasticamente ridimensionato nei suoi numeri, ha mantenuto un ruolo primario nell'economia del paese. Il settore dell'artigianato in Italia conta oggi più di un milione di aziende pari a circa il 30% del totale nazionale, con una netta prevalenza di 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 addetti²⁰. I comparti produttivi che si sono via via formati nelle diverse fasi storiche attorno ad un materiale, ad una conoscenza o ad una specificità territoriale, rimangono l'ultimo baluardo di quell'ideale rapporto tra oggetti e luoghi, tra cultura del fare e cultura del pro-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

getto, cancellata dall'incedere della modernità. Questo modificarsi degli equilibri produttivi ha portato all'immissione di una cultura del progetto nell'artigianato. Per quanto in una ripresa della definizione di arti applicate si sia cercato da più parti di differenziare un artigianato nel quale permaneva l'unicità tra gesto ideativo e gesto progettuale da un artigianato più meccanizzato che guardava ad una produzione seriale con numeri e processi differenti rispetto al fare industriale²¹, tuttavia la contaminazione tra progetto e artigianato è avvenuta e avviene a prescindere dalle dimensioni della aziende, dai processi, dalla classificazione delle attività. Da un lato architetti e designer (l'Italia ha un numero di progettisti ben superiore a quello di molti altri paesi europei) spinti dal progressivo chiudersi degli spazi del progetto architettonico hanno iniziato a guardare al design come territorio di approdo della propria progettualità, dall'altro le aziende artigiane hanno visto nella cultura progettuale il salvacondotto per un necessario traghettamento nella modernità.

Il design italiano e i territori

Se pure in maniera disomogenea e senza alcun appoggio da parte delle più qualificate riviste di settore troppo impegnate ad enfatizzare il lavoro stilistico di pochi eletti, il tema del rapporto con i territori e più in generale quello del rapporto con l'artigianato si è affacciato sulla scena del design italiano a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Per quanto possa apparire contraddittorio, in riferimento ai linguaggi sviluppati, tra i primi a parlare di design territoriale, in opposizione ad un design internazionalista, saranno i protagonisti del movimento radicale. È negli intenti del movimento, che parte da un'analisi del rapporto tra individuo e società dei consumi, una visione particolare sugli oggetti

nella vita quotidiana e nella nostra storia, Il movimento dei Global Tools (1973), che raccoglie le ultime energie della stagione radicale, anticipa con i suoi laboratori le evoluzioni del design che confluiranno nelle autoproduzioni o nel movimento dei Makers. "La Global Tools si pone come obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla Global Tools... La scuola propone perciò l'esaltazione delle facoltà creative di ogni singolo uomo, tuttora sopraffatte dallo specialismo e dalla frenesia efficientistica. Terminologia, assunti, metodi e strutture della scuola sono curiosamente semplici: come chi intende colmare la distanza alienante che si è stabilita fra il lavoro delle mani e quello del cervello"²². A conferma di tali posizioni vale il successivo impegno culturale di due dei principali protagonisti di quella felice stagione: Adolfo Natalini e Ugo La Pietra. Natalini avvia alla fine degli anni Settanta un lavoro d'indagine sulla cultura materiale extra-urbana, a metà strada tra ricerca di carattere antropologico e catalogazione museografica, che anticipa e precede sia il suo successivo approdo all'architettura contestuale²³, sia la nascita di una vocazione al rapporto con i territori all'interno della Facoltà di Architettura di Firenze. Un territorio d'indagine che collegherà le diverse anime (compositiva, urbanistica, tecnologica) della Facoltà e assumerà una sua specifica connotazione all'interno dell'area design a partire dai primi anni Ottanta, in occasione delle partecipazioni dei progettisti di scuola fiorentina alle mostre culturali che accompagnano la rassegna veronese "Abitare il Tempo", prima rassegna nazionale ad occuparsi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

dei territori produttivi omogenei.²⁴ Gli elementi che legano i lavori dei diversi autori, al di là di una comune riscoperta delle culture materiali della Toscana, saranno 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.

Ugo La Pietra è certamente il primo ad avere compreso l'importanza della riscoperta e tutela di un patrimonio di conoscenze, arti e tecniche ancora vivo nei territori, punto di partenza di un suo personale percorso, ancora attivo, fatto di più di novecento mostre collettive, di un numero ancora maggiore di oggetti, di un impegno continuo nella didattica del design. Il percorso svolto da La Pietra all'interno del vasto mondo degli oggetti, accompagnato dall'impegno culturale nella direzione di diverse riviste e da ultimo della rivista 'Artigianato', ha attraversato a partire dagli anni Settanta l'intera penisola nel tentativo di opporsi a una crisi del settore che gradualmente contagiava nuovi comparti dell'artigianato. A lui si deve, sia l'intuizione del ruolo delle specificità territoriali nella costruzione di un'identità del design italiano, sia la formazione di una vera e propria scuola di progettisti che lo ha accompagnato negli anni nell'esplorazione dei territori nelle tante mostre promosse in lungo e in largo per l'Italia. Mostre che hanno quasi sempre avuto il merito di non essere una statica celebrazione di quanto già esiste ma una continua sperimentazione di tecniche, linguaggi, simbologie volte a dare una continuità al fare dei luoghi. Le tante proposte emerse hanno tracciato una strada possibile per il design italiano nel ricollegare i fili di un'identità ancora visibile. Identità che emerge in maniera chiara in alcune importanti mostre, realizzate a partire dagli anni Ottanta, tra cui le varie edizioni di "Genius Loci" prima e "Progetti e Territori" poi (all'inter-

no della rassegna *Abitare il Tempo*) e le diverse edizioni di "Abitare con l'Arte". Le prime ponevano un problema di conoscenza e rinnovamento delle culture locali partendo da un "genius" ancora presente nei luoghi, le seconde erano più legate alla cultura dell'oggetto di qualità frutto del plus-valore culturale della progettualità e della raffinatezza dell'esecuzione.

Agli inizi degli anni Novanta la nascita del Neoecclettismo ha sancito sia la formazione di un vero e proprio movimento di progettisti intorno al rapporto design/artigianato²⁵, sia la definizione di alcune categorie progettuali comuni al lavoro dei singoli autori. Per quanto non esista un vero e proprio manifesto del Neoecclettismo, tuttavia emergono alcune rilevanti categorie comuni, quali quelle della memoria, della contaminazione, della ritualità. "Il neoecclettismo è un'area di sperimentazione, un atteggiamento progettuale e non uno stile. È la ricerca continua della verità - di tante verità - nelle contraddizioni del mondo contemporaneo"²⁶.

Le esperienze sviluppate all'interno di tali mostre hanno successivamente ispirato e influenzato decine di altre iniziative e convegni, che si sono susseguiti negli ultimi trent'anni²⁷ tracciando ogni volta nuovi scenari di approfondimento della progettualità per i territori. Progettisti quali Gian Maria Colognese, Paolo Coretti, Gilberto Corretti, Tiziano Da Pozzo, Anna Deplano, Massimo Gennari, Claudio Gambardella, Ada Ghinato, Elisabetta Gonzo, Francesco Mancini, Marco Magni, Norberto Medardi, Simone Micheli, Annibale Oste Roberto Palomba, David Palterer, Andrea Pellicani, Guglielmo Renzi, Luca Scacchetti, Luigi Serafini, Irene Taddei, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Vicari (e tantissimi altri che mi perdoneranno per non averli citati) hanno restituito agli oggetti il valore di un'appartenenza, ad un territorio, ad una storia,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Storywall di Andrea Mancuso, Alessio Sarri, Emilia Serra

Storywall è un sistema di ceramiche modulari della dimensione standard di 20x20 cm.

Le ceramiche presentano rilievi che riproducono, in modo digitalmente fedele, frammenti archeologici provenienti da diversi musei italiani. Raccontano la storia, che appare improvvisamente sulla superficie dell'ambiente domestico facendo convivere il passato con il presente. Il progetto è il risultato di una combinazione della tecnologia digitale 3d con la tradizionale tecnica ceramica.

ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ad una cultura.

“Le nuove opere, portatrici di valori spesso legati direttamente alla poetica dei vari autori, di fatto superano le fittizie separazioni tra artigianato e disegno industriale. I caratteri comuni di questi oggetti sono:

- la ricerca e la progettazione in rapporto all'ambiente e alla storia

- oggetti d'uso che possono essere messi in produzione, ma che, allo stesso tempo, mantengono le virtualità che sono proprie dell'oggetto d'arte

- strumenti di conoscenza e di rilevamento dei punti di conflitto e di sovrapposizione delle due discipline: arte e design

- riferimenti più o meno espliciti alla tradizione e, contemporaneamente, atteggiamenti carichi di novità, imprevisi e di azzardi”²⁸.

Anche il sistema fieristico ha accompagnato questa nuova stagione dei rapporti design/artigianato, promuovendo rassegne che stimolassero sperimentazione e sviluppo economico. Tuttavia il lavoro svolto ha fatto emergere la complessità del progetto per i territori. Complessità che emerge sia in ambito progettuale sia in ambito processuale. In molti casi la presunta superiorità culturale del mondo del progetto ha generato nell'incontro con l'artigianato 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 affermati hanno spesso anteposto il proprio desiderio di progetto alla conoscenza e al rispetto della tradizione artigianale.

Della fine degli anni Novanta sono le esperienze sul “re-design del mobile alpino” condotte dall'unità di ricerca del Politecnico di Torino coordinata da Claudio Germak. Il progetto si sviluppa in tre direzioni: un approfondimento sulle tipolo-

gie dell'arredo alpino, sulle tecniche elementari e sulle soluzioni che ne consentivano un facile trasporto e una grande flessibilità d'uso (sedie e tavoli contenitori), uno studio sull'antica tradizione artigianale dell'intaglio di figure e simboli su legno massiccio con il coltello (con decorazioni fresate che riproducono, ingigantite, decorazioni tratte dal repertorio simbolico transalpino), un'esplorazione sulla tecnica della scontornatura e quindi del decoro perimetrale con funzione di maniglia, esteso a tutti i profili del mobile.

In anni più recenti il tema del rapporto col territorio e più in generale quello dei rapporti design/artigianato, intrecciandosi con il ritorno al craft che caratterizza il lavoro di molti giovani designer, si ritrova nelle opere e nelle sperimentazioni di alcuni dei protagonisti della scena del progetto italiana. Certamente nei lavori di Patricia Urquiola che in più occasioni, confrontandosi con la tradizione dei tappeti sardi, con le diverse tecniche dell'intreccio, col distretto della sedia di Manzano, con le molte espressioni dell'artigianato tessile, sottolinea l'importanza di fondere arte decorativa, artigianato, industria e design. Ma ancora nei progetti di Paolo Ulian che si è spesso confrontato con produzioni artigianali locali all'interno di una ricerca personale sui temi del riuso e della sostenibilità, di Roberta Morittu che ha esplorato nel tessuto il rapporto tra linguaggi e contaminazioni, di Giulio Iacchetti progettista di “oggetti felici”, nati dall'azione paritetica di designer e artigiano.

La ricerca in design e i territori

Col passaggio da un'economia dei consumi a un'economia della sovrapproduzione, 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 ormai non è più il solo progetto del prodotto industriale ma una disciplina in continua evoluzione che applica il processo progettuale alla costruzione 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"²⁹.

Tra gli ambiti possibili di sviluppo, il tema dell'identità, e di una rinnovata progettualità che sappia guardare ai territori, è diventato centrale, sia nell'impegno di alcuni progettisti che compiono un lavoro silenzioso nelle retroguardie del design ufficiale delle riviste, sia nel lavoro svolto all'interno della ricerca e della didattica universitaria. La nascita all'inizio degli anni Novanta dei corsi di laurea in Disegno industriale e il conseguente ampliarsi dell'interesse verso il design hanno rafforzato enormemente l'area della ricerca nel nostro paese tracciando nuove importanti direzioni per il progetto tra le quali un riavvicinamento 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 di quanto il lavoro sul territorio sia progressivamente diventato 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, del rapporto con la cultura

enogastronomica. Ciò rappresenta una diversità nello scenario europeo e una specificità di cui la particolarità del nostro sistema produttivo è al contempo causa ed effetto.

L'affacciarsi nella ricerca accademica in design delle tematiche territoriali ha inizio nel 1998 con la ricerca Sistema Design Italia³⁰. Se pure lungo il corso degli anni Ottanta vi siano stati all'interno delle allora Facoltà di Architettura (spesso su sollecitazioni del sistema fieristico) molteplici esempi di contaminazione design-artigianato, la ricerca Sistema Design Italia è stata la prima 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 ad alimentare una specifica "diversità culturale". Quella ricerca ebbe il merito di rivelare, soprattutto nelle aree di maggior presenza di un tessuto di imprese artigiane o in quelle più distanti dalla cultura del progetto industriale, nuove forme applicative del design e di conseguenza una possibile direzione per il design italiano nella valorizzazione dei prodotti della cultura locale e del patrimonio ambientale, storico e culturale.

Per tutti gli anni Novanta e nel primo decennio del nuovo millennio, la ricerca si è sviluppata nelle varie sedi con rapporti sempre più stretti da un lato con la cultura produttiva, dall'altro col sistema amministrativo, delineando una vocazione peculiare delle diverse scuole. Tra queste la scuola torinese con Claudio Germak³¹, Flaviano Celaschi (dal 2004 al 2008), Luigi Bistagnino e Claudia De Giorgi, con una lettura specifica a più voci sui rapporti uomo-progetto (L'uomo al centro del progetto), la scuola fiorentina con Vincenzo Legnante, Francesca Tosi e Giuseppe

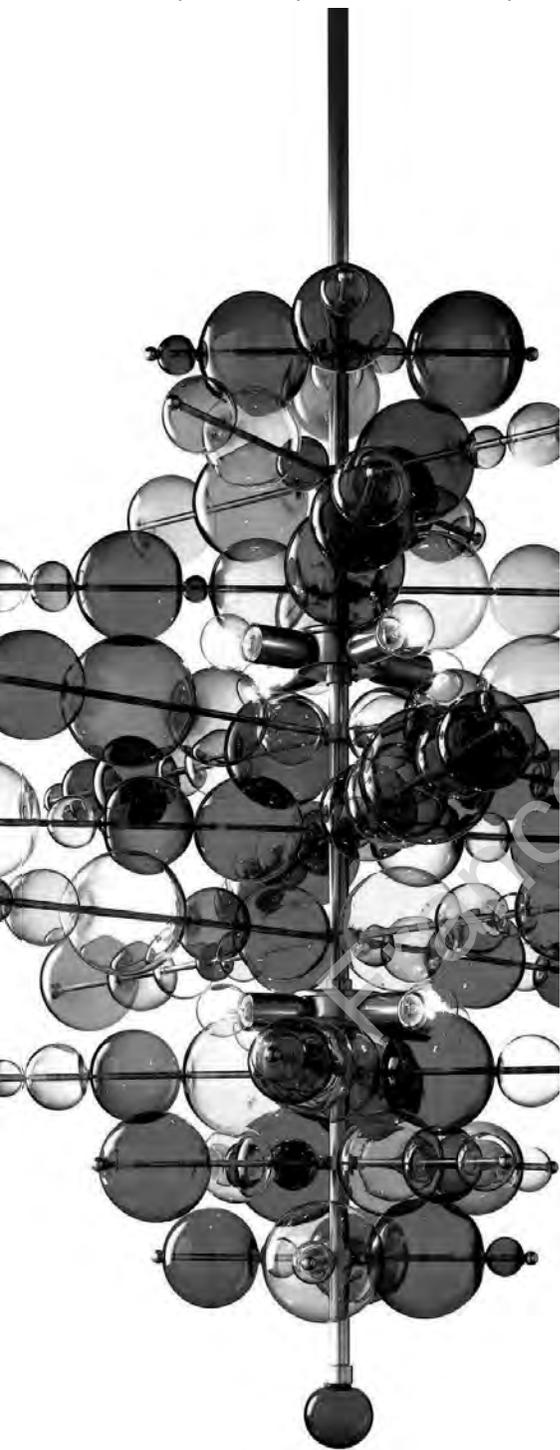
L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

pe Lotti, ma ancora con Elisabetta Cianfanelli, Giampiero Alfano e Angelo Minisci, impegnata sugli scenari di innovazione e sviluppo dei sistemi territoriali (Un tavolo a tre gambe) e sul tema delle contaminazioni possibili tra culture diverse, il Politecnico di Milano con Giuliano Simonelli e Venanzio Arquilla, la cui ricerca è centrale sui rapporti design/artigianato e sull'innovazione per le piccole imprese, la Libera Università di Bolzano con Kuno Prey, Hans Höger, Alvisè Mattozzi e Paolo Volontè con una accezione più prettamente sociologica sul rapporto del progetto con la biografia degli oggetti, la scuola genovese, con Raffaella Fagnoni, Carlo Vannicola e Paola Gambaro, nelle cui ricerche si indagano le possibili connessioni nella cultura mediterranea. Tali ricerche sono state spesso alimentate da fondi comunitari o specifici finanziamenti regionali, talvolta in affiancamento ai pochi fondi messi a disposizione da un arido sistema universitario.

Il metodo 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 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. Per questa categoria di ricerca, spesso l'elaborazione teorica prevale sulla applicazione pratica. Tra le ricerche più interessanti condotte all'interno del sistema universitario, un ruolo di rilievo compete alla ricerca Manufatto. 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, proponeva differenti interpretazioni di un unico tema portante; il rapporto con le risorse materiali e culturali del territorio. Al progetto scientifico corrisponde una pubblicazione, il cui valore va al di là dei progetti presentati e dei contributi teorici contenuti, rappresentando un testo fondamentale di riferimento per chiunque voglia approfondire i rapporti tra design e artigianato. C'è poi 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 scenari economico-produttivi che alla teorizzazione di processi di innovazione. Se da un lato ciò rende più concreto il rapporto con le specificità territoriali dall'altro presta il fianco alle "personalizzazioni" di progettisti con linguaggi formali e modalità progettuali definite e consolidate e quindi meno flessibili rispetto agli studenti nei confronti delle esigenze che il rapporto con l'artigianato impone. La capacità di ascolto in tal caso è legata alla sensibilità dell'autore e non guidata da una necessaria premessa teorica. Si muovono in questo scenario le esperienze condotte all'interno delle rassegne culturali "Abitare il Tempo" di Verona, dalla fine degli anni Ottanta alla metà degli anni Novanta e in tempi più recenti la XIX Biennale dell'Artigianato Sardo DOMO, promossa dalla Regione Sardegna nel 2009 con il coinvolgimento di una trentina di designer e una sessantina di labora-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



tori artigianali e l'obiettivo di rileggere la produzione artigiana di una delle regioni italiane più ricche di tradizioni. Il titolo scelto, DOMO, è un omaggio all'epicentro simbolico della cultura: la casa quale spazio di interazione tra gli uomini e le cose. 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 (e talvolta culturale) dell'isola che rappresenta in questa lettura un valore aggiunto. Gli oggetti realizzati sono un preciso riferimento metodologico e di linguaggio per lo sviluppo di un approccio identitario al progetto. "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 allei ad un'alta qualità progettuale, e la memoria del passato si unisca ad una sensibilità contemporanea"³². Al progetto Domo è stato attribuito, nel 2009, il Compasso d'Oro per la ricerca.

Nello scenario di una diversità culturale ancora presente, il design assume il ruolo di 'filo conduttore' di legami oramai 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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"³³. 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. 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 di oggetti 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, pen-

sieri, culture, saperi e conoscenze che stanno nel territorio e lo connotano"³⁴.

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 e multidisciplinare sulla necessità di sviluppare nuovi scenari socio-economici che partano dal rapporto col territorio e le sue risorse. È su tali basi che si fonda il manifesto culturale della Società dei Territorialisti che auspica un ritorno al territorio come base per la costruzione di modelli sociali 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 innanzitutto 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"³⁵. La necessità quindi di ripartire dai luoghi per delineare nuove strategie di 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.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

NOTE

- ¹ Magda Bianco, *L'industria italiana*, Il Mulino, Bologna 1993.
- ² ibidem
- ³ "Le arti applicate nell'Italia degli anni venti" in Giuliana Altea, *Eugenio Tadolari*, Ilisso, Nuoro 2005.
- ⁴ Camera di Commercio e Industria di Firenze, catalogo della Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato, Firenze 1923.
- ⁵ In particolar modo nei settori più tradizionali quali il tessile e l'arredamento.
- ⁶ Ivan Paris, *Oggetti cuciti: l'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli settanta*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- ⁷ La Biennale delle arti decorative, "Mostra internazionale di arte decorativa" che si tiene a partire dal 1923 nell'ambito dell'Istituto Superiore di Industrie Artistiche (ISIA) di Monza come mostra di arti applicate, rivela, sin dalle sue prime edizioni, questa particolarità del fare italiano quale terreno di confronto tra processi artigianali e industriali
- ⁸ Il concorso di progettazione che accompagnava e qualificava la rassegna canturina vide nel '55 la partecipazione nella giuria di Alvar Aalto e Finn Juhl, esponenti del mobile scandinavo che in quegli anni rappresentava nel nostro paese l'immagine della modernità.
- ⁹ Aurelio Porro, *La Selettiva del mobile di Cantù* in Artigianato n.50, Luglio/Settembre 2003.
- ¹⁰ Gabriella D'Amato, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2005,
- ¹¹ Elisabetta Cianfanelli, *Artigianato XXI secolo, strategie di design per l'artigianato sostenuto dalla tecnologia digitale*, Edizioni Design Campus, Firenze 2010.
- ¹² Paolo Coretti, *Ritrovare le arti applicate. Dall'idealismo in cui tutto sembra possibile all'impotenza verso la concretezza del fare; un percorso di un protagonista dell'architettura e del design*, in Artigianato tra Arte e Design n.33 Aprile/Giugno 1999.
- ¹³ Antonio Galdo, *Fabbriche, Storie, personaggi e luoghi di una passione italiana*, Einaudi, Torino 2007.
- ¹⁴ Alfred Marshall, *Principi di Economia*, Utet, Torino 1987.
- ¹⁵ Giacomo Becattini, *Riflessioni sul distretto industriale marshalliano come concetto socioeconomico*, Stato e Mercato n. 25, 1989.
- ¹⁶ Davide Gualarzi, "Distretti Industriali: Identità, sviluppo su base territoriale e analisi regionale", in *Studi e Note di Economia*, Marzo 2006.
- ¹⁷ Enzo Legnante, "Introduzione", in Legnante E., Lotti G., *Un tavolo a tre gambe. Design/Impresa/Territorio*, Alinea, Firenze 2005.
- ¹⁸ Ciò in apparente contrasto con 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.
- ¹⁹ Luciano Gallino, *La scomparsa dell'Italia industriale*, Einaudi, Torino 2003.
- ²⁰ Dati Istat 2012.
- ²¹ Manifesto per le arti applicate del nuovo secolo, Milano 2001, Masterpieces/Capolavori, L'artista artigiano tra Picasso e Sottsass, 2002, Nuovo Antico Dalla materia all'artefatto, 2002.
- ²² Bollettino n.1, Global Tools, Firenze 1973.
- ²³ È nell'opera di Michelucci, Savioli e Ricci che possono essere individuati i riferimenti di una "architettura dei luoghi"
- ²⁴ È all'interno di tali mostre che emerge una vera e propria vo-

cazione della scuola progettuale fiorentina al lavoro sui territori, in un linguaggio comune che lega i lavori di David Palterer, Atelier Metafora, Guglielmo Renzi, Valerio Scacchetti, Marco Matteini, Norberto Medardi, Irene Taddei, Cristiano Toraldo di Francia, Marco Magni, Massimo Gennari, Antonello Boschi, Claudio Del Bufalo e Stefano Follesa.

²⁵ Il Neoclettismo, movimento progettuale diffuso in maniera equilibrata in tutto il territorio nazionale, si è formato agli inizi degli anni 90 intorno al lavoro di Ugo La Pietra coinvolgendo un nutrito gruppo di progettisti che si ritrovava ogni anno in occasione dell'appuntamento venese di Abitare il Tempo.

²⁶ Gjlda Boiardi, "Parallelismi formali" in *Il Neoclettismo 1993-1994*, supplemento a Interni Elemond, Milano Novembre 1994.

²⁷ L'elenco sarebbe lunghissimo ma tra le più significative occorre citare: Artigianato Metropolitan/Torino 2003, Biennale Arti Applicate/Todi 2007, The Shape of Values/Firenze 2006 Manufatto/Torino 2008, Biennale dell'Artigianato Sardo/Sassari 2009, +Design/Firenze 2010

²⁸ Ugo La Pietra, *Il nuovo artigianato* in Artigianato tra arte e design n.20, Quadratino Editore, Milano Gennaio-Marzo 1996.

²⁹ Claudio Germak, dall'introduzione al volume *Uomo al centro del progetto - Design per un nuovo umanesimo*, a cura di C. Germak, Allemandi, Torino 2008.

³⁰ 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 quell'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/>).

³¹ Tra le esperienze più significative, e a lungo riferimento per la cultura identitaria nel design, c'è quella di Manufatto, Artigianato, Comunità, Design, sviluppata in una mostra e un libro a cura di Claudio Germak e Claudia De Giorgi. Gli oggetti, prodotti in territorio piemontese, promuovono una commissione creativa tra saperi del passato e stimoli nuovi, siano essi tecnologici, stilistici o anche geografici. Tra le culture materiali interessate quelle del distretto orafa di Valenza, delle ceramiche di Mondovì, dei manufatti in legno delle Valli di Lanzo, delle Valli del Cusio e della Valle Varaita e ancora delle celebri stufe di Castellamonte e dei prodotti in argilla di Cambiano.

³² Giuliana Altea, Design per l'artigianato che cambia in AA.VV. Domo, Catalogo della XIX biennale dell'Artigianato Sardo, op. cit.

³³ 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.

³⁴ 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.

³⁵ Bozza di manifesto per la società dei territorialisti/e (terza stesura che integra i contributi pervenuti per il congresso) 15 novembre 2010 corretta nel Gennaio 2011, dal sito www.societatertorialisti.it consultato in data 3 Aprile 2013

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore

5 - LE NUOVE ESPRESSIONI DEL DESIGN IDENTITARIO

Ritorno al futuro

I rapporti tra design e identità che, come già scritto, si palesano nel nostro paese a partire dagli anni Settanta come territorio di approdo delle avanguardie radicali, interessano prevalentemente un ambito specifico di applicazione che è quello del progetto per l'artigianato o per le piccole imprese industriali. In una società che accelera bruscamente i ritmi dell'innovazione, lasciando indietro chi non sa adeguarsi, le piccole imprese artigiane iniziano a guardare al design come unica possibile ancora di salvezza per la loro permanenza nei nuovi equilibri produttivi. L'artigianato affida al design la delega al rinnovamento (spesso riponendo un'eccessiva fiducia nelle possibilità della disciplina di incidere sugli equilibri produttivi), con la disponibilità ad annullare la propria base esperienziale quale pegno da pagare al progresso.

Progressivamente il design ha però saputo ampliare gli ambiti nei quali confrontarsi col progetto locale occupandosi del territorio sotto molteplici aspetti; dalla produzione, ai servizi, alla comunicazione, spesso promuovendo un'innovazione non più specifica (formale, di linguaggio, tecnologica) ma di sistema e cioè di connessione tra i diversi attori presenti nel territorio. Questo accrescimento del fare disciplinare ha interessato lo sviluppo del design in molti paesi ma in Italia ha avuto un particolare risalto (proprio per le caratteristiche peculiari del tessuto produttivo e per la presenza di una diversità culturale ancora riconoscibile nella geografia del paese) allargando le possibilità di applicazione del progetto

identitario. In questa parte del libro si mettono in evidenza, attraverso il racconto di progetti conclusi ed esperienze in corso, le diverse modalità con cui il rapporto tra design e identità si può esplicitare; i molti aspetti di un design che guarda alle specificità territoriali, le connessioni con le altre espressioni delle specificità locali, i rapporti (possibili e in corso) con l'artigianato e l'industria. In queste analisi si rivela ancora una volta l'aspetto multiforme del design, non più legato alla sola produzione di manufatti, ma sempre più alla costruzione di scenari e connessioni tra le componenti della cultura.

Nelle esperienze più recenti (Design Mediterraneo, Design per i sud del mondo, Narrative Design) il design assume una connotazione sociale promuovendo strumenti e processi per lo sviluppo di economie spesso sommerse, in un rinnovato rapporto con le identità locali. In questo tipo di approccio, il prodotto in sé è secondario, contano le azioni lì dove queste sono in grado di generare benessere sociale e nuove forme di economia.

Le Autoproduzioni e il fare dei Makers mostrando un possibile incontro virtuoso tra la materialità delle cose e l'immaterialità degli strumenti digitali utilizzati nella fase progettuale (cad e modellazione tridimensionale) e comunicativa (siti, blog, social networks), rivelando quanto le competenze del designer possano essere strategiche in questa connessione e testimoniano il passaggio da una cultura del consumo ad una cultura del fare creativo. Il food design e per alcuni aspetti il merchandising design raccontano

L'opera, compresa tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

le contaminazioni possibili tra le espressioni identitarie e palesano quanto il rafforzamento della diversità ottenuto nell'incontro tra differenti pratiche o discipline possa essere strategico. Le categorie descritte in questo capitolo hanno confini labili e spesso rivelano intrecci e connessioni acquisendo reciproche modalità attuative ma sono accomunate da un recupero del fare artigiano quale espressione di un'alternativa di sviluppo sociale ed economico. Le parole a seguire, raccontano di un design che ancora persegue un rapporto con i luoghi e che da essi trae gli elementi per elaborare nuovi linguaggi e nuove strategie. Un processo non nostalgico o antistorico ma rivelatore di una nuova modernità che sa ricucire le trame della connessione tra l'uomo e il suo ambiente.

Il ritorno del craft

Handmade Nation di Faythe Levine e Cortney Heimerl è un libro (ma prima ancora un documentario) che racconta un viaggio per gli Stati Uniti in cerca di persone che sono approdate al fare artigianale per lo più a conclusione di un percorso critico nei confronti della società dei consumi. Nel 2006 i due autori hanno intervistato più di ottanta nuovi artigiani costruendo il ritratto di una comunità sempre più ampia, connessa attraverso la rete, dotata di negozi indipendenti reali e online, di gallerie e fiere d'artigianato, di blog e siti web¹.

Il libro racconta di una rinascita del fare artigianale 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"². Per quanto sotto l'egida del Craft si riunisca, soprattutto nel movimento statunitense, anche l'ampio fenomeno dell'hobbistica, tuttavia ciò che interessa maggiormente la nostra ricerca è quanto il fenomeno abbia generato, come conseguenza, una riapertura del dibattito intorno all'artigianato che ha progressivamente coinvolto i paesi europei allargandosi ai rapporti tra artigianato e design e tra artigianato e arte. Una rinascita auspicata e promossa in Europa da un libro straordinario quale *The craftsman* di Richard Sennet³ ma anche da alcuni successivi libri pubblicati in Inghilterra come *The culture of Craft* di Peter Dormer o *On craftsmanship* di Christopher Frayling che pongono l'attenzione sul significato profondo di un ritorno all'artigianato e di quanto esso implichi, in una società radicalmente mutata, un rinnovato 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" (Frayling 2011).

Un ritorno al fare manuale, non più visto come conseguenza dell'estromissione da un mercato del lavoro sempre più chiuso ma come espressione felice di un recuperato rapporto con la creatività, sta progressivamente contagiando le nuove generazioni di progettisti che individuano nel connubio tra cultura del progetto e cultura del fare un percorso di lavoro praticabile. Tale connubio nel nostro paese può diventare strategico se solo sapremo riattivare una trasmissibilità delle conoscenze che possa dare continuità al saper fare.

Su queste tematiche sta nascendo in Italia un movimento culturale sempre più esteso, con

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

strette connessioni con il movimento DIY e con il fenomeno Makers, ma con alcune prerogative legate alla specificità del nostro patrimonio culturale e produttivo.

Un movimento che ha generato un rinnovato interesse del sistema fieristico promuovendo, a Torino come a Vicenza, a Firenze come a Milano, nuove rassegne che sviluppano l'incontro tra artigianato e design. Tra le esperienze più interessanti, alcune in corso nei territori del nord-est come la "Guida turistica per Nuovi Artigiani"⁴, una specie di guida turistica dei territori del nuovo artigianato nel quale si incrociano le competenze della ricerca economica (Micelli, Bettiol) con quelle della cultura del fare di artigiani e imprenditori e della disciplina design.

"Oggi sia designer che artigiani non sono più chiamati a fare, solo e bene, il proprio mestiere, per emergere è necessario creare nuove connessioni, estendere il dominio delle proprie competenze, cercare di integrare gli utenti nel processo, in poche parole bisogna cercare di essere impresa, anche sostituendosi all'impresa, creando nuova impresa che si può chiamare designer=impresa, dove con impresa si intende il soggetto che sta nel mercato e genera economia, un'economia non speculativa con un importante portato sociale e culturale..."

Venanzio Arquilla, *Verso un nuovo rapporto tra Design e Artigianato* in breradesigndistrict.it/fare-artigianale, pensare industriale.

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 caratterizzato 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 di Architettura hanno sviluppato un moltiplicarsi delle specifiche disciplinari (la stessa disciplina del design si è definita all'interno delle Facoltà di

Architettura). Al contempo si è verificato un altro importante fenomeno che caratterizzerà alcune stagioni della scena dell'architettura italiana e cioè gli architetti, constatata l'impossibilità del fare architettura (le occasioni per costruire erano poche e difficilmente accessibili), hanno sostituito all'architettura costruita un'architettura disegnata che trova spazio nelle riviste, nei libri e nel dibattito disciplinare (è la stagione degli Scolari, dei Purini, dei Minardi, dei Sartoris, dei Natalini, dei Rossi).

Nel design, nel frattempo diventata disciplina autonoma, succede, a partire dagli anni Ottanta, qualcosa di perlomeno paragonabile. L'auto-produzione nasce infatti 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 della produzione si sono inventati un nuovo scenario nel quale sono essi stessi a gestire direttamente il processo produttivo, dalla definizione dell'idea fino alla sua realizzazione e distribuzione. Un nuovo fenomeno che collega i designer italiani con quelli di molte città europee e che chiude il cerchio di un rinnovato interesse per la cultura del fare. Tra i primi a parlare di auto-produzione nel nostro paese, quando ancora la parola non era entrata nel dizionario della disciplina, era stato Enzo Mari col suo manuale *Au-*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

toproduzione (1974) in cui insegnava a costruire con assi di legno e chiodi gli strumenti dell'abitare. La sua più recente "Proposta per un'auto-progettazione" rivela il carattere rivoluzionario della pratica (coerente con l'intera costruzione teorica del design di Mari) e cioè il riappropriarsi della completezza del processo generativo portando a compimento, con le proprie mani, la realizzazione degli oggetti.

In un mercato ormai saturo di prodotti industriali, il design autoprodotta sta prendendo sempre più piede, mostrando tra le sue prerogative, una naturale predisposizione all'innovazione (favorita da un rapporto diretto tra progetto e attuazione) e un collegamento stretto con una cultura del fare ancora presente nei nostri territori. Le categorie merceologiche sono le più varie e spaziano dai mobili agli oggetti, dal pet design ai multipli d'arte. Una grande spinta culturale, economica ed artistica; per molti una nuova stagione del design (italiano ed europeo) ma al contempo il possibile definirsi delle aziende che domineranno il futuro produttivo nazionale. "La presenza delle cose autoprodotte 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 autoprodotte esprimono elementi di artisticità, perché è implicita nella presenza di queste cose l'intenzione di generare immagine... Considerata nel suo assieme, 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"⁵. Lo scenario teorico, tecnico, progettuale definito da questo nuovo movimento, mostra le tante possibilità di trasformazione dei modi e dei metodi del design e spinge a ripensare gli oggetti e i mercati in un rapporto tra innovazione e cultura. L'autoproduzione, se su un piano rappresenta una sorta di affermazione di autonomia, costituisce talvolta anche una forma di strategia autopromozionale (*Autoproduzione vs Autopromozione*, Ugo La Pietra), con la quale i giovani designer cercano di entrare in contatto col mondo dell'industria. Spesso costituisce un passo verso forme di produzione gestite in proprio e 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 una forma ribaltata di incontro tra design e artigianato e come tale riappropriarsi di un rapporto con le specificità locali intese sia come materiali e conoscenze, sia come specificità culturali (linguaggi, iconografia, patrimonio artistico di riferimento). Il percorso non è dei più semplici, per un designer decidere di creare un'azienda per autoprodurre i propri progetti è spesso un processo che esula da un percorso formativo che lo ha preparato principalmente alla libera professione e che poco ha a che fare con le conoscenze necessarie in ambito economico, gestionale e normativo.

Da alcuni anni gli eventi e le manifestazioni dedicate all'autoproduzione si moltiplicano, sia in ambito europeo (tra queste la *Operae Design Shop & Show*, la *Tent London* e i vari *Mart di*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Crochet - design: Patricia Urquiola, Eliana Gerotto

produzione: Paola Lenti

Il tappeto Crochet è realizzato completamente a mano con una corda in filato Rope. I fiori e le foglie che compongono il tappeto sono lavorati all'uncinetto e cuciti a mano su una rete sintetica di supporto

Designboom), sia in ambito nazionale (OpenDesign Italia a Venezia, +Design a Firenze, Operae a Torino, MISIAD a Milano) diventando uno dei principali territori di approdo per il nuovo design.

I Makers

Il movimento culturale dei Makers 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, i nuovi sistemi di riproduzione tridimensionale per dare corpo alle idee, e le tecniche dell'e-commerce per dare concretezza economica ai progetti. Fa parte della controcultura Maker, tutto quanto riguarda la creatività legata alla tecnologia; dispositivi per la stampa 3D, macchinari a controllo numerico, ma anche attività più convenzionali e cioè tutte quelle legate all'artigianato tradizionale.

Come nella prima rivoluzione industriale furono le macchine a vapore a innescare il cambiamento, anche in questo caso tutto parte da una macchina: la stampante 3D, una macchina che "stampa" oggetti tridimensionali partendo da un disegno eseguito al cad. Le macchine di prototipizzazione tridimensionale, un tempo dai costi estremamente elevati, sono oggi una tecnologia accessibile in molti paesi. Con esse vengono realizzati oggetti di vario tipo spesso anche estremamente complessi. Dietro questa innovazione tecnologica c'è la prospettiva di un cambiamento sociale: le nuove stampanti consentono ormai quasi a chiunque di produrre un singolo oggetto a costi relativamente bassi. L'ispirazione è quella delle tante start-up create da giovani che hanno cavalcato le nuove tecnologie per costruire importanti aziende sulla scena internazionale. Quanto questa nuova tecnologia possa modificare il rapporto tra gli uomini e gli

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

oggetti è spiegato dallo scrittore canadese Cory Doctorow in un suo libro del 2009, intitolato appunto *Makers*⁶. “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”.

La nascita della subcultura dei Maker è strettamente legata alla nascita di laboratori creativi; luoghi in cui i makers si incontrano e condividono risorse e conoscenze per costruire oggetti. I “FabLabs” sono piccoli laboratori per la fabbricazione digitale al cui interno si possono trovare macchine come la laser cutter, plotter da taglio, stampanti 3D e altre attrezzature di prototipazione. 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 è stato recentemente aperto uno a Torino ma molte altre città si 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. Quanto questo processo possa incontrare i territori dell'identità è legato al ritorno ad una socializzazione del fare. Nei FabLabs come nei laboratori collettivi che nella Germania della ricostruzione degli anni Trenta venivano messi a disposizione dei cittadini, si sviluppa un progetto collettivo locale che può sviluppare linguaggi e tecniche autonomi.

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. (...)”

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 locali⁷.

Nello sviluppo della cultura Makers c'è il segno della creatività italiana. Arduino è il nome di un microcomputer-base (quindi dal costo estremamente limitato), utilizzato in tutto il mondo, progettato e realizzato nel 2005 da un giovane ingegnere italiano. Arduino è un progetto aperto, così come molte iniziative dei “maker” che usano la rete e non hanno copyright.

Il movimento Maker si esprime attraverso riviste specialistiche⁸, pubblicazioni e manifestazioni come le Maker Faire che, partendo dagli Stati Uniti, stanno oramai dilagando in diverse parti del mondo⁹. L'obiettivo è quello di far nascere nuovi imprenditori che utilizzino open-source di progettazione e stampa 3D per creare prodotti in piccoli lotti, spesso personalizzati per clienti specifici, un processo che Chris Anderson 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. Posta in questi termini la rivoluzione Maker sembrerebbe non aver nulla a che fare con l'identità dei luoghi. Tuttavia è proprio nella possibilità di esprimere nuovamente una diversità culturale nell'unità tra ideazione e produzione il maggior punto di interesse. “Il web ha dato voce a una società che ha imparato a riconoscere il valore della varietà.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Oggi il mercato è pronto a premiare una generazione di prodotti nuovi, diversi, su misura, che mai avrebbero passato il test del XX secolo... Per accedere a queste tecnologie, a breve, non è necessario mettere in campo capitali e finanziamenti: è sufficiente accedere a un Fablab per poter diventare un artigiano tecnologico di nuova generazione... Se poi il vostro prodotto ha successo e volete crescere di scala potete ricorrere ai tanti produttori cinesi che popolano i portali del commercio elettronico business to business... Ci servirà un po' di tempo per digerire tutte questa novità e per redarci conto che non siamo messi poi così male, almeno sul fronte della manifattura. Ci servirà del tempo, soprattutto, per capire in che modo saldare le proposte di Anderson con le potenzialità di tante piccole imprese che già oggi devono essere considerate come parte di una rivoluzione industriale appena cominciata¹⁰.

È una piccola-grande rivoluzione dal basso, che mira ad intaccare i fondamenti dello sviluppo dell'economia del consumo; così come il Web ha messo fine al monopolio dei mezzi di comunicazione di massa, si potrebbe ora porre fine al monopolio della produzione di massa. Per alcuni quella dei "maker" potrebbe configurarsi come una nuova rivoluzione industriale.

Art design

C'è un'area del lavoro dei designer che è stata a lungo estromessa dall'arte perché i designer non sono artisti, dalle arti applicate col pregiudizio dell'unicità tra ideazione e realizzazione, dallo stesso design perché non rivolta ad oggetti "utili". È quell'area di confine nella quale si sviluppano i rapporti tra arte e design (ma talvolta anche i rapporti delle due discipline con l'artigianato come modalità attuativa) e che attraversa tutta la storia del nostro design dalle sperimentazio-

ni radicali, alle nuove avanguardie, alle pratiche contemporanee. L'arte in fondo ha sempre anticipato le forme del design in virtù di una sperimentazione continua possibile nella coincidenza tra idea e gesto. Il tema è complesso; i rapporti del design con l'arte hanno diverse chiavi di lettura che riguardano l'oggetto quanto lo spazio, la costruzione quanto la performance. "Non tanto un movimento codificato, quanto piuttosto un costante slittamento di pratiche e tendenze, il rapporto arte e design si traduce, di volta in volta, in designart, art and design, design as art, e così facendo contribuisce alla ri-definizione delle discipline e alla ri-negoziazione di linguaggi, compiti e attitudini di entrambi"¹¹. Sappiamo che il design del prossimo futuro frequenterà con sempre maggiore assiduità i territori dell'arte e troverà nell'artigianato le risposte tecniche per l'attuazione delle idee. D'altronde nel connubio con l'arte il design cancella i limiti legati al costo del lavoro potendo contare sul plusvalore che questa conferisce agli oggetti.

Se pure l'artigianato pare essere la sponda naturale per un design che guarda all'arte, le prime contaminazioni in tale direzione sono avvenute tra arte e industria quando negli anni Cinquanta alcuni illuminati industriali si sono trasformati in 'editori di oggetti' (così come amava definirsi Danese); Bruno Danese e Jacqueline Vodoze con Bruno Munari ed Enzo Mari crearono prodotti che si collocano tra arte pura e arte applicata che prescindono dalla loro destinazione d'uso, risultando sculture astratte, e al tempo stesso originali tipologie funzionali se non si considera il loro valore estetico. Moduli d'arte che si interrogano sul rapporto tra uomo e oggetto: "bisogna sempre ricordare il grosso rapporto che c'è stato inizialmente proprio a livello dialettico e di confronto con Bruno Munari, mi sembra che una cosa che entrambi avevamo deciso, fosse

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

che l'attività che avremmo affrontato... sarebbe stata fare 'solamente' quello che si può dire 'oggetto', e questo veniva, almeno da parte mia ma credo anche da parte sua, proprio da un principio molto profondo per quello che riguardava il senso di oggetto. È una cosa che io personalmente ho ripetuto moltissime volte e cioè che l'oggetto fosse un mezzo di comunicazione molto più intimo, parlando sempre nel campo di quello che potevano essere i progetti per una casa, per un ufficio, per cose del genere; qualcosa di molto molto legato all'uomo dai tempi antichissimi, molto più che non quello che poteva essere l'arredamento. L'arredamento nel senso del mobile, rappresenta un'immagine di una casa per me (questa però è una cosa molto personale), l'oggetto rappresenta invece più una scelta più intima, più personale"¹².

Il lavoro di Danese, come già scritto, apre la strada degli "editori" di design definendo nuove modalità di confronto tra progetto e produzione. Ma a confutare la corrispondenza del design con la forma dell'utile vi sono le esperienze dei movimenti che attraversano la scena del design italiano, a partire dalla stagione radicale, sino ad approdare in Memphis e in Alchimia per i quali l'arte è lo strumento che amplifica la carica rivoluzionaria del progetto.

Agli inizi degli anni Ottanta i rapporti tra design e arte si consolidano nella definizione di una precisa corrente di design-artistico che si esplicita nelle varie mostre "Per Abitare con l'Arte" curate da Ugo La Pietra. Per quanto nella complessità del definire si sia spesso parlato di un ritorno alle "arti applicate" (una pratica che non osa, o non può dire il suo nome)¹³, tuttavia è innegabile che le "edizioni limitate" che prendono avvio in tale fase siano un'espressione di un design che incontra l'arte attraverso le pratiche dell'artigianato. In questa contaminazione tro-

va cittadinanza un design identitario nel quale l'arte è strumento di connessione con gli stilemi e le icone ma ancora le tecniche sviluppate in ogni luogo. In tale direzione vanno alcune importanti mostre degli ultimi anni.

Design Mediterraneo

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 degli ambiti nazionali per esplorare identità a scale diverse e connessioni possibili



*Mediterraneo - Produzione TriadeKosmo
Designer: Marta Laudani e Marco Romanelli 1998*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

come quelle del Design Mediterraneo.

Sotto l'egida "Design Mediterraneo" si raccolgono progetti e sperimentazioni oggetto di una ricerca trasversale, principalmente tra le università di Genova, Firenze e Napoli, il cui obiettivo

"e il mio mare io l'ho chiamato cielo perché le mie onde arrivavano troppo lontano..."

Claudio Lolli, *Analfabetizzazione*, Disoccupate le strade dai sogni

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 attrassero nell'Ottocento verso il Mediterraneo i viaggiatori del Nord Europa, durante il "Grand Tour"), nelle tecniche e negli stilemi diffusi del fare dei Greci e dei Latini, e ancora nelle contaminazioni nel cibo, negli oggetti, nei tessuti e appunto nella tradizione orale. Seguendo linee ideali che attraversano il mare, le singole identità si sono spesso incontrate, 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 contrapposizioni e 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 Mediterraneo¹⁴.

Il presentarsi 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 ricer-

catori che fanno capo alla Facoltà di Architettura di Genova. La mostra "MeDesign, Forme del Mediterraneo" è un evento 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 pubblicazione¹⁵ che raccoglie i diversi contributi progettuali e oggettuali presenti nella mostra 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, etc"¹⁶.

Gli oggetti sono espressione di un approccio particolare che restituisce valore agli aspetti rituali e simbolici che il design aveva cancellato dal proprio vocabolario espressivo.

L'occasione ha rappresentato al contempo un modo per riflettere sul design italiano e capire quanto questo abbia influenzato la progettualità del mediterraneo e quanto al contempo abbia assorbito tecniche, stilemi e ritualità appartenenti ai diversi popoli e territori che lo compongono.

Dall'esperienza MeDesign ha preso forma una ricerca disciplinare sul rapporto tra design e mediterraneo, con ambiti d'indagine vastissimi e suscettibile di definire nuovi campi applicativi e delineare nuove importanti opportunità di

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 riflessione collettiva sui possibili intrecci tra risorse locali e strumenti del progetto, evidenziando le contaminazioni nelle culture materiali, indagando la complessità del design nelle diverse espressioni e territorialità, esplorando nuove metodologie di approccio al progetto incentrate su un rapporto diretto tra fare ideativo e fare manuale. Il "Design attorno al Mediterraneo è quindi un design per i territori e con i territori, 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"¹⁷.

Design con i sud del mondo

Il passaggio da un approccio multiculturale, nel quale le culture riconoscono una rispettiva diversità, ad un approccio interculturale nel quale tale diversità diventa la base per un dialogo e un confronto, è foriero di stimoli e ambiti di approfondimento per la disciplina design. Un settore di ricerca parallelo a quello sul Mediterraneo, e che come questo si intreccia in vari modi al tema ampio dell'identità, è quello rivolto a problematiche sociali quali quelle emergenti in alcuni paesi del sud del mondo nei 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"¹⁸. In questi nuovi territori della disciplina nei quali emerge un diverso ruolo del progetto (che impone una riconsiderazione sull'insegnamento della disciplina e sull'impostazione didattica dei nostri corsi di laurea) si prefigura un approccio multidisciplinare alle problematiche con una preminenza degli aspetti legati al sociale progressivamente scomparsi (rispetto alle riflessioni del movimento radicale) dalla cultura del design o perlomeno di un certo tipo di design che ha dominato e domina la deriva consumistica della società.

"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"¹⁹.

La ricerca sul ruolo del design nello sviluppo si intreccia con il ruolo della disciplina nell'individuazione di nuovi modelli socio-economici, ed è trasversale alle diverse anime della ricerca in design ma al contempo trans-disciplinare, con rapporti stretti e necessari con l'economia e le scienze sociali e una collaborazione attiva con associazioni no-profit e organizzazioni per la cooperazione. Attiva in alcuni corsi di laurea (con un maggior focus nelle università di Venezia, Firenze e Napoli che da alcuni anni svolgono ricerche comuni in tale direzione), la ricerca sul

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ruolo sociale del design ha già prodotto importanti risultati.

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" del mondo, si incrocia con il dissenso verso il modello capitalista opponendo alle pratiche omologanti modelli d'azione che si basano sulla 'creatività popolare' e sulla 'creatività del necessario'. Su tali aspetti, strettamente connessi ai temi dello sviluppo locale e dell'identità, si raccoglie il contributo del mondo del progetto, dalle sperimentazioni dei brasiliani fratelli Campana nelle periferie di São Paulo al Workshop etico svolto in Tunisia dalla designer francese Matali Crasset alle proposte del gruppo italiano Whomade che promuove l'idea di un artigianato etico d'avanguardia.

Il design per il sud del mondo è un design della diversità e dell'ascolto per il quale le azioni possibili partono dalla conoscenza delle specificità dei luoghi, dalle debolezze e dalle differenze che costituiscono l'elemento strategico strutturale del progetto.

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 del cibo dalla produzione alla vendita.

Il termine "atti alimentari", utilizzato nel nostro paese per definire il territorio del "Food Design, ha un'accezione inclusiva che 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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, in altre si incrocia con i territori culturali e produttivi, utilizzando le strategie del design nella difesa e nello sviluppo delle biodiversità e delle diversità culturali. Sempre più il Food Design si organizza come disciplina autonoma con le proprie associazioni²⁰, le rassegne commerciali, i corsi e i master universitari. Obiettivo primario 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.

Dal design del cibo al design per il cibo. Proprio per questo aspetto legato al mondo degli oggetti c'è chi fa coincidere la nascita di una vocazione specifica del design in tale direzione nel nostro paese con le sperimentazioni di Riccardo Dalisi sulle caffettiere 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 sui metalli e sulla ceramica o, in tempi più recenti, al lavoro enorme compiuto da Ugo La Pietra sulla ritualità della tavola.²¹ Essendo il cibo una 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 settore di sviluppo per un design identitario che sappia partire dalle particolarità che ogni tradizione culinaria esprime.

“Ora i nostri ‘sapori’ cercano di mantenere la propria identità e le centinaia di formaggi italiani, di vini, di salumi, di verdure etc. trovano ogni giorno sostenitori che si danno da fare perché non scompaiano dal mercato e quindi dalla nostra tavola. L'artigianato ha lo stesso problema! Così il consiglio che si può dare è di cercare di operare collaborando: oggetti fatti ad arte per ‘particolari’ sapori!”²². Al design il compito di svolgere questa operazione di ricucitura tra saperi, foriera di identità e quindi di diversità. Nel cibo c'è gran parte della storia e della cultura italiana e una disciplina specifica può intervenire nella salvaguardia e nello sviluppo di conoscenze maturate sia in ambito industriale (attingendo ad esempio agli archivi delle principali industrie alimentari) sia in ambito territoriale con progetti sui prodotti o sui piatti tipici.

D'altronde quanto questo connubio possa essere strategico è ampiamente 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 dal lavoro di alcuni progettisti, soprattutto dell'ultima generazione, che spazia dagli oggetti ai rituali intorno al cibo.

Nelle espressioni più recenti del Food Design compaiono le opere di Giulio Iacchetti, Arabeschi di latte Matteo Ragni, Joe Velluto²³; è una strada appena tracciata, ancora totalmente da esplorare.

Narrative design

Il Narrative design è il design che racconta delle storie. È un design che rivolge le proprie attenzioni non più alle tecnologie e ai linguaggi ma alle persone e agli eventi, allargando gli interessi ai molteplici aspetti del vivere, ai fenomeni che coinvolgono la nostra emotività e i nostri senti-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

menti. Fenomeni che molto spesso riguardano l'identità e i territori quale base esperienziale per lo sviluppo di racconti e oggetti.

Un approccio narrativo al progetto non equivale a trasformare il designer in uno scrittore ma significa fornire all'utente le nozioni e gli strumenti basilari utili a sviluppare la consapevolezza della storie, dei meccanismi e delle strutture profonde di ogni narrazione, utilizzarli per semplificare o razionalizzare le fasi del progetto o per legarle alla sua comunicazione. Il tema è quello della definizione di principi per la realizzazione di prodotti capaci di raccogliere e raccontare la loro storia (storied object). La temporalità, così come la spazialità, sono sicuramente due degli elementi fondamentali di quella che possiamo chiamare 'narratività'; la storia e la geografia degli oggetti sono la base per la costruzione delle narrazioni.

Lo storytelling viene utilizzato nel design in due diverse fasi: quando il progetto inizia, per creare una prima mappa narrativa che indica i valori e gli attori principali e le connessioni che li collegano (spesso nei workshop progettuali dove lo storytelling diventa la base di ispirazione del progetto, con cui i designer lavorano e a cui si rivolgono per creare nuove idee e capire quali strade percorrere), e alla chiusura del processo, quando è necessario raccontare il progetto e il racconto è funzionale al recupero di tutti gli aspetti simbolici e rituali che il design aveva estromesso dal proprio vocabolario.

Quello del narrative design è uno dei nuovi percorsi che le generazioni più recenti di designer stanno tracciando e che può certamente rappresentare un contributo all'alienazione tecnologica che ha trasformato il nostro rapporto con le cose e col mondo.

Merchandising design

Dietro il nome merchandising design si cela il paesaggio di quegli oggetti che in alcune stagioni abbiamo chiamato souvenir, in altre soprammobili, in altre ancora semplicemente ricordi. Sono oggetti messaggeri che rimandano ad un viaggio, ad un luogo, ad un museo; oggetti viaggiatori che popolano i territori della memoria e approdano su un mobile a cadenzare il tempo. La loro prerogativa è quella di comunicare messaggi diversi a chi li osserva e a chi li possiede, il loro connotato è quello di non essere quasi mai "oggetti d'uso" di non avere una loro "utilità" se non quella di ricordarci momenti spesso felici del nostro vivere; oggetti abbandonati per cui il valore testimoniale preserva dall'obsolescenza e recede dalla funzione. "La via dei souvenir è costellata di piccoli mostri (dal latino monstrum, stranezza mostrata) che servono per ricordare" (Canestrini 2001).

L'area del merchandising design è un'area che si amplia sempre più e alla quale il design guarda con sempre maggiore curiosità; comprende gli oggetti che rimandano ai musei (merchandising museale) e gli oggetti che rimandano ai luoghi (merchandising turistico).

È un'area che, in un paese visitato ogni anno da più di quaranta milioni di turisti e che conta più di trentamila alberghi²⁴, potrebbe alimentare un artigianato colto e innovativo restituendo l'immagine di un paese che è il più grande contenitore di beni artistici al mondo. Di contro non esiste in Italia una vera cultura del merchandising, abbandonato spesso ad un'area di bassa creatività per un pubblico disattento con oggetti che per lo più provengono da produzioni industriali esternalizzate.

"Certo esiste anche una tipologia più profonda e colta nel mondo del souvenir. Mi riferisco a quell'area specifica dove un'antica tradizione

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

artigianale si fonde con la materia prima del territorio. Carrara e il marmo, Murano e il vetro, Volterra e l'alabastro etc. In territori come questi, spesso è la materia prima a diventare il vero e proprio souvenir. La forma, il decoro, il disegno, diventano un percorso ulteriore"²⁵.

Sebbene nella produzione attuale di souvenir ci sia un tentativo di omologazione produttiva che lega le logiche commerciali al livellamento dei gusti, tuttavia è innegabile che il souvenir sia per sua definizione un oggetto identitario che vive delle diversità culturali tra i luoghi o tra i musei.

La sfida del merchandising del XXI secolo è quella di riappropriarsi dei luoghi come luoghi culturali, ma anche e soprattutto come luoghi produttivi, alimentando una rete di piccole imprese artigiane ancora presente nel nostro territorio. Tentativi in tal senso sono in corso sia nella ricerca universitaria sia nella ricerca professionale promossi dalle istituzioni museali, dalle scuole di progetto e dagli enti pubblici.

NOTE

¹ *Craft* è la principale rivista online dedicato al rinascimento nel mondo dell'artigianato.

² Faythe Levine, Courtney Heimerl, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Princeton Architectural Press, Princeton 2008.

³ Richard Sennet, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008. 4 Nati per fare/ VeneziaPost Mappe, n. 3 ottobre 2013.

⁴ Alessandro Mendini, Camillo Agnoletto, Laura Agnoletto, Cesare Castelli, Manifesto di programma di *Milanosiaautoproduce* dal sito www.milanosiaautoproduce.com.

⁵ Ci sono due libri intitolati *Makers*, entrambi fondamentali per la comprensione del movimento. Il primo è quello di Cory Doctorow che sotto forma di e-book può essere liberamente scaricato dalla rete, il secondo è quello più recente di Chris Anderson, intitolato *Makers, Il ritorno dei produttori*, ETAS Rizzoli, Milano 2013.

⁶ Silvio Gulizia, *L'effetto dei maker sulla grande industria* in Italian Valley.it consultato in data 22 marzo 2013.

⁷ La più importante è il mensile *Make*.

⁸ In Italia, a Roma, si è svolta nel 2012, la prima edizione della manifestazione World Wide Rome, dedicata al movimento dei Maker.

⁹ Stefano Micelli, *Artigiani della Rete, è la vostra rivoluzione*

industriale in Linkiesta (<http://www.linkiesta.it>) Novembre 2013.

¹⁰ Paola Nicolini, *L'arte di quelli che qui chiamiamo designer - Il dono della sintesi. Note sull'arte e il design in Italia* in *Abitare*, n. 512, Abitare Segesta, Milano 2011.

¹¹ Bruno Danese, intervista in *Lezioni di Design - Rai Educational* <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/DANESEB.html>

¹² Enzo Biffi Gentili, *Impara l'arte e mettila da parte* in *Artigianato* n.47 Dicembre 2002.

¹³ Tra gli studi sull'identità mediterranea un ruolo fondamentale spetta al progetto "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, Paca francese, Regione di Algeri e i governatori di Sfax e Sousse in Tunisia. Il primo convegno svoltosi nel 2002 è stato dedicato alla definizione di identità mediterranea e alle peculiarità sociali, culturali ed artistiche del Mediterraneo con un approccio fortemente transdisciplinare.

¹⁴ Raffaella Fagnoni, Paola Gambaro e Carlo Vannicola, *Medesign- forme del Mediterraneo*, Alinea editrice, Firenze 2004.

¹⁵ Gillo Dorfles, "Tra mito e realtà" in *Medesign* op. cit. 2004, p. 6.

¹⁶ Daniela Ciampoli e Marco Marseglia, *Attorno al Mediterraneo* Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura di Firenze Anno Accademico 2011/2012, relatore Prof. Giuseppe Lotti.

¹⁷ 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*, FrancoAngeli, Milano 2010.

¹⁸ Maria Antonietta Sbordone, "Human abundancy, pratiche user-inspired" in *Doing for Peace, Design e pratiche per la cooperazione internazionale*, op.cit. 2010.

¹⁹ 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/>).

²⁰ Tra le mostre curate da Ugo La Pietra che hanno indagato i rapporti tra il cibo e gli oggetti: Rituali domestici: la prima colazione (Faenza 1997), "Bocai, bocalitis di vin" (Verona 1997 con Paolo Coretti), "Le diversità - Dai Rituali Domestici: odori e sapori" (Firenze 1999).

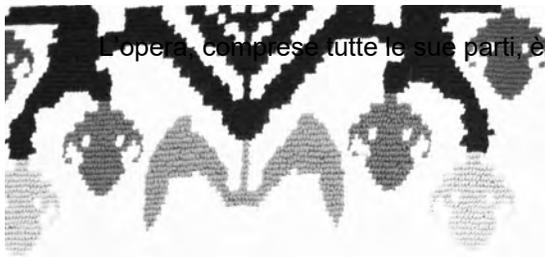
²¹ Ugo La Pietra, *Oggetti e sapori*, Artigianato tra Arte e Design n.33, Il Quadratino Editore, Milano 1999.

²² Alcuni di questi lavori e molto altro compaiono nella bellissima mostra "La forma del gusto" che si è tenuta nel 2012 al Mart di Rovereto.

²³ Fonte Datatur Dati e statistiche sull'economia del turismo - Federalberghi 2012.

²⁴ Johnny Dell'Orto, *Souvenir - Oggetti artigianali colti o cattive riproduzioni in plastica "made in Taiwan"?*, in *Artigianato tra arte e design* n.23, Amilcare Pizzi, Milano 1996.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

6 - PROGETTARE IDENTITÀ

Nuovo mondo

Siamo abituati a legare parole quali identità, memoria, 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. È il progetto lo strumento con cui la cultura proietta l'identità nella dimensio-

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. È 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.

"Chiunque sia d'accordo con questa idea di ordine... considererò normale che il passato venga cambiato dal presente nello stesso modo in cui il presente è determinato dal passato..."

T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1917

ne del contemporaneo. Ma affinché il progetto possa alimentare l'identità, è necessario costruire un dialogo tra storia e innovazione, definire le trasformazioni e la misura delle contaminazioni possibili, rileggere il rapporto con le vecchie e le nuove tecniche. È necessario cioè stabilire i termini del confronto culturale tra passato e futuro, gli elementi fondanti e non cancellabili dell'identità e le componenti che, al contrario, necessitano di un adeguamento ai tempi mutati. "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

Detto per inciso, una cultura si perde quando non è più viva" (Duccio Canestrini 2001).

Una identità locale è una entità viva, in trasformazione, che necessita di essere continuamente alimentata con nuove pratiche culturali, 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 o 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 sostenibili) con contesti più ampi come quelli che il mondo contemporaneo richiede" (Lupo 2007).

Il dibattito necessario sui rapporti tra identità locale e sviluppo globale pone come obiettivo primario la definizione delle modalità con cui la contemporaneità può ancora guardare ai luoghi. Capire come tradizioni specifiche possano essere preservate e continuate, pur nei mutamenti economici e tecnologici della società contempo-

raea, come globale e locale possano convivere, come (in riferimento al nostro specifico disciplinare e al fine di alimentare una progettazione identitaria) cultura industriale e cultura artigiana possano rappresentare due territori nei quali il designer interviene parimenti, pur con differenti modalità progettuali, significa porre le basi per un nuovo approccio culturale. Un approccio alternativo, sia ad un'idea di sviluppo globale indifferente alle specificità dei luoghi, sia al modello di un'identità chiusa al confronto con l'innovazione e le contaminazioni. L'identità che può alimentare una nuova stagione del progetto è l'identità di cui parla Maurizio Bet-



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tini, che non corrisponde all'immagine statica delle radici fisse nella terra da cui ricevono nutrimento, ma all'immagine dinamica del fiume il cui scorrimento è continuamente alimentato dall'immissione di nuovi affluenti. "La nostra è una società che si allarga, una società sempre più orizzontale, in cui i modelli e i prodotti culturali della altre comunità entrano sempre più frequentemente in parallelo o in serie con i nostri. Potremmo perciò suggerire di cercare immaginari capaci di definire la tradizione non più in termini *verticali* - dal basso verso l'alto o viceversa - ma piuttosto in termini *orizzontali*. La tradizione potrebbe benissimo essere immaginata come qualcosa che - orizzontalmente - si unisce con altri tratti distintivi, e assieme a essi contribuisce a formare l'identità delle persone. Se proprio si deve ricorrere a immagini e metafore, per parlare dell'identità collettiva - e temo che, maneggiando un concetto così vago e ambiguo, non se ne possa fare a meno - in luogo di quelle dell'albero/radici o sommità/discesa, così verticali, si potrebbe ricorrere all'immagine, assai orizzontale, di fiume/affluenti".¹

Se ci riferiamo all'universo dei manufatti, affinché una tale rivoluzione culturale si possa attuare, è necessario sviluppare nuove pratiche e nuovi linguaggi, alternativi alla visione "azzerante" della modernità, che sappiano ricucire la continuità storica ma anche trasformare le contaminazioni esterne in opportunità di crescita. L'identità può diventare la nuova grande sfida per la cultura del progetto se solo saprà allontanarsi da posizioni che la interpretano in maniera restrittiva come un patrimonio necessario ma non più utile. La capacità creativa è legata alla conoscenza delle tecniche che hanno una componente incrementale: le conoscenze pregresse risultano fondamentali per la costruzione del futuro. Ciò vale per qualsiasi attività progettuale

come anche per la scienza e per l'arte o, in generale, per ogni settore della cultura; si tratta di unire creatività e conoscenze per formulare nuove espressioni d'identità.

Una visione "inclusiva" del progresso è espressione di una dinamica post-moderna, di un superamento della modernità che coinvolge le diverse anime della cultura. Scrive, a tale proposito, Francois Burkhardt: "La condizione postmoderna è, innanzitutto, un atteggiamento di fronte alle perdite di identità subite dalla società moderna ... il recupero della nozione di specificità regionale che, senza rimettere in causa la tendenza all'universalismo, consente una nuova discussione attorno al rapporto fra luogo e storia, fra identità e prodotti, come seguito ai segni che comprendono significati propri a una regione e che servono da legame nel senso di una comunità. È evidente che questi segni sono sempre esistiti, ma che, a causa di 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..."².

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. È 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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

di differenze ...”.

Definire con quali modalità e con quali strumenti l'identità possa ancora essere oggetto della progettualità dei designer è una delle finalità di questo lavoro. Da più parti le diverse componenti della cultura hanno manifestato modalità di approccio alla continuità storica nello sviluppo di espressioni contemporanee; si pensi a quanto avviene nella moda (Marras, Bonino), nell'architettura (da Natalini a Moneo), nei cibi (SlowFood, Eataly), nella musica (Fresu, Brego-

profondo coinvolgimento individuale che emerge da un'ampia cultura 'fattiva' tutta italiana”³. Si va prefigurando una nuova felice stagione culturale nella quale la complessità delle trasformazioni in atto è al contempo causa ed effetto di una evoluzione di linguaggi, pratiche, connessioni. Uno scenario ricorrente nella cultura europea e che si era già presentato proprio all'avvio del modernismo. “D'altronde questo è già successo a partire dall'inizio del Novecento quando l'artigianato ha vissuto una felice sta-

“Ha una tale sfiducia nel futuro che fa i suoi progetti per il passato”

Ennio Flaiano, *Diario notturno*, 1956

vic, Capossela). Alcune di tali modalità individuano nell'artigianato e nella piccola industria le pratiche attuative delle elaborazioni concettuali. Ad una cultura progettuale che ha spesso guardato all'artigianato come ad un fardello pesante del passato, estraneo alle dinamiche del fare contemporaneo, si va progressivamente sostituendo una nuova stagione del progetto nella quale le capacità di adattamento alla mutazione dei linguaggi dell'artigiano rappresentano una possibilità di sperimentazione spesso negata dall'industria. L'adesione ad una trasmissione di conoscenze che ha sempre caratterizzato il nostro fare produttivo guida il legame con la memoria.

È “risaputo che nel comparto dell'artigianato e della piccola industria vi è la percentuale più alta di sviluppo e di produzione del nostro paese e se ci interroghiamo sui perché scopriamo che nell'artigianato e nella piccola industria italiana avvengono diffusamente dei processi di invenzione e creatività che non hanno eguali e che sono impensabili nell'industria 'grande'. Credo fortemente che tutto ciò sia il risultato di un

giorno di rinnovamento dei linguaggi. Non è... paradossale che non pochi dei grandi maestri della cultura visuale del Novecento abbiano guardato all'universo artigiano espresso dal mondo popolare come ad un 'modello' vivente di modernità. Artisti ed architetti del Bauhaus hanno lavorato gomito a gomito con artigiani sapienti esaltando le risorse di tecniche e materiali in vista della definizione di un nuovo non ridondante 'ornato'; Le Corbusier ha studiato con attenzione e spesso trascritto le forme e i colori essenziali dell'architettura 'povera' mediterranea; gli architetti del razionalismo italiano, i designer degli anni Sessanta e Settanta, molti artisti hanno voluto vivere una diretta esperienza della fattualità creativa artigiana, in qualche caso hanno saputo ridisegnare in modo rispettoso e accorto (è il caso della ceramica di Vietri negli anni Trenta) il repertorio decorativo. Da Albissola a Bassano del Grappa, da Faenza a Deruta e a Caltagirone le testimonianze di questi incontri fruttuosi conferiscono un profilo singolare e vivo all'artigianato italiano”⁴.

Come l'onda creativa che ha attraversato le arti

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

figurative del primo Novecento ha costruito le radici del nascente made in Italy, così una nuova stagione del progetto può contribuire al superamento della crisi economica e culturale in corso.

Progettare identità

Non è nelle intenzioni di questo libro l'insegnamento di un metodo progettuale per un design identitario (il libro si limita ad analizzare strumenti e metodi), né tantomeno la definizione di una scala di valori nelle pratiche e nei linguaggi della progettazione identitaria tra artigianato e industria; entrambe concorrono in egual modo allo sviluppo dei significati e delle funzioni degli oggetti. Il libro rileva semmai la necessità di una diversa impostazione tra le modalità progettuali impiegate per il prodotto industriale e quelle occorrenti nel rapporto con la cultura artigianale, e una disparità nell'insegnamento della disciplina a favore del processo industriale.

Consapevole che l'atto progettuale sia atto unico e che gli strumenti di trasformazione di un'idea in oggetto possano effettivamente coincidere nelle due pratiche (tuttavia sarebbe necessaria una riflessione sul diverso ruolo che giocano gli strumenti sempre più diffusi di modellazione virtuale, più rispondenti al lavoro sui volumi che sulle virtualità fattive), sono però fondamentalmente convinto che nel confronto con un artigiano siano necessari dei passaggi che precedono e seguono la fase ideativa non sufficientemente esplicitati dalla cultura del progetto. Tali passaggi coprono la differenza tra la semplificazione stilistica e formale di cui necessita il prodotto industriale e la ricchezza di forme, segni e simbologie che da sempre caratterizza il nostro artigianato. Quanto tale diversità possa o meno derivare da un rapporto con l'identità e le specificità dei luoghi costituisce un ulteriore elemento di analisi e riflessione.

Quelli che seguono sono appunti sparsi, che derivano dall'esperienza progettuale e didattica di chi scrive, con l'intento di contribuire ad un dibattito in corso sui cambiamenti che l'apertura del design alle pratiche artigianali impone sia alla didattica che alla professione.

Il progetto identitario è caratterizzato generalmente da una contenuta libertà espressiva (l'interpretazione sostituisce l'invenzione) e dalla necessità di una conoscenza approfondita delle tecniche di lavorazione che verranno adottate e della storia pregressa delle cose che ne ha determinato forme, usi, decori. Nella maggior parte dei casi ciò implica una rilettura e una rielaborazione, quasi mai consente una progettazione totalmente libera da condizionamenti. 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 un'assoluta maturità progettuale. La rilettura di progetti contemporanei che hanno saputo esprimere un radicamento ai luoghi rivela 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 mai da un foglio bianco ma da preesistenze che devono trovare continuità nel rapporto con il contemporaneo per alimentare una diversità che si è formata nel tempo. Nelle parole di Enzo Legnante: "Il rapporto tra la creatività, che è generatrice di forme ed è sostanza del design, e le cose si basa sulla

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

relazione profonda con il tempo. Per definizione non può non essere contemporanea, perché si occupa di cose che ancora non sono, ma appartengono a quelle ancora da fare. Anche se il rischio di lavorare sempre sulla soglia del divenire può dare le vertigini, un solido ancoraggio alla cultura del già avvenuto e il radicamento alla storia ne costituiscono un affidabile con-

"... il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di 'citarla' secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere..."

Giorgio Agamben

trappeso. La conoscenza di quanto è stato fatto, in questo caso, fornisce i mezzi per tracciare le traiettorie più probabili lungo le quali si allineeranno le cose per chi ne ricostruirà la freccia del tempo nel prossimo futuro. Talvolta le incursioni nella storia dei prodotti offrono materia per rivisitazioni morfologiche interessanti o rigenerative di modelli esausti. Il fatto che il design fornisca un anticipo della realtà che sarà tale solo dopo essere avvenuta è uno dei suoi aspetti più interessanti" (Legnante 2010).

I luoghi possono fornirci questo radicamento alla storia; ogni luogo contiene in sé i tanti progetti che il designer, novello raddomante, rivela su un foglio attraverso le pratiche del disegno. Ed è il progetto che, nell'abaco di tasselli d'identità presenti nel luogo, opera le sue scelte culturali; "l'identità di un territorio è una scelta di progetto, che va costruita a partire da uno specifico patrimonio di valori che definiscono il suo capitale territoriale" (Zurlo 2003a).

Questi valori, che rappresentano il legame col luogo, possono riguardare, come mostrano le prossime pagine, i materiali, le tecniche, le tipologie, l'apparato decorativo, l'uso, le contamina-



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

zioni. Il progettista si identifica, in tal caso, nella figura del rematore (Natalini) che procede in avanti (futuro) con lo sguardo volto all'indietro (passato). 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 dei macchinari fa parte (o dovrebbe) delle competenze del progettista (e quindi il progetto parte da una rappresentazione grafica che contiene la consapevolezza della tecnica ed è indipendente dalla produzione), 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 proprio dal rapporto con l'artigiano il percorso progettuale. Nella dimensione artigianale del design il progetto tende ad assumere caratterizzazioni differenti a seconda dell'artigiano che

realizza, in virtù di quella variabile umana che rappresenta un valore culturale aggiunto. Ogni artigiano esprime infatti diverse conoscenze, diverse abilità, un differente modo di fare talvolta le stesse cose. Ed è ugualmente compito del designer contribuire all'evoluzione culturale dell'artigiano perché anche il 'fare' è un processo in continua evoluzione. "I savoir faire sono da una parte fortemente legati a fattori locali, come la storia, la cultura e l'area geografica, dall'altra alla creatività individuale. Questa comprende un aspetto cognitivo, grazie al quale il sapere stabilizzato si rinnova. La diversità dei prodotti riflette la diversità delle identità associate a pratiche di consumo specifiche, e tuttavia non esaurisce l'aspetto creativo dell'artigiano, il suo lavoro d'arte"⁵.

Questa collaborazione/complicità tra cultura progettuale e cultura del fare è nel progetto identitario fondamentale, tant'è che il lavoro di alcuni autori che hanno fatto del rapporto con l'artigianato la propria missione (La Pietra in



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



*Patroncina Gedda, Designer: Angelo Figus
Artigiano: Laboratorio di Maria Raimonda Pinna San Vero
Milis. Realizzata in occasione della
Biennale dell'artigianato Sardo Domo - Sassari 2009*

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

primis, ma ancor prima Ponti) rivela una sua diversità nell'attribuzione della paternità del progetto in egual misura al designer e all'artigiano.

Buone pratiche

Per aiutarci a definire le modalità d'approccio al design identitario può risultare utile un viaggio nel "già fatto". L'opera di quegli autori che hanno aperto un territorio di confronto con l'identità locale rivela alcune delle modalità con cui il progetto contemporaneo si confronta con le specificità dei luoghi. Sebbene l'ampio arco temporale che divide le prime sperimentazioni dalle opere più recenti non consenta la definizione di una vera e propria corrente "contestualista" nel design italiano, tuttavia emergono alcune modalità ricorrenti che definiscono perlomeno una "diversità d'approccio" rispetto al progetto per il prodotto industriale. Le categorie che emergono sono molteplici - il lavoro sulla tipologia e sulle tecniche, quello sul decoro, quello sulla connotazione materica, quello sulle contaminazioni stilistiche, quello sul valore simbolico - e disegnano un panorama multiforme che riflette la diversità delle risorse culturali e materiali presenti nei territori. Opere che, per quanto espressione di un tema importante, centrale per le rassegne commerciali quanto per i dibattiti teorici, non compaiono nei libri e nelle riviste del design ufficiale mostrando da un lato una connotazione elitaria del design identitario, dall'altro un disinteresse diffuso per tali tematiche del sistema della comunicazione disciplinare. 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 convegni, dibattiti, corsi universitari, ha sostituito le parole alle cose rivelando una reale difficoltà nel passaggio dalla teoria alla pratica. Per quanto questo libro aggiunga in fondo parole alle paro-

le mi piacerebbe perlomeno citare alcuni buoni esempi che possano essere di riferimento per chi voglia intraprendere questa strada progettuale. Consapevole delle possibili dimenticanze, che gli storici del design mi sapranno perdonare, ritengo vi siano alcuni "oggetti-chiave" della cultura del progetto nazionale che hanno tracciato possibili direzioni che il design italiano non ha poi saputo percorrere.

Volendo intraprendere un viaggio a ritroso nel recupero delle connotazioni identitarie bisognerebbe probabilmente risalire agli anni compresi tra la due guerre e ad un periodo (come già evidenziato) nel quale ancora industria e artigianato si affiancavano nel fare delle cose. È in tale fase che, pur senza una volontà specifica di connessione al territorio di origine, è possibile rintracciare elementi di identità alle varie scale del progetto (nazionale e regionale) nei mobili dei primi architetti/designer. L'affidamento a tecniche di realizzazione per buona parte ancora artigianali, il riferimento a tipologie e modelli di produzione locale consolidata, una comune base culturale e artistica di riferimento, l'utilizzo di legni semplici (castagno, pero, noce, ciliegio) prettamente nostrani e sfruttati nel loro aspetto naturale, restituisce tratti comuni ai progetti di Ponti, Albini, Michelucci e (sebbene con un linguaggio decisamente più organico, in contrapposizione ad una diffusa corrente tecnicistica) Mollino. Prima ancora che le suggestioni provenienti dal design nordico contagiassero nei tipi e nei linguaggi il nascente design italiano, vi era una caratterizzazione stilistica che, pur nelle diversità dei territori di riferimento, legava in particolar modo nell'arredo e nell'oggetto, il fare dei primi architetti/designer. Michelucci, che proveniva da una famiglia proprietaria di una qualificata officina per la lavorazione artigianale e artistica del ferro, aveva con l'artigianato un rap-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

porto stretto che legava i suoi progetti d'architettura al disegno alla piccola scala. I suoi mobili per Fantacci e Poltronova, così come le sue prime architetture, rileggono tipologie e materiali del suo territorio d'origine (la Toscana). Ponti sin dagli anni Trenta si era posto il problema di un traguardamento nella modernità del ricco patrimonio artigianale nazionale ed era fortemente convinto che la decorazione tradizionale e l'arte moderna potessero coesistere nella stessa opera. Dalle pagine di *Domus* e di *Stile* (che hanno rappresentato gli strumenti più importanti per lo sviluppo del dibattito culturale nell'architettura e nel design del nostro paese), sosteneva che ogni grande maestro artigiano potesse e dovesse adeguare il proprio linguaggio alle tendenze contemporanee costruendo in tal modo una diversità del fare italiano quale espressione di un patrimonio culturale unico. "Le nostre industrie devono pareggiare la qualità delle straniere e rappresentare con una decorazione di puri e accorti riferimenti stilistici, i motivi nostrani che possono renderla riconoscibile, desiderata, rappresentativa"⁶.

La ricerca di Albinus verso i materiali più poveri e naturali, sebbene tendente ad una semplificazione dei segni guidata dall'uso, implicava tuttavia una "riconoscibilità" degli oggetti riscontrabile nelle poltroncine Margherita e Gala per Bonacina o dalla poltroncina "Luisa" in continua trasformazione dal '39 al '55. Anche Albinus, che condivideva con Ponti un rinnovato interesse per l'identità, parlava di una tradizione da reinterpretare per creare una "nuova tradizione".

Mollino poi, il più antindustriale dei designer della prima generazione, costituisce il primo vero esempio di contaminazione tra arte e design. L'utilizzo di tecniche artigianali (Mollino frequenta in maniera diretta e continuativa il contesto produttivo dell'alto artigianato torinese)

per oggetti a tiratura limitata prefigura un territorio di sperimentazione che il design italiano saprà riprendere solo negli anni Ottanta. Ampliando lo sguardo all'intero campo delle arti decorative, nel periodo che va dalla prima alla seconda guerra mondiale "si recuperano forme e modalità dalla tradizione artigianale regionale più connotata specie in ambito ceramico, si pensi allo sviluppo, specialmente negli anni Trenta e Quaranta, della ceramica sarda, tra Altara, Melis e Fancello, celebrata in riviste come 'Domus' e 'Stile', e della ceramica di Vietri, in particolare nella produzione di Guido Gambone, ma anche della ceramica veneta, dei tessuti toscani, dei mobili intagliati alpini, dei vetri muranesi"⁷.

Durante la ricostruzione si registrerà il maggior distacco dalle connotazioni identitarie seppure permanga in alcune aree di forti tradizioni artigianali il tema del rinnovamento dei linguaggi locali. Tracce di uno sguardo della modernità alle identità territoriali portano ad esempio all'opera di Eugenio Tavolara. Tavolara, in contatto con lo stesso Ponti, poneva al centro della propria opera la contaminazione e la sintesi tra "primitivo" e contemporaneo. Ispirandosi al mondo della Sardegna contadina prendeva spunto dalle diverse forme di arte popolare presenti nell'isola, rivisitandole alla luce della cultura moderna.

Con un brusco salto di una ventina d'anni, dominati da una fede assoluta nei linguaggi e nelle forme della modernità industriale (appena mitigati dall'aderenza di alcuni ai principi della corrente americana dell'"organic design" con le sue forme più consone al fare artigianale), possiamo tornare a parlare d'identità nell'opera di alcuni dei protagonisti della scena radicale: Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Adolfo Natalini.

A Dalisi la paternità di uno degli oggetti più "identitari" della scena del design italiano; la caffettiera napoletana progettata per l'azienda

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



Caffettiera Napoletana, Designer Riccardo Dalisi

Prodotta dall'azienda Alessi- Crusinallo - Anno di realizzazione: 1979-87

Compasso d'Oro per la ricerca nel 1981

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 tra arte e artigianato che sarebbe riduttivo chiamare prototipi. Più di 300 caffettiere, un omaggio alla creatività. L'elemento di innovazione sta prevalentemente nell'approccio progettuale "esperienziale" e nel trasferimento all'industria di una pratica artigianale.

Alessi. Il progetto di questa caffettiera è il frutto di una ricerca che, iniziata nel 1979, è arrivata alla produzione nel 1987. 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 esprimono la creatività e la ritualità dei napoletani e che sarebbe riduttivo e sbagliato definire prototipi. Più di 300 caffettiere, reali o ipotetiche, rileggono un elemento for-

presentano la testimonianza di una sorprendente varietà di registri nel riproporre in chiave contemporanea quei caratteri legati a consuetudini e memorie di un territorio, punto di partenza per nuove letture e riflessioni. Pur mantenendosi fedele alla tradizione del mobile toscano, Natalini introduce nei progetti per i suoi elementi d'arredo forme antropomorfe, dettagli scultorei che guardano alle connessioni con l'arte. Così è per la consolle della collezione "Mirabili" dove mani cesellate escono dal legno per andare a

"... tutto quello che ci viene tramandato nel mondo dell'abitare, non solo ha un grande valore storico-umano, ma è la tessitura, la trama di come vivevano e interpretavano il "mondo" coloro i quali ci hanno preceduto "

Francesco Armato "Il grande contenitore dell'abitare", *Ascoltare i luoghi*, 2007.

te di aderenza ad un luogo che rimanda a gesti, abitudini, tecniche, decori, patrimonio di un intero popolo. L'elemento di innovazione, che portò nell'87 al Compasso d'Oro, sta prevalentemente nell'approccio progettuale "esperienziale" e nel trasferimento all'industria di una pratica artigianale. Ugo La Pietra dal 1985 al 1999 traccia il percorso del design identitario coordinando mostre (Abitare il Tempo a Verona con Carlo Amadori), premi, seminari e nuove collezioni di oggetti intorno all'artigianato artistico. Un percorso d'indagine della diversità che coinvolge moltissime aree territoriali (alabastro di Volterra, pietra apicena, pietra leccese, pietra lavica, pietra lavagna, mobile di Todi, mobile di Cantù, mobile di Pesaro, mobile di Bovolone, mobile di Saluzzo, ceramica di Faenza, ceramica di Deruta, ceramica di Grottaglie, ceramica di Vietri sul Mare, vetro di Murano, vetro di Colle Val d'Elsa, mosaico di Ravenna, mosaico di Spilimbergo, mosaico di Monreale, etc.). I suoi progetti, dalla piccola scultura all'oggetto, all'elemento d'arredo, rap-

sorreggere elementi strutturali, o come nel letto a baldacchino sempre della stessa serie, in cui una struttura quasi architettonica termina con figure antropomorfe simboleggianti il giorno e la notte, l'aurora e il crepuscolo, in un particolare connubio tra arte e artigianato in cui "metafora e allegoria possono ricomporre frammenti significanti, rianimare l'intelligenza delle cose, per realizzare architetture e mobili "parlanti"⁹.

Il lavoro di recupero del patrimonio produttivo nazionale svolto da La Pietra per le mostre culturali di Abitare il Tempo fa emergere l'opera in chiave identitaria di alcuni straordinari progettisti quali David Palterer, Guglielmo Renzi, Luca Scacchetti, Atelier Metafora, Marco Magni, Paolo Coretti, Anna Deplano. Sfogliare i cataloghi della rassegna veronese significa immergersi in un'avventura progettuale durata più di quindici anni che ha affrontato tutte le possibili espressioni del rapporto tra gli oggetti e l'identità.

Sempre agli anni ottanta appartengono le esperienze di Carlo Bimbi sia col consorzio Amiata-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Legno, sia con gli alabastrai volterranei per la mostra "Cercare l'Alabastro".

Nelle più recenti espressioni del design è possibile trovare tracce di un lavoro sull'identità nelle opere di Giulio Iacchetti (con uno specifico lavoro di ricerca di un'identità nazionale del fare) e Paolo Ulian (più legate al tema del progetto per i territori produttivi e alle connessioni industria/artigianato). Iacchetti fa suo il proposito Pontiano di ricercare un'identità del prodotto italiano in un sapiente dialogo tra fare artigianale e fare industriale, tra pulizia formale e ricchezza espressiva. Ulian ha di recente indagato alcuni territori monoproduttivi compiendo un lavoro, tra tipologie e processi, teso a generare innovazione nel mantenimento di un'identità forte legata al materiale.

NOTE

¹ Maurizio Bettini, *Contro le radici, Tradizione, identità, memoria*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 40.

² Francois Burkhardt, "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

³ Franco Poli, "L'artigianato è un lusso?" in *Artigianato tra arte e design* n.49, Il Quadratino, Milano 2003.

⁴ Vittorio Fagone, "Il 'modo' italiano" in *Artigianato tra Arte e Design* n. 41, Il Quadratino, Milano 2001

⁵ Davide Gualarzi, op. cit.

⁶ Gio Ponti, Le ceramiche in "L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e industriali moderne: Parigi 1925" tratto da Oliva Rucellai "Ceramiche d'Arte Richard Ginori" in *La forza della modernità*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2013.

⁷ Valerio Terraroli, "La via italiana al gusto moderno tra nostalgia del passato e accelerazioni creative: 1920-1950" in Giubilei M.F., Terraroli V., (a cura di), *La forza della modernità*. op. cit.

⁸ Adolfo Natalini, *Architetture Raccontate*, Electa, Milano 1989.



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

7 - PRIMA DEL PROGETTO

Prima del progetto

La fase ideativa del progetto è la fase nella quale la mano segue gli stimoli della mente per tracciare segni su un foglio. Gli stimoli sono normalmente le sollecitazioni culturali che guidano il pensiero; i vincoli tecnici, economici, tipologici del programma, le indicazioni che possono derivare da conoscenze pregresse o ispirazioni contestuali. A collegare questi stimoli è il gesto creativo, l'idea o il segno del progettista. Generalmente il confronto col foglio bianco (o sempre più con lo schermo di un computer) parte da un vuoto che paralizza e attende di essere riempito dalle idee.

Nel progetto identitario a riempire questo vuoto sono le conoscenze, più o meno ampie, che definiscono l'identità culturale di un luogo e costituiscono la partenza del fare progettuale. Conoscenze che riguardano i molteplici tasselli di un'identità e quindi la storia dei luoghi (memoria), l'evoluzione e gli elementi costituenti delle culture materiali presenti, le specificità del fare produttivo (tecniche e processi) col quale ci si confronterà. Conoscenze che interessano in egual misura il fare artigianale e il fare industriale (e spesso tra i due esiste un continuità storica) ma che necessitano di strumenti elaborativi differenti per le due pratiche.

Negli anni Settanta, quando il recupero dell'identità diventa un'opzione possibile per la cultura del progetto, la fase di acquisizione delle nozioni su un territorio era un processo complesso che non poteva prescindere da un contatto diretto col luogo e i suoi abitanti. Da allora

le azioni di rilettura delle specificità locali sono progressivamente diventate una nuova sfida culturale e oggi l'accesso alle conoscenze è agevolato dalla presenza di una rete fisica di archivi della cultura industriale, di musei delle culture materiali, di biblioteche comunali, di pubblicazioni locali e da una rete telematica altrettanto vasta che consente un approdo immediato alle stesse informazioni.

Le conoscenze tradizionali sono sempre state per loro natura prevalentemente conoscenze tacite, fossero esse relative a pratiche tramandate, o ad una memoria storica che si rivela nella quotidianità dell'abitare. La missione del progetto identitario è quella di esplicitare tali conoscenze ponendole alla base della costruzione di nuove identità, ma al contempo di metterle a confronto con le conoscenze universali che derivano dall'evoluzione delle tecniche e dei linguaggi.

“La sfida è dunque quella di garantire il giusto mix tra conoscenze tacite e codificate, tra conoscenze locali radicate e conoscenze transnazionali. Le conoscenze tacite sono patrimonio delle imprese, siano esse il piccolo artigiano che l'azienda maggiormente strutturata. Quelle codificate provengono dal mondo della ricerca e della cultura del progetto”¹. I paragrafi che seguono in questo e nel successivo capitolo indagano alcune delle conoscenze preliminari e le modalità con cui esse possono interagire col progetto, diventando appunto la base esperienziale per l'innovazione. In questa prima parte l'attenzione è rivolta alla definizione di tali conoscenze e

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

alle diverse modalità di acquisizione delle stesse. Ogni tassello di conoscenza rappresenta un mattone della costruzione di una nuova possibile identità.

Il rapporto con la storia

Se il progetto identitario si configura come la ripresa di una continuità evolutiva del fare, la conoscenza della storia, intesa come processo fatto di interazioni, connessioni, tradizioni e legami, 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 rispet-

"... cambiano i modi espressivi, ma non muta il soggetto della storia... Ogni ricostruzione storica è sollecitata dal presente e deve agire sul presente per vincere le resistenze più tenaci. Le quali si vincono, se al fare degli uomini si pone l'invariante riferita all'uomo, all'umanità, quali soggetti immutabili della storia..."

Giovanni Michelucci

to 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... migliora. E quando lo si ignora, peggiora"². La storia racconta le vicende dei luoghi, degli uomini e delle cose e i modi sempre diversi in cui queste vicende si intersecano. Una rinnovata consapevolezza del valore del passato come archivio culturale, oltre che chiave di comprensione del nostro vivere contemporaneo, si palesa in Italia a partire dai primi anni Settanta quando, all'interno della cultura nazionale, si assiste ad uno sviluppo di studi e proposte sulla storia locale. Studi e proposte che promuovono una nuova concezione del ruolo della memoria, ponendo alla base dell'atto progettuale la conoscenza delle vicende storico-artistiche³, che vengono indagate spesso con

opere ricche di fonti e riferimenti o talvolta con semplici memorie scritte. All'interno della cultura architettonica, che riunisce in questa fase le diverse espressioni del fare progettuale ("dal cucchiaino alla città"), si definisce una corrente storicistica che intende il progetto come "atto di continuità". È in questa corrente, animata dalle figure di Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni e in seguito Aldo Rossi, che si delinea un processo di rifondazione disciplinare che pone la storia come elemento fondante del processo progettuale. Un processo che investe progressivamente anche le culture materiali, costruendo le basi culturali per la nascita di musei del territorio, musei aziendali,

musei tematici. Le ricerche storiche indagano quasi sempre un ambito geografico di scala comunale perché la scala della diversità territoriale coincide spesso con i limiti municipali e la storia di ogni comunità si differenzia da tutte le altre, per quanto le vicende storiche possano rivelare spesso incroci e analogie. La ripresa di un rapporto con la storia, che investe quindi direttamente la cultura del progetto nazionale, è preceduta e ispirata da alcune esperienze in ambito internazionale tra le quali la più importante è sicuramente quella della rivista francese "Annales"⁴ che, a partire dagli anni Trenta, favorisce uno sviluppo fortemente innovativo della ricerca storiografica. Gli elementi di questo nuovo approccio alla località sono rintracciabili nella diffusione capillare delle biblioteche comunali alle quali, a partire dagli anni Ottanta con lo sviluppo delle reti telematiche, si aggiungono i cataloghi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

in linea che consentono un facile accesso alle disponibilità bibliografiche di ogni territorio. In Italia gli Opac (On-line public access catalogue) hanno progressivamente affiancato la tradizionale consultazione in biblioteca.⁵ A partire dagli anni Ottanta, si è costruito un Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), da cui è possibile accedere al patrimonio librario delle numerose biblioteche italiane⁶. Si è venuta così a creare una rete ampia, di sempre più facile consultazione, che rende accessibile al progettista quel patrimonio ricco di informazioni sui luoghi quali "luoghi culturali", quella stratificazione di memorie, delle quali gli oggetti sono testimoni silenti, che può restituire alla cultura il senso di una continuità che la modernità aveva reciso. Il rapporto con la storia non si palesa nel progetto determinandone segni o forme ma, attraverso rimandi e simbologie, può ricucire il rapporto tra gli oggetti e i luoghi. È la storia, fatta di uomini e di oggetti, che motiva i cambiamenti o ricomponete le identità, aiutandoci a restituire alle cose il senso di un'appartenenza.

Il rapporto con la cultura materiale

Mentre la ricerca storica indaga il complesso delle vicende dei luoghi, vi è una ricerca specifica che riguarda la costruzione e l'evoluzione del fare produttivo. L'analisi delle culture materiali offre un bagaglio di conoscenze specifiche che integra e amplia la ricerca storica sui luoghi. Ogni tradizione materiale ha sviluppato, nel susseguirsi dei tempi, una propria specificità che può riguardare gli elementi tipologici, i materiali di riferimento, le soluzioni tecniche, gli usi 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 facciamo riferimento ad esempio alla tradizione della

coltelleria nel territorio di Scarperia, in provincia di Firenze, notiamo quanto l'aspetto tipologico sia preminente, 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 una diversità che per la ceramica di Montelupo si ritrova prevalentemente nel patrimonio di segni, elaborati dalla contaminazione con altre culture ceramiche, ma fatti propri attraverso una riappropriazione ed un adattamento alle tipologie in uso.

Ma 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 perché tutti gli aspetti (tipologici, tecnologici, materiali) sono ugualmente importanti. L'analisi delle culture materiali è una ricerca che indaga la storia e i manufatti. Un'analisi che può essere sviluppata in differenti modi ma che fondamentalmente presuppone un approccio grafico-fotografico e una componente testuale. L'interesse prevalente degli storici è quello di trascrivere pezzi importanti della vita dei luoghi (alcune culture materiali hanno avuto una vita breve cancellata dai progressi tecnologici o dai mutamenti sociali), l'interesse dei progettisti è quello di evidenziare gli elementi che possano influenzare o guidare il processo progettuale, sia attraverso una riscoperta o riproposizione, sia attraverso una rielaborazione. Il design, nel guardare alle culture materiali, ha spesso attinto a procedure di ricerca, raccolta, catalogazione, classificazione, proprie dell'archeologia o della ricerca demo-etno-antropologica, riadattandole ai propri interessi disciplinari. L'interesse alla salvaguardia di conoscenze che nel diffondersi di una cultura globale stanno progressivamente e definitivamente scomparendo, 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, e quindi ad una visione evolutiva degli oggetti, è rappresentato infatti proprio dalla mancanza di conoscenze necessarie a garantire una continuità storica. La grande tradizione artigianale italiana, o quel che ne rimane, risente della perdita di saperi 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”⁷. Analizzare le culture materiali vuol dire catalogare e raccontare il patrimonio culturale di ogni territorio ampliando quindi lo sguardo a tutti gli stimoli che possono interessare il progetto. La schedatura dei beni culturali materiali e immateriali è un processo che per la maggior parte 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 europeo⁸ 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 coesistono differenti schedature relative alle culture materiali, alcune sviluppate a livello nazionale, altre di competenza delle singole regioni. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha elaborato un sistema di schedatura del patrimonio culturale nazionale su due diverse tipologie di classificazione: schede BDM (Beni demotnoantropologici materiali) e schede BDI (Beni demotnoantropologici 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 articolato. La comunità archivistica, ha infatti condiviso la filosofia della valorizzazione degli archivi attraverso la rete, aderendo ad una linea di sviluppo internazionale. 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 i più completi il SRBeC - Sistema Informa-

FranciscoAngeli



L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tivo 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 le schede informative visionabili sul web con schede di approfondimento scaricabili in versione pdf, il SIRPaC - Sistema Informativo Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Marche, basato su un sistema che mette in connessione le diverse risorse digitali regionali e il SIRPAC della Regione Friuli Venezia Giulia (sviluppato dall'Università degli Studi di Udine), che compone una rete informativa tra archivi di differente competenza offrendo, oltre alle schede, filmati di ricostruzione tridimensionale dei 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, 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..."⁹.

120

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, estetiche o formali che sono poi quelle necessarie ad un utilizzo all'interno del processo progettuale. È necessario sviluppare nuovi strumenti di catalogazione più funzionali ad un uso attivo delle conoscenze. Tre "buone pratiche" (tutte provenienti dalla cultura del progetto) mostrano quanto un sistema di catalogazione possa diventare la base per la propagazione delle culture materiali. Sono la ricerca "Cultura

Materiale Extraurbana" condotta, alla fine degli anni Settanta, da un gruppo di lavoro coordinato da Adolfo Natalini con la finalità di fornire le conoscenze per una nuova progettazione identitaria, l'Archivio dei Saperi del Mediterraneo, promosso dalla Regione Sardegna nell'ambito di una ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco ed Egitto e il Red Design Lab, laboratorio congiunto design-impresa promosso dall'area Design del Dipartimento di Architettura di Firenze sotto la guida di Elisabetta Cianfanelli che ha recentemente elaborato un sistema digitale organizzativo per le imprese.

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, conseguenza delle elaborazioni teoriche prodotte dalla cultura radicale alla fine degli anni Sessanta, si è sviluppata in una schedatura della cultura materiale in ambito extraurbano prevalentemente nelle provincie di Firenze e Pistoia, quasi un abaco di oggetti e rituali da contrapporre alle trasformazioni in atto nella città contemporanea. "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 paralume) divengono segnali del progresso avvenuto (...)"¹⁰.

L'Archivio dei Saperi Artigianali del Mediterraneo, risultato di una lunga e accurata ricerca sul campo, 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 e la rielaborazione delle specificità cultu-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

rali e tecniche dei saperi artigianali tradizionali. La ricerca, estesa a settori, luoghi e contesti assai diversi tra loro, si avvale di quattro differenti tipologie di contenuto: documentazione tecnica (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).

Tra gli elementi di maggiore interesse, relativamente ai settori del tessile e dell'intreccio, c'è un lavoro sui decori e le simbologie che ha permesso di costruire un archivio di disegni tecnici per la tessitura realizzato col coinvolgimento delle tessitrici che sono state incaricate di rimettere su carta gli "esecutivi" dei principali motivi decorativi appartenenti al loro territorio. Tradizionalmente i motivi decorativi venivano tramandati per passaggio diretto, attraverso attività non codificate di esperienza condivisa e di competenza tecnica e quindi il rischio di perdere un intero patrimonio segnico era alto; le schede consentono un utilizzo diretto per una innovazione che possa dare un continuità evolutiva a tali tradizioni.

Red Design Lab infine, nasce dalla necessità di archiviare in maniera sistematizzata le produzioni aziendali. Il tema è quello più specifico della trascrizione e sviluppo della cultura d'impresa. Il sistema prevede un processo "a ritroso" attraverso un'operazione di Reverse Engineering Design Archive (RED) applicata a ciascuno dei prodotti con l'ausilio di uno scanner tridimensionale e software di modellazione. "Per un'impresa in cui spesso la gestione dell'archivio è affidata alla memoria delle persone - alle informazioni detenute dai singoli artigiani - questo aspetto è di fondamentale rilevanza. Un database digitale interattivo con i dipartimenti aziendali permette di classificare i prodotti e i loro com-

ponenti, unitamente alla definizione dei sistemi di giuntaggio, dei materiali, delle finiture e dei trattamenti. L'archivio conterrà l'intero sviluppo dei singoli prodotti; ogni componente sarà munito di un sistema di identificazione (tag) e di un codice con allegata la relativa descrizione tecnica. Un archivio digitale così concepito per un'azienda artigianale gestisce quindi i processi di produzione, di vendita e di comunicazione nel rapporto con i propri clienti"¹¹.

Tutti gli esempi illustrati rivelano quanto il ricorso alla storia pregressa delle cose possa costituire il primo tassello del processo di definizione di una nuova progettualità legando l'innovazione ad una continuità evolutiva.

Il rapporto con chi realizza

Seppure 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 ed ogni singolo artigiano. Tale peculiarità non appartiene solo al differente grado di specializzazione ma riguarda spesso i macchinari utilizzati, il modo in cui gli stessi macchinari vengono usati, la capacità manuale dell'artigiano e la capacità creativa nel risolvere le situazioni pratiche che ogni nuovo progetto propone. Metodi e pratiche non codificabili in una conoscenza trasmissibile in quanto legati al tempo e alle persone (si verificano in quel tempo e con quell'artigiano/a). Se nel progetto per l'industria una buona conoscenza delle macchine e dei processi rappresenta un valore aggiunto per il designer, nel progetto per le culture artigianali il rapporto con l'artigiano è certamente fondamentale anzi direi che la conoscenza delle persone e delle tecniche rappresenta una "condicio sine qua non" per il progetto identitario. Il passaggio è rilevante: nella cultura industriale il prodotto è la trascrizione tridimen-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

sionale della scrittura progettuale¹², nella cultura artigianale il prodotto è quasi sempre un'interpretazione. L'apporto dell'artigiano rappresenta un arricchimento che il progettista deve saper cogliere ed è per tale motivo che la paternità del progetto identitario è quasi sempre doppia: del designer e 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 l'oggetto. Un percorso che media tra tempi diversi; il tempo del designer che è il tempo veloce della contemporaneità, il tempo dell'artigiano che è il tempo lungo dell'esperienza. "Il tempo dell'artigiano è un tempo lungo. L'apprendimento in bottega è un processo incrementale, che richiede una lunga serie di prove e di errori. La confidenza con la materia e con i gesti del mestiere nasce dall'esperienza; l'esperienza deriva principalmente dalle tante decisioni, buone e cattive, prese in passato. Anche l'oggetto riuscito non è un atto improvviso. È piuttosto il risultato di affinamenti continui che tendono alla maestria".¹³ Per il progetto identitario è quindi necessario un confronto tra progettista e realizzatore che deve necessariamente avvenire sulla base dei primi studi progettuali. Le tecniche (che spesso sono tecniche locali che affidano all'artigiano la memoria dei luoghi) influenzano l'ideazione rendendo necessari talvolta piccoli aggiustamenti, talaltra modifiche sostanziali all'impostazione progettuale. A guidare il progetto intervengono in tale fase tutti gli elementi di specificità propri di ogni luogo e di ogni cultura materiale che vengono descritti nel capitolo che segue.

NOTE

¹ Giuseppe Lotti, "Territori, conoscenze, competitività" in I. Bedeschi, G. Lotti, V. Legnante, *Dinamici Equilibri-Design e Imprese*, FrancoAngeli, Milano 2010.

² Bruno Gabrielli, "La città esistente e la ricerca della qualità", in Gabrielli Bruno, *Il recupero della città esistente*, Etas, Milano 1993, p.42.

³ 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 nazionale.

⁴ *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 trascurasse "nessun aspetto, nessun individuo, nessuna scala sociale". In sostanza la conoscenza completa della realtà quotidiana e delle sue espressioni.

⁵ Sulla rete sono disponibili moltissimi Opac di biblioteche italiane e straniere. Il repertorio italiano degli Opac, consultabile all'indirizzo www.aib.it/aib/opac/repertorio.htm, consente una ricerca in tutti i cataloghi delle biblioteche pubbliche divise per tipologia.

⁶ L'Opac-Sbn è reperibile all'indirizzo <http://opac.sbn.it>. Segnalo anche il portale "Internet Culturale" www.internetculturale.it, che propone un sistema di accesso integrato alle risorse digitali e tradizionali di molte biblioteche, archivi ed altre istituzioni culturali italiane.

⁷ "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.

⁸ <http://www.archivesportaleurope.net>

⁹ Dal sito del SIRPAC della regione Friuli Venezia Giulia su <http://infobc.uniud.it> consultato in data 2 Aprile 2013.

¹⁰ Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, *Cultura Materiale Extraurbana*, Alinea, Firenze 1983.

¹¹ Elisabetta Cianfanelli, "Un laboratorio congiunto all'interno di AXXI" in Cianfanelli E. *Artigianato XXI secolo, strategie di design per l'artigianato sostenuto dalla tecnologia digitale*, Design Campus, Firenze 2010.

¹² Lo dimostrano i nuovi sistemi di stampa 3D in grado di leggere il disegno eseguito al computer e trasformarlo in oggetto.

¹³ Elisabetta Cianfanelli, "Relazioni nel prodotto italiano. Pensato e fatto in Italia" in Cianfanelli E. *Artigianato XXI secolo* op.cit. 2010.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

8 - DENTRO IL PROGETTO

Le componenti del progetto

Come già più volte sostenuto in questo testo, il progetto identitario è caratterizzato da una minore libertà espressiva e dalla necessità di una conoscenza approfondita degli elementi di specificità (storia, materiali, tecniche, tipologie, stilemi) del territorio di riferimento. Da un lato questo bagaglio di conoscenze sembra poter agevolare le scelte progettuali costruendo la prima fila di mattoni su cui poggia il processo ideativo, dall'altro responsabilizza il progettista ponendolo di fronte a precise "scelte culturali". In molti casi il progetto identitario implica una rilettura e una rielaborazione, quasi mai consente una progettazione totalmente libera da vincoli. Rielaborare tipologie, stili e stilemi senza stravolgerne il valore iniziale, far riferimento a tecniche che devono essere preventivamente apprese, inserire tracce di modernità all'interno di linguaggi storicizzati evitandone la banalizzazione è operazione estremamente complessa che richiede un arretramento del proprio segno personale e una assoluta maturità progettuale. Il design contemporaneo, libero dal vincolo di partecipazione ad un processo evolutivo degli oggetti, sembra avvalersi prevalentemente di due categorie progettuali che ricorrono nella professione quanto nella didattica: la semplificazione e l'invenzione.

La prima categoria, figlia della modernità e dei processi industriali, conduce ad un linguaggio unificante che sembra aver saturato tutte le espressioni del progetto (architettura, arredamento, moda, design). La semplificazione è

passata dall'essere una necessità produttiva al divenire linguaggio estetico omologante che condiziona il fare progettuale e il fare culturale.

La seconda categoria, quella dell'invenzione, è invece conseguenza di una accelerazione sia del sistema della comunicazione (il design è oramai dappertutto e chiunque, attraverso la rete, può veicolare il proprio lavoro in una platea potenzialmente illimitata), sia della popolarità di una professione che conta ormai un numero di praticanti superiore perfino all'architettura. Per emergere, in un'offerta di progetto che supera di gran lunga la richiesta, sembra essere necessario alzare sempre di più il livello della provocazione, limitando le componenti funzionali per intaccare i territori dell'arte e della tecnologia.

E d'altronde il design, nell'economia della sovrapproduzione, è chiamato a far questo. Il design (ma direi il cattivo design) deve catturare a prescindere dagli usi, dalle funzioni, dall'utilità delle cose e, per raggiungere un'utenza quotidianamente sovraccaricata di informazioni, deve alzare continuamente il livello della provocazione.

A tutto ciò vanno aggiunte le implicazioni, nel linguaggio della progettazione, derivanti dal modificarsi degli strumenti di rappresentazione con un incremento esponenziale del progetto organico conseguenza dell'utilizzo diffuso dei nuovi sistemi di modellazione tridimensionale virtuale.

Tutte queste pratiche e logiche non appartengono al progetto identitario nel quale semmai sembrano prevalere necessità opposte. Il pro-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

getto identitario è progetto della complessità, conseguenza dell'addizione di segni nel tempo, del virtuosismo degli artigiani, dell'apparato decorativo, delle simbologie che gli oggetti devono veicolare. È un progetto nel quale l'innovazione non è fatta di grandi invenzioni che stravolgono l'identità ma di piccole e continue modifiche tese a migliorare, di volta in volta, l'aspetto, la funzionalità o l'estetica dell'oggetto.

La modernità procede in direzione opposta all'evoluzione storica tendendo ogni volta a cancel-

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



lare quanto già fatto per ripartire con una nuova trascrizione. "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'

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"¹. Per tutti questi motivi la

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

progettazione identitaria è una progettazione complessa che oscilla tra la necessità di “modernizzare” le tradizioni e il rischio di stravolgerne l'identità. Ci sono però alcune componenti dell'identità che possono guidare il progetto dando ad esso la forza che deriva da un'appartenenza. Tali elementi che variano per ogni luogo possono essere i materiali, le tecniche, i linguaggi, le simbologie ma possono anche riguardare una contaminazione che rafforzi o rinnovi l'identità stessa. Sebbene questi stessi elementi siano per buona parte già stati affrontati in termini generali nel secondo capitolo (dove si definiscono le componenti generali dell'identità), è bene ora analizzarne il ruolo all'interno del processo progettuale, al fine di definirne le modalità di inserimento nel progetto contemporaneo.

Materiali

Tra gli elementi di connotazione identitaria 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, i prodotti della terra), e la diversità tra i luoghi è anche diversità delle risorse in essi contenute. Ci sono materiali che si identificano col luogo (penso alla pietra di Lavagna o al marmo di Carrara) e luoghi che si identificano coi materiali (l'immagine di Siena rimanda implicitamente alla cultura del cotto). E i materiali di per sé non hanno tempo (con l'esclusione di alcuni materiali artificiali espressione di conquiste tecnologiche) né linguaggio. Il semplice uso di un materiale costruisce un rapporto solido con l'identità e l'esclusività del suo adattamento al luogo (è il territorio a definire le differenze costitutive o estetiche anche nell'ambito di uno stesso materiale) garantisce una diversità non replicabile e quindi un antidoto all'omologazione. In archi-

tettura Wang Shu ha dimostrato come, attraverso l'impiego di materiali e tecniche locali, si abbia una straordinaria capacità di reinventare il passato senza dover necessariamente ricorrere ad espliciti riferimenti formali, ma utilizzando sapientemente la forza evocativa della materia. In Italia i comparti produttivi caratterizzati dalla presenza di specifici materiali sono molti e disseminati per l'intero territorio nazionale. Ancora sviluppano una produttività per gran parte legata a tipologie consolidate con pochi esempi di innovazione; esistono nel nostro paese circa un centinaio di distretti monoproduttivi all'interno dei quali operano 274.000 aziende². Gran parte di questi sono espressione di una singola cultura legata ad un materiale che rappresenta una sfida per il progetto. La missione del progetto identitario è quella di dare nuove espressioni alle materie, di costruire pratiche e linguaggi in grado di rivitalizzare culture la cui crisi è spesso legata proprio ad una mancata immissione di cultura del progetto. Se pure il design abbia iniziato, a partire dagli anni Ottanta, a guardare ai territori e alle loro risorse con sempre maggiore frequenza, molta strada deve esser ancora percorsa proprio partendo dalle esperienze pregresse. Penso ad esempio al lavoro svolto negli ultimi vent'anni per l'alabastro di Volterra che ha visto l'impegno di importanti designer³ nel tentativo di elaborare nuove tipologie e nuovi utilizzi per una cultura materiale legata per lo più ad un immaginario decorativo. 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” all'interno della Mostra Internazionale dell'Artigianato presso la Fortezza da Basso di Firenze. In essa venivano esaminate, attraverso l'identificazione col colore dominante, alcune culture locali definite dalla

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

presenza di un materiale specifico. In quel caso la pietra serena di Firenze, il marmo di Carrara, la pietra di 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 specifica del territorio produttivo) utilizzavano prevalentemente linguaggi contemporanei di progetto (emerge ancora una volta la necessità di un rinnovamento dei linguaggi) tuttavia il legame forte col luogo permaneva nel rapporto col materiale definendone una "diversità" non indebolita dal rinnovamento tipologico o formale degli oggetti.

Il rapporto con le risorse locali, se nell'applicazione all'universo degli oggetti può costituire un ambito di sviluppo per alcuni territori, trova certamente un ulteriore naturale approdo nella progettazione degli arredi della città costituendo un antidoto all'omologazione degli spazi pubblici. "Il maquillage urbano proposto dal design industriale, attraverso la moltiplicazione seriale di un'oggettistica standardizzata, come si trattasse di una merce qualsiasi, non ha relazioni né con il contesto né interpreta le reali esigenze (e anche i sogni) dei suoi abitanti. I segni nella città si riproducono all'infinito secondo una logica funzionalista che esclude dal processo di decisione i fruitori, primi fra tutti gli abitanti"⁴.

Caratterizzare nuovamente le città partendo dalle risorse espresse dal territorio di appartenenza, e tra queste le materie che caratterizzano le pavimentazioni, gli arredi, le architetture, è un'operazione che può contribuire al rafforzamento della diversità (anche i centri urbani rivelano le conseguenze dell'omologazione dei linguaggi) e al contempo alimentare un artigia-

nato 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 decaduti 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 anche una innovazione sulle "caratteristiche" dei materiali che porti a migliorarne le proprietà allargandone gli usi. Un'operazione intrapresa sempre all'interno della cultura dell'alabastro di Volterra (una pietra difficilissima da adoperare perché perde la trasparenza col calore e assorbe i liquidi) ha portato, attraverso specifici trattamenti, ad un miglioramento delle qualità del materiale senza modificarne le caratteristiche estetiche. Un'innovazione tecnologica che ha aperto la strada a nuovi inesplorati utilizzi. Da ultimo (e ne parleremo in maniera specifica nelle prossime pagine), un'innovazione nell'ottica di un rafforzamento delle specificità di un territorio, può essere svolta nella contaminazione tra materiali e quindi tra le diverse culture produttive presenti. Pensiamo ad esempio a quanto un'identità toscana negli spazi esterni possa essere espressa dall'incontro tra la pietra serena e il cotto di Impruneta o tra il travertino di Rapolano e il marmo di Carrara o ancora tra la pietra di Santaflora e la ceramica montelupina.

Tecniche

La specificità tecnica rappresenta ancora un motivo di differenziazione tra le aree produttive. Se è vero che la modernità ha comportato una condivisione e una conseguente omologazione delle tecniche, è pur vero che ancora permane

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

una possibile specializzazione delle stesse che passa attraverso una modificazione e personalizzazione delle macchine, una differente abilità nell'uso delle stesse, lo sviluppo di nuovi processi, l'invenzione di 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 di una stessa produzione, in rapporto ad altri fattori quali le dimensioni dell'azienda, l'impegno produttivo a cui è sottoposta, la predisposizione all'innovazione.

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 buona parte dovuta ad una filiera produttiva locale e cioè alla capacità di alcune aziende metalmeccaniche (poste per lo più nel territorio compreso tra i comuni di Scandicci, Campi Bisenzio e Signa) di sviluppare macchinari che

"Noi designer siamo gli alchimisti che studiano il modo di tenere insieme un pezzo di legno con uno di plastica, ne verificano i colori, ne cambiano la forma e lo ripensano fino a decidere di sostituire la plastica con il vetro o di ritornare alla ceramica. Non perché la ceramica sia più artigianale della plastica, ma per il semplice motivo che l'industria ceramica ha inventato le tecniche usate poi per lavorare la plastica. Questo significa che esiste un processo evolutivo nella costruzione della forma, e che il problema non è ritornare alla forma fatta a mano ma rendersi consapevoli che ormai anche l'artigiano usa lo stampo..."

Paolo Deganello, *Quale è il legame tra artigianato tradizionale e design?*, intervista in *Abitare* n. 491

rispondano ad esigenze specifiche poste dalle aziende del comparto. A loro volta tali aziende di produzione di macchinari devono la loro flessibilità nell'adattarsi alle richieste specifiche ad una impostazione produttiva a carattere prevalentemente artigianale che le rende competitive anche nei mercati esteri "... esiste un sapere profondo costruito nella pratica del fare: questo sapere e questa capacità di innovazione proce-

dono 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 sistemi di produzione, ma anche e soprattutto alla conoscenza "pratica" delle tecniche in uso nel sistema produttivo e quindi al saper cogliere le potenzialità del rapporto uomo-macchina. Come la storia del design italiano ci insegna, sono state spesso le idee dei designer a spingere i produttori all'innovazione e l'abbandono di un fare consolidato ha guidato molte volte il successo delle aziende. Sebbene l'innovazione sia di per sé foriera di cambiamenti, questi possono avvenire all'interno di una continuità evolutiva. Lì dove i materiali, i decori, gli usi non possono garantire una continuità identitaria, l'introduzione di innovazioni nei "modi di fare" le cose può generare una specializzazione locale a rafforzamento dell'identità.

Linguaggi

Per quanto possa apparire errato parlare di linguaggi separandoli nell'analisi dalle tipologie e dall'apparato decorativo, tuttavia ritengo necessario, quale apporto alla costruzione progettuale, sviluppare un ragionamento sul ruolo del linguaggio nello sviluppo degli oggetti.

Innanzitutto è necessario dare una definizione applicativa del termine linguaggio. Col termi-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ne linguaggio si intende l'insieme dei segni o simboli che, organizzati secondo determinate regole grammaticali, costituiscono oggetto di una comunicazione. Nel design il "segno" si identifica sia con le specifiche dell'oggetto (si parla quindi di linguaggio tecnico, di linguaggio formale, di linguaggio estetico) sia con lo stesso oggetto, e quindi qualsiasi prodotto di design (Koenig 1970) rappresenta un "segno". Nella convenzione comune della pratica progettuale il linguaggio, con un'accezione semantica ampia, si identifica con l'aspetto estetico-formale, sia che esso derivi dall'appartenenza ad un gruppo per affinità (l'appartenenza ad un fare territoriale, l'essere espressione di una determinata fase temporale o di una corrente artistica), sia esso espressione di una diversità individuale (l'adesione al segno di un progettista). I linguaggi

che una zuppiera in porcellana o una poltroncina da camera o un armadio, esiste parimenti una diffusione di oggetti classici ed una di oggetti moderni. Per quanto non vi sia un 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 cavalcando una modernità che avrebbe progressivamente cancellato il classico dalla produzione delle cose. Si è creata una dicotomia (classico/artigianale/decorativo, moderno/industriale/essenziale), che ha accompagnato la storia degli oggetti per tutto il Novecento. La nuova sfida della cultura del progetto è quella di rompere questa divisione attraverso linguaggi espressivi che sappiano guardare al contemporaneo, sia esso prodotto industrialmente che artigianalmente, senza

"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",
in *Trame di letteratura comparata*, volume 7, 2004

contemporanei, da un lato spingono verso un'identificazione alla larga scala (globalizzazione estetica), dall'altra, spinti dall'esigenza continua di innovazione, promuovono una diversità a livello del singolo oggetto (la "serie variata"-Mello 2008). 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 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

perdere l'opportunità di ricorrere alla decorazione e conseguentemente all'abilità realizzativa. Troppo spesso infatti i linguaggi del design interrompono la 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 presta alla complessità segnica di culture nate nel fare manuale ma anche una rispondenza a canoni estetici sviluppati nella contemporaneità. Nutrire di semplificazione formale il progetto identitario vuol dire rinunciare all'occasione di diversità offerta dall'apparato decorativo ma anche al contributo dell'apporto della cultura produttiva.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Tipologie

Le tipologie sono legate alle esigenze e ai modi in cui gli oggetti vengono utilizzati che differiscono da luogo a luogo. Una differenziazione che può derivare da diversi rituali condivisi (gli oggetti dei cerimoniali), da conoscenze tacite che si perpetuano (nella cultura del cibo accade spesso di trovare oggetti che costituiscono un "adattamento" degli strumenti al cibo locale), da usanze specifiche, dalle caratteristiche fisiche del luogo (come già visto per le "roncole"). Non sempre le tipologie hanno vita lunga, spesso decadono al modificarsi degli usi, ma ci sono tipologie che ci accompagnano immutate a dispetto dei tempi e delle mode (la caffettiera napoletana, la carriola dei muratori, la falce, etc.). La declinazione territoriale delle cose può ancora rappresentare un elemento di differenziazione nei mercati globali. In tale direzione si muove ad esempio un'azienda come la Berti di Scarperia che, partendo da una cultura territoriale storica

come quella dei ferri taglienti, ha saputo costruire il proprio successo commerciale sulla produzione di coltelli legati a tipologie in uso nelle diverse regioni italiane, raccontando i motivi e le invarianti di tale declinazione tipologica. 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 ormai fuori mercato, progettare nuove tipologie in continuità con la tradizione o con la vocazione produttiva della cultura materiale esaminata.

Decorì

Tra i temi più complessi e al contempo di prima-



*Sapanca, Designer: Cecilia Cassina Ottorino Berselli, Realizzazione Artintaglio Mastro Mimmiu
Realizzata in occasione della Biennale dell'artigianato Sardo Domo - Sassari 2009
Il disegno frontale è tratto dalle trame colorate delle pavoncelle, tipiche dei tessuti sardi, realizzate come un negativo destrutturato.*

ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ria 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 dell'elaborazione di nuovi segni che possano rafforzare il rapporto degli oggetti con i territori culturali di riferimento.

Il punto di partenza di qualsiasi riflessione in tale direzione è interrogarci sia sulla correttezza progettuale della trasformazione di un apparato decorativo definito storicamente, sia sul ruolo del decoro nel progetto contemporaneo.

Il primo aspetto è strettamente connesso alla sensibilità del progettista e alla sua capacità di reinterpretare nel rispetto degli elementi costitutivi. Ciò storicamente è sempre avvenuto. Quasi sempre il patrimonio decorativo di un territorio è frutto di contaminazioni ed evoluzioni ed ogni fase storica ha lasciato le sue tracce, aggiungendo nuovi elementi, o modificando quelli già esistenti.

Il secondo 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 in primo luogo nel primeggiare dei processi industriali (che implicano una semplificazione) su quelli artigianali nella produzione degli oggetti⁵, ma ancora nell'utilizzo di nuovi strumenti progettuali (la modellazione tridimensionale comporta uno squilibrio verso l'ideazione di nuove forme e al contempo rende estremamente complessa l'applicazione di decori bidimensionali sulle superfici) che sempre più condizionano il progetto.

Al contempo nell'insegnamento delle discipline progettuali la decorazione è definitivamente scomparsa da qualsiasi programma, relegata alle Accademie dove però appartiene più alle discipline artistiche che a quelle progettuali. La dicotomia forma-funzione che accompagna storicamente la disciplina design ha cancellato il decoro dagli elementi che definiscono le cose e le architetture.

Con poche importanti eccezioni (come già scritto per Memphis e Alchimia i cui riferimenti decorativi esulano però da linguaggi autoctoni) la cultura materiale si è progressivamente spogliata dal decoro privilegiando gli aspetti formali. Ciò è avvenuto per gli oggetti come per gli arredi e l'architettura e, per alcuni luoghi, ha coinciso con la cancellazione di una identità costruita nei tempi.

Si pensi in architettura alla tristezza della periferia urbana di Lisbona messa a confronto con le architetture del centro storico legate alla ricca tradizione degli "azulejos".

Ma il decoro è il campo di applicazione dell'eccellenza artigiana e lo sguardo esclusivo del design verso la cultura industriale ha interrotto il flusso creativo che ne alimentava il perpetuarsi nei luoghi. La scomparsa della decorazione ha comportato la contemporanea scomparsa di una rete di pittori, decoratori, intagliatori, scarpellini, cesellatori che hanno sempre costituito il plus valore del fare italiano. Le poche aziende che hanno saputo mantenere e qualificare tale aspetto della propria produzione (si veda la presenza sino agli anni Ottanta 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.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



134

Giulia Ciuoli, *Traccia 2010*
 Il decoro dei tessuti nasce dalle suggestioni architettoniche e paesaggistiche espresse dal luogo, come in questa rilettura del segno dei vigneti toscani.

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"⁶. 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. Nei processi artigianali di produzione invece, l'oggetto vive quasi sempre di due fasi paritarie e strettamente connesse; quella della sua formatura e quella della sua decorazione. Ciò implica un differente approccio del progettista in funzione del processo. 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 la tradizione e indichi prospettive future.

Simboli

È ancora possibile nella evoluzione sociale contemporanea attribuire agli oggetti un valore simbolico che vada al di là del loro uso e 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.

Nella definizione di Heidegger⁷ simbolico è "ciò

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

*Ambrogio Pozzi - Presenza Pug Nero - 2010
Nelle ultime ceramiche realizzate da Pozzi prima della sua scomparsa ritorna l'aspetto animistico che media i rapporti tra uomini e oggetti*

che tiene in reciproco rimando". È quindi una condizione di legame (ad un luogo, ad un gruppo sociale, ad una cultura, ad una persona). La modernità ha sostituito il legame con il possesso, non abbiamo più un rapporto "significante" con le cose ma ci limitiamo a possederle. Nella dialettica dei contrasti, più ci circondiamo di oggetti anonimi con cui abbiamo prevalentemente un rapporto tecnologico più sentiamo la necessità di legarci a quegli oggetti, per lo più del passato, che veicolano dei significati (memorie, simboli, appartenenze). Questa necessità di un rapporto personale con le cose, quando non diventa oggetto di precise operazioni di marketing (si veda il tentativo di alcune importanti aziende del settore alimentare di 'personalizzare' i propri prodotti inserendo i nomi personali con lo scopo di favorire un'identificazione da parte dell'acquirente) può aiutarci a limitare il consumismo sulla base del rapporto affettivo che si è generato. "L'uomo ha sempre di più la necessità di creare alcuni oggetti che siano forniti di un alto potenziale simbolico, così da poter emergere dalla marea degli altri oggetti, 'spendibili' senza limite. Siamo preda, in sostanza, di un feticcio quotidiano con cui dobbiamo fare i conti; questo spiega il perché della ricerca incessante di prodotti 'd'eccezione', che si differenziano dall'appiattimento e dal conformismo generalizzato. Da questo punto di vista, il concetto di 'fatto a mano', che sta al centro della cultura artigianale, è fondamentale"⁸. Sulla necessità di un recupero dei valori simbolici scrive Giuseppe Furlanis: "Ne consegue il compito per i creativi di promuovere, ponendo attenzione ai contenuti simbolici degli oggetti, una nuova e diversa estetica delle merci che sia in grado di orientare il mercato verso prodotti di qualità. Una progettazione che sappia individuare la sobrietà come valore delle cose e come espressione di una cultura del progetto in cui siano coniugati l'ethos,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

cioè la dimensione della qualità del 'luogo' nella sua eccezione più ampia, all'ethikos che, nel suo significato di 'teoria del vivere', è all'origine del concetto di etica, principio che dà senso e valore alle scelte progettuali⁹.

Gli oggetti del passato rappresentano "oggetti stabili" all'interno di una società in continua mutazione e la loro stabilità è legata ai significati che veicolano, gli oggetti contemporanei per

Gli strumenti per poterlo fare sono da un lato gli strumenti comunicativi che possono veicolare le intenzioni progettuali, dall'altro il recupero di una "preziosità del fare" che renda gli oggetti non più passeggeri ma stabili.

"Sia chiaro: non si tratta semplicemente di dare forza e legittimità a una nuova stagione creativa. Se scommettiamo su una nuova alleanza tra artigiani, creativi e innovatori in campo tecnologico è perché la posta in gioco è ancora più alta. Crediamo che da questo incontro possano prendere forma le premesse per un nuovo modello di produzione e consumo, incardinato sul riconoscimento del fare come aspetto costitutivo della creatività e della soggettività come dimensione del valore. L'artigianato contemporaneo non si contrappone all'industria: immagina al contrario di fare la sua parte all'interno di un ecosistema economico e sociale in cui la sua flessibilità, la sua creatività e la sua capacità di personalizzazione completano e arricchiscono filiere, processi e conversazioni sempre più globali. È il Made in Italy: un'idea originale di lavoro e di tecnologia in grado di saldare il valore degli oggetti alla varietà dei dialoghi fra gli uomini e le culture... "

Stefano Micelli, in S. Maffei "Analogico-Digitale: sette artigiani per sette designer"
in *Abitare* - Aprile 2012 da AbitareWeb

potersi reimpossessare di un valore simbolico devono trasformarsi da oggetti muti ad oggetti narranti. "Che tipo di storie possono narrarci le cose? Tradizionalmente i loro discorsi sono stati ricondotti alla loro natura di merci, che parlano di valore economico e di prestigio. Ma dietro questa superficie comunicativa possiamo scoprire un valore più intimo delle cose, che circola in ambiti più ristretti del sociale, o non circola affatto. È in questo senso che esse ci appaiono animate, animate di un vissuto e di significati che ne accomunano il destino a quello dei loro utilizzatori, i quali nascono, si trasformano e muoiono, ma non necessariamente scompaiono, anche grazie agli oggetti che lasciano dietro di sé"¹⁰.

Tra gli obiettivi di un design identitario c'è il recupero del valore simbolico e rituale delle cose.

Contaminazioni e confronti

Le identità locali sono sempre state 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 appartenenti a territori contigui o a differenti aree geografiche. Questa contaminazione ha rappresentato storicamente l'elemento d'innovazione della tradizione che la rende vitale e funzionale ai cambiamenti della società. Il confronto implica un adattamento degli apporti 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. Le contaminazioni, come rivelano

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

altri ambiti della cultura (l'arte, la musica, l'enogastronomia), possono rappresentare nella contemporaneità una delle modalità di avanzamento delle culture ma al contempo una pratica di sviluppo del progetto identitario.

Nel passato i confronti culturali si inserivano spesso 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. La sfida che abbiamo di fronte è quella di riuscire a "contaminare" le culture locali senza negarle ma attingendo a pratiche, strumenti, linguaggi che le possano alimentare. "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). I paragrafi che seguono elencano alcune delle contaminazioni possibili in ambito identitario mostrando quanto queste possano costituire un arricchimento funzionale alla prosecuzione dell'identità.

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 (mi riferisco alle sinergie possibili in comparti produttivi contigui), sia in ambito specificatamente

progettuale. Le contaminazioni tra le materie possono al contrario generare un'innovazione strategica in merito al rafforzamento identitario e in funzione di possibili strategie di penetrazione nei mercati. Ad esempio, facendo riferimento ad una regione che ben conosco quale la Toscana, sarebbe possibile generare ibridazioni tra la cultura del vetro empoiese 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 contaminazioni può generare nuove tipologie di oggetti o indagare varianti possibili in tipologie consolidate, ma al contempo rafforzare la diversità territoriale rendendola difficilmente riproducibile in altri ambiti data la specificità delle culture interessate.

Un riferimento preciso per queste ricerche è costituito dal lavoro svolto da Linde Burkhardt nel 2001 per Alessi che fece incontrare la tradizione ceramica di Nove con 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"¹¹.

Alle diverse scale dell'identità, contaminazioni materiche tra differenti ambiti geografici possono trovare elementi comuni di confronto e definire grandi macroaree identitarie. Pensiamo ad esempio ai progetti che uniscono sulla ceramica i paesi che si affacciano sul Mediterraneo, culture che storicamente hanno sempre dialogato, accomunate dalla presenza di un patrimonio materico e simbolico comune.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Contaminazione disciplinare (artigianato/arte/design)

È un tema che, in termini generali, è stato in parte già affrontato nei precedenti capitoli e che qui mi piacerebbe sviluppare in rapporto alle contaminazioni disciplinari all'interno di uno stesso territorio. Ogni territorio è foriero di elementi di specificità che si sono accumulati nel tempo e che possono riguardare l'arte piuttosto che l'architettura, il cibo, il paesaggio, la letteratura, la musica etc. L'influenza che tali elementi possono esercitare sul design può contribuire al rafforzamento identitario degli oggetti. Pensiamo, ad esempio, a quanto l'arte locale possa essere fonte d'ispirazione per specifiche azioni progettuali. Un riferimento tra molti: nei lavori dello stilista Antonio Marras, i rimandi alle opere dell'artista sardo Giuseppe Biasi, come ad altri esponenti della cultura artistica isolana, sono frequenti ed espliciti. Il lavoro di rilettura della società sarda del primo Novecento che compare nei meravigliosi dipinti della galleria comunale di Sassari, si respira nelle atmosfere e nella preziosità artigianale delle collezioni presentate da Marras nelle varie stagioni della moda italiana. Il suo strutturare i progetti attraverso storie (ben prima del definirsi del "narrative design") aggiunge ogni anno un nuovo capitolo all'affascinante racconto di un'isola¹². Una lunga lista di esempi potrebbe essere fatta poi per quanto attiene le contaminazioni dell'arte con l'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 forme di produzione manuale hanno incontrato le elaborazioni concettuali dei progettisti (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 ras-

segne sulle "limited editions" dimostrano quanto questo sia un mercato in continua ascesa e la serie limitata possa costituire un modello commerciale per le aziende dell'artigianato artistico. Le contaminazioni disciplinari (artigianato-arte, design-architettura, arte-design) rappresentano non solo un ambito di applicazione progettuale, ma una concreta possibilità di generare innovazione e sviluppo; possono e devono nel futuro diventare oggetto di una sperimentazione e di una ricerca a sostegno della diversità.

Contaminazione industria/artigianato

Sebbene anche l'incontro tra industria e artigianato rappresenti, per certi versi, una forma di contaminazione disciplinare, è necessario sviluppare a proposito un ragionamento particolare. Parlare di contaminazioni industria-artigianato significa entrare nel merito dei processi per capire con quali modalità un procedimento industriale possa recepire componenti esterni alla filiera. Sebbene industria e artigianato prefigurino strategie opposte (velocità/lentezza, semplificazione/complessità, omologazione/diversità, grandi produzioni/piccole produzioni), una mediazione tra i due sistemi, che implica una capacità di adattamento che appartiene al DNA del nostro paese, può generare un'innovazione strategica in termini di linguaggi e in termini di mercati. L'inserimento di una traccia del saper fare manuale, per il quale siamo conosciuti nel mondo, in una produzione seriale può contribuire in egual modo al rafforzamento dell'identità del design italiano e alla tutela e sviluppo delle eccellenze artigiane ancora presenti. Alcune "illuminate" aziende hanno già preso tale direzione mostrando alcune possibili modalità d'incontro tra le due modalità realizzative. L'obiettivo è quello della coesistenza nei territori di un tessuto aziendale ricco, costituito da piccole e grandi

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

imprese che possano, collaborando, rafforzare l'identità dei distretti.

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

"non dimentichiamo mai che qualsiasi progetto, anche quello più avanzato sul piano industriale, non può fare a meno del "fatto a mano", ovvero di quell'elemento simbolico e narrativo che supera ogni particolare denominazione e utilizzazione..."

Gillo Dorfes

Contaminazione tra le diverse componenti dell'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

possibile anche per gli altri componenti dell'identità. L'architettura ha spesso usato l'artigianato per la produzione di "componenti" del costruito (infissi, rivestimenti, lavorazioni particolari).

Quante competenze artigianali di falegnami, scalpellini, fabbri, sono presenti nei cancelli, nelle ringhiere, nei capitelli, nei portoni dei no-



Progetto 50 realizzata da Toncelli Cucine in collaborazione con gli artigiani toscani della scuola di Anghiari è un buon esempio di contaminazione industria-artigianato. Ante realizzate con l'antica tecnica dell'intarsio ligneo si inseriscono in un programma di componenti industriali di linguaggio essenziale.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

stri centri storici e quanto la fredda omogeneità delle moderne periferie rivela una rinuncia 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 può corrispondere 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"¹³. È possibile che a programmare azioni di tutela e progressione 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.

⁶ Beatrice Bruscoli, *La decorazione delle superfici* in <http://www.archinfo.it> consultato in data 18 Gennaio 2013.

⁷ Martin Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, Mursia Editore, Milano 2007.

⁸ Gillo Dorfles, *Fare artigianale, pensare industriale*, Dialogo tra Gillo Dorfles e Aldo Colonetti in breradesigndistrict.it consultato in data 25 settembre 2013.

⁹ Giuseppe Furlanis "Scena quarta: la tradizione- Per una identità molteplice" in *Il ruolo dell'arte - op.cit.*

¹⁰ Roberta Bartoletti, *La narrazione delle cose, Analisi socio-comunicativa degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano 2007

¹¹ Françoise Burkgard, "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, Il Quadratino, Milano 2001

¹² Tra le collezioni più belle "Adelasia di Torres", "Eleonora d'Arborea" (con quarantacinque reggine guerriere con copricapo di soggoli e bende) e "I banditi" (ispirata al film *Banditi ad Orgosolo*).

¹³ Barbara Franco in De Giorgi C., Germak C., *Manufatto. Artigianato Comunità Design*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

NOTE

¹ Luca Scacchetti intervista in Stefano Follesa, *Pane e Progetto il mestiere di designer*, FrancoAngeli, Milano 2009.

² Fonte: Osservatorio Nazionale Distretti Italiani- IV° Rapporto Febbraio 2013.

³ Da Angelo Mangiarotti a Ugo La Pietra passando attraverso i progetti di Gianni Veneziano, Irene Taddei, Prospero Rasulo, Elio di Franco, Adolfo Natalini, Luca Scacchetti.

⁴ Claudio Germak, "Esterni urbani contemporanei" in Germak Claudio (a cura di), *Uomo al centro del progetto. Design per un nuovo umanesimo*, Allemandi, Torino 2008.

⁵ 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 manufatto.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

9 - DOPO IL PROGETTO

Nuovi strumenti

Le esperienze svolte nella ricerca e nella produzione, finalizzate al recupero di una cultura territoriale del fare, mostrano con sufficiente chiarezza quanto il progetto e la realizzazione non esauriscano il processo di messa in vita di un oggetto. Un senso di impotenza pervade il sentire comune dei designer, degli artigiani, dei ricercatori, degli amministratori, di fronte a logiche di mercato sempre meno governabili e sempre più escludenti. La gioia che unisce il progettista e il creatore di fronte al manufatto si trasforma spesso in delusione nel confronto con le pratiche del commercio.

Gli oggetti sono come le persone, si completano nell'abitare, sono portatori silenti di messaggi che si trasmettono nella loro diffusione: scaffali di oggetti straordinari che popolano i magazzini delle piccole aziende rivelano una reale difficoltà nei confronti di un sistema che richiede investimenti sempre più ingenti (sistema fieristico, comunicazione) per poter accedere ai mercati del mondo. Appare quindi sempre più evidente quanto per l'oggetto identitario, o ancor meglio per l'oggetto non supportato da un'organizzazione produttiva e commerciale di grandi numeri, sia necessario individuare nuovi strumenti. 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 all'inefficacia per le piccole aziende dei modelli distributivi in uso nell'industria. Quest'ambito della ricerca, appa-

rentemente di minor competenza per la disciplina, coinvolge ugualmente il designer ponendosi come naturale approdo del processo progettuale e ad esso fortemente connesso. Il design come disciplina mette in campo molto delle armi in suo possesso. Tra queste la competenza nei sistemi di comunicazione, la maggiore contiguità con i processi informatici, uno sguardo attento alle trasformazioni della società e alle modifiche dei linguaggi, la conoscenza delle specificità dei prodotti che possono essere oggetto di comunicazione, ma soprattutto la capacità di sintesi tra i saperi, la maestria nel connettere, attraverso la progettualità, i tanti aspetti e le tante professionalità necessarie nel confronto con il mercato.

Se per l'oggetto la vera rivoluzione si è compiuta nel passaggio dalla manifattura all'industria, per i mercati il progressivo incedere del commercio digitale rappresenta una rivoluzione di pari portata che il mondo delle piccole imprese artigiane ancora non ha saputo cogliere.

L'incontro tra il mondo immateriale dei bit e il mondo materiale delle cose può veramente rappresentare una nuova frontiera per il commercio e consentire anche alla più piccola azienda 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 e la rinascita del Craft, ma anche molte piccole realtà produttive a cavallo tra artigianato, arte e design), sembra assolutamente rivoluzionaria. Annulla i costi di gestione di un'attività commerciale,

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

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 della gestione del processo commerciale anche al di fuori dei normali orari di lavoro. Il web, non più utilizzato come vetrina virtuale, ma luogo di eccellenza per la creazione e lo sviluppo di relazioni che non necessitano necessariamente della fisicità degli incontri. I capostitipi di questa rivoluzione in corso 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 mondiale 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 (ma già ciò avveniva nel sistema commerciale Ikea) e punti vendita. Col tempo Amazon si è

tuto evadere le proprie rimanenze di magazzino non più presentabili nei negozi e qualche acquirente ha potuto realizzare affari 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" nel prodotto d'arredo.

Gli articoli della collezione vengono realizzati soltanto al momento dell'ordine da una rete di artigiani locali evitando la creazione di scorte di magazzino. Il contenimento dei prezzi è reso possibile dalla mancanza di mediatori. 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

"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"

Giulio Iacchetti

dotato di depositi 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 compravendita diffusissimi negli anni Settanta, per poi aprirsi ad una rete di piccoli rivenditori specializzati aggregati dal 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 po-

della Brianza. Interno Italiano è anche la ricerca di un'identità a larga scala, un progetto che si interroga sull'esistenza di un'identità nazionale trasversale al design e all'artigianato: "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"².

Su un modello simile di impresa si muove la start-up italiana Slowd, il cui progetto è quello di allestire un network europeo di design on demand. On demand perché Slowd propone il

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

progetto digitale che viene poi prodotto dall'artigiano locale solo in corrispondenza di una richiesta da parte del cliente. Slowd è cioè 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 MadeinItalyForMe³ è un nuovo sito di e-commerce che offre la possibilità di acquistare artigianato italiano on-line, direttamente dalle botteghe artigiane. Con prodotti di tutte le tipologie e materiali, in modo sicuro, con trasporti tracciabili ed assicurati. L'obiettivo è anche qui quello di promuovere il made in Italy nel mondo attraverso il lavoro delle piccole botteghe artigiane con un'ampia scelta di materiali e tipologie.

Di natura completamente differente rispetto ai siti sin qui illustrati, ma di grande interesse per il suo essere 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, primo ed unico catalogo dei materiali lapidei scavati nel comprensorio apuo-versiliese. Trent'anni dopo quel progetto ambizioso è stato ripreso in una versione on-line ampliata che consente un approccio informativo per il progettista ma anche commerciale per l'impresa.

Il ruolo della comunicazione

Alla base del mancato riconoscimento di un plusvalore del prodotto artigiano, c'è spesso un deficit di conoscenze legato ad un sistema comunicativo che privilegia le immagini sulle informazioni.

Il valore che attribuiamo alle cose è diretta conseguenza della conoscenza degli elementi che le definiscono e che vanno dalla storia della cultura

che le ha generate, alle tecniche che le hanno rese possibili, all'artigiano e al designer che le hanno formulate, 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 identitaria 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,

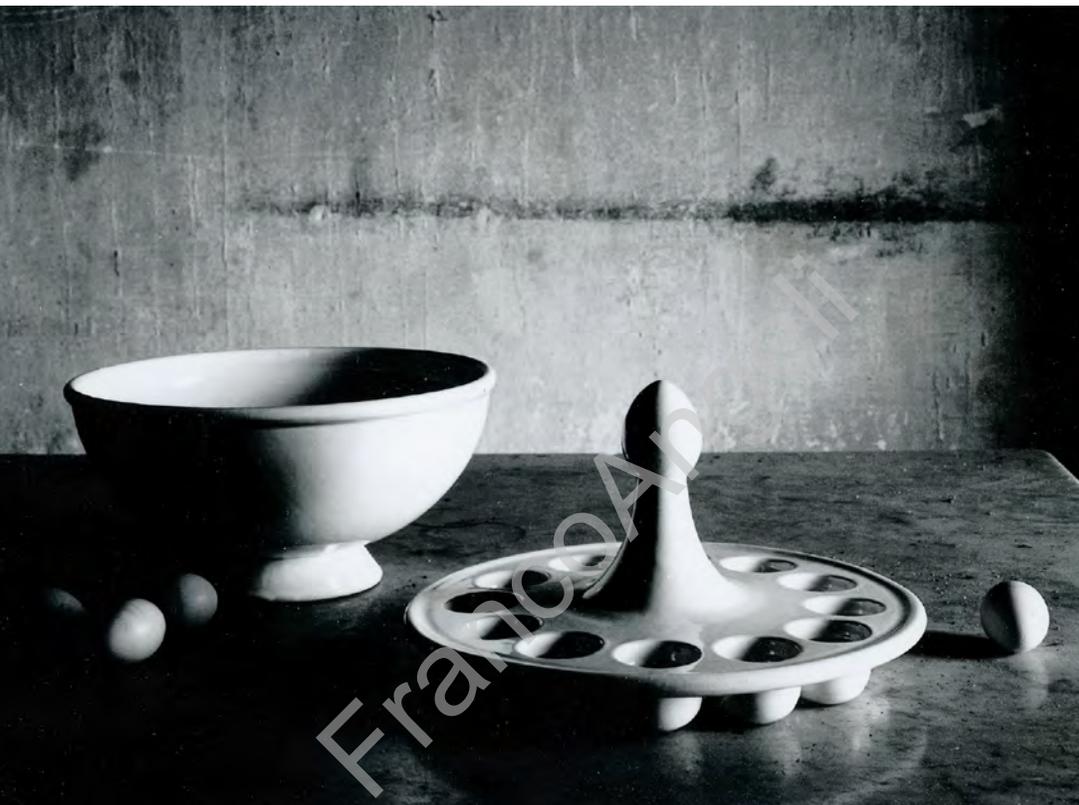


L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

stimolando nuove affettività"⁴.

Il prodotto identitario (e in generale il prodotto artistico e artigianale) richiede un approccio particolare al progetto comunicativo, che esula dalle pratiche in uso per il prodotto industriale, che leggono il consumatore più che il prodotto, e ne-

solo di marketing, fa parte del prodotto stesso e ne incrementa o decrementa il valore... Non solo prodotti sul mercato, ma interi sistemi di valori, di comportamenti, di modalità di fabbricazione sono sottoposti al giudizio di un acquirente sempre meno target-obiettivo e sempre più giu-



cessità di un approfondimento testuale e visivo. Per il prodotto identitario accade ciò che spesso si presenta nell'arte: l'impossibilità di codificare un'opera senza un necessario supporto informativo. È necessaria una comunicazione ad ampio raggio, rivolta parimenti al territorio e al prodotto, in grado di generare le suggestioni che derivano da un'appartenenza: "Con semplificazione sommaria si può dire che oggi non si acquista solo il prodotto ma l'intero processo che lo ha generato. L'informazione intorno ad esso, non

dice e consapevole di valutazioni e scelte"⁵.

Ciò si è rivelato strategico per quanto attiene, ad esempio, il settore enogastronomico o il settore dell'artigianato artistico: "La promozione dell'Artigianato artistico parte 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"⁶. Una comunicazione che viene veicolata attraverso la forza suggestiva delle immagini ma che non trascurava l'uso di strumenti multi-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

mediali quali filmati o modellazioni. È sempre più necessario che la comunicazione del prodotto rientri nell'ambito di una contiguità col processo ideativo piuttosto che nella sfera di una comunicazione generica che spesso, nella mancata conoscenza del prodotto, tende a banalizzarne il messaggio. Ciò implica l'attribuzione di un nuovo ruolo per il designer che è sempre più mediatore tra i molteplici passaggi che vanno dall'ideazione alla diffusione delle cose.

Le "Information Technologies"

Le tecnologie informatiche possono costituire un riferimento e aiutare il progettista nel suo difficile ruolo di connessione tra i saperi. Una

"The revolution is the ability to turn data into things and things into data. That is what is coming"

Neil Gershenfeld

crescente complessità investe tutte le fasi del processo di generazione delle cose; l'evoluzione tecnologica, il modificarsi delle normative, la necessità di competenze specifiche su materiali, processi, storia, l'integrazione delle istanze di una platea ampia di attori col coinvolgimento di un sempre maggior numero di specialisti, delineano uno scenario nel quale il designer tende a diventare sempre più un manager che, oltre a fornire un preciso indirizzo progettuale e figurativo, gestisce l'intero processo, coordinando talvolta professionalità appartenenti a diversi ambiti disciplinari.

"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 atto-

ri 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"⁷. La ricerca di soluzioni sembra oggi potersi 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, ma anche parallelamente, allo sviluppo di nuove competenze professionali su base interdisciplinare che mettano in grado il designer di esprimere una sicura azione di regia nella connessione delle conoscenze. Tra i principali apporti a tale linea di ricerca, vi sono gli sviluppi sui contributi appli-

cativi delle 'Information Technologies'. Le Information Technologies, attualmente in uso prevalentemente nel processo architettonico e nel processo industriale, possono contribuire allo sviluppo di azioni per i territori fornendo le basi di conoscenza e gli strumenti per la connessione dei diversi apporti.

I cataloghi tematici: un percorso praticabile

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 del modificarsi degli stili di vita e dell'immissione di prodotti esteri a basso costo che hanno via via diminuito le capacità concorrenziali delle nostre aziende. Il sistema produttivo italiano, costituito prevalentemente da imprese di piccola dimensione

L'opera, compresa tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

DOPO IL PROGETTO

che hanno sempre fatto delle conoscenze tacite motivo di differenziazione, 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 compratori, si sono trovate dapprima a dover modificare prodotti e mercati (inseguendo una innovazione dai ritmi sempre più serrati) e in seguito ad essere coinvolte in una crisi economico-produttiva che tuttora permane.

I sistemi tradizionali di marketing delle piccole imprese non sono più funzionali ad un mercato

za, il protagonismo dei soggetti locali trova un più ampio spazio di manovra nelle opportunità di valorizzare uno specifico sapere contestuale come risorsa competitiva efficace”⁸.

Dalle considerazioni sopra esposte si sviluppa l'ipotesi di lavorare su aggregazioni mirate di produzioni (cataloghi tematici) territoriali che, da un lato consentano a ogni grande o piccola azienda di affiancare alla propria linea principale di commercializzazione una o più linee parallele coordinate da strutture esterne, dall'altro presentino al mercato una forte identità tematica guidata da una direzione artistica severa sull'offerta qualitativa e sui prodotti inseribili nel cata-



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 determinando una intensificazione della concorren-

logo. Queste possono essere selezionate tra la produzione attuale delle singole aziende o essere espressione di una progettualità, finalizzata alla definizione di nuovi linguaggi formali, ma anche a contaminazioni tra le diverse aziende del territorio.

I cataloghi tematici costituiscono il riferimento per un ambito geografico limitato e possibilmente omogeneo avendo come finalità parallela il rafforzamento dell'identità attraverso un'offerta produttiva che presenti una continuità storica, materica o stilistica nell'ambito di una

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

visione 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 settori tematici quali quello dell'arredo urbano o dell'arredo per l'ospitalità (agriturismi, pensioni, alberghi) la mancata conoscenza delle produzioni locali, e con esse delle tecniche, dei materiali, degli stili, rappresenta una delle cause dell'adozione di linguaggi omogenei estranei al luogo e consequenzialmente della distruzione di identità costruite storicamente. La volontà è quella di fornire un'offerta integrata di prodotti che copra, ad esempio, l'intera gamma della fornitura di arredi per una struttura alberghiera. Le azioni individuate ambiscono a costruire un modello applicabile ad altri territori produttivi (potrebbe essere applicabile all'artigianato artistico o ai prodotti agroalimentari) sia in ambito regionale che in campo nazionale.

La proposta dei "Cataloghi tematici" è quella di uno strumento che sia al contempo informativo e commerciale unendo il ruolo che possono avere da un lato le Information Technologies, dall'altro l'E-commerce. Le prime, quali strumento di gestione del processo progettuale, possono delineare un utilizzo attivo delle conoscenze a monte del progetto, l'E-commerce rappresenta la possibilità di penetrazione in mercati vasti con costi minimi di gestione commerciale.

I "Cataloghi Tematici" quindi come nuove pratiche gestionali per le piccole imprese, collegate in filiere orizzontali su tematiche specifiche, ma anche come strumenti attivi in grado, su particolari temi, di far dialogare 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 specifica sul prodotto; tutte prerogative che appartengono alla disciplina del design. L'utilizzo di un tale modello, foriero di ulteriori sviluppi (presenze alle fiere, costituzione di franchising), riconduce ad una innovazione, sempre meno specifica e sempre più di sistema, che rappresenta l'obiettivo primario per lo sviluppo dei territori produttivi..

NOTE

¹ L'identità, il messaggio del progettista, l'appartenenza a una collettività culturale o territoriale, il valore simbolico...

² Giulio Iacchetti intervista op.cit.

³ <http://www.madeinitalyfor.me>

⁴ Giuseppe Lotti, *Territori e Connessioni*, Etas, Pisa 2010, p. 23.

⁵ Enzo Legnante, Introduzione in Legnante E., Lotti G. *Un tavolo a tre gambe, Design/Impresa/Territorio*, Alinea Firenze 2005.

⁶ Comune di Firenze, *Libro verde per l'artigianato artistico e tradizionale 2012-2015* dal sito del comune di Firenze www.comune.fi.it consultato in data 2 Aprile 2013.

⁷ Giuseppe Lotti, "Design per i sistemi territoriali d'impresa" in Bedeschi I., Legnante V., Lotti G., *Dinamici Equilibri*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 47.

⁸ Triglia C., *Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2005, p.27.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

TRA IL DIRE E IL FARE

Conclusioni

La scelta di approfondire le tematiche relative all'identità degli oggetti, nasce come punto di incontro tra un interesse culturale sviluppato in esperienze pregresse (in particolar modo nella lunga militanza come progettista nelle iniziative coordinate da Ugo La Pietra) e la lettura della parte iniziale del libro *Capire il Design* nel quale Andrea Branzi invita a ripensare la storia del design come una storia evolutiva. Le parole di Branzi sono state lo spunto per estendere al mondo degli oggetti ragionamenti e temi precedentemente sviluppati nella ricerca architettonica con Adolfo Natalini e, al contempo, per una riflessione sui confini e sulle pratiche attuative della disciplina Design. In questi anni, nuovi scenari economici e sconvolgimenti interni alla stessa disciplina hanno ampliato gradualmente il quadro d'indagine del progetto di design e l'esplosione di fenomeni quali le autoproduzioni, la rinascita del craft, il movimento dei Makers, ha riportato alla ribalta, con buona pace dei puristi del design, il problema dei rapporti tra design e artigianato come uno dei temi centrali del dibattito disciplinare.

Un tema che per il nostro paese è assolutamente strategico e necessario. Ogni giorno i giornali riportano, come in un bollettino di guerra, le tristi storie di artigiani che chiudono soffocati da una crisi economica che mina alle basi il nostro sistema produttivo. 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 e quindi una parte della nostra ricchezza di nazione che viene a mancare. Tuttavia da

alcuni anni si respira una nuova aria che alimenta l'ottimismo di chi si oppone ad un'idea di crisi come tunnel. Quanto un ritorno al fare manuale stia caratterizzando una nuova stagione culturale, lo rivela il fiorire di nuove botteghe per le strade di San Frediano e Santo Spirito a Firenze come in molte altre città dal nord al sud del paese. Botteghe dove si tracciano nuovi percorsi del fare, che non sono arte, nè design nè artigianato, ma forse le tre cose insieme unite sotto l'egida dell'"artdesign"¹.

La ricerca che prelude al libro ha seguito i cambiamenti in corso riconfigurandosi continuamente sulla base degli elementi di novità che via via emergevano nel dibattito contestuale. L'incontro con gli sviluppi delle tecnologie digitali che caratterizza l'ultima parte del volume 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 possibili. D'altronde lo scopo di una ricerca presumo sia proprio quello di prefigurare innovazione partendo dalla lettura di dati che si rinnovano continuamente. Ci sono poi altri elementi emersi nel procedere del volume.

Uno di questi è una difficoltà sempre maggiore, che coinvolge la cultura, nel dare definizioni. Il continuo mutare delle cose annulla descrizioni consolidate e rende necessaria una rimodellazione continua dei significati; e con ciò anche del significato della parola design a cui il cognome industriale sta sempre più stretto.

Ciò che appare è un progressivo contaminarsi di



pratiche e discipline, rispetto al quale tracciare confini tra arte, design, artigianato, industria può sembrare oramai un inutile esercizio dialettico. Si delinea un futuro nel quale la “sinestesia” tra le diverse forme di espressione costituirà le regola e non l'eccezione². Ed è forse in questa commistione con una predisposizione all'arte e una qualità del fare, che appartengono al nostro DNA e alla nostra storia, che si può prefigurare una nuova stagione per il design italiano.

Ma rispetto a ciò si delinea la necessità, sempre più forte, di affrontare le problematiche connesse al progetto con una impostazione sempre più multidisciplinare. L'identità degli oggetti è parte di una identità complessa il cui procedere nella contemporaneità avviene di pari passo con altri tasselli di specificità e cioè con le diverse espressioni della cultura.

La fase centrale della ricerca ha indagato il rapporto tra progetto locale e sviluppo globale evidenziando 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. L'analisi evidenzia un intensificarsi delle varie forme di contaminazione (tipologica, materica, stilistica) come processo di sviluppo delle identità e parimenti la necessità di un ritorno al locale come processo alternativo di sviluppo che possa affiancare e riequilibrare una globalizzazione per molti aspetti necessaria (non è certo nella visione di questa ricerca un futuro privo di oggetti universali). All'interno di questo processo trovano cittadinanza le nuove espressioni del design che grazie allo sviluppo dei sistemi di comunicazione si diffondono in contemporanea nei diversi stati. Le autoproduzioni, il Craft, i Makers sono solo i molti volti di un ritorno

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

ad una cultura dal basso che nell'incontro con la rete può diventare per alcuni la vera nuova rivoluzione. Questi movimenti rivelano le possibilità di una comunicazione e di una commercializzazione a costo zero, non più fatta di grandi rassegne fieristiche, di reti di rappresentanza, di costose campagne pubblicitarie, di punti vendita per la distribuzione, ma di una sola postazione informatica, di una finestra sul web che è strumento di indagine, comunicazione, programmazione e vendita al tempo stesso.

Le riflessioni sullo stato dell'arte 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 il design si confronta con le produzioni locali, ma l'intera filiera del prodotto dalla sua ideazione alla sua immissione nel mercato.

Dall'analisi delle diverse esperienze svolte nel design territoriale, sia in ambito pubblico (università e centri di ricerca), sia in ambito privato (aziende ed enti fieristici), emerge quanto la sola innovazione di prodotto sia stata sinora insufficiente a generare nuovi ambiti di sviluppo economico.

Da cui la necessità di strumenti per la progettazione e di strumenti per la commercializzazione.

Le proposte elaborate, di buone pratiche progettuali e di cataloghi tematici come ausilio alla produzione/distribuzione, 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 spunti individuati "tra il dire e il fare" sono appena accennati e implicherebbero un ben maggiore approfondimento culturale. La velocità con cui gli scenari mutano e il rischio che gli eventi superino le analisi impongono la necessità di porre fine ad una ricerca che mi ha impegnato per alcuni anni con curiosità e passione. Il libro è certamente pieno di

errori, omissioni, ripetizioni che appartengono al mio fare disordinato e tortuoso e corrispondono d'altronde alla assoluta mancanza di certezze su molti aspetti relativi agli sviluppi della disciplina, tuttavia rivendico la libertà di poter procedere in un percorso intrapreso che ancora mi incuriosisce e mi appassiona. Tutto ciò che in questo libro non mi è stato possibile indagare o approfondire costituirà certamente la partenza di un percorso successivo.

NOTE

¹Ho incontrato per la prima volta la parola "artdesigner" nella porta del laboratorio di un giovane designer-artigiano a Santo Spirito.

²Ancora una volta è stato Ugo la Pietra a parlare per primo di "Sinestesia delle Arti".

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Aldo Londi

Figure a cavallo - Produzione Bitossi Montelupo (Anni Cinquanta)

FrancoAngeli



ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

BIBLIOGRAFIA



VITA PRIVATA DELLE COSE

Angioni Giulio, *Il sapere della mano*, Sellerio, Palermo 1986.

Angioni Giulio, *Fare, dire, sentire - L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale Nuoro 2011.

Appadurai Arjun, *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Austin John Langshaw, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

Austin John Langshaw, *Quando dire è fare*, Marietti, Genova 1974.

Bodei Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Bauman Zygmunt, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.

Bauman Zygmunt, *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, traduzione di Oliviero Pesce, Laterza, Bari 2001.

Boncinelli Edoardo, *Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Branzi Andrea, *Capire il design*, Giunti Industrie, Firenze 2007.

Douglas Mary, Isherwood Baron, *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo*, Il Mulino, Bologna 1984.

Fiorani Eleonora, *Il mondo degli oggetti*, Lupetti, Milano 2001.

La Cecla Franco, *Non è cosa, vita affettiva degli oggetti*, Elèuthera, Milano 2007.

La Rocca Francesca, *Il tempo opaco degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano 2006.

Landowski Eric, Marrone Gianfranco, *La società degli oggetti, problemi di interoggettività*, Meltemi, Roma 2002.

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

Matteozzi Alvisè, Volontè Paolo, *Biografie di Oggetti, Storie di Cose*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

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

Patel Raj, *Il valore delle cose (e le illusioni del capitalismo)*, Feltrinelli, Milano 2010.

Piretto Gian Piero, *La vita privata degli oggetti sovietici*, Sironi, Milano 2012.

L'IDENTITÀ DELLE COSE

AA.VV., *Immagini dell'artigianato italiano*, Etas Libri, Roma 1979.

Armato Francesco, *Ascoltare i luoghi*, Alinea, Firenze 2007.

Angioni Giulio, Bachis Francesco, Caltagirone Benedetto, Cossu Tatiana, *Sardegna, seminario sull'identità*, Cuccu/Isre, Cagliari 2007.

Atti del XX Seminario Internazionale e Premio di Ar-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

- chitettura e Cultura Urbana Camerino 2010, *L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità*, in Architettura e città Argomenti di Architettura, Di Baio, Milano 2008.
- Atzori Mario, *Tradizioni popolari della Sardegna*, Edes, Sassari 1997.
- Augé Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Augé Marc, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Eleuthèra, Milano 2010.
- Barthes Roland, *Saggi critici*, trad. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966.
- Bogatyrèv Pètr, *Semiotica della cultura popolare*, Bertani, Verona 1982.
- Braudel F., *Le strutture del quotidiano*, Einaudi, Torino 1982.
- Burkhardt Francois, Mantica Clara (a cura di), *Artigianato Industria territorio. Il cristallo di Colle Val d'Elsa*, Electa, Milano 1993.
- Caoci Alberto (a cura di), *Bella s'idea, mellus s'opera, Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cucc, 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.
- Carbonaro Antonio, Facchini Carla (a cura di), *Biografie e costruzione dell'identità*, FrancoAngeli, Milano 1993.
- Clemente Pietro, Mugnaini Fabio (a cura di), *Oltre il folklore: Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma 2001.
- 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.
- Decandia Lidia, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- Decandia Lidia, *Anime di Luoghi*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- Cristallo Vincenzo, Guida Ermanno, Morone Alfonso, Parente Marina, *Design, territorio e patrimonio culturale*, Clean, Napoli 2006.
- Germak Claudio (a cura di), *Uomo al centro del progetto*, Allemandi, Torino 2008.
- La Cecla Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari 2000.
- Lai Franco (a cura di), *Fare e saper fare. I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cucc, Cagliari 2004.
- La Pietra Ugo (a cura di), *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*, Triennale di Milano, Milano 1997.
- Lo Piccolo Francesco (a cura di), *Identità urbana, Materiali per un dibattito*, Gangemi Editore, Roma 1995.
- Lupo Eleonora, *Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione*, Franco Angeli, Milano 2009.
- Marano Antonio (a cura di), *Design e ambiente. La valorizzazione del territorio tra storia umana e natura*, PoliDesign, Milano 2004.
- Molotch Harvey, *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- Montanari Franco (a cura di), *Territorio dell'impresa, territorio della rete, territori digitali. Industrial design per le comunità virtuali*, Aida, Firenze 2006.
- Norberg-Schulz Christian, *GeniusLoci*, Electa, Milano 1971.
- Pesic Peter, *Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Pieterse Jan Nederveen, *Melange Globale. Ibridazione e diversità Culturali*, Carocci, Roma 2005.
- Quadruppani Serge, Loria Maruzza, *Alla tavola di Yasmina*, Mondadori, Milano 2004.
- Rabito Vincenzo, *Terra Matta*, Einaudi, Torino 2007.
- Remotti Francesco, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Salsa Annibale, *Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2007.
- Thuillier Jean Paul, *Gli Etruschi, il mistero svelato*, Universale Electa/Gallimard, Milano 1993.
- Visentin Chiara, *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*, Il Poligrafo, Padova 2008.

QUANDO GLI OGGETTI INCONTRANO IL DESIGN

- Braudel Fernand, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2002.
- Bologna Ferdinando, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Laterza, Bari 1972.
- Cipolla Carlo Maria, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino, Bologna 1974.
- D'Amato Gabriella, *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Gallico Dalia, *Design In-Formazione- Rapporto sulla formazione al design in Italia*, FrancoAngeli, Milano 2007.
- Guzzo Pier Giovanni, *La Magna Grecia. Italici e Italoti*, Universale Electa/Gallimard, Milano 1996.
- Lucie-Smith Edward, *Storia dell'artigianato*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Magnaghi Alberto, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Maldonado Tomás, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Mecacci Andrea, *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Sennet Richard, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Warnier Jean-Pierre, *La cultura materiale*, Meltemi, Roma 2005.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

IL FARE ITALIANO

Altea Giuliana, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 2005.
Becattini Giacomo, *Distretti industriali e Made in Italy*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
Becattini Giacomo, *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di un'idea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
Becattini Giacomo, *Per un capitalismo dal volto umano. Critica dell'economia apolitica*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
Bertola Paola, Maffei Stefano, DRM - *Design Research Map. Prospettive della ricerca universitaria in design in Italia*, Polidesign, Milano 2008.
Bianco Magda, *L'industria italiana*, Il Mulino, Bologna 1993.
Branzi Andrea, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini&Castoldi, Milano 1999.
Branzi Andrea, *Il design italiano 1964-1990*, Electa, Napoli 1996.
Brusco Sebastiano, *Piccole imprese e distretti industriali*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.
Castelli Giulio, Antonelli Paola, Picchi Francesca (a cura di), *La fabbrica del design. Conversazione con i protagonisti del design italiano*, Skira, Milano 2007.
Cuppini Ilaria, Mattei Antonia (a cura di), *Genius Loci II, Ente fiere di Verona - Abitare il tempo*, Alinea, Firenze 1989.
De Fusco Renato, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007
De Guttry Irene, Maino Maria Paola, *Il mobile italiano degli anni 40 e 50*, Laterza, Bari 2010.
Falconi Laura, *Gio Ponti, Interni, Oggetti, Disegni 1920-1976*, Electa, Milano 2004.
Follesa Stefano, *Pane e Progetto, Il mestiere di designer*, FrancoAngeli, Milano 2010.
Galdo Antonio, *Fabbriche, Storie, personaggi e luoghi di una passione italiana*, Einaudi, Torino 2007.
Gualerzi Davide, *Distretti Industriali: Identità, sviluppo su base territoriale e analisi regionale*, in Studi e Note di Economia, MPS, Siena 2006
Giubilei Maria Flora, Terraroli Valerio (a cura di), *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2013.
Nesti Angelo, *L'artigianato: lo sviluppo economico in Italia*, Edifir, Firenze 2000.
Legnante Vincenzo, Lotti Giuseppe, *Un tavolo a tre gambe, Design / Impresa / Territorio*, Alinea, Firenze 2005.
Maffei Stefano, Simonelli Giuliano, *Territorio Design. Il design per i distretti industriali*, Polidesign, Milano 2000.
Maffei Stefano, Simonelli Giuliano, *I territori del design. Made in Italy e sistemi produttivi locali*, Il Sole 24 Ore, Milano 2002.
Micelli Stefano, *Futuro Artigiano - L'innovazione nelle mani degli italiani*, Marsilio, Venezia 2011.

Paris Ivan, *Oggetti cuciti: l'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli settanta*, FrancoAngeli, Milano 2006.

Rinaldi Alessandra, *Ecologia ed ergonomia in cucina. Innovazione tecnologica e d'uso dell'ambiente cucina*, Alinea, Firenze 2013.

LE NUOVE ESPRESSIONI DEL DESIGN IDENTITARIO

AA.VV. *Domo, Catalogo della XIX Biennale dell'artigianato Sardo*, Ilisso, Nuoro 2009.
Alfondy Sandra, *NeoCraft: Modernity and the Crafts*, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2007.
Anderson Chris, *Makers, Il ritorno dei produttori. Per una nuova rivoluzione industriale*, Rizzoli Etas, Milano 2013.
Canestrini Duccio, *Trofei di viaggio. Per un'antropologia del souvenir*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
De Giorgi Claudia, Germak Claudio, *Design per i beni culturali territoriali. Merchandising museale e artigianato*, Celid, Torino 2012
Dormer Peter, *The culture of craft*, Manchester United Press 2010.
Frayling Christopher, *On Craftsmanship, toward a new Bauhaus*, Oberon Books, London 2011.
La Pietra Ugo, *L'oggetto travestito*, Firenze expo & congress, Firenze 2002.
La Pietra Ugo, *Globo Tissurato 1965-2007. Il metacrilato nell'arte e nell'arte applicata*, Alinea, Firenze 2007.
La Pietra Ugo, *Dal minimo sperimentale simbolico alla nuova territorialità, 1962-2007*, Fondazione Mudima, Verona 2008.
Lotti Giuseppe (a cura di), *The Shape of Values. Ten designers interpret the tuscan house*, Graficalito, Firenze 2005.
Lotti Giuseppe, *Il letto di Ulisse. Mediterraneo cose progetti*, Gangemi Editore, Roma 2008.
Mari Enzo, "Autoprogettazione?", Corraini, Mantova 2002.
Tosi Francesca, Patti Isabella, *Il camper. Design ergonomia innovazione*, Alinea, Firenze 2010.

PROGETTARE L'IDENTITÀ

Becattini Giacomo, *Miti e paradossi del mondo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2002.
Bertola Paola, Conti Giovanni (a cura di), *La moda e il design. Il trasferimento di conoscenza a servizio dell'innovazione*, Polidesign, Milano 2007.
Bettiol Marco, Micelli Stefano. (a cura di), *Design e Creatività per il Made in Italy*, Mondadori, Milano 2005.
Bistagnino Luigi, *Design sistemico. Progettare la sostenibilità produttiva e ambientale*, Slow Food, Torino 2009.
Boschi Antonello, Follesa Stefano, Matteini Marco (a cura di), *Sostituzioni, Progettare nella città storica*, Oc-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

tavo, Firenze 1996.

Boschi Antonello, Castellana Angelo, Follesa Stefano (a cura di), *Avvicinamenti all'Architettura*, Pontecorboli, Firenze 1996.

Celaschi Flaviano, Deserti Alessandro, *Design e innovazione. Strumenti per la ricerca applicata*, Carocci, Roma 2007.

Chiapponi Medardo, *Cultura sociale del prodotto*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Corò Giancarlo, Rullani Enzo (a cura di), *Percorsi di internazionalizzazione. Competenze e auto-organizzazione nei distretti industriali del Nord-Est*, Franco Angeli, Milano 1998.

Fagnoni Raffaella, Gambero Paola, Vannicola Carlo (a cura di), *Medesign, forme del Mediterraneo*, Alinea, Firenze 2004.

Koenig Giovanni Klaus, *Architettura e comunicazione. Preceduta da elementi di analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970

Legnante Vincenzo, Lotti Giuseppe (a cura di), *Forma Viva. Design per il vivaismo*, Alinea, Firenze 2007.

Lotti Giuseppe, *Territori e Connessioni. Design come attore della dialettica tra locale e globale*, Ets, Pisa 2010.

Natalini Adolfo, *Architetture Raccontate*, Electa, Milano 1989.

Morittu Roberta, Pau Anna, *L'eredità del fare*, ETS, Pisa 2011.

Manzini Enzo, Bertola Paola, (a cura di) *Design multiverso*, Polidesign, Milano 2002.

Papanek, Victor, *Progettare per il mondo reale*, Mondadori, Milano 1970.

Penati Antonella, Seassaro Alberto (a cura di), *Progetto Processo prodotto*, Guerini Studio, Milano 1998.

Rampini Federico, *Slow economy. Rinascere con saggezza*, Mondadori, Milano 2009.

Sbordone Maria Antonietta, Veneziano Rosanna, *Designscape. Progettare per i paesaggi produttivi*, Alinea, Firenze 2007.

Varaldo Riccardo, *L'innovazione nell'era della conoscenza e della globalizzazione*, Fondazione Lucchini, Brescia 2003.

do di Francia Cristiano, *Cultura Materiale Extraurbana*, Alinea, Firenze 1983.

Rullani Enzo *Economia della conoscenza, Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Carocci, Roma 2004.

DENTRO IL PROGETTO

Bartoletti Roberta, *La narrazione delle cose. Analisi socio-comunicativa degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano 2007.

Heidegger Martin, *Introduzione alla metafisica*, Mursia Editore, Milano 2007.

Lotti Giuseppe, *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 Giuseppe (a cura di), *DesTer. Progetti per il travertino toscano*, Alinea, Firenze 2006.

Mari Enzo, *Progetto e Passione*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

DOPO IL PROGETTO

Bucci Ampello, *L'impresa guidata dalle idee*, Domus Academy, Milano 1990.

Costa Giovanni, Rullani Enzo (a cura di), *Il maestro e la rete: formazione continua e reti multimediali*, Etas, Milano 1999.

Gambaro Paola (a cura di), *Design ricerca azione. Strategie e comunicazione per il sistema florico del ponente ligure*, Alinea, Firenze 2003.

Legrenzi Paolo, *Creatività e innovazione*, Il Mulino, Bologna 2005.

Micelli Stefano, *Imprese, reti e comunità virtuali*, Etas, Milano 2000.

Rullani Enzo, *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Carocci, Roma 2004.

Rullani Enzo, *L'economia italiana come economia delle reti*, 2007 in www.rullani.net.

Varaldo Riccardo, *L'innovazione nell'era della conoscenza e della globalizzazione*, Fondazione Lucchini, Brescia 2003.

PRIMA DEL PROGETTO

Catania Anna, La Guidara Mariella, Trapani Viviana (a cura di), *Design e globalizzazione. Linee guida per la produzione siciliana*, Alinea, Firenze 2008.

Cianfanelli Elisabetta, *Artigianato XXI° secolo, strategie di design per l'artigianato sostenuto dalla tecnologia digitale*, Edizioni Design Campus, Firenze 2010.

De Giorgi Claudia, Germak Claudio, *Manufatto. Artigianato Comunità Design*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

Gabrielli Bruno, *Il recupero della città esistente*, Etas, Milano 1993.

Natalini Adolfo, Netti Lorenzo, Poli Alessandro, Toral-

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

FrancoAngeli

ISBN: 9788820464981

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

FrancoAngeli

ISBN: 9788820464981