

Artigianato e Design

La rinascita del progetto lento

Stefano Follesa

Materiali. Culture, sperimentazioni e pratiche territorialiste.



SdT
Edizioni

Materiali. Culture, sperimentazioni e pratiche territorialiste

Direttrice: Maddalena Rossi

La Collana 'Materiali. Culture, sperimentazioni e pratiche territorialiste', pubblicata da SdT Edizioni, nasce dal desiderio della Società dei Territorialisti e delle Territorialiste di documentare, con uno sguardo vicino e dinamico, la 'materialità' dei processi in atto nei territori contemporanei, in termini di progetti, visioni, dilemmi, metodi, politiche e pratiche di transizione verso nuovi modelli di sviluppo locale autosostenibile.

Aprendosi a discorsi, dispositivi e tecniche narrative anche inconsuete e sperimentali (scrittura, fotografia, video, disegno) la collana cerca di 'raccontare' la molteplicità e la pluralità dei nuovi modi di 'abitare' (nei progetti, nei saperi e nelle pratiche) la 'territorializzazione' in chiave contemporanea.

In questa prospettiva la collana lavora sui presupposti teorici e scientifici del progetto territorialista con un'attenzione riflessiva e sperimentale, raccogliendo le tracce di una realtà in continuo mutamento e restituendo una sorta di 'enciclopedia' delle riflessioni, delle pratiche operative e delle intelligenze 'in azione' orientate a costruire nuovi paesaggi e territori strutturati su prospettive credibili di 'rinascita' spaziale, sociale ed economica dei tanti 'locali' e orientate all'ampliamento della diversità e dei diritti di uomini e donne che essi abitano.

I contributi che la collana conterrà saranno quindi 'racconti' dei modi in cui tali riflessioni e pratiche sono realmente agite, di come esse si pongono all'intersezione tra saperi e forme di conoscenza diverse e diversificate e delle domande, conflitti, interessi, passioni e potenziali che da esse scaturiscono. A tal fine la collana valorizzerà non solo il lavoro di studiosi che quotidianamente si confrontano con tali tematiche, ma ospiterà anche narrazioni, seppur di carattere riflessivo, di chi agisce in prima persona le nuove pratiche territorialiste.

La collana, muovendosi all'interno di questa pluralità di saperi in esercizio, sguardi narrativi e angolazioni euristiche, tenta di riscoprire il piacere della narrazione e, contemporaneamente, di dare voce a quel senso di urgenza dettato dalla fragilità del reale contemporaneo, che chiede implicitamente (e tuttavia con forza) ad una comunità scientifica come quella dei Territorialisti e delle Territorialiste, di monitorarne forme e di prospettare possibilità di uscita.

Artigianato e Design

La rinascita del
progetto lento

Stefano Follesa

Collana Materiali.
Culture, sperimentazioni e pratiche territorialiste
diretta da
Maddalena Rossi
Università degli Studi di Firenze

Comitato Scientifico
Giovanni Attili
Università di Roma 'La Sapienza'
Chiara Belingardi
Ricercatrice indipendente
Alberto Budoni
Università di Roma 'La Sapienza'
Rachele Borghi
Université Paris-Sorbonne
Caro Cellammare
Università di Roma 'La Sapienza'
Giulia Giacché
Ricercatrice indipendente
Marinella Gisotti
Università degli Studi di Firenze
Alberto Magnaghi
Università degli Studi di Firenze
Daniela Poli
Università degli Studi di Firenze

Sergio De La Pierre
Università degli Studi di Firenze
Stefano Simoncini
Università di Roma 'La Sapienza'
Filippo Schilleci
Università di Palermo
Gregory Smith
Cornell University

Comitato editoriale
Susanna Cerri (direttore)
Università degli Studi di Firenze
Jacopo Ammendola
Università degli Studi di Firenze
Marco Marseglia
Università degli Studi di Firenze
Alice Trematerra
Università degli Studi di Firenze

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico della Collana Materiali con il sistema di *blind review*.

Tutte le pubblicazioni della Collana Materiali sono *open access* sul web, a favore di una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Si ringraziano:
- Maddalena Rossi per averci supportato in questa iniziativa consentendone lo sviluppo e la diffusione
- Chiara Follesa per la correzione dei testi
- Martina Corti per l'impaginazione del libro
Le fotografie riportate nel libro sono pubblicate per concessione degli autori degli oggetti ripresi. Lì dove è stato possibile risalire all'autore dell'immagine è stato inserito anche il nome del fotografo.
In copertina: Deidda Ceramiche- Piatto Devozione

Grafica e cura:
Laboratorio DSR Università degli Studi di Firenze

Tutti contenuti del volume sono stati redatti rispettandone le fonti, che sono accuratamente citate. Nei casi in cui non è citata la fonte si tratta di immagini largamente diffuse su internet, ritenute di pubblico dominio



Tutto il materiale scritto è disponibile sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 4.0. Significa che può essere riprodotto a patto di citare l'autore, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza.
Le immagini utilizzate rispondono alla pratica del *fair use* (Copyright Act, 17 U.S.C., 107) essendo finalizzate al commento storico critico e all'insegnamento.

Materiali_1
© copyright SdT edizioni Gennaio 2016
Email: collanamaterialistsdt@gmail.com
http://www.societadeiterritorialisti.it/

ISBN 978-88-9450-593-1

Introduzione
IL DIALOGO VIRTUOSO 13

Capitolo primo
COSTRUIRE OGGETTI

L'uomo artigiano 23
La rivoluzione industriale e lo sdoppiamento dei processi produttivi 29
Il design e il matrimonio con l'industria 34
Quando il design incontra l'artigianato 39
Tra fare ideativo e fare pratico 47
Cos'è artigianato cos'è design 49

Capitolo secondo
LA RISCOPERTA DEL FARE

La riscoperta del fare 57
Il dialogo con i territori 63
Design, artigianato e identità culturale 66
Conoscenze locali e culture globali 68
Un approccio sostenibile al futuro 70

Capitolo terzo
UN DIFFERENTE PROCESSO

Tra industria e artigianato 73
Un differente processo 74
Il ruolo della conoscenza 77



Deidda
ceramiche
Piatto
Devozione
Argilla,
con formatura
manuale,
al tornio,
Graffito,
Ingobbio.

Dalla conoscenza alla rielaborazione	83
Nuovi linguaggi del progetto	85

Capitolo quarto

LA NUOVA SCENA DEGLI OGGETTI

Il design che guarda all'artigianato	89
Il rapporto con le tecnologie	96
Tra artigianato e arte	99
La nuova visione dei giovani progettisti	101

Capitolo quinto

NEO LOCAL DESIGN

Il progetto felice	107
Neo local design	114

Capitolo sesto

CONCLUSIONI

Un pensiero positivo	121
-----------------------------	-----

Bibliografia

126

Artigianato e Design

stefano follesa

L'artigianato vive della sua capacità di assorbire e rielaborare successivi apporti culturali innestandoli su un tronco di saperi e pratiche consolidati. Vive cioè della sua capacità di rinnovarsi conservando in se il nucleo vitale della tradizione.

Giuliana Altea

Introduzione

Il dialogo virtuoso

Nella pagina precedente:
Progetto Wonderwood del
designer libanese
Richard Yasmine.

Nel corso dell'ultimo anno il mondo è radicalmente cambiato. Le linee di connessione che legavano trasversalmente gli oggetti e le persone si sono spezzate da più parti interrompendo quei flussi che alimentavano e determinavano i fenomeni di globalizzazione.

In uno scenario di sospensione che permea la società nella sua dimensione globale, si è insinuato il pensiero debole della dimensione locale; un ritorno alla piccola scala, una riconquista dei gesti e, soprattutto, una riscoperta del tempo come valore ritrovato e recuperato. Un tempo che è oggi tempo delle riflessioni e delle elaborazioni ma anche tempo di una ripresa del fare che alimenta i rapporti tra noi e le cose.

Il Design, disciplina guida del divenire degli oggetti, è oggi la forza trainante di una gioiosa rivoluzione del fare nella quale si inserisce a pieno titolo un rinnovato rapporto con l'artigianato nelle sue molteplici sfaccettature. L'artigianato è oggi il grande laboratorio di sperimentazione del design, lo scenario al cui interno si definiscono le maggiori innovazioni, sia in termini di sviluppo di nuove figure operative, di connessione tra progettare e fare, sia in termini di innovazione continua di processi e prodotti.

In una frantumazione dei processi produttivi la dimensione artigianale copre oggi un ambito vasto che va dalla microimpresa all'hobbistica attraversando



i territori dell'industria e dell'arte e allargando le proprie competenze all'intero processo generativo dall'ideazione alla distribuzione. Le tecnologie rendono possibile una nuova dimensione del fare accompagnando il processo generativo delle cose in tutte le sue fasi: dalla fase conoscitiva (che si nutre degli archivi virtuali) alla fase ideativa (che non può prescindere dal disegno digitale), dalla fase realizzativa (l'"osmosi tecnica" e cioè la contaminazione delle abilità artigianali con le competenze industriali) alla fase comunicativa (web marketing) e ancora, non da ultimo, alla fase distributiva (si assiste ad una graduale diffusione delle piattaforme e-commerce per l'artigianato).

In questo nuovo scenario il Design deve oggi rielaborare i propri processi e definire strumenti e metodi specifici e diversificati per le diverse espressioni del fare. Industria e artigianato, i principali attori delle dinamiche produttive, necessitano certamente di un differente approccio progettuale e di una differente successione di azioni che coinvolgono parimenti l'atto ideativo e l'atto progettuale.

Il libro guarda quindi ad una riscoperta dell'artigianato e della dimensione del fare che sta gradualmente coinvolgendo le nuove generazioni e che, appunto in una connessione con le pratiche progettuali, può guidare una rinascita dei territori assumendo la diversità come elemento trainante del processo progettuale. Il volume si interroga sui cambiamenti che investono oggi i processi generativi e costruttivi degli oggetti e quindi il profilo del progettista e il ruolo dell'impresa.

È in questa nuova dimensione che si definisce il senso di un recupero della dimensione locale come tassello significativo della definizione di modelli alternativi a quelli imposti dalla globalizzazione "Piuttosto che asservirsi acriticamente all'attuale insostenibile modello di globalizzazione (presunta obbligatoria) può essere allora interessante tornare a riflettere sul rapporto locale-globale, allo scopo di ripartire considerando risorse e possibilità fornite dalle condizioni peculiari locali. Ezio Manzini ha proposto il paradigma S.L.O.C. (Sustainable/Local/Open/Connected) come op-

portunità esito delle inedite condizioni".(Bassi 2019 pag.100). Un recupero del locale che non si contrappone più ad una dimensione tecnologica che anzi, come già detto, lo alimenta e lo supporta, ma che si sviluppa in un equilibrio negoziato tra pratiche reali e scene virtuali veicolate dalle tecnologie.

Nell'analisi di questi nuovi scenari emergono considerazioni primarie su perlomeno due aspetti che coinvolgono direttamente la dimensione del progetto.

Il primo riguarda la fase ideativa. La progettazione per l'artigianato 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 produttivo. Alla base del gesto progettuale vi è un processo di appropriazione che consiste nel rilevare, decifrare e interpretare le caratteristiche della cultura materiale per poi concepire l'idea di intervento. Il progetto trova supporto nella preparazione culturale per muoversi nello spazio delle idee guidato dalle competenze tecnico-grafiche.

A sostegno di una opposizione crescente ad una cultura omologante e di un movimento culturale transdisciplinare e transnazionale che opera per una difesa e sviluppo della diversità culturale diventa oggi fondamentale per la cultura

del progetto costruire gli strumenti per una nuova stagione produttiva. Diventa necessario esplicitare i differenti approcci necessari nel rapporto con le diverse culture produttive affinché i progettisti possano diventare promotori e motori di processi di sviluppo della diversità.

Per il design è questa un'operazione complessa poiché impone

"Questa nuova apertura del design alle competenze collaterali al progetto è fondamentale per l'aggiornamento della sua natura e del ruolo di progettista: ancora oggi il designer è interprete di bisogni, che affronta con l'aiuto di chi possiede gli strumenti, a cominciare dagli antropologi ed ergonomi cognitivi, ad esempio, competenze fondamentali per leggere i comportamenti del consumatore e intuirne la modificazione in relazione allo sviluppo e al cambiamento dei modelli culturali.

Mettendo a disposizione questa nuova dimensione, il designer si completa con l'artigiano dando motivazione (senso e valore) al manufatto, orientandolo ai contemporanei modelli di consumo e accrescendone la qualità a livello sia di progetto sia di processo".

Claudio Germak

Nella pagina precedente:
Progetto Memorie
Tip Studio
2019

Memorie: versare, setacciare e impastare sono i gesti di un rito tanto quotidiano quanto sacrale, il fare il pane, e a questo sono ispirati i manufatti in terracotta naturale, con diverse terre utilizzate per ottenere diverse colorazioni, che comprende una ciotola per la preparazione e la copertura dell'impasto nella fase di riposo, un piatto per servire, un bicchiere/misurino per l'acqua e un setaccio per la farina con cucitura in cuoio per il retino.



1 Stefano Maffei, Giulia Ricci, (2021), *Il futuro dell'industria e del design passa per l'artigianato?* DomusWeb 24 Aprile

un totale ripensamento di quelle pratiche e di quei processi progettuali che la disciplina ha saputo costruire in un rapporto privilegiato e per lungo tempo univoco con le culture industriali. Negli ultimi dieci anni i cambiamenti avvenuti nella società e nelle discipline hanno delineato un quadro di maggiore complessità da un lato e di consapevolezza etico sociale dall'altra. L'opposizione di un "progetto lento" veicolato dalle culture artigiane ai ritmi frenetici imposti dall'industria si inserisce nella visione più ampia di uno sviluppo sostenibile che possa restituire futuro a quei territori dove ancora ben radicato. L'ottica è rallentare, rallentare i ritmi di ideazione e produzione per tornare a progetti più sentiti e più definitivi.

Ma un ritorno all'artigianato è anche recupero dell'identità che ogni territorio esprime. La difesa dei pochi baluardi di identità ancora presenti in una società che sviluppa, con ritmi esponenziali quei fenomeni di globalizzazione alla base della erosione della diversità è uno dei compiti morali della cultura del progetto. Lì dove storicamente il Design è stato a servizio della proliferazione delle merci e dello sviluppo di un consumismo che ha alimentato la globalizzazione, si definisce oggi, in una disciplina pervasiva e in continua mutazione, un nuovo ruolo virtuoso nella tutela e rivitalizzazione delle culture materiali e conseguentemente delle culture materiali territoriali.

Oltrepassati i confini oppressivi dell'identificazione con la cultura industriale (a partire dalle contestazioni radicali che negavano la connessione tra design e industria), il design si è aperto a nuovi ambiti e nuove sfide tutte legate ad una visione del progetto come atto generativo. E' attraverso il progetto che si definiscono le modalità del confronto tra il design e le culture materiali. Un progetto che deve necessariamente ridefinire i propri metodi e i propri strumenti accettando una maggiore complessità insita nel rapporto con l'artigianato e le culture territoriali ma sempre più nel rapporto con gli stimoli molteplici che caratterizzano un approccio multidisciplinare, "La pratica artigianale sta entrando in una prospettiva complessa che mescola le discipline: la "botte-

ga” è quindi sempre più vicina all’idea del “laboratorio”. Ciò vale anche per la prima iniziativa concreta sul design dell’Unione europea il New European Bauhaus su cui si è espressa anche Ursula von der Leyen, che vede nella multidisciplinarietà la risposta alle sfide ambientali. Progetto a cui l’Italia con la sua cultura del progetto e del fare dovrebbe partecipare”¹.

Ma ciò in buona parte sta già avvenendo: “Le analisi sulla diffusione delle tecnologie di Industria 4.0 (Bettiol e al., 2019) e sul loro impatto nell’economia di tante piccole e medie imprese dei settori del Made in Italy ha messo in evidenza come una quota significativa delle imprese italiane abbiano già avviato, non senza difficoltà, un percorso di crescita basato su questi presupposti”².

Il tema, ancora una volta, è quello di un confronto tra storia e futuro, un dialogo virtuoso tra un passato che ha saputo costruire, in un diverso fluire del tempo e attraverso passaggi incrementali, un lessico di elementi in cui una comunità si è riconosciuta e un futuro che da tali elementi può ripartire per definire una nuova idea di sviluppo, meno alienante e più attenta alle connessioni sociali e materiali.

Il lavoro svolto in questi anni nella didattica del progetto in design ha visto il tema dei rapporti design/artigianato applicato in corsi e workshop parimenti al sistema degli oggetti e al sistema degli spazi. I due ambiti applicativi hanno rivelato differenti problematiche. Nel primo caso (sistema degli oggetti) le maggiori difficoltà si sono evidenziate da un lato nell’affrontare un differente processo e di conseguenza nel comprendere le differenti fasi dell’attività progettuale, dall’altro nell’utilizzo di strumenti di disegno virtuale programmati per un lavoro sulla forma lì dove il progetto per l’artigianato è un progetto di dettaglio che vede nelle superfici e nel decoro le sue maggiori potenzialità espressive.

Il progetto applicato al sistema degli spazi nell’ambito dei processi allestitivi che appartengono alla disciplina design trova invece le maggiori difficoltà nella definizione dei linguaggi. La tendenza ad una visione folkloristica dell’identità che porta a caricare lo spazio di elementi (oggetti e complementi) di connotazione iden-

titaria, prevale su un lavoro più specifico di recupero di tecniche, decori e cromatismi che investono la piccola scala del progetto allestitivo e che necessitano di una fase preliminare di acquisizione di conoscenze.

Sulla base di tali considerazioni il libro ambisce ad essere una raccolta di buone pratiche che investono la dimensione progettuale mostrando una consequenzialità di azioni necessarie. I molti esempi che accompagnano il testo provengono da una cultura del progetto contemporaneo condivisa in molti ambiti geografici. Hanno un potere evocativo quale quello che appartiene a qualsiasi processo che ha radici antiche. La processualità, cioè la capacità di apportare con continuità modifiche alle cose per adeguarle alle trasformazioni ricorrenti della società è la parola che definisce e unisce buona parte dei concetti espressi in queste pagine.

Obiettivo primario del libro è quello di analizzare i processi e le pratiche con cui il design può tutelare e sviluppare la cultura del fare e, conseguentemente, gli elementi di diversità culturale ancora presenti nei territori. La necessità di una rinnovata narrazione su tali tematiche è legata alla contestualità di molti processi creativi che alimentano e rivitalizzano oggi l’area disciplinare. Da più parti nel mondo un ritrovato dialogo tra progetto e manualità sta generando nuovi linguaggi espressivi nei molteplici ambiti di interesse del design.

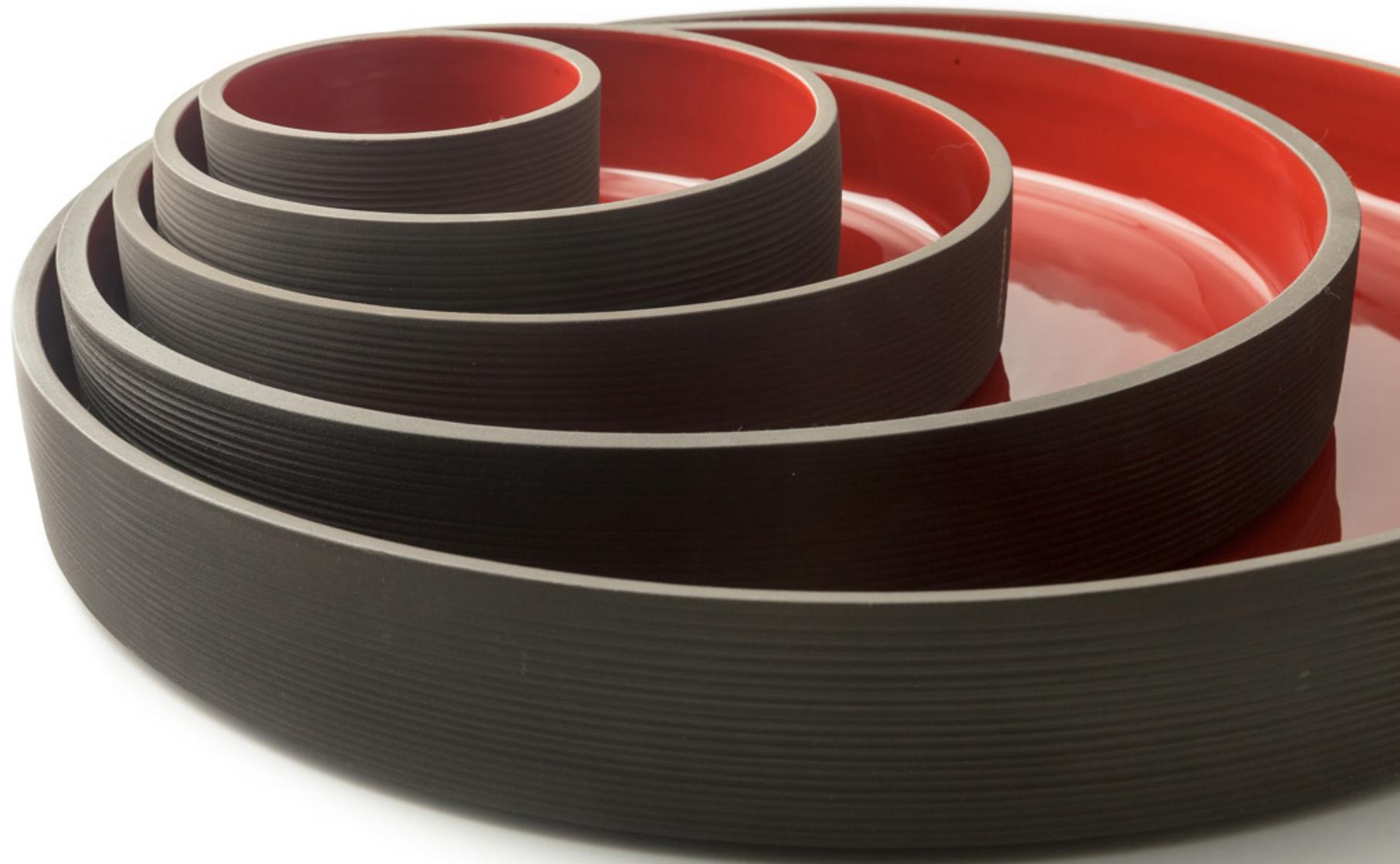
Il percorso narrativo parte dall’analisi storica dei rapporti tra artigianato e design, esamina i motivi che hanno causato storicamente un progressivo indebolimento delle culture materiali locali, definisce le modalità con cui il design può sviluppare una nuova progettualità per i territori, testimonia con riferimenti al design contemporaneo, un rinnovato interesse per la cultura del fare. Da ultimo il libro mostra e dà voce ad un movimento che si va sviluppando trasversalmente nelle diverse aree geografiche del mondo e per il quale la riscoperta dei valori identitari di cui i territori sono portatori rientra in uno scenario più ampio di definizione di uno sviluppo sostenibile che possa rappresentare

² Marco Bettiol, Eleonora di Maria, Stefano Micelli, (2019), *New craft Saper fare, tecnologia e design per una produzione sostenibile* in “MD Journal” n. 7. p.17

un'alternativa ai processi in corso.

Nella consapevolezza che i progetti esposti nell'ultimo capitolo comportino necessariamente una obsolescenza e rincorrano un fenomeno che ci auguriamo possa ampliarsi nel prossimo futuro, forse il migliore auspicio è che il libro invecchi presto diventando testimonianza obsoleta di un processo vivo e in costante evoluzione.

Nell'immagine:
Terrapintada
Simonetta Marongiu
Giulia Carzedda
Robert Carzedda
Poispois
Piatto centrotavola



Capitolo primo

Costruire oggetti

Nell'immagine:
il designer
Sigve Knutson
nel suo laboratorio
Fotografia di
Jonas Jacob Svensson

L'uomo artigiano

“Non si deve mai dimenticare, parlando dell'arte primitiva, che l'aggettivo non vuole alludere a una conoscenza primitiva che gli artisti avrebbero del loro compito. Tutt'altro: molte tribù antichissime hanno raggiunto un'abilità sbalorditiva nello scolpire, nell'intrecciare canestri, nel conciare il cuoio o nel lavorare metalli. Se pensiamo con quali rozzi strumenti ciò viene eseguito, non possiamo non meravigliarci della pazienza e della sicurezza di tocco acquistata da questi artigiani in secoli e secoli di specializzazione”.

Gombrich J. La storia dell'arte vol.1 pag.44

Ad introduzione di una analisi dei complessi rapporti tra artigianato e design è necessaria una breve premessa storica sugli eventi che hanno portato ad uno sdoppiamento dei sistemi produttivi degli oggetti a partire dalla fine del settecento. Tale introduzione riprende, e in parte modifica, un mio precedente testo scritto nell'ambito di una analisi più specifica sui temi legati all'identità.

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

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

L'allargamento delle rotte commerciali consentì ad alcuni centri di diffondere la propria produzione di manufatti e far conoscere la specializzazione acquisita nella realizzazione degli stessi. Così fu per Corinto e Samo nella produzione di vasi, per Mileto nelle stoffe e nei tappeti. Tali specializzazioni costituivano un adattamento di tecniche già diffuse alle specificità 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 toccare 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 delle attività artigianali ha accompagnato e condi-

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

In alcuni casi si iniziarono a delineare delle vere e proprie organizzazioni produttive 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 infatti, a partire dal IV secolo a.C., uno dei grandi centri di produzione delle terrecotte figurate, raggiungendo un livello tecnico estremamente 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 (torsioni, braccia, gambe, teste), così il prodotto finale veniva montato in modo diverso a seconda delle esigenze del committente. Tale procedimento agevolava una produzione in serie ma, allo stesso tempo, originale; questo fatto e il basso costo della materia prima, ne determinarono il grande successo”

Ma è col medioevo che le culture artigianali assumono un ruolo primario nello sviluppo della società: “Con la frantumazione dell'impero romano e la nascita delle prime amministrazioni locali indipendenti, gli artigiani conquistarono un ruolo fondamentale nella vita politica e civile, organizzandosi in corporazioni [...] basate su associazioni di categoria, che prevedevano il raggruppamento dei lavoratori che svolgevano lo stesso mestiere nella stessa città, con lo scopo di difendere sia i segreti tecnici sia gli interessi comuni, e di favorire gli scambi commerciali”²

¹ Maurice Aymard in Aymard Maurice, Braudel Fernand, (2002), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani Editore Milano
² Andrea Branzi, (2007), *Capire il design*, Giunti Editore, Firenze, p.23

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

Lo sviluppo delle città consentirà una crescita dell'artigianato connesso con l'edilizia; dalla produzione di mattoni alla lavorazione di marmi, pietre e materiali di pregio.

Nel secolo XII il processo sarà ormai consolidato in tutta Europa e le città inizieranno a differenziarsi per le lavorazioni specifiche svolte al loro interno. In Italia Firenze si specializzerà nella produzione di tessuti di lana, Lucca nella lavorazione della seta, Milano, diventerà un centro importante per l'oreficeria e la lavorazione delle armi. Si creerà altresì un complesso sistema di scambi e interdipendenze economiche che metterà in relazione territori assai distanti fra loro, favorendo lo sviluppo tecnico e qualitativo dei prodotti e incidendo sull'organizzazione del lavoro.

Le botteghe artigiane medioevali realizzavano oggetti, sia in piccoli numeri per il consumo locale, sia con processi produttivi tendenti ad una produzione seriale. Intorno al XIV e il XV secolo sorsero le prime realtà proto-industriali, e iniziarono ad essere utilizzati i primi macchinari che ripetevano i gesti delle mani degli artigiani. La produzione tessile è stata una delle prime produzioni in cui l'uso della mano fu sostituito da macchinari. Nelle città convivevano le piccole botteghe artigiane a conduzione familiare (in cui si sviluppava una ereditarietà tacita degli stili e delle tecniche) e le grandi manifatture, spesso proprietà di mercanti-imprenditori organizzati in società, che impiegavano decine di operai.

Già nel XI secolo cominciarono a diffondersi le corporazioni, con l'intento di proteggere il prodotto locale e assistere gli artigiani in caso di malattie, disgrazie, fallimenti. Le corporazioni regolavano

Nella pagina seguente:
Collezione LAPIDEA
Design
Gaetano di Gregorio





minuziosamente l'attività: concordavano infatti precise normative sui prezzi delle merci, sugli orari di lavoro, sui salari e perfino sulle modalità di lavorazione di determinati prodotti. Attraverso le corporazioni, il ceto artigiano giunse a controllare politicamente la vita di molte città. A Firenze, per esempio, si definì una gerarchia fra arti maggiori (mercanti, banchieri, giudici, notai, artigiani della lana, della seta e delle pelli), che avevano maggiore disponibilità finanziaria e gestivano manifatture per l'esportazione, arti mediane (calzolai, rigattieri, fabbri, beccai, artigiani del legno e della pietra) legate più che altro alle botteghe e ai mercati cittadini, e arti minori che operavano esclusivamente all'interno della città. I bravi artigiani erano tutelati dalle corporazioni ma anche vincolati al rispetto di una precisa deontologia. "...l'emigrazione di lavoratori specializzati e tecnici aveva conseguenze nefaste per una economia. I decreti che proibiscono l'emigrazione di mano d'opera specializzata non si contano nel tardo Medioevo, come nei secoli XVI e XVII...Nel 1545 i Medici invitarono a tornare a Firenze tutti i lavoratori d'oro e di seta che si erano allontanati, promettendo premi e vantaggi a chi tornasse e castighi a chi restasse fuori³"

Nella pagina seguente:
Deidda
Ceramiche Vaso
Argilla, con formatura manuale, al tornio,
Graffito,
Ingobbio.

³ Carlo M. Cipolla, (1974), *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Il Mulino Bologna

⁴ Ibidem

⁵ Si pensi alla nascita di molte culture materiali in luoghi che ne consentissero lo sviluppo, come ad esempio Montelupo, in provincia di Firenze, dove la presenza di legna per alimentare i forni e del fiume Arno per trasportare le merci, resero possibile la nascita e lo sviluppo di una cultura ceramica.

La rivoluzione industriale e lo sdoppiamento dei processi produttivi

La prima vera trasformazione produttiva e sociale si ebbe col distacco della bottega dall'abitazione dell'artigiano. Scrive Munford: "La produzione di massa e la concentrazione dei telai nei capannoni esistevano nelle Fiandre fin dal Trecento e operazioni come la macinazione, la lavorazione del vetro e la siderurgia esigevano un tipo di officina più isolato, circondato a volte da laboratori per follare, tingere, tessere ed infeltrire. Furono queste industrie ad attuare la prima separazione tra la vita domestica ed il lavoro, nello spazio come nelle funzioni" e ancora "Dopo la scissione la casa diventava il regno socialmente vuoto della donna; la bottega il regno socialmente pieno dell'uomo. Di qui prese le mosse un processo di specializzazione che ha prodotto distanze sempre più grandi dei luoghi di lavoro dalle abitazioni e connotazioni sociali sempre più accentuate tra le persone a seconda che trascorrono il loro tempo prevalentemente negli uni o nell'altra."⁴ Nella progressiva transizione dai processi produttivi artigianali, che vivevano in simbiosi con l'abitare, ai 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 territori connessa in parte anche al passaggio dall'energia primaria connessa ai luoghi, a forme di energia secondaria. Questo passaggio è ben spiegato sempre da Munford nel suo libro *Tecnica e Cultura* dove, nel descrivere le tre fasi di sviluppo tecnologico, parla di una fase "eotecnica" (tra il 1000 e il 1750) nella quale le fonti di energia (animale, eolica, idraulica) erano strettamente legate ai luoghi⁵ e di due fasi successive, quella "paleotecnica" (1750-1900), legata all'uso del carbone per alimentare le macchine a vapore e quella "neotecnica" 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 manifat-

turiero (Cipolla C. 1974), la possibilità di utilizzo dei mulini ad acqua, e successivamente dei mulini a vento, come fonte primaria di energia, legava ancora strettamente le produzioni ai luoghi. E' nella fase paleotecnica, che corrisponde appunto con la prima rivoluzione industriale, che prese avvio, con la produzione degli oggetti in grande serie, il distacco delle manifatture dai luoghi.

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

Con la nascita dell'industria si definì una separazione netta tra le due forme di produzione: la produzione industriale che si sviluppava nelle periferie dei grandi centri urbani, basata sulla non coincidenza tra progetto e produzione, e la produzione manifatturiera, che vive e si specializza nei territori, per la quale ancora permaneva una coincidenza tra ideazione e realizzazione.

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

Il fattore più evidente alla prima grande Esposizione Universale fu il degrado subito dalle arti applicate, sensibili a tutti gli effetti negativi della rivoluzione industriale: “i prodotti industriali erano presentati come la versione meccanica di “oggetti artigianali” e non come una realtà nuova e autonoma [...] imitando i linguaggi

⁶ Alberto Magnaghi, (2000), *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino pag. 17

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”⁷.

Sarà l'esperienza di Michael Thonet ad anticipare un dibattito sulla transizione dall'artigianato all'industria che si svilupperà con forza in Germania qualche anno più tardi nei congressi del *Werkbund* tedesco

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

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

⁷ Christian Galli, Andrea Branzi (a cura di), op.cit., pag. 104

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

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

Lo sviluppo della produzione coincide con una diffusione espo-

nenziale degli oggetti e parallelamente con una rivoluzione dei sistemi di commercializzazione.

“La rivoluzione industriale non nasce dalle invenzioni delle macchine. Ci sarebbe potuta essere anche una diversa rivoluzione industriale senza le macchine. La rivoluzione industriale nasce dal fatto che prima della rivoluzione francese i beni di consumo non esistevano. E dopo quei beni bisogna produrli a basso prezzo. Per questo occorre separare il lavoro di esecuzione da quello molto più costoso, della progettazione. Quel basso prezzo porterà poi la nascita del socialismo che non nasce a caso, ma nasce perché le persone sono incazzate di dover vivere in modo alienato”⁹.

La fase che segue di maturazione e diffusione dei processi industriali e di trasformazione di molte piccole imprese artigianali in industrie vede la nascita di una nuova disciplina il cui ruolo primario sarà quello di accompagnare lo sviluppo dei consumi e definire una nuova estetica per i prodotti.

⁸ Tomàs Maldonado, op.cit., pag.34

⁹ Enzo Mari intervista in occasione della presentazione del libro *Etica e Progetto*, Firenze, Palazzo Vegni

¹⁰ Francesca Telli, Andrea Branzi (a cura di), Op.cit.p.130

Il design e il matrimonio con l'industria

La nascita del design, coincide con i progetti di Peter Behrens per la Aeg. Behrens cercò di coniugare arte e tecnica, decorazione e funzione, sviluppando le riflessioni emerse nei numerosi congressi del Werkbund tedesco nei primi anni del secolo scorso, quando il design cercava di definire i propri confini. La collaborazione con la Aeg finse da apripista nella definizione delle modalità di collaborazione tra la cultura progettuale e l'industria, che si rafforzò negli anni successivi con l'esperienza del Bauhaus, direttamente influenzata dal neoplasticismo; "il Bauhaus era portavoce di una forma di razionalismo inteso come energia rivoluzionaria capace di divellare l'ordine costituito delle cose e la loro forma storica, per estrarne la struttura profonda"¹⁰.

La scuola, al cui nome è legato il concetto stesso di industrial design ebbe in realtà con l'artigianato un rapporto strettissimo. I numerosi modelli realizzati negli anni dal 19 al 33 nelle tre sedi¹¹ furono frutto di competenze artigiane proprie degli insegnanti e dei tecnici attivi nei sette laboratori (pietra, legno, metalli, terracotta, vetro, colori e tessuti).

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

E in tale obiettivo che si va a definire la figura del designer; il Bauhaus in sostanza cercò una mediazione culturale con l'industria, formando delle nuove figure professionali, in grado di progettare oggetti adatti per la produzione seriale, che avesse un giusto rapporto tra forma e funzione. E' nel progressivo

Cotto orbace
Anfora Anulare
Design e realizzazione:
Patrizia Cara



abbandono della ricchezza formale che si misura il progressivo distacco dalla concezione artigianale. Gropius nel 1925 prese una ferma posizione a favore del razionalismo: "Va rifiutata la ricerca, a qualsiasi costo di nuove forme, in quanto non derivano dalla stessa. [...] La creazione di "tipi" per gli oggetti di uso quotidiano è una necessità sociale. Le esigenze della maggior parte degli uomini sono fondamentalmente uguali. Casa e oggetti per la casa sono un problema di bisogno generale e la loro progettazione rigua riguarda più la ragione che il sentimento"¹².

Il termine «design», è un'abbreviazione dell'espressione inglese *industrial design* che si riferisce alla progettazione di oggetti producibili industrialmente, in serie. Non che prima dell'avvento dell'industria la produzione degli oggetti non passasse attraverso la serialità e la

¹¹ Weimar, Dessau e Berlino. La scuola venne chiusa dal regime nazista nel 1933 per reprimere gli ideali democratici che la animavano.

¹² Albert Langen, (1925), *Walter Gropius, Grundsatz der Bauhausproduktion*, Munchn, in T.Maldonado, Op. cit

¹³ Aa.Vv., (1984), *Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano*, Studi in onore di Achille Adriani, L'Erma di Bretschneider, Roma

riproducibilità (Branzi riporta come già nel nell'impero romano la realizzazione di alcuni oggetti fosse articolata su un concetto di serialità e riporta l'esempio dell'organizzazione tecnica e produttiva dei vasi aretini, ma analogo ragionamento potrebbe essere fatto per la diffusione della anfore vinarie o per la produzione seriale di sculture in ambito greco-romano¹³ per le quali la figura dell'artista e dell'artigiano andavano forse a coincidere), ma la produzione industriale a cui il design fa riferimento implica il definirsi di una separazione tra processo progettuale e processo realizzativo che non fa parte della produzione dell'artigiano.

Scopo del progetto è la ricerca di una perfetta simbiosi tra forma e funzione, ossia di un'integrazione tra gli aspetti tecnologico-funzionali e le qualità estetico-formali. Il design industriale assunse parallelamente un ruolo sociale, in quanto mirava alla diffusione di oggetti esteticamente e funzionalmente validi ma il più possibile economici e accessibili anche alle classi meno abbienti, al fine di elevare per tutti la qualità della vita.

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

Nel nostro paese le scelte autarchiche in ambito economico del regime fascista portarono allo sviluppo di alcune culture materiali la cui produzione era prevalentemente funzionale all'industria bellica. In periodo fascista inoltre, si guardò con interesse al patrimonio etnografico di alcune regioni italiane e alla valorizzazione dell'artigianato tradizionale e delle risorse locali. Seppe pure in Italia la comparsa dei primi sistemi componibili sia avvenuta relativamente più tardi rispetto a questi paesi (le prime cucine componibili arrivano nel nostro paese nel periodo tra le

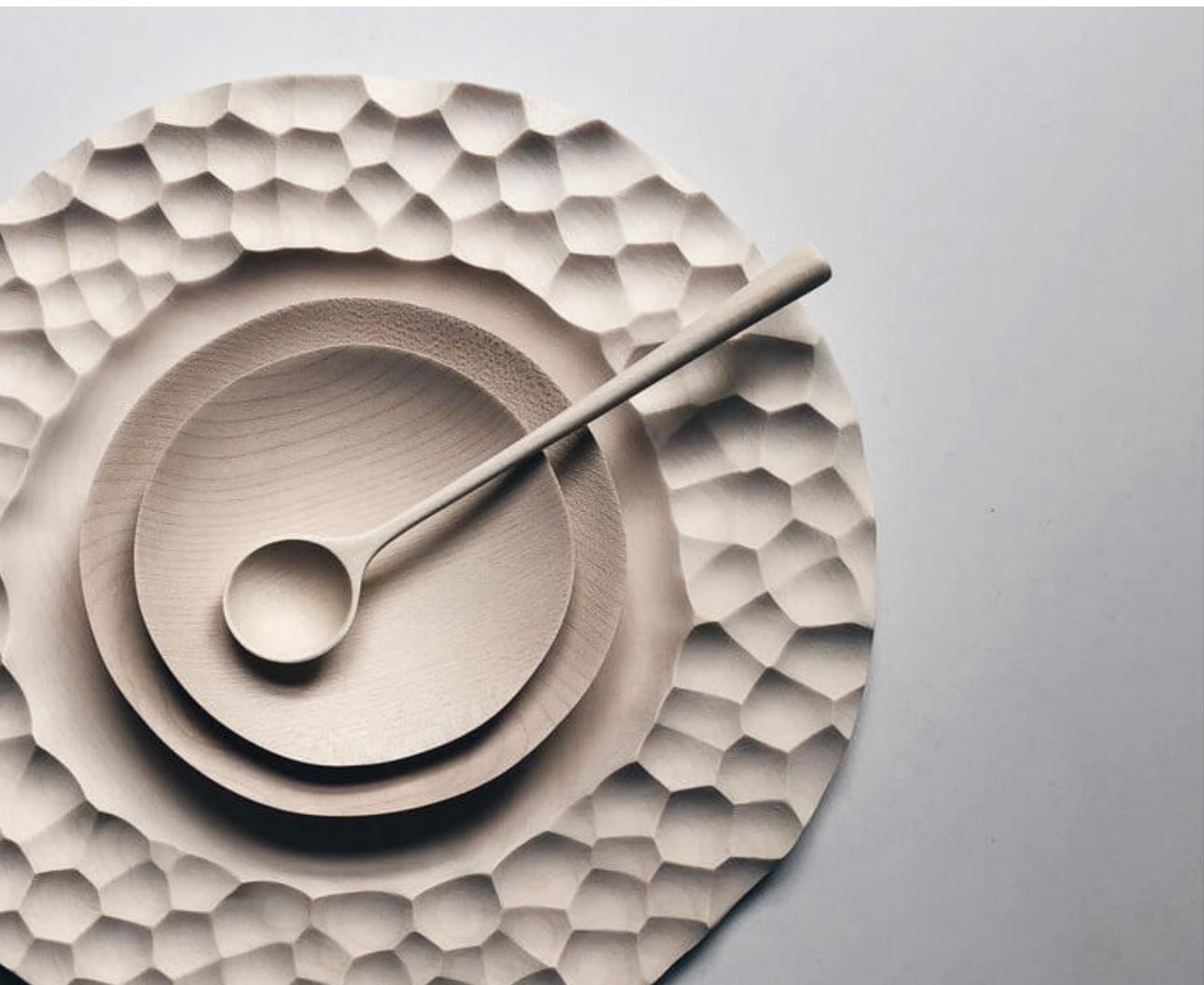
due guerre grazie ad aziende quali la Boffi e la Saffa, ma la vera diffusione dei sistemi si ha a partire dagli anni sessanta), la penetrazione di sistemi modulari basati sulla logica dell'assemblaggio di pannelli, comporta in breve tempo (soprattutto nel centro e nel nord Italia mentre al sud permane un attaccamento alle produzioni tradizionali) la quasi totale scomparsa degli elementi di connotazione e decoro nei mobili e la trasformazione degli ambiti di produzione artigianali che caratterizzavano specifiche zone del nostro paese (Brianza, Veneto, Pesarese) in ambiti industriali. Paradossalmente l'immissione dei sistemi mantiene una connotazione identitaria: le prime cucine componibili vengono chiamate "cucine all'americana" e le librerie con struttura in metallo "librerie alla svedese". Nel primo caso si tratta della "americanizzazione" di modelli sviluppati in ambito europeo (la cucina di Francoforte non arriva direttamente nel nostro paese ma attraverso la cultura americana dell'elettrodomestico di cui in breve diventeremo tra i maggiori produttori europei), nel secondo caso l'appellativo che inizialmente aveva una connotazione tipologica viene in seguito esteso all'utilizzo di specifici legni nell'arredamento. La cultura progettuale italiana ha comunque sempre risentito dell'influenza dell'artigianato, che ha accompagnato la produzione industriale sin dalle prime stagioni del design. Ne sono un esempio i lavori di Carlo Mollino in compensato di acero curvato, lavorazione tipica degli artigiani del tempo. "L'Italian style deve la sua forma soprattutto a quella "terza forza produttiva", a metà strada tra artigianato e industria, che ha trovato il suo campo d'azione specialmente nel settore dell'arredo. [...] tale modalità di produzione, pur essendo animata da un costante orientamento verso la serialità, ne ha tuttavia trasformato il concetto grazie ai mezzi di lavorazione di cui si serve: macchine utensili più complesse degli attrezzi artigianali, ma meno costose e vincolanti dei macchinari della grande industria."¹⁴

Sostanzialmente l'industria italiana del dopoguerra si basava su macchinari semi-industriali che consentivano di programmare

¹⁴ Gabriella D'Amato, (2005), *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano

piccole serie di prodotti, anche molto differenziati tra loro e di intervenire sul progetto in qualsiasi fase ma soprattutto di prefigurare le forme in funzione delle macchine e non le macchine in funzione delle forme. Il prodotto di design italiano si distinse per questo grado di libertà possibile della produzione seriale e soprattutto per la notevole apertura mentale di molti industriali.

Nell'immagine Luke Hope utilizza esclusivamente il legno per i suoi progetti è al contempo astratto e funzionale. Quasi a voler indicare i limiti che il design deve oltrepassare.



Quando il design incontra l'artigianato

Il Novecento è stato il procedere della logica razionale dell'industria e l'affermarsi della nuova disciplina, il Design, a cui viene affidato dapprima il disegno e, a seguire, il controllo dell'intero processo generativo delle cose. Si viene a delineare una nuova estetica, definita in Europa, come già detto, dalla scuola del Bauhaus prima e dalla scuola di Ulm poi, che sancisce il distacco tra ciò che è prodotto industrialmente e ciò che è prodotto artigianalmente, tra la purezza geometrica del prodotto industriale e l'espressività decorativa del prodotto artigianale.

Ma nel diffondersi delle conoscenze e nell'avanzare delle tecnologie le culture materiali hanno continuato a mantenere un proprio ruolo nelle dinamiche produttive senza però riuscire a sviluppare quei processi di diversificazione che avrebbero potuto garantirne una salvaguardia. Il Novecento è stato il secolo in cui conoscenze tacite tramandate nel corso dei secoli da generazione a generazione si sono lentamente spente per lasciare il passo a culture globali veicolate da mezzi di comunicazione translocali e transnazionali.

In questo definirsi di un doppio binario produttivo il Design ha progressivamente contaminato i territori dell'artigianato, talvolta utilizzandolo come territorio di sperimentazione progettuale, talvolta, chiamato in soccorso dello stesso per il proprio bagaglio di competenze e progettualità, proponendo specifiche strategie di innovazione. Una contaminazione che ha necessariamente comportato l'affiancarsi alla sintesi pensiero/azione che da sempre caratterizza le culture tramandate tacitamente, di una scissione tra atto progettuale e atto realizzativo che potesse favorire l'apporto del designer.

Volendo intraprendere un viaggio a ritroso nell'analisi dei rapporti tra artigianato e design nel nostro paese bisognerebbe probabilmente risalire agli anni compresi tra la due guerre e ad un periodo nel quale i confini tra industria e artigianato erano an-

cora indefiniti e labili. E' 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) di 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 rapporto 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 trarre nella modernità il ricco patrimonio artigianale nazionale ed era fortemente convinto che decorazione tradizionale e linguaggi contemporanei 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 sulla nascente disciplina design), 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 cultura-

Nella pagina
seguinte:
Franco Albini
Libreria
Produzione Poggi
1960

15 Gio Ponti, (2013) *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.



le 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”¹⁵.

La ricerca di Franco Albini verso i materiali più poveri e naturali, sebbene tendente, nelle corde dei nuovi linguaggi, 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 Albini, che condivideva con Ponti un rinnovato interesse per l’identità, parlava di una tradizione da reinterpretare per creare una “nuova tradizione”. E’ in tale fase che manifesta un passaggio fondamentale per il nostro design nel tentativo di definire un “approccio italiano” che potesse consentire una connessione tra i processi industriali in nuce e una grande tradizione artigianale ben superiore e meglio strutturata rispetto a quella di altri paesi europei e soprattutto erede di una prestigiosa cultura artistica.

Mollino, 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”¹⁶.

¹⁶ 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.

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

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 diretti 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!

Ugo La Pietra

¹⁷ Adolfo Natalini, (1989), *Architetture Raccontate*, Electa, Milano

Durante la ricostruzione inizierà, nell’esplosione dell’industria, l’avvio della crisi dell’artigianato e il distacco delle produzioni

dai territori seppure permanga in alcune aree di forti tradizioni artigianali una resistenza delle produzioni e un tentativo di rinnovamento dei linguaggi locali. Tracce di uno sguardo della modernità alle identità territoriali portano ad esempio all’opera di Eugenio Tavolara e proprio lo sviluppo del nuovo artigianato ci rivela oggi quanto tali operazioni fossero anticipatrici dei fenomeni in corso.

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 dello ‘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.

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 sulla ricchezza della cultura del fare dei territori che coinvolge moltissime aree territoriali definite da uno specifico rapporto tra materiali e luoghi (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, rappresentano 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, Adolfo 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 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"¹⁷.

Il lavoro di recupero del patrimonio produttivo nazionale promosso da Ugo La Pietra nelle 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

Ugo La Pietra
Infamis Tattoo
Produzione Rometti



e l'identità. Sempre agli anni ottanta appartengono le esperienze di Carlo Bimbi sia col consorzio AmiataLegno, sia con gli alabastrai volterranei per la mostra "Cercare l'Alabastro". Nelle espressioni del design degli anni Novanta 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 indaga territori monoproduttivi compiendo un lavoro, tra tipologie e processi, teso a generare innovazione nel mantenimento di un'identità forte legata al materiale.

Nella pagina
seguente:
Guglielmo Poletti
Wallpaper
Handmade Arven



Tra fare ideativo e fare pratico

Non esiste disciplina nella quale il rapporto tra ideazione e costruzione sia complementare quanto nel design; il design è un ponte tra fare ideativo e fare pratico.

Tra progetto e costruzione c'è un rapporto di interdipendenza e uno scambio continuo di flussi informativi volto alla definizione della soluzione ottimale; la costruzione vincola il progetto che a suo volta genera la costruzione. Se guardiamo alla storia del design e in particolar modo a quella del design italiano, è indubbio quanto il successo di molti oggetti sia il risultato di un dialogo tra progettista e produttore. Ciò è apparentemente antitetico ad un tipo di formazione, impartito nelle scuole italiane di design, assolutamente sbilanciata in favore di una cultura teorica e non pratica. Tuttavia ciò che accompagna la nascita del design italiano è una dimensione artigianale delle imprese in cui la figura dell'imprenditore è certamente più vicina a quella dell'artigiano che a quella di un moderno investitore. Il designer nella prima fase della sua professione (ma ciò risulta ugualmente valido per l'architetto) mostra spesso competenze che non possiede ed è lì che il rapporto con chi realizza diventa di primaria importanza. L'artigianato ha sempre avuto un ruolo fondamentale nella cultura produttiva italiana. Il design italiano degli anni '50 risenti a appunto molto della sua influenza, ponendosi in un rapporto di collaborazione che negli anni successivi alla guerra rappresentava un'importante riscoperta delle tradizioni. Sono un esempio i lavori di Gio Ponti o Carlo Mollino in compensato di acero curvato, lavorazione tipica degli artigiani del tempo.

“L'Italian style deve la sua forma soprattutto a quella “terza forza produttiva”, a metà strada tra artigianato e industria, che ha trovato il suo campo d'azione specialmente nel settore dell'arredo. [...] tale modalità di produzione, pur essendo animata da un costante orientamento verso la serialità, ne ha tuttavia trasformato

18 Gabriella D'Amato, (2005), *Storia del design*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano.

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.”¹⁸ Sostanzialmente l'industria italiana del dopoguerra si basava su macchinari semi-industriali che consentivano di programmare piccole serie di prodotti, anche molto differenziati tra loro e di intervenire sul progetto in qualsiasi fase ma soprattutto di prefigurare le forme in funzione delle macchine e non le macchine in funzione delle forme. Il prodotto di design italiano si distinse per questo grado di libertà possibile della produzione seriale e soprattutto per la notevole apertura mentale di molti industriali.

Emmanuel Babled
Vasi
2004



Cos'è artigianato cos'è design

Nella complessità dei meccanismi che regolano la società attuale si è progressivamente annullata la definizione scientifica delle cose. L'intrecciarsi e il mutare di linguaggi, processi e tecniche, rendono sempre più complessa la classificazione delle attività. Design, Artigianato, Arte, Cultura, sono sempre più termini sfuggibili il cui significato muta al mutare dei punti di osservazione. Il termine “artigiano” al pari di altri termini resi vaghi dalla modernità ha significati ampi che abbracciano la produzione dalla microimpresa all'hobbistica.

Un idraulico e un imbianchino sono artigiani per sé e per le loro associazioni di categoria ma non lo sono nella testa di un ceramista per cui l'artigianato è il creare. La studentessa che confeziona collanine da proporre ai mercatini 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 aziende di successo planetario sono stati artigiani al pari dei creativi del riuso dei materiali da discarica. E' artigiano il fotografo, il meccanico, l'orologiaio, il grafico, il parrucchiere e perfino l'autotrasportatore. La piccola azienda con pochi operai che riproducono ogni giorno, in centinaia di copie, la stessa cornice anticata è artigiana al pari del creatore che impiega anni per la realizzazione di un singolo pezzo. Rientra nell'artigianato il variegato mondo dell'hobbistica e delle arti manuali come quello della meccanica di precisione. Forse si potrebbe azzardare una definizione più chiara del significato della parola artigiano partendo dall'escludere chi non lo è. In realtà è artigiano colui che crea le cose ma anche colui che sulle cose interviene (le assembla o le ripara). Nella definizione di artigianato non c'è (e non ci può essere) un limite alla quantità degli oggetti prodotti 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.

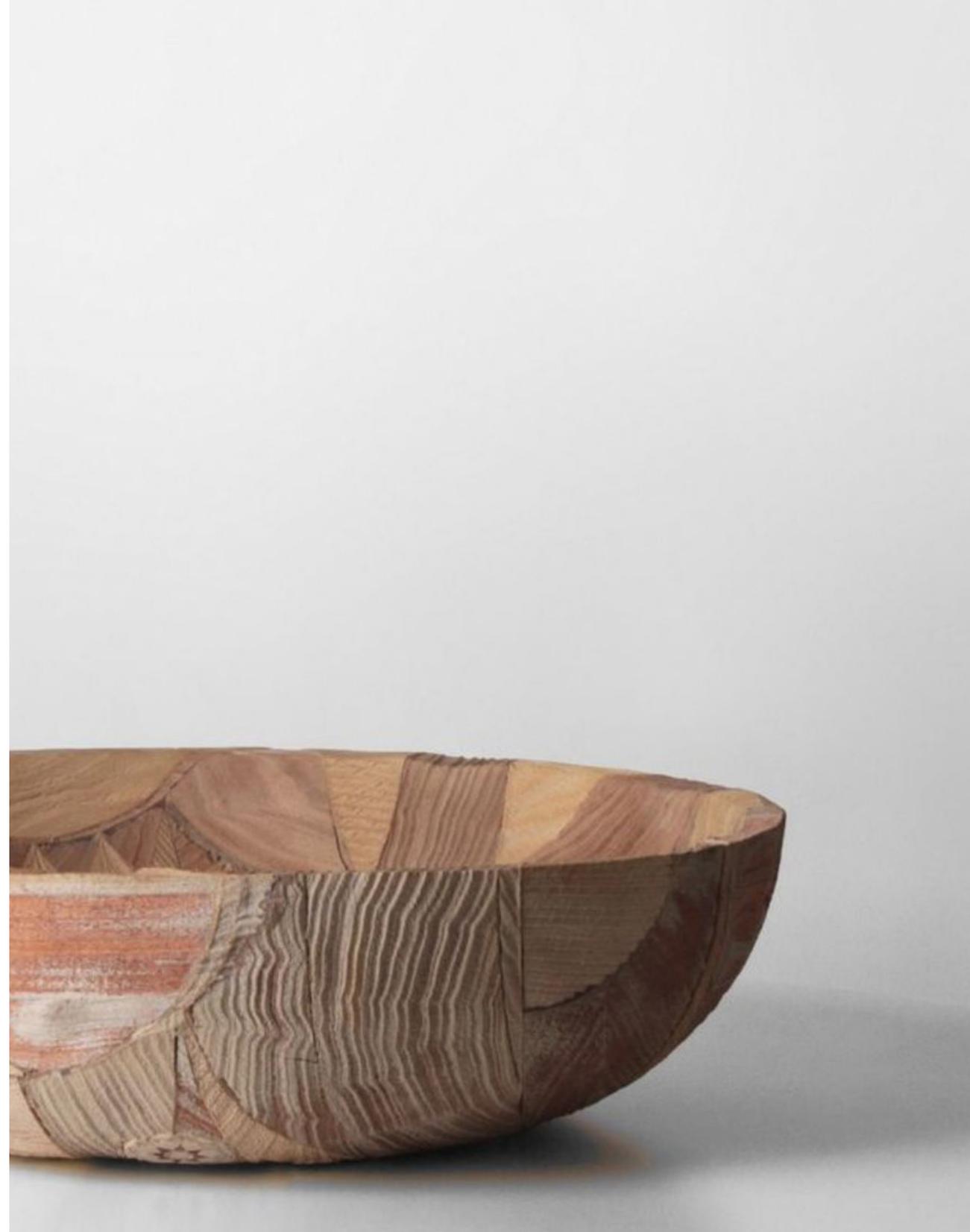
C'è però una cosa che accomuna qualsiasi tentativo di definizione del termine artigiano ed è il passaggio nel quale l'artigianato si identifica col fare della mano. Su questo punto concordano i teorici, gli economisti, i legislatori e persino gli stessi artigiani; il fare artigianale è fare della mano che accompagna il lavoro di un grafico, quello di un ceramista, di un meccanico e di un restauratore.

Tra design e artigianato vi è sempre stata fondamentalmente una distinzione legata al processo. Mentre il design necessita di una separazione tra momento progettuale e momento realizzativo, nell'artigianato questi due momenti coincidono; il fare delle mani è diretta conseguenza del fare progettuale, le mani rispondono in maniera diretta agli stimoli del cervello senza l'intermediazione del disegno.

“Ogni bravo artigiano conduce un dialogo tra le pratiche concrete e il pensiero; questo dialogo si concretizza nell'acquisizione di abitudini di sostegno, le quali creano un movimento ritmico tra soluzione e individuazione dei problemi”¹⁹

Tuttavia la modernità ha messo in crisi molte delle barriere che la storia ha tracciato e da un lato l'artigianato ha oramai accettato come necessaria al proprio riconfigurarsi una separazione tra progetto e realizzazione (nelle diverse espressioni dell'artigianato sono ormai presenti entrambi le modalità di processo), dall'altro il design ha cominciato ad allargare alla realizzazione delle

Nella pagina successiva:
Progetto Wonderwood del designer libanese Richard Yasmine. Wonderwood combina materiali e tecniche della tradizione artigianale libanese in un prodotto contemporaneo. Il progetto è frutto di un lavoro collettivo del designer con maestri d'intarsio libanesi.



¹⁹ Richard Sennet, (2008), *L'uomo artigiano*, Feltrinelli Milano, pgg. 18-19

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 oramai due differenti campi di approdo del progetto. Tra design e artigianato vi è la stessa differenza che esiste tra un'opera teatrale e un'opera cinematografica (La Rocca): entrambi hanno la recitazione come elemento portante ma mentre la prima, per quanto ripetibile, non è mai uguale a se stessa, la seconda può essere riprodotta in un numero potenzialmente illimitato di volte senza che ciò comporti alcuna variazione al prodotto originario. Nessuno metterebbe però in dubbio il loro esser parte di una stessa arte.

La divisione tra i processi di realizzazione dei manufatti è nella contemporaneità una barriera sottile i cui contorni appaiono sfumati e difficili da percepire. Ne è riprova il fatto che di fronte ad un manufatto non è immediato né facile riuscire a individuare il processo che lo ha generato. Pensiamo ad esempio a quando il design interviene nelle culture materiali povere (si veda il movimento identificabile come “design per il sud del mondo” di cui si tratterà più avanti) dove i manufatti, per quanto espressione di una progettualità, non modificano l'originalità e l'immediatezza del fare artigianale. Di contro i nuovi artigiani hanno sempre più una cultura di base formata talvolta nelle scuole tecniche (per quanto il nostro paese abbia da molti anni disconosciuto e abbandonato gli istituti tecnici) o una conoscenza (costruita attraverso la rete, le mostre, le associazioni di categoria, le riviste) di quelle che sono le innovazioni estetiche e le nuove tendenze espressive. L'esclusione dell'artigianato dagli ambiti di competenza del design è stato per la specificità del nostro sistema produttivo un errore in termini di possibilità di sviluppo. Sino a quando questa preclusione non si è delineata come una pregiudiziale l'artigianato ha contribuito alla definizione e alla crescita del design italiano. Se si pensa che, alla sua nascita, il design si rapportava ad una

Cotto orbace
Piatto
Design e realizzazione:
Patrizia Cara



idea di industria piuttosto lontana dal modello al quale noi oggi facciamo riferimento, assomigliando molto alle attuali imprese artigiane meglio si comprendono i termini del rapporto. Sino al secondo dopoguerra nel nostro paese il rapporto tra produzione artigianale e progettazione era ancora molto stretto. Per gli architetti che rappresentavano le avanguardie del futuro design rivolgersi ad un artigiano per la costruzione dei propri progetti era considerato naturale e ciò avveniva indistintamente nella

produzione degli oggetti o nella realizzazione degli interni. Questo rapporto, favorito dal ritardo nello sviluppo di un tessuto industriale, alimentava da un lato il permanere di attività nel territorio, dall'altro una diversità culturale, legata al saper fare o ai materiali, che consentiva ad esempio ad un interno milanese una sua diversità rispetto ad un interno palermitano.

Il progressivo distacco del design dall'artigianato ha al contempo causato un impoverimento dei linguaggi e una perdita di saperi tecnici. “...il lavoro sull'artigianato

e sulle risorse locali mi sembra un lavoro di straordinaria importanza, perché vuol dire ris salvare insieme dei saperi che negli ultimi anni sono stati drammaticamente divisi e quindi se noi guardiamo ad esempio al mondo del mobile, in Italia è successo un fenomeno abbastanza curioso: da una parte c'era una enorme quantità di idee e di progettualità con una produzione limitatis-

sima, dall'altra parte c'era una enorme produzione di mobili e di oggetti, quelli che arredano la vita di tutti i giorni degli italiani, dietro i quali non c'era assolutamente progettualità e c'era solo una ricerca minimale fatta soprattutto di tradizione e di copie di scarsa memoria di modelli classici. Ecco, io ritengo che il tentativo di risaldare questi due saperi - la progettualità e la straordinaria manualità, lo straordinario sapere dell'artigianato italiano - sia appunto una cosa da tentare in tutti i modi, perché vuol dire ricostruire un'unità da troppo tempo scomparsa e vuol dire individuare anche vie diverse alla produzione che non sono solo ed esclusivamente quelle della grande produzione di serie....."²⁰

D'altronde la bottega artigiana nel nostro paese è stata spesso la premessa del fare industriale. Se guardiamo alla nascita delle principali industrie del mobile, avvenuta per lo più in un trentennio che va dal dopoguerra agli anni settanta, è comune l'origine artigiana della maggior parte delle attività.

E' quindi sempre più necessaria una nuova stagione del design che guardi all'artigianato come oggetto del proprio operare e al territorio come la nuova industria.

Ugo La Pietra
Vaso
scaramantico
particolare



Capitolo secondo

La riscoperta del fare

Nella pagina precedente:
La rocca dei vasi
Design:
Studio Martinelli Venezia
2016

La ricerca condotta nel 2015 da Vittorio Venezia e Carolina Martinelli sulla fabbricazione dei vasi di Caltagirone, assistita da Andrea Branciforti, un designer locale che da anni coordina un'ampia rete di artigiani di quartiere. Il risultato è una famiglia di contenitori in ceramica che combinano un sistema di produzione di massa con una produzione manuale. In particolare, sono composte da due metà: le parti inferiori sono costituite da vasi classici realizzati con lo stampo, standardizzato, su cui si sovrappongono forme realizzate con il tornio, sempre diversi perché lavorati a mano e perché concepiti come variazioni costanti delle tecniche tradizionali, scomposti e ricomposti in iconografie inusuali

La riscoperta del fare

“Quello che ho cercato di fare nel mio libro è collegare il lavoro dell'artigiano tradizionale a un'attività più mentale. Non sto dicendo che tutto l'artigianato sia uguale, ma che molte delle abilità che la gente sviluppa nel lavorare con oggetti fisici o con materiali naturali sono anche quelle che la gente usa per sviluppare una ricerca tecnica più moderna. Vengono continuamente inventate nuove forme di artigianato, sia nella scienza sia nella medicina.” Richard Sennet

Nella dicotomia tra il dire e il fare la contemporaneità ha determinato una progressiva scomparsa delle competenze legate al fare manuale. Lo sviluppo di sempre maggiori competenze tecnologiche e la fascinazione dei mestieri intellettuali insieme ad una visione paradossale e stereotipata degli artigiani, considerati come lavoratori appartenenti a un passato, piuttosto che ad un'attualità vissuta, hanno determinato un progressivo allontanamento dai mestieri tradizionali e dall'artigianato. Le nostre capacità manuali hanno lasciato progressivamente il passo al fare di tecnologie che fanno e pensano per noi; le abilità multiple che si erano definite in un processo temporale lungo, sono progressivamente scomparse sostituite da una semplificazione tecnologica che impegna esclusivamente le abilità mentali. Sempre più sono evidenti le conseguenze che un tale sviluppo squilibrato può comportare sul nostro cervello e sul nostro intero sistema

ormonale.

Quale risposta a tutto ciò, tuttavia, negli ultimi vent'anni e in maniera sempre più rilevante, si è andato sviluppando un movimento trasversale che vede nel rapporto con la manualità, nelle sue molteplici espressioni, il punto di approdo di analisi ed elaborazioni sulle prospettive future.

Il fenomeno, sempre più ampio a livello globale, che vede nel ritorno al lavoro manuale e a una dimensione locale del fare (il ritorno delle filiere corte) una risposta alla preponderanza tecnologica è il segnale di una tendenza che certamente prenderà sempre più forza man mano che le tecnologie diventeranno egemonizzanti nei nostri processi di vita. Alla stessa maniera in cui oggi la riscoperta dei rituali e dei microritualisti sta accompagnando le trasformazioni dell'abitare conseguenti all'epidemia pandemica, uno sviluppo del lavoro domestico coinvolge non solo i nuovi processi di smart working ma anche il ritorno alla dimensione artigianale del fare in una nuova configurazione che contamina la manualità con i processi tecnologici, i mestieri consolidati con le nuove figure professionali emergenti.

Per quanto sotto l'egida del Craft si sia evidenziata spesso, soprattutto nei movimenti statunitensi, una dimensione prettamente dilettantistica, tuttavia il fenomeno ha generato una ripresa del dibattito sul ruolo e sull'importanza del fare manuale che ha progressivamente coinvolto i paesi europei allargandosi ad analisi sui rapporti tra artigianato e design e tra artigianato e arte.

Il ritorno ad una dimensione locale visto da molti come un processo che può generare ricadute politico-istituzionali alla piccola scala territoriale e alla grande scala dei processi nazionali di valorizzazione del patrimonio artistico-culturale.

Di fronte all'evidenziarsi della complessità del mondo moderno e alla banalizzazione dei criteri sociali, il patrimonio diventa una sorta di valore rifugio, nel quale fa bene ritemperarsi a intervalli regolari (Audrerie 2003: 21) e il rapporto design-artigianato uno dei fenomeni che può alimentare e rivitalizzare questo patrimo-

Nell'immagine:
Christopher Kurtz
Table
Christopher Kurtz è un designer americano che lavora in uno studio industriale a Woodstock, New York. Nel suo lavoro vi è un continuo rimando tra espressioni poetiche ed elementi funzionali.



nio. La diversità e l'identità quindi come risorse che possono stimolare la creatività e l'innovazione.

Una riscoperta della dimensione artigianale era stata auspicata e promossa in Europa alla fine degli anni novanta da un libro straordinario quale *The craftsman* di Richard Sennet e successivamente da testi come *The culture of Craft* di Peter Dormer o *On craftsmanship* di Christopher Frayling che ponevano l'attenzione sul significato profondo di un ritorno al fare manuale 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 recuperato rapporto con i processi artigianali, e con la qualità del fare che ne è diretta conseguenza, ha progressivamente coinvolto con un processo dal basso anche la media produzione. "Per molte imprese italiane attive sul fronte del progetto la riscoperta del lavoro artigiano è stata principalmente una presa di consapevolezza: molte imprese del settore del mobile-arredo, della meccanica e della moda producono da tempo sulla base di specifiche richieste della clientela. Una quota parte del valore che sono in grado di produrre a scala globale dipende da un lavoro di qualità che in Italia è ancora diffuso e radicato nei territori. Molte fra queste imprese hanno saputo incardinare il contributo di questi profili all'interno di modelli gestionali coerenti con

L'artigiano rappresenta in ciascuno di noi il desiderio di fare bene una cosa, concretamente per se stesso. Gli attuali sviluppi dell'alta tecnologia rispecchiano un modello antico di lavoro tecnico, ma sul campo la realtà è che le persone che aspirano a essere bravi artigiani sono depresse e vengono ignorate o mal comprese dalle istituzioni sociali. Nel lavoro artigiano il ritmo della routine si ispira all'esperienza infantile del gioco, e i bambini sono, quasi tutti bravi a giocare...Nessuno può negare che le persone nascono, o diventano, ineguali. Ma l'ineguaglianza non è il fattore più importante negli essere umani. La capacità della nostra specie di fabbricare oggetti rivela soprattutto ciò che abbiamo in comune

Richard Sennet
L'uomo artigiano

uno sforzo di innovazione tecnologica e di proiezione internazionale del prodotto" (Bettiol, Di Maria, Micelli 2019)

Al contempo, nelle nuove espressioni del design, il ritorno al fare manuale non è 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, in un connubio tra cultura del progetto e cultura del fare che diventa improvvisamente un percorso di lavoro praticabile, lì dove l'industria diventa ogni giorno più satura ed escludente.

Tale connubio diventerebbe strategico nell'ambito di un ritorno alla diversità culturale, se solo potessimo riattivare una trasmissibilità delle conoscenze che possa dare continuità al saper fare ancora radicato nei territori. Il superamento del dogma industriale per la disciplina ha di fatto ampliato gli orizzonti della professione promuovendo una nuova figura di progettista che opera indistintamente nei territori dell'industria e dell'artigianato. Le profonde differenze di processo e di obiettivi tra le due sfere produttive implicano dunque un differente approccio (l'industria pone la semplificazione come condizione necessaria mentre l'artigianato trova nella complessità del fare la sua esaltazione) ma la formazione del designer riesce oggi a contemplare questa diversità di processi.

Il tema, che compete un'idea di futuro, è quello del rapporto tra le diverse espressioni della cultura produttiva: in che modo è possibile evitare che la cultura industriale sia egemonizzante e si possa promuovere un'idea di sviluppo diversamente competitivo dei territori? Per poter alimentare una nuova modernità che sappia rileggere il sistema degli oggetti sulla base degli elementi di specificità che ogni cultura materiale ha saputo esprimere, bisogna quindi definire nuovi processi e metodi progettuali che considerino il differente approccio tra cultura industriale e cultura artigianale. In uno scenario talmente complesso da renderne difficile, talvolta, una corretta interpretazione, risulta tuttavia evidente quanto, da una lato, il processo progettuale debba diversificare

i propri metodi e le proprie strategie in rapporto ai diversi processi produttivi e quanto, dall'altro, possa essere strategico definire processi innovativi di connessione tra artigianato e design. Non sono tanto i processi di serializzazione che differenziano la concezione del prodotto industriale da quello artigianale, quanto

Nell'immagine
Francesca Addari
Vasie e ampolle nero e
rosso
Il decoro degli oggetti è
ripreso dai segni presenti
in alcune costruzioni pre-
nuragiche del centro dell'
Sardegna,



piuttosto il rapporto tra pensare e fare che, nell'artigianato, vede il progetto e la realizzazione come due fasi quasi coincidenti. In questo senso potremmo affermare che già a fine Novecento viene confutata quella lettura della storia del design italiano che tende a sottovalutare il ruolo delle imprese artigiane come recentemente ribadito, tra gli altri, da Renato De Fusco che propone un'interpretazione della storia della cultura materiale italiana del secondo dopoguerra in cui si individua nella presenza di culture materiali diffuse nei territori uno degli elementi cardine per la formazione del design italiano e della sua fortuna nei decenni successivi (De Fusco, Rusciano, 2015).

Il dialogo con i territori

Lo svilupparsi di un dialogo virtuoso tra artigianato e design può rappresentare uno dei capisaldi delle strategie di sviluppo dei territori. La definizione dell'universo artigiano nel nostro paese è storicamente legata ad una rapporto stretto col territorio e alla formazione dei distretti che ne caratterizzano il paesaggio produttivo. La formazione di tali distretti ruota spesso attorno alle risorse di un luogo che sono risorse materiali ma anche risorse culturali legate ad una capacità del fare radicata.

Il distretto è un insieme di piccole imprese, legate da rapporti produttivi che determinano un sistema di relazioni produttive in un'area circoscritta. La dimensione locale non conta solo per i vantaggi di localizzazione tradizionalmente intesi, come la riduzione del costo dei trasporti e comunicazione (quella che attualmente si definirebbe come filiera corta produttiva) ma soprattutto per il radicamento delle produzioni in un percorso di apprendimento collettivo della comunità.

Più in generale il modello distrettuale costituisce un sistema organico con la comunità locale e i suoi valori socio-culturali. È uno spazio condiviso da una vocazione produttiva e una popolazione, la cui interazione crea quella che può essere definita come una risorsa immateriale. Il distretto è caratterizzato da una forte

interazione tra sfera economica, sociale e politica, che ne fa una comunità in una visione dello sviluppo che tende a inglobare relazioni che hanno origine nella cultura locale e sono alla base degli sviluppi della produzione.

“Sotto il profilo economico, i frutti migliori di questo impasto umano si colgono nell’evidenza solo in certi luoghi della Toscana, nella combinazione di “botteghe” artigiane ed opifici industriali di Firenze, nell’intreccio di affari e di astuzie della tessile Prato, nella mescolanza di tradizioni, operaia ed artigiana, di Empoli o di Sesto, o di Pontedera-Cascina..In 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...E’ da queste combinazioni di ceppo artigiano con la parte più qualificata tecnicamente della classe operaia che è scaturito il grosso dell’imprenditorialità toscana di questo dopoguerra” (Becattini 1999).

Nei 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. I distretti culturali e produttivi, che generano beni fondati sulla cultura locale e sulla tradizione sono la grande maggioranza dei distretti industriali italiani: dalla ceramica d’arte di Faenza, Deruta e Caltagirone, alla liuteria di Cremona, dal tessile di Biella alla oreficeria di Arezzo, Vicenza e Valenza Po. I sistemi di piccola impresa hanno spesso radici in una tradizione manifatturiera consolidata nel tempo che si definisce in una organizzazione di pratiche e processi intorno a un prodotto, a un materiale o ad un processo produttivo, oltre che in una mentalità imprenditoriale che storicamente aveva origine nel settore agricolo.

La centralità del territorio costituisce l’elemento fondante dell’ipotesi di sviluppo basata sull’elaborazione del concetto di identità, o sviluppo identitario, un tema emergente nell’analisi regio-

Sonaze Design,
Valeria Tola
Oggetto dal valore identitario, declinato attraverso codici espressivi originali e contemporanei.
Un’esplicita citazione dei cinque sensi, intesi come strumenti per comprendere l’essenza della vita.



Il 1952 e 1953 vedevano le due edizioni della mostra “Estetico industriale” e nel 1953 la Rinascente allestisce nella sua sede milanese l’esposizione “Estetica del prodotto” che prelude alla formazione del premio “Compasso d’oro”.

nale, che assume particolare rilevanza per le aree in ritardo di sviluppo del Mediterraneo. La questione dell’economia identitaria e delle strategie che fanno perno sull’idea di identità, ha radici in un contesto culturale e economico diverso da quello degli studi

su sistemi produttivi locali ed è rimasta fino ad ora prevalentemente circoscritta a ipotesi di sviluppo centrate sui prodotti tipici e/o di sviluppo turistico o rurale, oltre che in larga parte estranea al dibattito italiano. E tuttavia, contiene un'ipotesi più complessa e generale sul rapporto tra territorio e sviluppo socio-economico"

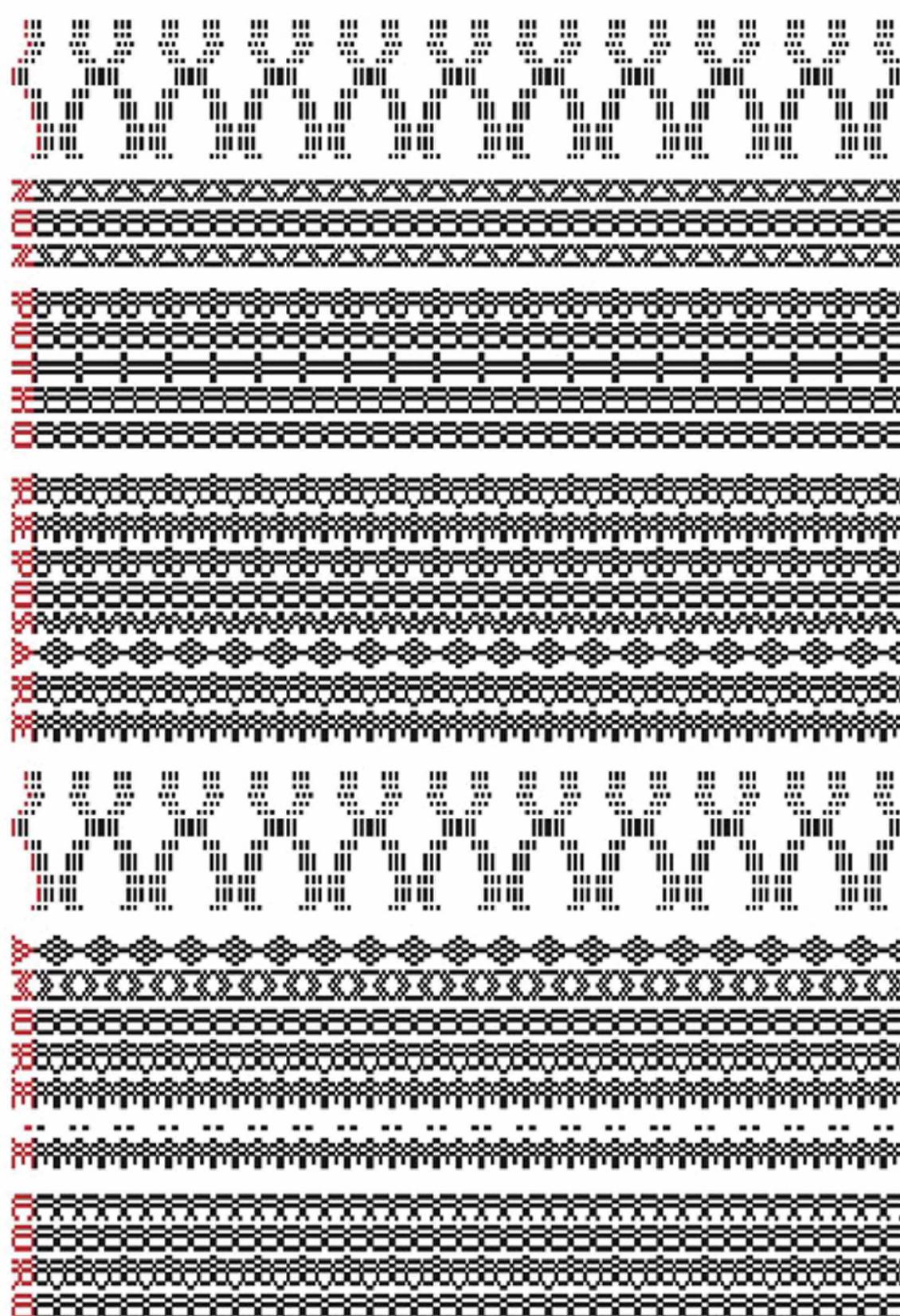
Design, artigianato e identità culturale

Se la cultura di un territorio è stata alla base della costruzione dei distretti produttivi questa può ancora costituire il vantaggio competitivo del sistema produttivo di un paese che possiede il per cento dei beni culturali mondiali.

Tra le cause scatenanti di un processo di progressiva erosione dei valori identitari nel sistema degli oggetti vi è certamente il passaggio dalla complessità alla semplificazione che accompagna lo sviluppo delle culture industriali. Nella logica industriale, dove ogni passaggio produttivo comporta un aggravio dei costi, la semplificazione formale ed estetica è condizione necessaria.

L'estetica industriale, che si sviluppa nel nostro paese agli inizi degli anni Cinquanta¹, sotto la guida della nascente disciplina del disegno industriale, vede nella corrispondenza forma-funzione, nell'estetica dell'essenzialità formale, nell'assenza di decorativismo i propri principi connotativi. Tali principi diffusi e veicolati attraverso i nascenti mezzi di comunicazione di massa corrispondono ad un'idea di modernità che si diffonde progressivamente nel paese parallelamente allo sviluppo delle tecnologie (dapprima attraverso il sistema degli elettrodomestici). Nel contempo i progressi nella ricerca chimica portano nel sistema degli oggetti la diffusione di nuovi materiali artificiali che progressivamente si vanno a sostituire a quelli naturali recidendo un ulteriore ramo portante della costruzione identitaria. I nuovi materiali, così come era stato per le tecnologie produttive di fine Ottocento, sono il terreno fertile di un ripensamento della natura stessa del

Stefano Asili
Non potho reposare
2018
Lo straordinario lavoro di Stefano Asili è una ricomposizione dei segni grafici appartenenti alla cultura tessile che va nella direzione di un rinnovato vocabolario espressivo



fare progettuale che concettualmente va nella direzione di una derivazione totale dall'industria svincolandosi dall'appartenenza ai luoghi.

Questi tre aspetti: la semplificazione formale, l'annullamento degli aspetti decorativi, il cambiamento dei materiali, insieme al delinarsi di una forbice tra costo dei manufatti industriali e artigianali sanciranno una progressiva scomparsa di una connotazione identitaria degli oggetti. Sebbene non sufficienti a decretare una immediata scomparsa delle culture materiali locali che per tutto il Novecento cercheranno un confronto con le culture progettuali e un compromesso con le imposizioni estetiche del mercato, esse mineranno alle basi i concetti identitari che definivano i rapporti tra oggetti e luoghi.

Conoscenze locali e culture globali

La tradizione è un processo di denotazione del presente che procede in continuità col passato. Ma ad un passato locale che ha sempre proceduto per passaggi incrementali lungo il corso della storia, la modernità sostituisce un presente globale privo di tempo e di luogo, incurante di ciò che è stato in nome di un avanzamento necessario. Questo presente che prescinde dal valore della memoria, dalla continuità storica delle cose rappresenta il controcampo dell'identità.

Una contaminazione virtuosa tra conoscenze tacite e culture globali che consenta lo svilupparsi di quella diversità culturale a lungo negata dalla modernità. "Una nuova forma di collettività pare dunque confermarsi quale dimensione attuale e, forse, futura dell'artigianato: non più soltanto nell'accezione di comune radicamento territoriale ma di piattaforma fisica o virtuale dilatata in cui comunicare, "fare" ("make") e creare guardando alle tradizioni vicine e lontane come riferimenti provenienti dal passato e come scommesse per il futuro. Le culture materiali più antiche diventano un'occasione per studiare e riscoprire modi di

Nella pagina successiva:
Federica Biasi
Aurora
prototipo



fare che, ibridati e in-trecciati ai più nuovi in modo spontaneo e disinibito, ma sostenibile, intrattengono discorsi progettuali a più voci e più linguaggi, da ambiti diversi e paradigmi tecnologici lontani, quali i saperi analogici e i saperi digitali che cita Aldo Bonomi (Claudia De Georgi, Valentina Coraglia., Fare design e artigianato/Nuovi approcci, comunità e territori in MD Journal n,7 2019 Design & New Craft))

Julian Watts
Il lavoro di Julian Watts si colloca all'incrocio tra arte, artigianato e design. Con riferimenti al corpo umano, al mondo naturale e alle forme organiche, Watts sfida l'idea di utilità del design, facendo emergere il misticismo degli oggetti di uso quotidiano.

Un approccio sostenibile al futuro

La riconquista del progetto lento e la contaminazione virtuosa tra design e artigianato sono generative di processi più ampi rispetto al solo scenario produttivo. Il design è oggi una disciplina pervasiva che, attraverso gli strumenti del progetto, si interessa ai meccanismi che sottointendono al fare delle cose nella loro interezza e quindi all'intera filiera che va dalla scelta dei materiali ai processi progettuali, dagli aspetti produttivi a quelli distributivi sino ad interessarsi allo smaltimento dei prodotti in un'ottica di processo sostenibile.



La sostenibilità è oggi condizione vincolante di tutti i processi produttivi a qualsiasi scala in un approccio di responsabilità sociale che caratterizza le nuove figure professionali.

Un approccio sostenibile guarda all'evoluzione del rapporto design-ambiente e alle nuove strategie del design per la valorizzazione delle risorse territoriali con un approccio sistemico, attraverso l'interazione con gli enti, le istituzioni e il mondo produttivo.

In tale direzione il progetto non è più solo progetto di prodotto ma progetto di sistema che guarda all'intera filiera produttiva.

“Negli ultimi anni, partendo da un'interpretazione più stringente della sostenibilità, che ci dice che dobbiamo operare dei cambiamenti radicali nei modelli di produzione e consumo, parte dell'attenzione si sposta sul design per l'innovazione di sistema, quindi a una dimensione più allargata (rispetto a quella del singolo prodotto). Più recentemente ancora, la ricerca in design ha aperto la discussione su un possibile ruolo del design rispetto alla dimensione socio-etica della sostenibilità. E cioè su diverse questioni a partire dal principio dell'equità nella disponibilità e distribuzione delle risorse”(Vezzoli 2005).

Si assiste quindi al “passaggio da un'attenzione inizialmente dedicata a la “selection of material and energy resources with low environmental impact” (Vezzoli, Kohtala, Srinivasan, 2014) al “Product Life Cycle Design or Eco-Design” (Vezzoli, Kohtala, Srinivasan, 2014), con un interesse allargato a tutte le fasi del ciclo di vita del prodotto e l'applicazione della metodologia della Life Cycle Analysis” (Lotti 2017), Le tematiche legate ad uno sviluppo sostenibile e ad una sostenibilità che è anche e soprattutto nel rapporto con i territori sostenibilità sociale ed economica sono quindi al centro delle analisi sui rinnovati rapporti tra design e artigianato.

Gianfranco Mameli
Artigiano
Pesce



Capitolo terzo

Un differente processo

Nella pagina
precedente:
Julian Watts
Hand carved bench
2019



Tra industria e artigianato

“Per la particolarità di quanto di meglio si produce in Italia e in Francia il dialogo tra l’artigiano e il designer è fondamentale. Se manca, decade la specificità del prodotto italiano...I veri, grandi designer sanno che l’artigiano non è un operaio che esegue ma è l’interprete del loro progetto. E conoscere le frontiere del possibile nel campo dei mestieri d’arte può aprire innumerevoli porte alla creatività del progettista»

Alberto Cavalli

I nuovi scenari produttivi delinano quindi un paesaggio nel quale il designer si confronta con sistemi di costruzione degli oggetti tra loro differenti che implicano quindi l’adozioni di differenti approcci progettuali. Questa riconfigurazione dei processi operativi modifica in modo significativo quella sequenza tradizionale del processo costituita da ispirazione-idea-visualizzazione-prototipizzazione-materializzazione-distribuzione che ha caratterizzato lo sviluppo preindustriale, industriale e postindustriale (Maffei 2016) introducendo fasi differenti e una diversa connessione tra le fasi. La frammentazione dei processi produttivi modifica gli elementi di un confronto che cambia interlocutori nel passaggio dall’industria all’artigiano sino a

diventare dialogo interiore nelle autoproduzioni. Anche i nuovi paradigmi organizzativi del *Design Thinking*: identificazione del problema-identificazione del contesto-analisi delle opportunità-ideazione e prototipazione-realizzazione del prodotto, sembrano più applicabili ad un processo lineare quale quello dell'industria piuttosto che ad un processo empatico quale quello del confronto designer-artigiano nel quale il dialogo è lo strumento principe del processo ideativo.

Il confronto col fare artigianale comporta l'adozione di procedure e pratiche che normalmente non figurano nei processi industriali. La fase della conoscenza ad esempio che è conoscenza del patrimonio identitario, conoscenza delle tecniche e conoscenza dell'artigiano (ogni artigiano ha differenti abilità e spesso diversi metodi lavorativi) assume nel progetto per l'artigianato un ruolo primario.

Un differente processo

Un nuovo rapporto tra design e artigianato vuol dire riequilibrare i flussi di una produzione oggi troppo sbilanciata su oggetti industriali apolidi e restituire un ruolo alle diversità dei tanti territori del mondo. Vuol dire alimentare la ricchezza di un confronto tra progetto e territorio che è sempre stato motore dello sviluppo. E' nel dialogo col territorio che il progetto si alimenta di una diversità che si compone di materiali, tipologie, decori, e usi.

La fase ideativa è la fase nella quale la mano segue gli stimoli della mente per tracciare i segni generativi del progetto. 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 con lo schermo di un computer) parte da un

vuoto che paralizza il progettista e attende di essere riempito dalle idee.

Nel rapporto col territorio a riempire questo vuoto sono le conoscenze che costituiscono la premessa al fare progettuale. Conoscenze che riguardano i molteplici tasselli di un'identità e quindi la storia (la memoria), le invarianti identitarie descritte nel precedente capitolo, le specificità del fare produttivo (tecniche e processi) col quale ci si confronterà. Conoscenze che implicano differenti strumenti elaborativi per la pratica progettuale in relazione al processo generativo al quale ci si rivolge. La storia e le invarianti identitarie di un territorio costituiscono le basi di una riserva di autenticità in grado di restituire specificità e originalità. Il lavoro di recupero e rivitalizzazione di questo passato si configura come una costruzione semiotica complessa. La nuova sfida della cultura del progetto è oggi quella di mediare tra locale e globale, di ipotizzare nuove pratiche che consentano alle culture e alle conoscenze locali di disegnare un ruolo all'interno delle pratiche globali.

L'identità è una costruzione e, in quanto tale, non necessita di azioni esclusive di tutela, ma di azioni che la alimentino preservandone l'inacidimento. 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. Il progetto è lo strumento con cui la cultura proietta l'identità nella dimensione del contemporaneo.

Ma affinché il progetto possa alimentare l'identità, è necessario costruire dialoghi.

Il dialogo con la storia in primo luogo. È necessario cioè stabilire i termini di un 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 pagina precedente:
Le radici e le ali
Antonio Aricò e
Saverio Zaminga
in un frame del
video

Il ruolo delle conoscenze

Negli anni Settanta, quando il recupero dell'identità si presentava come una direzione possibile per la cultura del progetto, la fase di conoscenza delle culture locali era un processo complesso che non poteva prescindere da un contatto diretto col territorio e da un processo di scoperta in cui si svelavano progressivamente i diversi tasselli di identità. Da allora le azioni di tutela e promulgazione 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 ma anche da una rete virtuale,

altrettanto vasta, che consente un approdo immediato alle stesse informazioni.

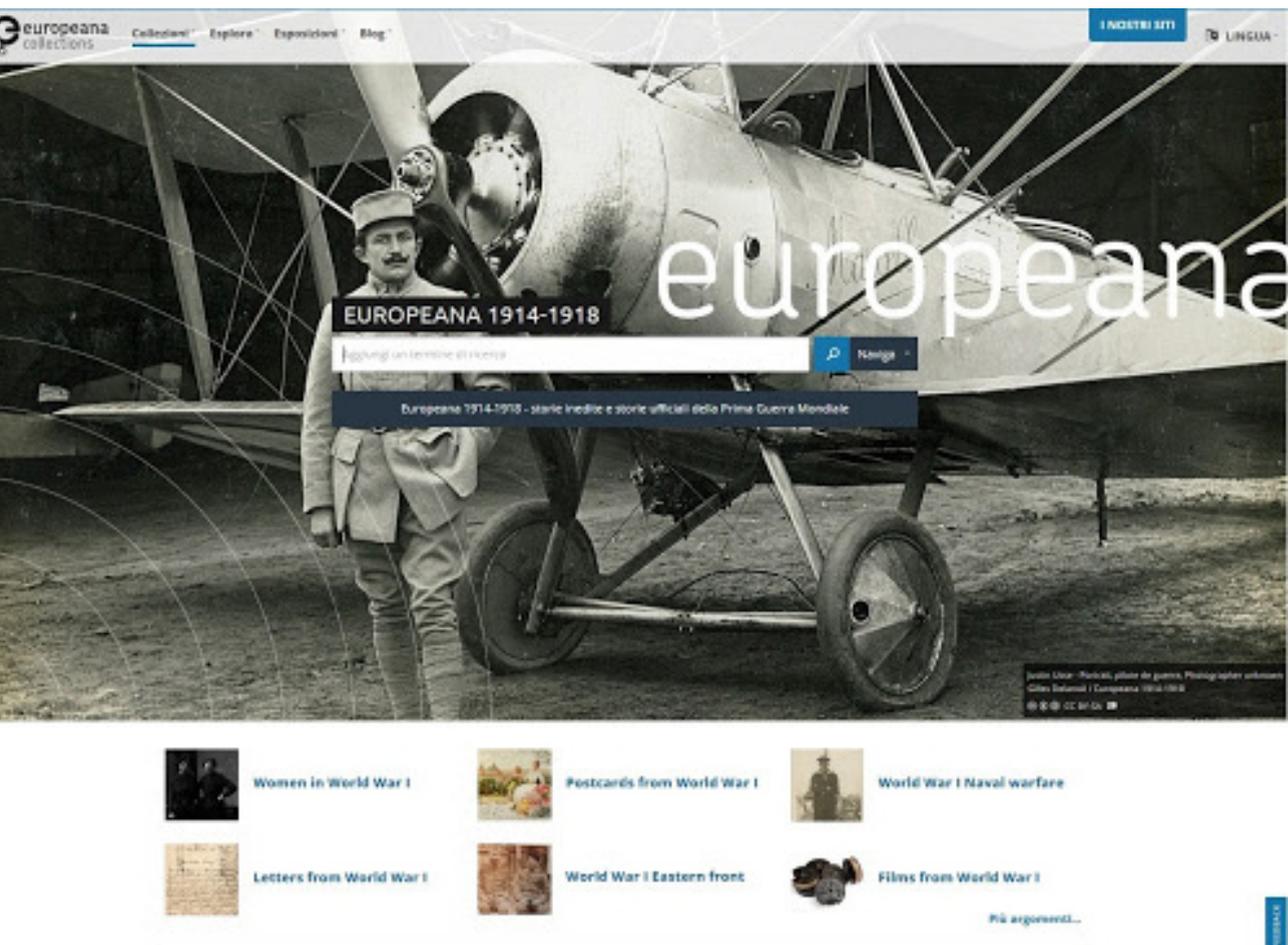
La missione del progetto per il territorio è quella di assumere tali conoscenze ponendole alla base della costruzione di nuove identità nel confronto con le conoscenze universali che derivano dall'evoluzione delle tecniche e dei linguaggi.

“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.

Ogni tassello di conoscenza rappresenta un mattone della costruzione di nuove possibili identità. Se il progetto per i patrimoni locali si configura come la ripresa di una continuità evolutiva del fare, la conoscenza della storia, intesa come processo di sviluppo di interazioni, connessioni, tradizioni e legami, costituisce certamente il primo mattone nella costruzione di una nuova progettualità. Il “rispetto delle tracce che ci lascia la storia, che vuol dire semplicemente capire ed interpretare, e quindi tener conto di dati fondamentali rispetto ai quali poi può essere innescato un processo evolutivo (e quindi anche un rinnovamento delle forme), è una garanzia della continuità, e anche della qualità. Tutte le volte che si segue questo procedimento la qualità... migliora. E quando lo si ignora, peggiora” (Gabrielli 1993 pag.42).

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 vivere contemporaneo, si palesa a partire dai primi anni Settanta quando 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-artistiche, che vengono indagate spesso con

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



opere ricche di fonti e riferimenti o talvolta con semplici memorie scritte.

All'interno della cultura architettonica (che riunisce in quella stagione le diverse espressioni del fare progettuale “dal cucchiaio alla città”, si definisce una corrente storicistica che intende il progetto come “atto di continuità”. È in questa corrente, animata in Europa dalle figure di Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni e in seguito Aldo Rossi e Adolfo Natalini che si delinea un processo di riconsiderazione disciplinare che pone la tutela e lo sviluppo della diversità dei luoghi come elemento

Nella pagina precedente:
Archivi digitali:
pagine del
portale web
Europeana

fondante del processo progettuale.

Un processo che investe progressivamente le culture materiali motivando la nascita di musei del territorio, musei aziendali, musei tematici. La ripresa di un rapporto con la storia, che coinvolge quindi direttamente la cultura del progetto, è preceduta e ispirata da alcune esperienze in ambito internazionale tra le quali la più importante è sicuramente quella della rivista francese *Annales*² che, a partire dagli anni Trenta, favorisce uno sviluppo fortemente innovativo della ricerca storiografica. Questo nuovo approccio alla località si manifesta in Europa dapprima nella diffusione capillare delle biblioteche comunali e in seguito, a partire dagli anni Ottanta, nello sviluppo delle reti telematiche e dei cataloghi digitali che consentono un facile accesso alle disponibilità bibliografiche di ogni territorio.

Si viene così a creare una rete ampia, di sempre più facile consultazione, che rende accessibile quel patrimonio di informazioni sui luoghi quali “luoghi culturali”, una stratificazione di memorie che investe dapprima la dimensione della narrativa storiografica, ma che in seguito si amplia alle culture materiali arrivando ad esprimerne gli aspetti generativi e tecnici.

Se la narrativa storica sui territori ne motiva le trasformazioni culturali, tale ambito specifico della ricerca, che riguarda la definizione e l'evoluzione del fare produttivo, si interseca con i processi progettuali. L'analisi delle culture materiali offre un bagaglio di conoscenze specifiche che integra e amplia la ricerca storica. Un'analisi che può essere sviluppata in differenti modalità ma che, fondamentalmente, presuppone un approccio grafico-fotografico e una componente testuale. Mentre l'interesse prevalente dell'indagine storica 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 della cultura del progetto è quello di evidenziare gli elementi che possano ispirare e guidare il processo progettuale. Il design, nel guardare alle culture materiali, ha spesso utilizzato

² *Annales d'histoire économique et sociale* è una rivista nata in Francia nel 1929. I due fondatori, Lucien Febvre e Marc Bloch, si proponevano di comprendere la società attraverso una storia totale che non trascurasse “nessun aspetto, nessun individuo, nessuna scala sociale”. In sostanza la conoscenza completa della realtà quotidiana e delle sue espressioni.

processi di ricerca, raccolta, catalogazione, classificazione, proprie dell'archeologia o della ricerca demo-etno-antropologica, riadattandoli ai propri interessi disciplinari. L'interesse alla salvaguardia di conoscenze che 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 una operazio-

ne propositiva in grado di incidere sulle pratiche generative dei nuovi oggetti. Archivi delle culture come abachi di riferimento per una nuova cultura progettuale capace di rileggere e rielaborare i patrimoni territoriali; una visione evolutiva che consente di connettere la grande tradizione artigianale italiana con il mondo del design, rimettendo in circolo saperi e competenze che potrebbero davvero costituire la base per una nuova stagione del fare.

La costruzione di nuovi scenari identitari passa attraverso la narrazione e la catalogazione del patrimonio culturale di ogni territorio ampliando quindi lo sguardo a tutti quegli stimoli che possono interessare il progetto. D'altronde slegare i saperi territoriali dall'evoluzione del mondo contemporaneo significa avviare un processo di cancellazione. 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 colla-

L'Archivio è stato concepito per accogliere in una maniera "fruibile" che dovesse non solo essere uno stimolo ma potesse fornire adeguate informazioni a diverse categorie di utenti. Si è cercato di creare uno strumento utile a chiunque volesse intraprendere un percorso di conoscenza delle tecniche artigianali tradizionali finalizzato quindi non solo alla loro catalogazione e conservaziuone ma anche e soprattutto alla loro valorizzazione.

L'Archivio dei Saperi vuole contribuire a dare una risposta alla questione delle nuove generazioni includendo all'interno di queste non solo gli artigiani ma anche tutte le professionalità che, a vario e diverso titolo (designer, grafici, architetti, illustratori), cercano nelle proprie radici e tradizioni un nuovo linguaggio espressivo, appropriamndosi di un patrimonio che parla del passato ma che guarda al futuro.

Roberta Morittu *Crescere insieme nel dialogo*
in Morittu R, Pau A. Lotti G.(2011)

Tessere conoscenze

Edizioni Ets, Pisa 2011,p.22

Archivi digitali:
pagine dell'Archivio
dei saperi
artigianali del
Mediterraneo

borano nell'ambito di un gruppo di lavoro denominato European Archives Group (EAG), nato nel 2006. Il portale europeo dà accesso alla documentazione archivistica di tutta Europa secondo un approccio globale che consente di evidenziare 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 demoetnoantropologici materiali)

archivio dei saperi artigianali del mediterraneo

ARCHIVIO ARTIGIANI SETTORI AUDIOVIDEO

Log in

Cerca

Home

L'Archivio
L'Archivio dei Saperi Artigianali propone i risultati di una lunga e accurata ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco e Egitto. Fotografie, video, schede, puntuali approfondimenti sulle tecniche e le materie prime, sui luoghi di realizzazione e sugli artigiani.

Consulta l'archivio >

Approfondisci storia, obiettivi e metodologia dell'archivio >

e schede BDI (Beni demoetnoantropologici immateriali). La trasformazione degli archivi da cartacei a digitali, avviata all'inizio degli anni Ottanta, 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 dotarsi di sistemi informativi dei beni culturali, quasi tutti liberamente fruibili via web. La maggior parte dei sistemi di catalogazione in uso ha tuttavia ancora un carattere prevalentemente 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. Alcune "buone pratiche" (ispirate dalla cultura del progetto) mostrano quanto un archivio virtuale possa diventare la base per la propagazione di una connotazione identitaria. L'Archivio dei Saperi del Mediterraneo, promosso dalla Regione Sardegna nell'ambito di una ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco ed Egitto, 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 culturali 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 l'indagine sui decori e le simbologie che ha permesso di costruire un archivio di disegni tecnici per la tessitura realizzato col coinvolgimento delle tessitrici, incaricate di rimettere su carta gli "esecutivi" dei principali motivi decorativi appartenenti al loro territorio. Tradizionalmente tali motivi venivano tramandati per passaggio diretto, attraverso processi di esperienza condivisa e 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.

Nella pagina
precedente:
Archivi digitali:
pagine del
portale web
Europeana

Dalla conoscenza alla rielaborazione

La fase che segue l'acquisizione delle specificità è la fase ideativa durante la quale queste si inseriscono in un sistema più ampio di conoscenze che appartengono al bagaglio culturale del progettista. È la fase nella quale il locale si confronta con la contemporaneità che ne impone una rilettura e riscrittura nell'ambito di un rinnovato sistema linguistico. 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 realizzazione. Per essere assolutamente espliciti in questa affermazione, con riferimento alle tecniche di produzione di un vaso in ceramica, lo stesso esito formale e decorativo è ottenibile con differenti tecniche, ma la differenza tra gli spessori, la precisione formale, la riproducibilità di un oggetto realizzato con la tecnica di colaggio su stampo e quella di uno stesso oggetto realizzato al tornio o al colombino è macroscopica.

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. Per costruire l'identità di un luogo, per tracciare un quadro dei valori su cui puntare per proporre successivamente degli scenari di sviluppo e valorizzazione, è necessario anche rintracciare quelle diversità, rispetto ad altri contesti, che possano supportare un effettivo posizionamento competitivo rispetto ad un panorama di offerta che, in un territorio come quello italiano,

COBERISPALLA
progeto di
Roberta Morittu
per la biennale
DOMO
2009



ricchissimo di presenze storiche, artistiche, culturali ed ambientali, rischia di diventare sempre più saturo e indifferenziato. Il progetto dell'identità passa quindi da un'analisi dell'esistente, del patrimonio di valori, materiali e immateriali che ogni territorio possiede a nuove sperimentazioni e nuovi processi memori della storia, delle tradizioni della cultura che hanno portato a produzioni diverse, specifiche per ogni zona .

Il locale deve essere profondamente ripensato attraverso una attenta lettura della storia ma con una ibridazione con la contemporaneità che è passaggio necessario per conferire ai sistemi locali vitalità competitività

Nuovi linguaggi del progetto

Il design ha troppo spesso espresso linguaggi estetici e formali di semplificazione, fondamentali per il prodotto industriale ma non congeniali al prodotto artigianale dove la semplificazione esclude la sapienza dell'artigiano e la stratificazione di conoscenze tacite. E' quindi assolutamente necessario definire nuovi linguaggi, individuare strumenti e metodi per un design della diversità al fine di favorire e sostenere una nuova area di ricerca che possa promuovere un incontro tra cultura progettuale e identità locali.

Il tema dei linguaggi è tema portante delle connessioni tra artigianato e design. Dall'Ornamento è Delitto di Loos, che sancisce la nascita di una nuova estetica per il prodotto industriale, il design ha perseguito un progressivo annullamento degli aspetti decorativi in favore di un rafforzamento degli aspetti formali. Una tendenza alla semplificazione che, nella riorganizzazione degli strumenti di indagine del progetto e nel passaggio dal bidimensionale del disegno manuale alla modellazione 3D, ha spostato maggiormente l'attenzione verso la forma (la modellazione 3D comporta uno squilibrio verso l'involucro scoraggiando procedimenti complessi quali l'applicazione di decori sulle superfici).

Va da sé che i linguaggi con cui il design ha affrontato il rapporto con le culture materiali sono stati anch'essi linguaggi di semplificazione che hanno interrotto la continuità espressiva della tradizione e annullato il valore dell'apporto del "saper fare" al progetto.

Il rinnovamento e adeguamento dell'apparato decorativo rappresenta una sfida complessa per il progettista nel rapporto con le culture artigianali; il compito è da un lato quello della rilettura delle forme, dei decori e delle simbologie che provengono dalla fase di acquisizione delle conoscenze, dall'altro quello della elaborazione di nuovi segni che sappiano innestare innovazione senza ricadere nel folklorismo formale. Il design d'altronde è un "processo creativo culturalmente consapevole" (ADI) che può connettere tradizione e innovazione. Un tale atteggiamento necessita di una riflessione sui modificati strumenti del progetto e sull'apporto delle nuove tecnologie alla ridefinizione identitaria. Artigianato e tecnologia non sono oggi in una posizione antitetica ma anzi la tecnologia è diventata uno degli strumenti che ci consente di rileggere il passato e innovare le tradizioni. Guardare al passato, ridefinire una processualità delle trasformazioni, non significa collocarsi in una dimensione anti storica di rifiuto della modernità, ma collegare passato e futuro utilizzando tutti gli strumenti che il presente ci mette a disposizione.

La relazione tra tecnologia e artigianato può essere per il design un ambito applicativo di quella complessità che appartiene al lessico della contemporaneità. "Un ambito in cui coesistono pratiche tradizionali e materiali industriali all'avanguardia, norme tramandate attraverso antichi saperi ma anche modellabili con le tecnologie avanzate della progettazione e produzione digitale. In questo, la sfida che riguarda la disciplina del design, ci sembra vada giocata piuttosto nella contaminazione tra ciò che è stato creato dalla mano umana e di quello che rappresenta in termini culturali e ciò che, invece, è di origine meccanica, senza soluzioni di continuità"³.

Nella pagina
seguente:
Carlo Trevisani
Appo
2010
by Seletti

³ Carullo R., Labalestra A. (2018) *Manus x Machina - Il design per la valorizzazione delle identità dei territori meridionali e il caso della Puglia* in MD Journal (5) - Design e Territori p.96



Capitolo quarto

La nuova scena degli oggetti

Nella pagina
precedente:
Antonio Facco
Mogg table



Il design che guarda all'artigianato

Le modalità di avvio del progetto definite nel precedente capitolo trovano oggi applicazione nei differenti ambiti dell'attività progettuale. Ad una stagione progettuale che ha spesso guardato al patrimonio territoriale come ad un fardello pesante del passato, estraneo alle dinamiche del fare contemporaneo, si va progressivamente sostituendo una nuova visione del progetto nella quale gli elementi di connotazione identitaria diventano strumenti per una diversificazione competitiva è l'artigianato una possibilità di innovazione e sperimentazione spesso negata dall'industria. In una tale visuale il rapporto con le tecnologie si definisce come un rapporto di complementarità.

Il nuovo design manifesta oggi un'insofferenza crescente nei confronti di un'idea di design standardizzante e omologante riscoprendo le potenzialità funzionali ed espressive dell'artigianato, valorizzando l'unicità dell'oggetto anche quando parte di esso è ingegnerizzato o realizzato digitalmente.

Una nuova visione che porta a maturazione un percorso che nel nostro paese e in alcune specifiche discipline progettuali parte da lontano.

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 sen-

za 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 rapporto 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"¹.

La ricerca di Albini 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 Albini, 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"².

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

¹ Gio Ponti, (2013) *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.

² 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.

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 dello '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.

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 Todì, 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, rappresentano 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 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

Nella pagina
al lato
Guglielmo Poletti
Bench corten steel
SEEDS London
2017

3 Adolfo Natalini, (1989),
Architetture Raccontate,
Electa, Milano

“metafora e allegoria possono ricomporre frammenti significanti, rianimare l'intelligenza delle cose, per realizzare architetture e mobili “parlanti”³.

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



Nella pagina
precedente:
Christopher Kurtz
Swing-Seat



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.

Ulian fa un lavoro straordinario di rilettura dell'espressività dei materiali. Il suo lavoro col marmo delinea un processo nel quale il design si fa artigiano non perchè intenda sostituirsi alla figura chiave del processo produttivo ma perchè acquisisce quella sensibilità verso il materiale che normalmente appartiene alla cultura del fare e non alla cultura progettuale. Le connessioni che Ulian propone tra progetto e realizzazione (e tra queste tutto il tema del recupero degli scarti) costituiscono una direzione precisa per le rinnovate contaminazioni design-artigianato.

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

Nelle espressioni del design degli anni Novanta è possibile trovare tracce di un lavoro sulle identità locali 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

Il rapporto con le tecnologie

Una diversa lettura del rapporto e delle possibili contaminazioni tra innovazione tecnologica e permanenza delle prassi artigianali è tema portante dell'approccio dei nuovi designer le cui esplorazioni diventano riferimento per tutti i settori produttivi.

Le nuove pratiche sono strettamente connesse alle possibilità offerte dalle tecnologie associate alla produzione digitale avanzata. In una contaminazione tra design, artigianato, e nuove sperimentazioni industriali si vanno sviluppando nuove figure operative quali quelle di imprenditori-designer dotati di cultura del progetto, creatività individuale e capacità tecnologiche che consentono loro di agire come un'impresa in un sistema di connessioni in rete costruite su modelli aperti e collaborativi. L'universo degli "auto-produttori" è un universo variegato al quale appartengono sia i makers, in cui si incrociano in una stessa figura tutte le fasi del processo produttivo dall'ideazione alla realizzazione alla distribuzione, sia i designer che si rivolgono all'artigianato per la realizzazione dei propri progetti ma che poi si occupano della comunicazione e della distribuzione diventando microimprese.

All'interno di questo rinnovato e complesso scenario produttivo le tecnologie assumano un ruolo sempre maggiore in quasi tutti i passaggi del processo generativo degli oggetti. Intelligenza artifi-

Nella pagina
successiva:
Jaime Hayon
Showtime Vases
BD Barcelona Design

La sperimentazione di cui l'artigiano-designer si fa portavoce, che sia ad alta o bassa tecnologia, richiede comunque un approccio pratico, un intervento manuale risolutore o facilitatore dell'innesto tra due logiche apparentemente contrapposte. Il design contemporaneo rappresenta la confluenza e l'ibridazione di processi permeati da alta e bassa tecnologia. In tutti i casi, padroneggiare l'essenza dell'artigiano e gestire in una sintesi immaginativo-creativa il contenuto high-tech richiede una formazione solo apparentemente tradizionale, basata sulla conoscenza pratica, predisposta a una apertura verso logiche high performative la cui tecnologia è votata al dialogo interattivo. I percorsi formativi svolgono una funzione di traino per studenti e designer all'inizio della loro carriera, riponendo la fiducia nelle potenzialità delle loro abilità manuali, allo scopo di riformulare la scelta della tecnologia più appropriata in ogni attività intrapresa.

M.A. Sbordone, R. Veneziano





Nella pagina precedente:
Valentina Bruzzi
realizzazione col taglio
laser per Saroj

ciale, Big Data, IoT, Realtà virtuale e aumentata, blockchain, sono alcune delle tecnologie che possono oggi supportare il processo progettuale. Ma al contempo vi è il ruolo delle tecnologie digitali nella costruzione degli oggetti a supporto di strumenti di prototipazione rapida. Esistono app in grado di digitalizzare gli schizzi di progettazione realizzati su carta e poter successivamente procedere alla prototipazione. Sempre più ampia è la schiera di

coloro che utilizzano le nuove tecnologie di stampa 3D per la produzione di piccole serie di oggetti.

Valentina Bruzzi è, ad esempio, una designer che utilizza «la sinterizzazione laser selettiva e il taglio laser. per la creazione di gioielli. Nei suoi processi generativi delle forme vi è una sintesi tra cultura progettuale e cultura fattiva., un sperimentazione che si fa produzione e viene successivamente distribuita dalla stessa designer attraverso un brand veicolato sul web. L'innovazione tecnologica disegna quindi una figura di designer come ponte tra innovazioni tecnoscientifiche e vita quotidiana, ma ancora, se relazionata ai territori, come ponte tra identità e innovazione. Un designer come vero e proprio “ibrido” in grado di interagire con competenze e professionalità diverse, un po' artista, un po' tecnico, un po' imprenditore.

Tra artigianato e arte

Uno degli sviluppi delle autoproduzioni è la loro presenza nei territori dell'arte. Il tema è quello del corretto valore delle produzioni e del passaggio tra sperimentazione e lavoro che è tema portante delle nuove generazioni di designers. Se ancora ha un senso parlare di confini tra le discipline (la contemporaneità ha più volte confutato la presenza di tali confini). La linea sottile che divide arte e design viene attraversata da produzioni di designer contemporanei che oggi compaiono con piena dignità di ruolo nelle più importanti gallerie d'arte. Lo fanno in nome di una continua sperimentazione e di un avanzamento dei linguaggi che ha certamente ricadute successive nella disciplina design. L'arte d'altronde è sempre stata anticipatrice di fenomeni che hanno poi contaminato la società, si pensi all'opera di precursori illustri come Marcel Duchamp. Tra arte e design c'è oggi un dialogo costante, un'integrazione volta a definire con continuità nuove esperienze. Bypassato il confine che lo relegava negli ambiti

4 Daniela Brignone Prefazione in Pantina A. Quel labile confine tra arte e design , 40due edizioni

dell'utilità del prodotto industriale il design è oggi disciplina pervasiva che con curiosità invade i territori dell'arte, dell'artigianato e talvolta perfino dell'architettura,

“La categorica affermazione di Adolf Loos, secondo il quale “qualsiasi cosa serva ad uno scopo va esclusa dalla sfera dell'arte” o le nette distinzioni tra l'artista e il designer di Munari, artista e designer egli stesso, diventano materia di discussione nel momento in cui si attuano sincretismi derivati da una consapevolezza estetica che li porta a confrontarsi sulle questioni di divergenza e a superarle. Il designer attinge così ai temi dell'arte e della fantasia, intesa da Munari come “facoltà capace di immagini che possono essere irrealizzabili”⁴ che, in verità, per il designer diventano realizzabili grazie al supporto tecnico dell'industria”

L'arte ha oggi la capacità di interpretare i fenomeni sociali e di consentirne poi una lettura con la lente delle diverse discipline. Il lavoro di designer quali Christopher Kurtz o Juilian Watts o in Italia di Duccio Maria Gambi, Guglielmo Poletti o FormaFantasma è un lavoro di indagine personale sulle molteplici combinazioni espressive offerte dall'intrecciarsi dell'arte con artigianato e design,

La nuova visione dei giovani progettisti

Oggi il design, divenuto disciplina pervasiva e trasversale, si pone alla guida di una nuova stagione culturale per offrire una diversa lettura del rapporto e delle possibili contaminazioni tra innovazione tecnologica e permanenza delle prassi artigianali portandolo all'evidenza internazionale e attribuendogli il valore di paradigma teorico estendibile ad altri settori produttivi.

Penso che sia strategico tornare ad ascoltare quello che sono i nostri desideri reconditi, scoprire la nostra vocazione progettuale. Non si tratta di richiamare valori altissimi e spirituali, ma piuttosto discernere giorno per giorno cosa vogliamo fare della nostra vita, cosa vorremmo progettare. Invece mi sembra che spesso ci si neghi il piacere di esprimere un desiderio a livello ideale.

Portare a termine un progetto che nessuno ti ha chiesto, per il piacere di fare un esercizio del tutto gratuito, è già una grande soddisfazione che ti nutre. Del resto, non esistono progetti on demand quando nessuno ti conosce e devi trovare un tuo spazio. Non è una questione di fare gavetta o di rodare le proprie capacità, quanto di essere il motore degli avvenimenti: bisogna mettersi al centro dell'azione.

Giulio Iachetti

La visione progettuale delle più giovani generazioni di designers, pur ponendosi in continuità con una linea di pensiero come si è visto ben definita nella cultura del progetto del nostro paese, tuttavia assume caratteri di unicità. 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. 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 desi-



Nell'immagine
Klaus Mader
Trumpo Tops
Mader, è un artigiano del
legno austriaco
i cui oggetti ai confini tra
arte e design sono realiz-
zati con legno di prove-
nienza locale.

gn 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 parole 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. Il design oggi, attraversa una fase di ridefinizione che ne ha messo in discussione la tradizionale identificazione col processo industriale aprendo lo sguardo verso l'intero sistema dei processi produttivi compresi quelli artigianali. Ciò impone una rilettura della storia stessa degli oggetti non più come storia che nasce e si definisce a partire dalla rivoluzione industriale (come compare nei principali testi di storia del design) ma come processo evolutivo, che coincide in parte con la storia stessa dell'uomo, e comprende tutte le componenti costitutive delle cose tra cui gli aspetti identitari, simbolici e rituali che la modernità aveva estromesso come pegno alla funzionalità. 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”⁵.

Ma già Kubler analizzando i rapporti tra il fare delle cose e il fare dell'arte affermava “Le più antiche reliquie dell'opera dell'uomo sono gli arnesi dell'età della pietra. Da questi arnesi alle cose di

⁵ Andrea Branzi, Marilia Pederbelli (a cura di), (2007), *Capire il design*, Giunti Editore, Firenze, pag.22

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.”

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 stagione 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”⁶. Come l'onda creativa che ha attraversato le arti figurative del primo Novecento ha costruito le radici del nascente made in Italy, così una nuova stagione del progetto può contribuire al supera-

mento della crisi economica e culturale in corso.

Una tale visione è condivisa da molti analisti che guardano alle capacità narrative ed espressive di un nuovo design che si contamina con l'artigianato come un vantaggio competitivo che può accompagnare la rinascita dei territori.

“E' proprio attorno a un concetto di design rivisitato che oggi possono essere definiti percorsi plausibili di rilancio della competitività d'impresa in senso più generale. Si sta facendo strada nella letteratura manageriale una rivisitazione del design che da “progettazione a forte valenz estetica” (Lojacono, 2002) assume una connotazione più ampia, diventando espressione di un “progetto culturale” che l'impresa si propone di perseguire. Da questo punto di vista il design diventa parte integrante di un processo narrativo che l'impresa instaura con i propri consumatori e che contribuisce a trasformare l'innovazione del prodotto (Bonaccorsi e Granelli, 2006), la costruzione e la gestione delle reti distributive, la definizione dei processi e dei contenuti della comunicazione.”(Bettiol M., Micelli S. 2018).

⁶ Ritrovare la nota

Capitolo quinto

Neo local design

Nella pagina
precedente:
Christopher Kurtz
Seats



Il progetto felice

La cultura produttiva insegue oggi una nuova visione strategica nell'equilibrio tra locale e globale alimentando pratiche volte a contrastare la vocazione egemonizzante del globalismo e ponendo la riscoperta del fare alla base di una nuova stagione culturale.

Artigianato e industria sono oggi i poli opposti di un ampio e complesso sistema produttivo sempre più variegato e parcellizzato in cui alla dimensione dei grandi numeri di una produzione esternalizzata che rincorre il minor costo possibile si contrappone una dimensione minima di autoproduzioni di qualità che attraversa il nuovo artigianato e il design.

“Gli odierni cambiamenti produttivi e dei mercati, accelerati dalla crisi e abilitati da una nuova generazione di tecnologie, stanno riscrivendo nuovamente le coordinate del *self employment*.La diffusione dell'e-commerce e delle piattaforme di *sharing economy* in alcuni campi (es. mobilità, accoglienza, socialità, consumo), lo sviluppo di canali remoti nel rapporto tra organizzazioni e clienti (vedi assicurazioni, banche, compagnie aeree), la smaterializzazione dei contenuti culturali, l'emergere di nuove tecnologie organizzative e procedure impersonali di valutazione, sono tutti processi che ridefiniranno e contribuiranno ad articolare ulteriormente il mondo del lavoro autonomo. E' soprattutto a questa dimensione culturale e “politica”, che sono da ricondurre alcune definizioni di successo, peraltro ampiamente equivocate, quali “ca-

pitalismo molecolare” (Bonomi, 1997) o “capitalismo personale” (Bonomi e Rullani, 2005)¹.

Nei differenti ambiti di applicazione di una produzione limitata, dall’oggetto alla moda, si va sviluppando un nuovo approccio ideativo/realizzativo che, in una dimensione spesso individuale ma collaborativa, persegue un rapporto con i territori e da essi trae gli elementi per elaborare linguaggi e connessioni. Un progetto felice che si nutre delle emozioni che il fare manuale sa restituire ma al contempo di una nuova gestione del tempo che lega il “lavorare con lentezza” alla riscoperta dei luoghi ch      riscoperta dei segni, dei materiali, dei gesti.

“Il saper fare stabilitosi in un luogo o i materiali che caratterizzano un’area geografica sono riletti attraverso citazioni, non repliche, di forme folcloristiche e una fabbricazione ‘lenta’, in cui il gesto artigianale ritrova la sua poesia. Il design aggiunge un valore narrativo e concettuale all’oggetto fatto a mano, raccontandone la storia materiale”².

Sta nascendo una nuova figura di progettista “etnografo, sperimentatore, alchimista; capace di farsi artigiano” (Sironi 2019, 88), promotore di una diversa modernit   che sa ricucire le trame della connessione tra l’uomo e il suo ambiente e che sa operare con il giusto approccio in rapporto al sistema produttivo di riferimento. Una nuova visione del progetto che guarda al romantico, al fantastico e all’archetipico piuttosto che al solo funzionale.

E in una tale dimensione che si colloca il ritorno al fare manuale, espressione di un recuperato rapporto con la creativit   che sta progressivamente contagiando le nuove generazioni di progettisti che individuano nel connubio tra cultura del fare e cultura tecnologica un percorso personale praticabile. L’essere indipendenti, combinando senso e reddito, ma al contempo costruendo una propria identit   professionale e non necessariamente con l’idea di divenire imprenditori,    il tratto distintivo di questa nuova generazione di progettisti.

Un’esplorazione delle tecniche produttive artigianali intimamen-

te legate al territorio, foriere di rapporti professionali e di amicizia che alimentano il progetto attraverso il dialogo riportando l’attenzione sui dettagli, sui simbolismi, sulla biografia delle cose, sulle propriet   intrinseche dei materiali. Si va progressivamente delineando una nuova definizione di design, non pi   ambito esclusivo del processo industriale ma disciplina di guida e connessione, attraverso gli strumenti del progetto, degli attori e delle fasi del processo generativo degli oggetti. Un designer attore principale di un atto creativo complesso che affronta in modo sistemico il progetto, dalla ideazione alla produzione, dalla comunicazione alla vendita, un atteggiamento di condivisione e collaborazione delle pratiche e dei saperi e un modello valoriale applicabile nella quotidianit   delle relazioni, dei lavori e dei saperi.

Accanto a un design globale a servizio del giusto procedere del prodotto industriale si sviluppa un design della diversit   e dei luoghi che, in questa sua veste, pu   contribuire alla salvaguardia e allo sviluppo di quell’enorme patrimonio di conoscenze tacite, specializzazioni tecniche e formali, riferimenti iconografici, rapporti con le risorse territoriali che ogni singola comunit   sa esprimere. In tale direzione    necessario allargare le maglie della disciplina per consentire il riappropriarsi di tutte quelle componenti che la cultura industriale, a partire dal diciottesimo secolo, ha gradualmente estromesso dal processo progettuale. Come sostiene Andrea Branzi nel suo testo “Capire il Design”, la storia del design, nel suo coincidere con la storia dei processi industriali, ha estromesso le componenti simboliche, il rapporto con i luoghi, il patrimonio iconografico, l’evoluzione tipologica dal percorso evolutivo degli oggetti.

Una nuova piccola rivoluzione che, in evidente contrasto con una formazione che ancora privilegia gli ambiti tecnici universali del progetto, alimenta in alcune scuole di design un rapporto con i territori come connessione tra identit   e creativit  .

“Al design sta dunque oggi il compito di connettere i bisogni,

¹ Salvatore Cominu (2015) *Imprenditori senza imprese. Trasformazioni del profilo e della rappresentazione sociale dei lavoratori autonomi* in Barberis L., Armano E. (2015) *Mutamenti nella composizione dell’artigianato*, Ires, Torino.

² Valentina Croci (2016), *Design Territoriale* in *Interni Magazine*, 14 Marzo 2016

anche inespresi, dei diversi attori e territori e, entrando a far parte delle comunità, creare le opportunità per le sperimentazioni reinventando insieme agli artigiani (...e ai tecnologi, agli storici, ai sociologi, agli antropologi, agli specialisti di nuovi materiali, ai maker, agli artisti) obiettivi e linguaggi comuni (Valentine, 2011) costruire “ponti” tra gli attori coinvolti (Corbin, 2018) e catalizzare una audience ampia (Dunne, Raby, 2013) attraverso cui i patrimoni dimenticati, non solo materiali, possano di nuovo esprimersi e, con il supporto delle istituzioni, far rifiorire comunità e saperi oggi quasi perduti. E le scuole di design in Europa, nei paesi latino-americani, nel Nord Africa, guardano alle piccole produzioni, alla tiratura limitata, all’artigianato, alle contaminazioni culturali, all’autoproduzione come direzioni possibili per il proprio processo creativo.”³

Ma per far sì che la disciplina accompagni e sostenga questa mutazione in corso è necessario allargare la formazione del designer a nuove pratiche che guardino al rapporto con gli artigiani, alla rielaborazione dell’identità, alla organizzazione e gestione di filiere corte di produzione. Nuovi sviluppi formativi che possano consentire alle scuole di design perseguire una diversificazione legata alle specificità dei territori che le ospitano, contribuendo in tal modo al loro sviluppo.

Allo stesso tempo, come già accade in molte scuole di design europee, è necessario riportare al centro del processo generativo degli oggetti la cultura del fare. Tra i gesti delle mani e le elaborazioni del pensiero vi è un rapporto diretto (Pallasmaa 2014) che alimenta il progetto. Gestire le forme attraverso la costruzione significa acquisire quei segni e quelle connessioni che definiscono il progetto. In un rapporto inverso tra scenari e pratiche accade oggi che le scuole di design nei paesi a maggiore vocazione industriale sviluppino una formazione improntata fortemente al fare mentre paesi, come il nostro, con una cultura del fare radicata e qualificata, abbiano una formazione al design che si sviluppa prevalentemente su basi teorico-concettuali.

Nell’immagine:
Sigve Knutson
Drawn Molds
2016
Black silicone, stoneware,
concrete
Various dimensions



³ De Giorgi Claudia, Germak Claudio, (2012) *Design per i beni culturali territoriali. Merchandising museale e artigianato*, Celid, Torino.

Un allargamento degli ambiti formativi della disciplina può contribuire alla nascita e alla definizione di nuove figure professionali nelle quali le competenze del designer siano poste a servizio dello sviluppo economico dei territori. Le molte analisi della comunità scientifica sui rapporti tra design, artigianato e territori sembrano avere oggi elementi di assoluta condivisione: un ruolo sempre più evidente della disciplina come connettore di saperi, la necessità di tutelare e sviluppare la diversità dei territori, un possibile ruolo strategico di una connessione tra conoscenze radicate e nuove tecnologie. Obiettivi che, sviluppati all'interno di un sistema centrato sul triangolo delle conoscenze (istruzione-ricerca-innovazione) sono al centro di significativi progetti di elaborazione di nuovi processi.

Nelle elaborazioni delle più giovani generazioni di designers si vanno oggi definendo nuove strategie progettuali che favoriscono una maggiore interazione design/artigianato. Il designer assume un nuovo ruolo che lo porta da un lato a fare "sintesi e catalisi delle diverse conoscenze" (Lotti e Trivellin 2019 pag.10), dall'altro, nel suo ruolo specifico di ideatore, a restituire le diversità utilizzando approcci e metodologie specifiche. La progettualità viene messa a servizio della manualità e non utilizza più quest'ultima ai soli fini della pratica realizzativa. Nuove pratiche che uniscono il lavoro di territori produttivi consolidati che necessitano di nuove energie creative al lavoro di giovani makers e autoproduttori. Con le parole di

Nella pagina
successiva:
Jaime Hayon
Vases
Bosa Edizioni

Comprendere quale sia la relazione tra design e sistema territoriale significa dal nostro punto di vista affrontare questioni che riguardano modelli organizzativi sia della sfera sociale sia delle forme di produzione industriale. Non è nostro obiettivo dare un quadro esaustivo su argomenti tanto complessi, ma l'impegno è di focalizzare l'attenzione su alcuni temi che connettono gli aspetti progettuali del design a quelli dello sviluppo e valorizzazione territoriale.

Il territorio, inteso come luogo integrato di competenze, conoscenze, cultura, beni materiali, ambientali è oggetto di interesse per i modelli e le strategie cosiddette 'di sviluppo', concetto che chiaramente va declinato nelle sue forme economiche e sociali. In effetti, se a 'sviluppo' affianchiamo 'sostenibilità', le modalità per favorire la crescita di un sistema territoriale appaiono più chiare: per usare le parole di Magnaghi l'idea di agire progettualmente su un territorio può seguire atteggiamenti 'dissipativi' o al contrario che valorizzino le risorse di un'area attraverso meccanismi virtuosi in grado di generarne ulteriori.

Beatrice Villari

Adolfo Natalini "...il lavoro sull'artigianato e sulle risorse locali mi sembra un lavoro di straordinaria importanza, perché vuol dire risaldare insieme dei saperi che negli ultimi anni sono stati drammaticamente divisi.... io ritengo che il tentativo di rinsaldare questi due saperi - la progettualità e la straordinaria manualità, lo straordinario sapere dell'artigianato italiano - sia 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....." [IV].



Neo local design

È dunque in questo rinnovato rapporto tra design e artigianato che si vanno oggi sviluppando le più interessanti sperimentazioni. Il progetto si sta oggi riappropriando di un'identità collettiva, che dapprima analizza e in seguito declina e innova la tradizione. “La via italiana del progetto va dunque alla ricerca di riferimenti saldi per tracciare il proprio cammino, proponendo un localismo rivisitato e costruito sulle proprie tracce, con la determinazione ad andare oltre”⁴

Le scene del nuovo design territoriale si sono oggi moltiplicate e frammentate contemplando una formazione completa del designer che sempre più è artefice di operazioni complesse di connessioni tra conoscenze e competenze. “Ciò che qualifica il designer, oggi più di ieri, non è il possesso di un determinato sapere nozionale e/o formalizzato, quanto il possesso di capacità operative, finalizzate a sviluppare soluzioni, in diverse direzioni.”⁵

In tale direzione la Sardegna è stata negli ultimi anni un territorio virtuoso di sperimentazione, per l'esistenza di un patrimonio iconografico ancora vivo (e ben tutelato da una visione strategica della politica regionale) e di un humus culturale che ne ha consentito la rilettura e l'evoluzione approdando a quel movimento oramai comunemente riconosciuto come Neo-Local Design. “L'espressione “Neo-Local design”, che si propone come indicativa di un profilo di ricerca, tenta di sollecitare la scommessa per un dialogo non facile – ma possibile e, crediamo, sempre più necessario – tra la cultura del progetto e i luoghi [2]. Metodologicamente, senza superstizioni, vuole auspicare un approccio non nostalgico, ma critico e progettuale, attraverso cui riscoprire le ricchezze tacite dei territori in cui operiamo. In virtù di questo impegno, è forse possibile ripensare il design – il suo ruolo attuale, la sua funzione, le sue pratiche concrete – in modo da “ri-giocare” il progetto (Carmagnola, 2009, pp. 61-65), nell'oriz-

Nell'immagine:
Julian Watts

zonte caotico del presente, come esercizio specifico del far riser-
va e produzione di senso”⁶.

Una direzione che partendo dalle intuizioni del “mondo magico” di Eugenio Tavolara negli anni cinquanta approda nelle sperimentazioni più recenti (Domo (Sassari 2009), Sardiska/Ied-Ikea (Cagliari 2018), Punti di Frontiera (Cagliari 2018) e nel lavoro di designer quali Roberta Morittu, Annalisa Cocco, Angelo Figus, Eugenia Pinna, Ivano Atzori e Kyre Chenven, Paulina Herrera Letelier e Carolina Melis.

Tra le più recenti sperimentazioni vi è la collaborazione tra Ied e Ikea. I caratteri e motivi decorativi della Sardegna arcaica acco-



⁴ Raffaella Fagnoni (2018), *Da ex a next Design e territorio: una relazione circolare basata sulle tracce* in MD Journal n.5

⁵ *Ibidem*

⁶ Marco Sironi (2018) *Neo-Local design. Esperienze di progetto a dialogo coi luoghi* in MD Journal n.5

⁷ *Ibidem*

stati alle linee essenziali e moderne tipiche dell'assortimento di articoli del marchio svedese hanno dato vita a "Sardiska - Hacking Ikea". È il frutto di un lavoro di design ispirato al mondo iconografico della tradizione sarda e alla filosofia svedese targata Ikea; gli studenti hanno modernizzato gli stilemi tipici dell'artigianato sardo. Come target sono state individuate le strutture ricettive con una visione ben precisa di ricaduta economica sul territorio. Domo, Neo Local Design e Sardiska tracciano una direzione ben precisa per il rinnovamento della cultura identitaria sarda. In questi lavori "il designer si fa vicino al produrre, nel senso dell'implicazione col saper fare presente nei luoghi. Laicamente, con umiltà, accosta la sapienza dell'artigiano, pur nella difficoltà di confrontarsi con la sua figura chiusa, diffidente verso l'evoluzione dei tempi e delle forme, e che tuttavia occorre riconoscere (Mari, 1981; Micelli, 2014) come custode di modi unici di un fare e pensare indivisi (Bologna, 1970). Promotore del dialogo, capace di apprendere dall'esperienza del lavoro artigiano, il designer è regista dell'operazione: sa distinguere la qualità delle produzioni locali e, per la cultura aperta della sua disciplina, sa restituire loro consapevolezza al di là dei localismi (Mari, 2009)⁷.

Da tali esperienze è possibile cogliere alcuni degli aspetti che qualificano il nuovo design identitario. In primo luogo un'attenzione alla ricerca di una diversità nei confronti dell'omologazione. Una diversità che non è capacità di stupire come spesso avviene nei territori dell'arte contemporanea e in alcune espressioni del desi-

Partiamo da questi luoghi, invece, per vedere se sia possibile aprire i limiti della disciplina del progetto e ripensarla radicalmente, secondo l'esigenza del tempo presente.

Portando attenzione ai margini, a partire da questi, ci si propone di verificare se il design debba per forza coincidere con l'uniforme della produzione seriale, con un'innata vocazione a distruggere le "biodiversità" che fanno le differenze dei luoghi.

Ci si propone di capire se, d'altra parte, il design sia destinato a farsi complice dell'opposta forma di appiattimento – secondo i rilievi mossi da filosofi come Fulvio Carmagnola (2009), o da progettisti attenti come Santachiara (2016) – risolvendosi in un relativismo debole che produce infinite forme, immagini, stili tutti ugualmente disponibili, tutti espressione di una "differenza indifferente" perché parimenti svuotati di senso.

Marco Sironi

Martinelli/Venezia
Etna vases n.3
2019
Photo
Nino Bartuccio

gn ma bensì ricerca di elementi di specificità che possano costituire un valore aggiunto in un processo concorrenziale. Ciò implica l'individuazione di specifiche nicchie di mercato (spesso legate ai flussi turistici come veicolo di comunicazione) nelle quali il rapporto affettivo con l'oggetto e il valore simbolico dello stesso sono elementi primari.

Un secondo aspetto riguarda la capacità di rielaborare le tracce della tradizione. Le tracce, come scrive Raffaella Fagnoni, sono fonte di memoria e allo stesso tempo di futuro. La rielaborazione presente in queste pagine è una rielaborazione matura che sa intuire il superfluo e riportare il segno all'essenzialità del con-





temporaneo.

Un terzo aspetto riguarda il processo. Compare un assoluto rispetto verso la figura dell'artigiano che è partecipe delle decisioni progettuali e sempre compare come co-firmatario del progetto. Progetto quindi non come imposizione ma come collaborazione fattiva con chi ha nelle proprie mani una memoria del territorio che deriva da conoscenze tacite apprese in una catena di trasmissibilità dei saperi.

Compare in questi progetti la volontà non di usare l'artigiano come costruttore di prototipi utili al designer per il proprio accrescimento professionale ma di costruire una catena di valore che possa portare vantaggi all'intera comunità coinvolta nel processo. E tra questi la possibilità di far proseguire le tradizioni materiali salvaguardando l'identità dei luoghi.

Capitolo sesto

Conclusioni

Nella pagina
precedente:
Federica Biasi
Contenitori in
legno



Un pensiero positivo

La scrittura di questo libro è avvenuta in una complessa fase legata ad una pandemia che colpisce trasversalmente i diversi territori del nostro pianeta. Mi piace evidenziarlo e mi piace che il libro possa collocarsi in una fase felice di elaborazioni che guardano ad una nuova idea di futuro con una visione critica verso stili di vita che hanno evidenziato progressivamente le loro criticità.

Se questo libro nasce come proseguimento di un percorso intrapreso è probabile che esso si ponga al contempo come premessa a costruzioni future. Negli ultimi anni il design ha avuto una tale evoluzione da ribaltare molti dei concetti e delle certezze espressi nel corso del precedente secolo. Oggi è certamente problematico formulare una definizione universale e unanime di design, anche perché la storia del design è diventata sempre più complessa nel tempo, arricchendosi di multiformi e trasversali apporti teorici (tecnologia, sociologia, antropologia ecc.). A ciò si aggiungono i grandi cambiamenti che hanno mutato la pratica del design e quindi le trasformazioni tecnologiche che investono da un lato le strutture produttive dall'altro le tecniche di progettazione.

Oggi design è tutto ma “se ogni aspetto artificiale del nostro mondo può essere definito un designed product [‘prodotto di design’ non rende il senso], allora ogni genere di

storia eccetto quella naturale diventa storia del design. Anche la veneranda storia politica deve essere usurpata dalla storia del design, perché che cos'è la storia politica se non la storia dei sistemi politici che sono stati 'designed'?¹.

Se quindi il design è disciplina mutevole e soggetta a continue modificazioni ancora più è difficile definirne i rapporti con un processo quale quello artigianale che di per se ha la necessità di una stabilità di pensiero, di processi lenti, del tempo lungo dell'apprendimento che precede il gesto progettuale. Vi sono tuttavia alcune certezze. Una è legata ad un percorso intrapreso dalla disciplina nel quale si colloca la volontà di ricucire quei rapporti che la modernità aveva interrotto. Un processo nel quale l'identità culturale di cui i territori sono portatori si apre agli apporti che la contemporaneità offre (principalmente l'intromissione delle tecnologie in tutti gli aspetti del ciclo di vita dei prodotti) senza con ciò indebolirsi ma anzi rafforzandosi nel confronto.

Una seconda certezza è legata ad una risposta della società agli eccessi della globalizzazione che è certamente antidoto alla scomparsa delle identità territoriali. Un movimento transdisciplinare e transnazionale che guarda con attenzione al rapporto tra vita reale e vita tecnologica (e questo sarà il tema del futuro prossimo) e per il quale la riscoperta del processo lento legato ai territori è diventato valore irrinunciabile sta assumendo sempre più forza negli ultimi anni. Lo sviluppo dello smart working, la fuga dalle città verso i piccoli centri territoriali che accompagna questa complessa fase di trasformazioni sociali è certamente un segnale positivo per un paese che ancora esprime una diversità diffusa e ancora viva.

In questo secondo aspetto si colloca il ruolo che può assumere nel prossimo futuro la nostra disciplina e si palesa la contraddizione di fondo che ne accompagna l'evoluzione. Per quanto lo sviluppo della società dei consumi sia stato infatti ciò che ha storicamente alimentato la disciplina e che tutt'ora ne costituisca il principale sostentamento, tuttavia il design oggi è uno dei maggiori artefici

di una visione critica verso i modelli di sviluppo dominanti e tra i promotori di una nuova idea di sviluppo sostenibile basato sui principi di riduzione, riuso e riciclo.

Una contraddizione parallela a quella oggi attraversata dagli studi in architettura che stanno oggi spostando i propri interessi dalla ideazione di nuove architetture al recupero dell'esistente in città che sempre più si sviluppano a volumi zero in conseguenza della riduzione demografica.

Il design è oramai disciplina matura che ha saputo convogliare le proprie forze costitutive (la capacità di visione, l'esser crocevia di conoscenze transdisciplinari, l'uso del progetto come strumento applicativo delle idee) nella formulazione di nuovi scenari per la società che verrà. Il mondo nuovo, descritto nelle precedenti pagine come avanguardia di una rivoluzione in corso nei rapporti tra progetto e produzione, è uno dei tasselli di questi nuovi scenari e il futuro prossimo potrà raccontare il reale impatto che esso avrà nei processi a venire.

¹ Fallan, K. (2010), *Design History. Understanding Theory and Method*. New York: Berg. pag. 1

Bibliografia

References

Nella pagina
precedente:
Riccardo Dalisi
Collana narrativa



AA.VV., (1979), *Immagini dell'artigianato italiano*, Etas Libri, Roma.

ARNHEIM R., (2008), *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano.

ANGIONI GIULIO, BACHIS FRANCESCO, CALTAGIRONE BENEDETTO, COSSU TATIANA, (2007), *Sardegna, seminario sull'identità*, Cucc/Isre, Cagliari.

ATZORI MARIO, (1997), *Tradizioni popolari della Sardegna*, Edes, Sassari.

AUGÉ MARC, (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

AUGÉ MARC, (2010), *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al non-tempo*, Eleuthera, Milano.

BARTOLETTI ROBERTA, (2007), *La narrazione delle cose. Analisi socio-comunicativa degli oggetti*, FrancoAngeli, Milano.

BOGATYRÈV PÈTR, (1982), *Semiotica della cultura popolare*, Bertani, Verona.

BRAUDEL F., (1982), *Le strutture del quotidiano*, Einaudi, Torino.

BURKHARDT FRANCOIS, MANTICA CLARA (a cura di), (1993), *Artigianato Industria territorio. Il cristallo di Colle Val d'Elsa*, Electa, Milano.

CAOCI ALBERTO (a cura di), (2005), *Bella s'idea, mellus s'opera, Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cucc, Cagliari.

CAOCI ALBERTO, (2008), *Antropologia, estetica e arte, Antologia di scritti*, Franco Angeli, Milano.

CAOCI ALBERTO, LAI FRANCO (a cura di), (2007), *Gli 'oggetti culturali'. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Franco Angeli, Milano.

CARBONARO ANTONIO, FACCHINI CARLA (a cura di), (1993), *Biografie e costruzione dell'identità*, FrancoAngeli, Milano.

CLEMENTE PIETRO, MUGNAINI FABIO (a cura di), (2001), *Oltre il folklore: Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma.

CIRESE ALBERTO MARIA, (1977), *Oggetti, segni, musei sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino.

CIRESE ALBERTO MARIA, (2010), *Altri sè. Per una antropologia delle invarianze*, Sellerio, Palermo.

DE GIORGI CLAUDIA, GERMAK CLAUDIO, (2012) *Design per i beni culturali territoriali. Merchandising museale e artigianato*, CELID, Torino .

DECANDIA LIDIA, (2000), *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

DECANDIA LIDIA, (2004), *Anime di Luoghi*, FrancoAngeli, Milano.

CRISTALLO VINCENZO, GUIDA ERMANNO, MORONE ALFONSO, PARENTE MARINA, (2006), *Design, territorio e patrimonio culturale*, Clean, Napoli.

GABRIELLI B.(1993), *Il recupero della città esistente*, Etalibri, Milano

GERMAK CLAUDIO (a cura di), (2008), *Uomo al centro del progetto, Allemandi*, Torino.

LA CECLA FRANCO, (2000), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari

LAI FRANCO (a cura di), (2004), *Fare e saper fare, I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cucc, Cagliari.

LA PIETRA UGO (a cura di), (1997), *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*, Triennale di Milano, Milano.

LO PICCOLO FRANCESCO (a cura di), (1995), *Identità urbana, Materiali per un dibattito*, Gangemi Editore, Roma.

LUPU ELEONORA, (2009), *Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione*, Franco Angeli, Milano.

HEIDEGGER MARTIN, (2007), *Introduzione alla metafisica*, Mursia Editore, Milano.

MARI ENZO, (2001), *Progetto e Passione*, Bollati Boringhieri, Torino.

MARANO ANTONIO (a cura di), (2004), *Design e ambiente. La valorizzazione del territorio tra storia umana e natura*, PoliDesign, Milano.

MOLOTCH HARVEY, (2005), *Fenomenologia del tostapane, Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Raffaello Cortina, Milano.

MONTANARI FRANCO (a cura di), (2006), *Territorio dell'impresa, territorio della rete, territori digitali. Industrial design per le comunità virtuali*, Aida, Firenze.

MORITTU R, PAU A. LOTTI G.(2011) *Tessere conoscenze* Edizioni Ets, Pisa.

NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN, (1971), *GeniusLoci*, Electa, Milano.

PESIC PETER, (2002), *Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.

PIETERSE JAN NEDERVEEN, (2005), *Melange Globale. Ibridazione e diversità Culturali*, Carocci, Roma.

QUADRUPPANI SERGE, Loria Maruzza, (2004), *Alla tavola di Yasmina*, Mondadori, Milano.

RABITO VINCENZO, (2007), *Terra Matta*, Einaudi, Torino.

REMOTTI FRANCESCO, (1996), *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.

SALSA ANNIBALE, (2007), *Il tramonto delle identità tradizionali. Spasamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea.

THUILLIER JEAN PAUL, (1993), *Gli Etruschi, il mistero svelato*, Universale Electa/Gallimard, Milano.

VISENTIN CHIARA, (2008), *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*, Il Poligrafo, Padova.

Artigianato e Design

La rinascita del progetto lento

Nel corso dell'ultimo anno il mondo è radicalmente cambiato. Le linee di connessione che legavano trasversalmente gli oggetti e le persone si sono spezzate in più parti interrompendo quei flussi che alimentavano e determinavano la globalizzazione.

In uno scenario di sospensione che permea la società in una dimensione globale, si è insinuato il pensiero debole della dimensione locale; un ritorno alla piccola scala, una riconquista dei gesti e, soprattutto, una riscoperta del tempo come valore ritrovato e recuperato. Un tempo che è oggi tempo delle riflessioni e delle elaborazioni ma anche tempo di una ripresa del fare che alimenta i rapporti tra noi e le cose. Il Design, disciplina guida del divenire degli oggetti, è oggi la forza trainante di una gioiosa rivoluzione del fare nella quale si inserisce a pieno titolo un rinnovato rapporto con l'artigianato nelle sue molteplici sfaccettature.

In una frantumazione dei processi produttivi la dimensione artigianale va oggi dalla microimpresa all'hobbistica attraversando i territori dell'industria e dell'arte e allargando il proprio ambito di competenza all'intero processo generativo dall'ideazione alla distribuzione. Le tecnologie rendono possibile una nuova dimensione del fare accompagnando il processo in tutte le sue fasi: dalla fase conoscitiva (che si nutre degli archivi virtuali) alla fase ideativa (che non può prescindere dal disegno digitale), dalla fase realizzativa (l'"osmosi tecnica" e cioè la contaminazione delle abilità artigianali con le competenze industriali) alla fase comunicativa (web marketing) e ancora, non da ultimo, alla fase distributiva (si assiste ad una graduale diffusione delle piattaforme e-commerce per l'artigianato).

In questo nuovo scenario il Design deve oggi rielaborare i propri processi e definire nuovi strumenti e processi in relazione alle diverse espressioni del fare. Il libro guarda ad una riscoperta dell'artigianato che sta gradualmente coinvolgendo le nuove generazioni e ai cambiamenti che investono oggi il profilo del progettista e il ruolo dell'impresa.

ISBN 978-88-9450-593-1



9 788894 505900