



Stefano Follesa

DESIGN
& IDENTITÀ
PROGETTARE PER I LUOGHI

Franco Angeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



DesignInnovazioneTerritorio

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

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

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

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

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

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

Ringrazio:

- Angela, Chiara e Martina per i giorni rubati.

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

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

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

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

La grafica è di Susanna Cerri e Stefano Follesa.

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

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Stefano Follesa |

DESIGN
& IDENTITÀ
PROGETTARE PER I LUOGHI

FrancoAngeli |

INDICE

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

CAPITOLO QUINTO**LE NUOVE ESPRESSIONI DEL DESIGN IDENTITARIO**

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

CAPITOLO SESTO**PROGETTARE IDENTITÀ**

NUOVO MONDO	101
PROGETTARE IDENTITÀ	105
BUONE PRATICHE	109

CAPITOLO SETTIMO**PRIMA DEL PROGETTO**

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

CAPITOLO OTTAVO**DENTRO IL PROGETTO**

LE COMPONENTI DEL PROGETTO	125
CONTAMINAZIONI E CONFRONTI	136

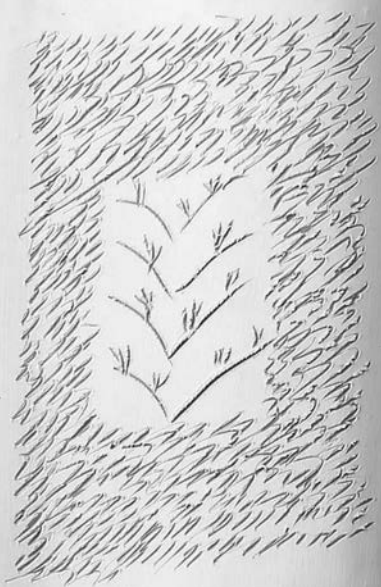
CAPITOLO NONO**DOPO IL PROGETTO**

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

CONCLUSIONI

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

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



10/1/20

LA RISCOPERTA DELLA CULTURA DEL FARE

Ugo La Pietra¹

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

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

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

Il design verso l'artigianato

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

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

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

Poi successe qualcosa!

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

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

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

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

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

Trenta anni di esperienze, un periodo che sarebbe

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

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

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

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

Dall'atelier, alla bottega, all'impresa

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

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

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

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

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

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

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

La centralità dell'artigianato

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

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



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

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

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

Purtroppo nei vari decenni, anche se da molte par-

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

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

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

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

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

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

NOTE

¹Artista, architetto, designer e ricercatore.

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



DESIGN, ARTIGIANATO, TERRITORIO

Francesca Tosi ¹

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

Firenze ha sempre esercitato nell'immaginario collettivo un'identità forte, costruita nel tempo in un preciso rapporto tra luogo fisico e luogo culturale, consolidata a partire dalla seconda metà del Cinquecento nelle testimonianze dei viaggiatori del Grand Tour che veicolavano insieme ai prodotti di un artigianato sapiente l'immagine di una città colta e raffinata. La Toscana e il suo capoluogo sono stati per molto tempo l'emblema di una diversità culturale leggibile negli oggetti, nelle architetture, nel paesaggio, che ha alimentato senza soluzioni di continuità l'economia del territorio, espressione di una cultura del fare che ha qui raggiunto livelli alti di perizia. L'identità Toscana, quello che viene definito "Tuscan Way of Life", non nasce da una casualità di eventi ma è il risultato di una costruzione sapiente, avviata nel tardo medioevo e rafforzata e sviluppata nei secoli a seguire², che si manifesta con evidenza a partire dall'inizio del Novecento quando, nel clima internazionale degli antiquari storici, si definisce uno "stile fiorentino dell'abitare" che raccoglie al suo interno le suggestioni dell'ambiente naturale e costruito, la sapienza delle culture materiali, la forza del patrimonio artistico e culturale. Il ruolo

forte ricoperto in questa costruzione identitaria da un tessuto artigianale presente e diffuso nel territorio si palesa negli anni Trenta quando, in ambito nazionale, si delinea una precisa differenza di ruoli tra quelle che venivano definite le capitali culturali del paese; a Firenze spetta il compito, attraverso la Mostra dell'Artigianato, di dare le linee programmatiche sullo sviluppo produttivo manifatturiero, mentre Milano, con la nascita della Triennale, sarebbe diventata il riferimento per lo sviluppo della cultura del progetto industriale.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sempre caratterizza l'incontro tra design e artigianato.

NOTE

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

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

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



PREMESSA

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

Questo libro parla di oggetti e di luoghi.

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

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

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

Il senso di questo libro non è auspicare un ritor-

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

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

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

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

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

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

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

Il percorso delle parole inizia con l'analisi dei rapporti che intercorrono tra uomini e oggetti visti sia dal punto di vista degli uomini (la nostra conoscenza delle cose, il modo in cui le usiamo, il ruolo che attribuiamo loro, le modalità di possesso e scambio) sia dal punto di vista delle cose (il rapporto con i luoghi, il ruolo nell'evoluzione della società, il rapporto con i rituali del vivere), sino a definire gli elementi che ne determinano l'identità, quindi i materiali, le tecniche, le tipologie, i linguaggi, gli usi, i simboli, le contaminazioni.

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

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

Con le parole di Andrea Branzi: "Dalla più remota antichità, fino ad i giorni nostri, esiste [...] un unico flusso di trasformazione del mondo degli oggetti; flusso che ha portato i primi arnesi creati dall'uomo ad evolversi nel complesso e popolato mondo dei manufatti che riempiono la nostra vita oggi. Si può dunque leggere la storia della cultura materiale come il risultato - sempre parziale ed in continua espansione - di un'unica ricerca fatta da un numero infinito di operatori [...] un singolo oggetto va dunque capito come parte terminale e provvisoria di uno sforzo che attraversa l'attività di numerosi individui per un lungo periodo storico"³. Ma prima ancora di Branzi, a parlare di una linea evolutiva degli oggetti era stato un libro del critico americano George Kubler (arrivato da noi proprio negli anni Settanta), nel quale l'autore, analizzando i rapporti tra il fare delle cose e il fare dell'arte, affermava: "Le più antiche relique dell'opera dell'uomo sono gli arnesi dell'età della pietra. Da questi arnesi alle cose di oggi non c'è soluzione di continuità: è un'unica e lunga serie di oggetti che si è ramificata più volte ed è spesso

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