

DESIGN & CRAFTS IN ITALIA: L'ALTRA ORIGINE DEGLI OGGETTI

Gli scenari futuri dell'hand-made. Tra artigiano, industria e made in Italy

Luca Parodi

Design & Crafts in Italia: l'altra origine degli oggetti

**Gli scenari futuri dell'handmade.
Tra artigianato, industria e
made in Italy**

Luca Parodi

Università degli Studi di Genova
Dipartimento Architettura e Design

Scuola di Dottorato in Architettura e Design
XXXIV ciclo | Curriculum Design

Tutor prof. Alessandro Valenti

05

Programma

15

Premessa

38

**Mano, mente e progetto
La (ri)scrittura creativa
dell'artigianato**

ANTEFATTO

Contaminazioni contemporanee tra design e craft:
una ricognizione nel presente

Handmade e design d'autore: una questione di
legacy

Mano, mente e progetto. La (ri)scrittura creativa
dell'artigianato

114

**Volti, visioni e strategie.
I protagonisti del Design & Crafts italiano**

ANALISI

La parola ai curatori: la nuova stagione della creatività made in Italy

La parola ai designer: la teoria e la pratica della Generazione Y

/

Formazione, valorizzazione e sostenibilità. Il neodesign made in Italy

SINTESI

Cultura e formazione: scuole, università e botteghe

Geografie e sostenibilità: il valore dei distretti

Design & crafts: le sfide contemporanee del made in Italy

Ipotesi

La ricerca parte dalla constatazione dell'esistenza di un allargamento di campo del design contemporaneo inteso come risultato di incursioni in altri settori tra i quali, senza dubbio, spicca l'handcraft. Il fenomeno, riscontrabile a livello internazionale, interessa in maniera particolare l'Italia, paese in cui il 'fatto a mano' ha una sua tradizione percepita universalmente come eccellenza ed elemento di valore (anche economico). Il ricorso all'artigianato, evidente nelle opere di molti giovani designer attivi negli ultimi dieci anni, viene letto e interpretato come un percorso parallelo a quello intrapreso dal disegno industriale, campo di azioni dei maestri italiani e dei loro allievi, testimoniato da intersezioni sempre più frequenti con il settore manifatturiero e dalla diffusione di una sensibilità etica ed estetica che riattualizza e rende attraente il concetto di handmade. Ne sono una diretta conseguenza l'evoluzione della figura del designer progettista (e creatore) di oggetti, nonché le nuove relazioni tra prodotti, processi, materiali, luoghi.

Ambito tematico

Design & Crafts: l'intreccio con l'artigianato, e il Made in Italy, letto come neomovimento spontaneo e campo di sperimentazione nell'ambito del sistema design, riscontrabile sia nella cultura e nella teoria del progetto, sia nella recente produzione materiale degli oggetti.

Il fenomeno è evidente grazie a:

- l'esistenza sul mercato di prodotti ibridi che intrecciano design e artigianato, legati a nuove alternative di rapporto tra geografia, manifattura e creatività;
- il moltiplicarsi di convegni, mostre ed eventi internazionali volti a promuovere lo storytelling dei nuovi progetti-oggetti;
- la diffusione di una letteratura trasversale che affronta, partendo dalla contemporaneità più stringente, le tematiche relative alla contaminazione tra cultura del progetto e saper fare artigianale.

Riferimenti tematici

Sullo sfondo delle storie dei maestri del design italiano, e di quelle della generazione che ha raccolto la loro eredità, tracce di una sfaccettata indagine sulla relazione contemporanea tra design e artigianato si possono trovare in molte pubblicazioni e ricerche degli ultimi anni che documentano una ripresa inaspettata e non sempre omogenea del fenomeno. Si tratta di progetti, scritti ed eventi che hanno contribuito a definirne immagini e coordinate di base proponendone diverse interpretazioni. La produzione culturale presa in esame, non riconducibile ad un unico filone di pensiero, viene studiata cronologicamente per rimettere a fuoco l'intero processo attraverso il quale l'artigianato non solo è stato riscoperto, ma si è rivelato un punto di (ri)partenza virtuoso

per il futuro del design Made in Italy. Attraverso l'intreccio di pensieri ed esperienze vengono messe a sistema le differenti strategie creative adottate dai singoli designer e viene configurata la costellazione di progettisti che stanno ripercorrendo il filone dell'artigianato, incrementando la formazione di una realtà parallela all'industrial design.

Ambito della ricerca

La relazione tra artigianato e design nel panorama italiano: dai maestri agli emergenti. Focus sui progetti nati tra il 2010 e il 2020, firmati da una nuova generazione di designer per lo più under 40.

Oggetto della ricerca

Il neomovimento Design & Crafts e le sue relazioni con il made in Italy.

Obiettivi

- Decodificazione delle trasformazioni concettuali e formali in atto all'interno del sistema design italiano messo in relazione con l'artigianato;
- Individuazione e schedatura della generazione di designer che hanno avviato collaborazioni sinergiche con il sistema manifatturiero italiano;
- Analisi dei prodotti nati dalla relazione tra know-how artigianale, tratto personale dei desi-

gner, controllo della filiera produttiva;

- Sviluppo di possibili ipotesi di progetto (scenari futuri) in relazione a nuove esigenze che richiedono altre economie, maggiore sostenibilità, valorizzazione delle risorse culturali e territoriali, nuove possibilità educative e formative.

Chiave di lettura

Al fine di definire le trasformazioni in atto all'interno del sistema del design contemporaneo nel contesto italiano degli ultimi dieci anni, l'indagine fa riferimento al taglio metodologico adottato da diversi autori. Nella prima parte, incentrata sulla lettura della contemporaneità, viene applicato alla ricerca il punto di vista di Richard Sennet, traendo ispirazione dalla ricognizione storica sul tema arte-artigianato-creazione-applicazione proposta nel suo testo *L'uomo artigiano* (Feltrinelli, 2013). In seguito, è il filo conduttore del testo *Futuro artigiano* di Stefano Micelli (Marsilio Editore, 2011) a guidare l'analisi. La sua overview sul ruolo ricoperto dal lavoro artigiano accompagna la messa a fuoco degli eventi che animano il panorama italiano contemporaneo. La struttura narrativa segue il filo conduttore proposto da Domitilla Dardi e Vanni Pasca nel *Manuale di storia del design* (SilvanaEditoriale, 2019) e ripercorre, attraverso un racconto sincronico ed alcuni approfondimenti diacronici, gli sviluppi della relazione design, artigianato e industria nella storia del design internazionale. Nella seconda parte, invece, il contributo dei curatori e la schedatura dei desi-

gner vengono messi a sistema traendo ispirazione dal taglio metodologico adottato da Maria Luisa Frisa nel testo *Una nuova moda italiana* (Marsilio Editore, 2011). L'autrice esplora il fashion system italiano individuando nuovi percorsi e traiettorie inedite, con l'obiettivo di indagare (e sistematizzare) le giovani figure che stanno proponendo idee e modi di lavorare inconsueti. Infine, nell'ultima parte si ipotizzano le coordinate del design and crafts italiano. Particolarmente importanti, in questa fase: La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo (Marsilio Editore, 2015) di Anty Pansera per il taglio adottato nell'analisi dei percorsi di formazione e dei possibili sviluppi futuri; Verità e bellezza. Una scommessa per il futuro dell'Italia (Nomos Edizioni, 2010) di Francesco Morace e Giovanni Lanzone, per lo studio condotto sulla peculiarità dei patrimoni e dei saperi che attraversano il tempo e lo spazio connotando il made in Italy; Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso (Il Mulino, 2017) di Alberto Bassi per l'interessante chiave di lettura proposta nello studio dei modi di produrre in relazione al divenire culturale e socioeconomico.

Metodi e strumenti

Metodologicamente la ricerca viene svolta attraverso passaggi logici espressi sia sotto forma di testi analitici che di schede sintetiche. Partendo dalla ricognizione storica, e dalla descrizione dello stato dell'arte, si procede con il coinvolgimento di cinque curatori, attenti osservatori ed abili os-

servatori ed abili interpreti delle trasformazioni in atto all'interno del sistema del design. Annalisa Rosso, Alice Stori Liechtenstein, Domitilla Dardi, Federica Sala e Paola Carimati affiancano la fase di inquadramento dell'indagine e contribuiscono all'individuazione dei designer italiani under 40 protagonisti delle principali incursioni tra design e artigianato degli ultimi dieci anni. Il loro coinvolgimento è fondamentale, in quanto aiuta ad osservare da vicino i cambiamenti in atto e permette di dar voce alla nuova generazione di curatori ed esperti di design. Successivamente, tutte le figure individuate vengono intervistate con l'obiettivo di mettere a sistema i prodotti e le esperienze che si sono riappropriati del settore tecnico e pratico fondato sull'uso colto dei materiali, sullo sviluppo delle relazioni tattili e sulla valorizzazione delle abilità manuali che rappresentano il fiore all'occhiello dell'eccellenza italiana. A seguire, vengono documentati possibili scenari futuri, sensibili alle trasformazioni della disciplina, aperti ad ulteriori sviluppi in sintonia con la cultura internazionale.

Risultati attesi

L'indagine sviluppa nuove possibili strategie d'azione inscritte all'interno di un percorso inedito del design, parallelo a quello industriale, pronto a (ri)portare l'attenzione sui distretti produttivi, valorizzando il 'saper fare' custodito tra le pieghe dei territori ed intrecciando, con sagacia, nuove economie, una maggiore valorizzazione delle risorse culturali e territoriali, la formazione delle

scuole, il ruolo delle accademie e la consapevolezza verso i temi della sostenibilità. Decodificando le trasformazioni in atto all'interno del sistema del design italiano, individuando e schedando la generazione di designer under 40 che hanno avviato collaborazioni con la rete manifatturiera e studiando i prodotti nati da queste cooperazioni vengono tracciati ipotetici scenari futuri. Nel primo capitolo emerge che sono molteplici le incursioni del design nel settore dell'artigianato riconducibili agli ultimi dieci anni ed emerge chiaramente l'attualità del tema che avvalorava l'ipotesi dell'esistenza di un neomovimento italiano nato in bilico tra design e crafts. Si tratta di pubblicazioni, progetti, mostre ed eventi basati sulla cooperazione tra le tecniche manuali e la visione progettuale.

Nel secondo capitolo le esperienze raccolte con il contributo dei curatori sembrano confermare la volontà di un'intera generazione di designer di approfondire le dinamiche di mercato e definire nuovi spunti imprenditoriali. Tutti i progettisti coinvolti si confermano pronti a riattivare le economie locali, valorizzando le produzioni d'eccellenza ed accorciando, conseguentemente (e consapevolmente), le filiere produttive.

Nel terzo capitolo si raggiunge l'ultimo obiettivo della ricerca, che consiste nella definizione di una possibile ipotesi di sviluppo in relazione alle nuove esigenze economiche, sostenibili, culturali, territoriali, educative e formative. Viene immaginato un cambio di approccio, rispetto al ruolo

del fatto a mano e alle sue ricadute sulla cultura e sul design, in un'ottica maggiormente attenta all'emergenza legata alla produzione di CO2, alla scarsità di risorse, al proliferare dei rifiuti, nonché alla crisi energetica ed economica in atto.

Il sistema del design, partendo dalle presenti condizioni, può:

- incentivare la produzione diffusa sul territorio, intrecciando design e artigianato e valorizzando le risorse culturali e territoriali, senza necessariamente escludere l'industria;
- immaginare percorsi formativi inediti per le scuole d'arte e mestieri basati (anche) sulla collaborazione con le accademie e le università al fine di garantire la diffusione delle tecniche, dei metodi e delle esperienze alla generazione Z;
- incentivare lo sviluppo di una nuova consapevolezza del sistema dell'artigianato, scardinata dagli stereotipi e dalle etichette, promuovendo un pensiero attento alle esigenze della contemporaneità e aperto a possibili progressi futuri.

Quanto segue, un viaggio intorno alla relazione contemporanea tra design e artigianato in Italia, vuole essere il risultato di una condivisione di intenti e contributi incrociati che ha permesso di costruire attorno ad un ambito importante, e ampio, quale la disciplina del design, una precisa linea di pensiero trasmissibile e aperta ad ulteriori sviluppi, con l'obiettivo di proporre una possibile analisi di uno spaccato del contesto attuale, prevedendone un'evoluzione a partire da una selezione ragionata di autori e progetti che negli ultimi dieci anni hanno lasciato una traccia significativa nel panorama nazionale del design intrecciando relazioni promettenti con il fatto

a mano. Il lavoro svolto ha avuto come premessa alcune considerazioni circa il sistema del design italiano, la relazione tra manifattura e industria che ha accompagnato la storia della disciplina, e lo sconfinamento tracciato da quello che d'ora in avanti chiameremo Design & Crafts, un neo-movimento spontaneo, non organizzato, le cui azioni lasciano intravedere una possibile altra strada del design made in Italy.

Tali valutazioni sono basate sull'esistenza concreta di un percorso, parallelo a quello dell'industrial design, che appare assolutamente contemporaneo e frutto di trasformazioni concet-

tuali e formali che interessano la produzione di oggetti e arredi capaci di interpretare in maniera creativa e inedita l'handmade, risultato del lavoro congiunto di mano, mente e progetto.

La selezione ragionata di autori, progetti e manifestazioni - corpus importante della presente ricerca - conferma quanto accennato e documenta la diffusione della volontà, non solo italiana, di ibridare il sistema design con il percorso dei mestieri d'arte.

Le pagine che seguono intendono fotografare il fenomeno, studiarlo e tracciarne possibili sviluppi futuri, assumendo come casi studio le esperienze matura-

te in due lustri dalla generazione di designer italiani under 40, considerati nel primo decennio del 2010 talenti emergenti, divenuti oggi punti di riferimento del settore.

L'operazione va assunta come una dichiarazione di intenti: «se fino a poco tempo fa si pensava che il progresso camminasse sulle gambe di professionisti sempre più specializzati, oggi sembra tornare alla ribalta una generazione pronta a far saltare le barriere tra le discipline identificando nei confini nuovi punti di snodo e innovazione»¹. In particolare, l'evidente ritorno all'artigianato va inquadrato rispetto alla diffusione di una sensibilità

etica ed estetica che ha reso più attraente e contemporaneo il fatto a mano alla luce di temi che spaziano dall'autoproduzione alla sostenibilità passando per la valorizzazione di saperi e culture materiali locali. Il fenomeno non interessa solo l'Italia. In Europa l'artigianato è tornato ad insinuarsi con forza nel dibattito teorico e nella pratica del designer «legandosi alle nuove condizioni del mondo e del mercato»².

Interessanti, ad esempio, alcune proposte provenienti da Gran Bretagna e Olanda, oggi definiti «l'epicentro del Crafts Renaissance»³ che hanno incentivato il confronto tra economisti, sociologi e studiosi del design contri-

buendo alla messa a fuoco di uno scenario, nel quale la figura del designer ha rinnovato il proprio ruolo diventando un elemento nevralgico nella filiera di produzione del valore.

Prendendo in prestito le parole di Claudio Germak, è possibile soffermarsi (e riflettere) sulla sua visione della relazione tra designer e artigiani: «Gli uni, collaborando con gli altri, si contaminano dando senso e valore al manufatto, orientandolo – inoltre – ai modelli contemporanei di consumo e accrescendo la qualità del progetto e del processo»⁴. L'interesse per l'artigianalità oggi sembra rappresentare una chance di ripresa verso nuovi

orizzonti professionali. Giovanni Anceschi e Massimo Botta affermano che «il mestiere di designer assomiglia sempre di più alla figura poliglotta del regista, a quella astuta dello stratega, a quella innovativa del tecnologo e a quella previdente del pianificatore»⁵.

Questo perché, sempre più spesso, vengono messe in atto incursioni tra la professione e altre tecniche, scienze e discipline. Partendo da un baricentro comune, il sistema sembra essersi aperto a nuovi scambi disciplinari, attraverso i quali ciascun professionista individua campi d'azione e raggi di intervento differenti. Le tradizioni custodite

tra le pieghe dei territori rappresentano lo sfondo di una nuova (fortunata) stagione del design, che vede i progettisti muoversi a cavallo tra il saper fare tecnico e la capacità di visione

Ma non è intenzione dell'indagine guardare al passato con aria nostalgica, bensì fare luce su una generazione di designer che, come abili esploratori, hanno studiato le geografie del Paese tracciando nuovi percorsi ed avviando sinergie virtuose. Se «le strade possibili per chi intraprende la professione sono tante e i territori di interesse della disciplina vanno ampliandosi col progredire della sua diffusione»⁶, risultano sagaci gli intrecci e le

ibridazioni tra il 'saper fare' sedimentato tra le pieghe dei territori e il tratto creativo. Dopotutto, «il futuro, senza radici nel passato, non è in grado di parlare il linguaggio delle trasformazioni. Un futuro con radici solide nella memoria può invece disegnare il nostro ambiente, a patto di interpretare i desideri e le attese del presente»⁷. Ecco che nella dimensione inedita e dinamica del nuovo rapporto tra design e artigianato è possibile collocare la figura del nuovo designer.

Per quanto concerne la struttura, la ricerca si articola in tre capitoli che rappresentano non solo dei contenitori tematici, ma anche la sequenza metodologica adottata.

La prima parte è basata sulla lettura della contemporaneità e cerca di inquadrare, campionandoli, i principali testi ed eventi che negli ultimi dieci anni hanno indagato la relazione tra il design e i mestieri d'arte, promuovendo collaborazioni tra progettisti, artigiani e gallerie di design.

Partendo dai punti di vista di alcune figure chiave militanti, quali Richard Sennet, professore di sociologia alla London School of Economics e alla New York University, autore del testo apripista *L'uomo artigiano*⁸ e Stefano Micelli, docente di Economia e Gestione delle Imprese presso l'Università Cà Foscari di Venezia, nonché autore di *Futuro Artigia-*

no⁹, si sottolinea – attraverso le rispettive diversità – come quello della manifattura non sia solo un tema di stringente attualità, che spazia dalla teoria alla pratica passando per l'accademia, ma come l'interesse per l'argomento e la ricerca vengano sviluppati simultaneamente e trasversalmente in ambiti differenti.

A seguire, e a sostegno, vengono messi a fuoco i principali intrecci che, nella storia, hanno coinvolto l'handmade e il design d'autore dall'Arts and Crafts ad oggi. Il leitmotiv viene suggerito dal *Manuale di storia del design*¹⁰ curato da Domitilla Dardi e Vanni Pasca e ripercorre, attraverso un racconto sincronico ed alcuni

approfondimenti diacronici, gli sviluppi della relazione design, artigianato e industria nella cultura internazionale. Il capitolo prosegue con una riflessione sul ‘fatto a mano’ made in Italy, inquadrando la situazione attuale dei mestieri d’arte e l’operato di Ugo La Pietra, storica figura di riferimento per le arti applicate italiane a partire dagli anni Cinquanta. (aggiungi Makers)

Il contributo dei curatori apre, invece, il secondo capitolo, dedicato alla schedatura dei designer italiani under-quaranta. I protagonisti, individuati attraverso un intreccio di mostre, progetti e pubblicazioni, rappresentano la generazione Y e permettono la

tracciabilità di un fenomeno che è ancora in fieri. L’operazione si inserisce nel solco metodologico tracciato da Maria Luisa Frisa nel testo *Una nuova moda italiana*¹¹, in riferimento al fashion system italiano. In quell’occasione l’autrice poneva l’attenzione sulla moda italiana in corso d’opera, proponendo una “uscita forzata” dalla stagione del Made in Italy e dalle etichette, per studiare le radici e il futuro del fashion. La struttura della sua pubblicazione individuava nuovi percorsi e traiettorie, pensati per indagare (e sistematizzare) le giovani figure che allora stavano proponendo percorsi stilistici e modi di lavorare inconsueti. Particolarmente interessante il rimando alla cap-

sule collection Made in presentata nel 2010 da Miuccia Prada e finalizzata alla valorizzazione del concept come fulcro del progetto di moda. La spiccata attenzione alla promozione delle tradizioni manifatturiere, non solo Italiane, ma anche di altri Paesi quasi la Scozia, l'India, il Giappone e il Perù risulta oggi un preludio a quanto intrapreso, qualche anno dopo, dal mondo del design.

La campionatura, guidata dal contributo di alcuni curatori d'eccezione, quali Annalisa Rosso, Domitilla Dardi, Alice Stori Lieghtestein, Federica Sala e Paola Carimati, intreccia e confronta le differenti strategie creative. Viene configurata in

questo modo la costellazione di progettisti che sono ricorsi al filone dell'artigianato italiano ponendosi su un binario parallelo a quello del disegno industriale.

I designer individuati, intervistati e catalogati sono: Agustina Bottoni, Antonio Aricò, BAM, Cara Davide, Domenico Orefice, Duccio Maria Gambi, Elena Salmistraro, Federica Biasi, Federico Peri, Francesco Meda, Guglielmo Polletti, Giacomo Moor, Gio Tiroto, Giuseppe Arezzi, Kiasmo, Lucia Massari, Marino Secco, Martinelli Venezia, Matteo Cibic, Matteo Di Ciommo, Matteo Pellegrino, Roberto Sironi, Sara Ricciardi, Serena Confalonieri, Simone Crestani, Stories of Italy, Valenti-

na Cameranesi Sgroi, Vito Nesta, Waiting for the bus, Zanellato Bortotto.

Tutti i designer provengono da università italiane e si sono formati collaborando principalmente con aziende e studi professionali. Sono progettisti liberi dagli schemi, noncuranti dei pregiudizi, determinati. Hanno studiato i principali caratteri che denotano e contraddistinguono il design made in Italy nel mondo e oggi provano ad alterare il punto di vista osservando la realtà produttiva italiana da angolazioni differenti. Sono consapevoli delle mutazioni economiche, sociali e culturali in atto e sanno che «per il design è necessario osservare,

comprendere e agire in considerazione dell'inedito contesto, in cui sembra assumere sempre maggiore importanza il pensare più del fare, il “significato” più e prima della produzione fisica di prodotti, sistemi e servizi»¹².

Attraverso le sinergie avviate con gli artigiani fanno emergere un'interpretazione inedita del design, basata sull'ibridazione della maestria «intrinsecamente legata ai territori e non delocalizzabile, perché legata ai luoghi in cui vive»¹³. In siffatto processo la tradizione rappresenta una costante, posta come orizzonte fermo, dinnanzi alla quale gli autori scelgono singolarmente come collocarsi.

È interessante notare come, mediante l'avvio delle collaborazioni, prenda forma una nuova logica di divisione del lavoro, più sensibile nei confronti delle economie locali, pronta a valorizzare le filiere produttive d'eccellenza, definendo nuovi spunti imprenditoriali. Dopotutto, «non si tratta di reinventare qualcosa che è passato, ma di rendere più riflessivo, più dialogico, più condiviso un patrimonio di saperi che ha il merito di unire l'intera nazione»¹⁴.

L'ultimo capitolo raccoglie il lavoro di sintesi e documenta quanto la figura del designer oggi possa essere identificata come

leva di sviluppo, pronta a «prendere delle decisioni relative non solo alla consapevolezza della contemporaneità, ma anche alla memoria collettiva delle generazioni future»¹⁵. Tuttavia, non risulta sufficiente decodificare le trasformazioni in atto per anticipare che cosa potrà succedere nei prossimi anni.

Seguendo la chiave di lettura proposta da Alberto Bassi nel testo *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*¹⁶ a proposito dell'importanza di immaginare nuovi modi di produrre consapevoli del divenire sociale e artistico, le pubblicazioni, i progetti, le mostre e gli eventi raccolti sembrano confermare la diffusione di

un neomovimento pronto a riconoscere nel territorio «una risorsa cui attingere, verso una maggiore sostenibilità, attenzione ai processi produttivi e all’impatto sul capitale umano, sul paesaggio e sul pianeta»¹⁷.

Decodificando le trasformazioni in atto, individuando e schedando la generazione di designer under 40 e confrontando le strategie adottate da ciascuno, vengono tracciati ipotetici scenari futuri. I progettisti coinvolti raccontano la volontà di immaginare «mondi diversi e di diverse ontologie, un pluriverso dove vanno a braccetto l’esperienza e le pratiche locali, indipendenti, con una tecnologia altrettanto indipen-

dente, aperta e distribuita»¹⁸.

Le esperienze raccolte propongono un cambio di approccio, consapevole delle trasformazioni in atto all’interno della disciplina, pronto a delineare nuovi spunti imprenditoriali basati sull’aggregazione dei saperi. E se l’urgenza di conciliare l’innovazione con la dimensione locale-tradizionale risulta fortemente presente, appare altrettanto necessario andare oltre le convenzioni, superare i luoghi comuni e gli stereotipi che per molti anni sono stati affiancati al ‘fatto a mano’. Soltanto in questo modo è possibile restituire valore ai singoli oggetti, proiettandoli in logiche differenti, pronte a «guardare con distacco e

distanza, distinguendo appunto la storia e la critica dalla cronaca, dall'autovalutazione nonché da una diversa forma di organizzazione delle riflessioni e del giudizio»¹⁹.

Inoltre, può risultare opportuno immaginare una rielaborazione dei percorsi formativi, incentivando nuove collaborazioni sinergiche tra le botteghe, le accademie e le università, e nutrendo – conseguentemente – la propensione alla multidisciplinarietà che il design coltiva e porta avanti da sempre.

Da Empoli, G. (2013) Contro gli specialisti. La rivincita dell'umanesimo, Venezia: Marsilio Editore, 18-19	1	Dardi, D., Pasca, V. (2019) Manuale di storia del design, Milano: Silvana Editoriale	10	Bassi, A. (2017) Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso, Bologna: Il Mulino, 123	19
Antonelli, P., in Domus n. 956, [marzo 2012], Milano, 121	2	Frisa, M. L. (2011) Una nuova moda italiana, Venezia: Marsilio Editore	11		
Ivi, 121	3	Bassi, A. (2017) Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso, Bologna: Il Mulino, 98	12		
Germak, C. (2015) Artigianato design innovazione. Le nuove prospettive del saper fare, Firenze: Dip. di Architettura, 43	4	Gambardella, C. (2020) Handmade in Italy, Firenze: Altralinea Edizioni, 105	13		
Aneschi, G., Botta, M. (2010) Hypermodern? Perspectives for the Design Education, Research and Practice, Multiple Ways to Design Research, Milano: Et Al Edizioni, 19-29	5	Micelli, S. (2011) Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli artigiani, Venezia: Marsilio Editore, 193	14		
Follesa, S. (2009) Pane e progetto. Il mestiere di designer, Milano: Franco Angeli, 14	6	Bettini, M. (2016) Radici. Tradizione, identità, memoria, Bologna: Il Mulino, 62	15		
Colonetti, A., Brigi, E., Croci, V. (2008) Design italiano del XX secolo, Firenze: Giunti Editore, 46	7	Bassi, A. (2017) Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso, Bologna: Il Mulino	16		
Sennet, R. (2008) The craftsman. Trad. It. (2009), L'uomo artigiano, Milano: Feltrinelli	8	Molteni, F. in Domus 1063, [dicembre 2021], Milano, 76	17		
Micelli, S. (2011) Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli artigiani, Venezia: Marsilio Editore	9	Maffei, S. in Domus 1061, [ottobre 2021], Milano, 30	18		

MANO MENTE- TE E PRO- GETTO LA (RI) SCRITTURA CREATIVA DELL' ARTI- GIANATO

1
Valenti, A. (2019) Welcome Mr. Khaled El Mays, Milano: ElleDecor.it. Disponibile in: <https://www.elledecor.com/it/design/a28178640/khaled-el-mays-welcome-mr-breuer-cantiere-galli-design/> [09 settembre 2021]

Contaminazioni contemporanee tra design & crafts: una ricognizione nel presente

«E se l'artigianato fosse al centro del design? Cosa succederebbe se il design non fosse solo al servizio dell'industria di massa, ma anche rivolto verso l'artigianato? E cosa succederebbe se in un mondo parallelo design e artigianato creassero un sodalizio, in cui l'input dell'artigianato nel progetto divenisse un contributo prezioso e dichiarato piuttosto che limitarsi alla banale esecuzione di rigide linee guida?»¹

Queste le parole di **Khaled El Mays**, designer libanese, classe 1985, protagonista di contaminazioni interessanti tra il sistema del design e l'eccellenza manifatturiera, che rappresentano un modello promettente di intreccio tra tradizione e innovazione.

Parte dal suo interrogativo, e dal suo originale lavoro, la ricognizione intorno alle attuali intersezioni tra design e artigianato alla ricerca di un filo rosso capace di tessere una trama dal cui ordito emerga una realtà creativa e produttiva parallela a quella dell'industrial design, presente in maniera significativa nel panorama italiano. Architetto di formazione, Khaled El Mays completa il suo percorso al Pratt Institute di New York dove studia digital art. Il suo stile unisce visioni cosmopolite a interpretazioni transcolari delle cose, mentre il suo approccio alla progettazione incarna una tendenza all'ibridazione che, negli ultimi tempi, è andata via via diffondendosi a livello internazionale.

Dopo un primo debutto italiano presso la galleria milanese Nilufar, nel 2019 partecipa al programma *Design in Residence* della prima edizione di EDIT Napoli e collabora con i maestri artigiani dei Quartieri Spagnoli, specializzati nella lavorazione del metallo. L'esperienza termina con lo sviluppo di una serie di arredi intito-

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A

SCALE
Khaled El Mays
EDIT Napoli, 2019

Foto Francesco-Cavaliere

fig. B

CLUB CHAIR
WELCOME MR BREUER
Khaled El Mays
Edizione Nilufar, 2021

Foto nilufar.com

lati **Scale**, frutto dell'intreccio virtuoso tra saper fare locale e visione multiscalare. I tavoli e tavolini proposti rappresentano la fusione tra architettura e design, tra presente e passato, fondendo gli echi di Beirut con la tradizione sedimentata di Napoli. Poco dopo l'esperienza partenopea, il tratto di El Mays si infila negli ambienti di Cantiere Galli Design, un interior design centre nel cuore di Roma.

L'occasione è il format **Una stanza tutta per sé**, a cura di Domitilla Dardi, che propone come tema della sua terza edizione **Ospiti desiderati**. Il designer immagina di invitare un ospite speciale e lo fa proponendo la reinterpretazione di una delle sedute più iconiche (e traccianti) del movimento moderno: la Wassily chair. Tuttavia, non si limita a proporre un semplice re-design del prodotto, ma immagina di invitare direttamente Marcel Breuer, ideatore della seduta, nonché figura peculiare del **Bauhaus** (del quale, proprio in questo anno, decorre il suo centenario). Già dal titolo scelto, "Welcome Mr Breuer", il concept appare diretto e inequivocabile. Le sedute presenti nell'allestimento sono due, entrambe nate principalmente dall'intreccio di legno e raffia, realizzate da due differenti manifatture: una italiana e una libanese. Benché tra le caratteristiche del progetto rientrino qualità come la leggerezza, l'elasticità e un design essenziale, la proposta di El Mays sembra discostarsi – almeno in parte – dal concept originale. L'autore traccia le coordinate di un'accoglienza ispirata dal concetto del nido e introduce elementi che trasudano il divenire sociale, artistico e culturale dei Paesi coinvolti. La collocazione scelta per le sedute sembra incentivare il confronto, non solo tra un ipotetico interlocutore e il maestro Breuer, ma anche (e soprattutto) tra il sistema del design e il know-how manifatturiero. E non è un caso che il dialogo venga incentrato su una seduta iconica come la Wassily chair, risalente al 1925, nata in un periodo storico che associa il concetto di modernità all'industria e ai grandi numeri. Durante i quattordici anni di attività del Bauhaus, infatti, viene coltivata una sorta di

Immagine rimossa
per motivi di copyright

utopia progettuale che riconosce nel binomio progetto-industria il cardine attorno al quale immaginare il design del futuro. In questo contesto, contraddistinto da un'estetica razionalista ricercata, si fanno strada tre protagonisti che, ancor oggi, vengono considerati 'maestri' dell'epoca: Walter Gropius, Ludwig Mies Van Der Rohe e, per l'appunto, Marcel Breuer.

Se la fiducia nella scienza e nella tecnologia guida il pensiero e la ricerca di Gropius, Van Der Rohe propone un concetto di design strettamente connesso all'arte, arricchito da una continua ricerca sulla relazione tra spazio, proporzioni e materiali, mentre Breuer fa parte «di una generazione che non credeva più nei grandi padri, ma che nutriva fiducia nella tecnologia e nel mondo industriale, premessa per progettare un nuovo mondo»².

La riflessione di Mays rimanda all'attività svolta dalla scuola tedesca, in quanto l'impegno verso la collaborazione e le sperimentazioni introdotte dai docenti e dagli studenti caratterizzano uno snodo nevralgico per la disciplina del design, che nel corso della sua evoluzione ben interpreta le «trasformazioni di ogni genere – sociali, politiche, economiche, scientifiche, culturali, ecologiche e via dicendo – per garantire che abbiano un effetto positivo, invece che negativo»³.

Se nel Bauhaus «l'esperimento, il libero gioco dell'intuizione e della conoscenza dei materiali furono sempre considerati superiori al risultato ultimo»⁴, oggi il designer libanese sembra voler ripartire da quell'approccio per proporre nuovi possibili scenari di sviluppo per il settore del 'fatto a mano'. All'inizio del secolo scorso il numero delle scuole di arte e mestieri registra una forte crescita e l'artigianato rappresenta il sistema principale per lo sviluppo dei prodotti, ma con lo scorrere degli anni la figura dell'artigiano muta, in favore di una industrializzazione che sembra fondamentale per la crescita della società moderna. Da quel momento avvia lo sviluppo di prototipi commissionatogli da terzi e raramente ha la possibilità di collaborare, interpretare e progettare insieme al designer.

2
Telli, F. (2007) I maestri europei. In A. Branzi (Cur.), *Capire il design*, Firenze: Giunti Editore, 134-138

3
Rawsthorn, A. in *Domus 1042*, [gennaio 2020], Milano, 62

4
Domus 272, [luglio 1952], 42

5
Sennet, R. (2008) *The craftsman*. Trad. It. (2009), *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli

Questa logica segna in modo tracciante il percorso del design, la sua evoluzione e, in modo particolare, il contributo dell'artigianato nei processi produttivi. Se quell'approccio oggi si potesse scardinare e si iniziasse a riconoscere un ruolo differente al settore manifatturiero, che cosa succederebbe alla cultura del progetto e, soprattutto, quale scenario si potrebbe prefigurare nei prossimi anni? Dopotutto, la consapevolezza che si stia registrando un evidente ritorno all'artigianato, che coinvolge ambiti che spaziano dalla moda al design, è ormai ampiamente diffusa e sono in molti – dal mondo della cultura a quello dell'economia – a sostenere l'attualità del fenomeno e le sue potenzialità.

Quella che segue è una roadmap che ha l'obiettivo di documentare quanto registrato attraverso una sequenza temporale di azioni intraprese a partire dal primo decennio degli anni Duemila. In particolare, sono stati raccolti dati rispetto alle pubblicazioni editoriali, alle mostre, alle fiere, ai progetti imprenditoriali e alle start up che hanno coinvolto il settore.

L'opera che potrebbe essere definita apripista, a proposito dell'indagine su questo tema, è il libro *The Craftsman*, risalente al 2008, a cura di **Richard Sennet**. Partendo da una analisi del significato profondo di "lavoro fatto a regola d'arte", l'autore pone l'attenzione sul processo artigianale e si sofferma sulla spinta motivazionale che lo spinge a realizzare un'opera perfetta nella sua forma, coerente con la tecnica e sensibile alle peculiarità della materia. La società contemporanea può trarre ispirazione dal desiderio di perfezione tipico del bravo artigiano e dalle caratteristiche che denotano: «la sua passione per la qualità del lavoro, il suo desiderio di miglioramento nell'esercizio e nell'approfondimento delle tecniche, il suo radicamento in comunità di pratiche socialmente riconosciute»⁵. Quel laboratorio che nel medioevo costituiva la casa dell'artigiano e veniva considerato un ambiente pressoché sacro, oggi può rappresentare (ancora) un importante teatro di sperimentazione, non solo per chi produce

con l'ausilio delle proprie mani, ma per l'intera cultura del progetto. Forse, diffondendo una buona attitudine di problem-solving e approfondendo con attenzione i punti di forza e le debolezze dei processi, si può incentivare la nascita di un design maggiormente consapevole ed efficace.

Sembrano trarre ispirazione da queste considerazioni molte manifestazioni nate negli ultimi dieci anni, basate sulla volontà di ibridare il sistema del design con il percorso dei mestieri d'arte. Ne rappresenta un esempio **Operæ**, la fiera torinese dedicata al design indipendente e da collezione, pensata per far convergere il pubblico e gli addetti ai lavori attorno a progetti accomunati da una particolare attenzione verso la materia, il processo e la tecnica produttiva. L'evento, lanciato nel 2010, propone un paesaggio abitato da oggetti portatori di nuovi valori economici, sociali, produttivi o relazionali, frutto dell'intersezione tra competenze artigiane e saperi digitali, tra pratiche locali e bisogni globali, professionalità specializzate e narrazioni collettive. Articolata in due sezioni rispettivamente dedicate ai designer e alle gallerie di design contemporaneo, la fiera offre l'opportunità di scoprire prodotti, prendere nota dei fenomeni emergenti, seguire l'evoluzione del mercato del design da collezione, entrare in contatto con gli attori e fermarsi a riflettere sugli aspetti che il design abbraccia. Operæ coinvolge i professionisti del settore e promuove un variegato calendario di talk, workshop ed un format site-specific che si reinventa ogni anno approfondendo aspetti differenti. Parallelamente alla fiera, nel 2014 viene presentato anche il progetto **PHM | Piemonte Handmade**, finalizzato alla valorizzazione dell'artigianato regionale con una specifica attenzione verso l'identità territoriale. Il progetto si concretizza nell'accostamento di due mondi-soggetti, l'artigiano e il designer, diversi per universo narrativo e codici progettuali, supportati in questo incontro dal contributo e dall'esperienza di un gallerista specializzato. Questo dialogo incentiva la nascita di una produzione

Immagine rimossa per motivi di copyright

fig. C
OPERÆ, 2015
Foto Davide Giulio Aquini
ad-g.it

ricercata e di alta qualità, quasi tutta caratterizzata da pezzi unici, o in edizione limitata, che – grazie al contributo delle gallerie di design contemporaneo selezionate – diventano nuovi protagonisti dei circuiti del collezionismo. Dal contatto di questi mondi emerge il quadro vivo e sofisticato dell'artigianato regionale, un insieme di realtà solide ed eccellenti, in grado di valicare i confini di tradizioni molto antiche per dialogare con nuove forme di progettualità contemporanea e mercati internazionali. «Il design futuro sarà più responsabile, più consapevole delle ricadute sul mondo e dei risvolti sociali del proprio lavoro», racconta Annalisa Rosso, curatrice della sesta edizione della fiera. E aggiunge: «Nel presente, soprattutto tra le nuove generazioni di designer, mi sembra che questa sensibilità stia emergendo e dettando un nuovo modo di progettare. Il titolo che abbiamo scelto, "Designing The Future", chiede d'impegnarsi oggi per disegnare il domani. Con più coraggio e coscienza di quanto sia

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

6
Didero, M. C. (2016) *Designing the future*, Milano: Domus. Disponibile in: https://www.domusweb.it/it/design/2016/10/06/operae_designing_the_future.html [10 agosto 2021]

fig. D-E
OPERAE, 2015
Foto Davide Giulio Aquini
ad-g.it

7
Carnick, A. (2017). Un'an-
teprima con la curatrice
Alice Stori Liechtenstein,
Milano: Domus. Disponibile
in: [https://www.domusweb.
it/it/design/2017/10/23/
operae-2017-unantepri-
ma-con-la-curatrice-ali-
ce-stori-liechtenstein.html](https://www.domusweb.it/it/design/2017/10/23/operae-2017-unantepri-
ma-con-la-curatrice-ali-
ce-stori-liechtenstein.html)
[20 agosto 2021]

8
Victoria and Albert Museum,
Power of Making. Disponibile
in: [http://www.vam.ac.uk/
content/articles/p/powerof-
making/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/powerof-
making/) [20 agosto 2021]

accaduto, in generale, finora»⁶. La volontà di provare ad immaginare il domani potrebbe essere identificata anche come il filo rosso che lega tutte le edizioni dell'evento torinese, in scena dal 2010 al 2017. Operæ accende i riflettori su approcci sperimentali, innovativi e multidisciplinari, consentendo agli espositori di vendere i propri prodotti e ai visitatori di acquistare pezzi dal grande valore qualitativo. Di anno in anno cambia la sua chiave di lettura con l'obiettivo di intercettare e seguire le tendenze del design, rappresentando – di conseguenza – un'opportunità per scoprire prodotti e fenomeni emergenti, ma anche per seguire le evoluzioni del mercato ed entrare in contatto con gli attori dei processi. Alice Stori Liechtenstein, curatrice dell'ultima edizione di Operæ nel 2017, sceglie "Why design!" come titolo della fiera e racconta: «Mi sono resa conto che il design è diventato un linguaggio, un modo di esprimere le idee, non è più solo produzione di oggetti. (...) L'umanità avrà sempre bisogno di oggetti, ma la sfera in cui il design agisce si è immensamente ampliata. Dato che i designer hanno una mentalità decisamente di ricerca hanno iniziato ad applicare il loro metodo al cibo, ai tessuti, all'ecologia e alla scienza. È così che il design diventa un ponte tra le discipline»⁷. E se l'esempio dell'uomo artigiano proposto da Richard Sennet rappresenta un approccio virtuoso alla professione, quale lezione può cogliere il mondo del design e assorbire all'interno del suo processo di ideazione e produzione? **Daniel Charny**, guest curator della mostra *The Power of Making. The importance to be skilled*, andata in scena al Victoria and Albert Museum di Londra nel 2011, sostiene: «Fare è il modo più potente con cui risolviamo problemi, esprimiamo idee e modelliamo il nostro mondo. Cosa e come facciamo definisce chi siamo e comunica chi vogliamo essere. Per molte persone, fare è fondamentale per la sopravvivenza. Per altri è una vocazione scelta: un modo di pensare, inventare e innovare. E per alcuni è semplicemente un piacere poter modellare un materiale e dire "l'ho fatto io". Il potere di creare soddisfa ciascuno di questi bisogni e desideri umani»⁸.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. F
POWER OF MAKING, 2011
Victoria and Albert
Museum
Foto vam.ac.uk

L'atto del creare viene posto allo stesso piano dell'atto progettuale e viene raccontato attraverso cento prodotti che ricercano l'unicità e il 'su misura' di alto pregio: 'affettibili', di lunga durata e con un forte plus narrativo-sensoriale. Ai designer coinvolti viene chiesto di realizzare i prodotti applicando tre tecniche principali: aggiunta, sottrazione o trasformazione. Attraverso l'aggiunta possono collegare, stratificare o combinare tra loro i materiali (saldatura, brasatura, impiallacciatura, tessitura, ricamo e pittura), la sottrazione gli permette di rimuovere una parte del materiale (taglio, intaglio, incisione, perforazione e molatura) e le tecniche di trasformazione consentono l'alterazione dei materiali stessi (lavorazione argilla, soffiatura del vetro, forgiatura dei metalli, cottura e fusione). Ciascun oggetto presentato in mostra è frutto di una tecnica e racconta le opportunità offerte dalla sperimentazione con i materiali, oltre all'importanza del rapporto che si crea tra il progettista, i materiali impiegati e gli strumenti adottati per la realizzazione. Stesso sentimento che spinge anche Jurgen Bey, nello stesso anno, a proporre il convegno Me crafts/You Industry, all'interno dello Zuiderzeemuseum di Enkhuizen, nel contesto della mostra **Industrious|Artefacts: The evolution of Crafts**. «La scelta di proposte provenienti da Gran Bretagna e Olanda non è casuale, perché i due Paesi rappresentano l'epicentro del Crafts Renaissance, il rinascimento dell'artigianato. Del resto, proprio in Gran Bretagna, dove l'ingegneria strutturale è considerata quasi un ramo dell'estetica e l'arte della ceramica ha percorso la rivoluzione industriale – nelle famose fabbriche Wedgwood del XVIII secolo – abilità manuale e produzione standardizzata si sono confrontate, ma anche scontrate, in modo produttivo. La Gran Bretagna è il primo luogo in cui la meccanizzazione si è affermata, e dove i suoi limiti e i suoi potenziali sono stati messi in discussione prima che altrove»⁹. In quest'area geografica gli insegnamenti universitari sono intrisi di una forte componente pratica-manuale che spinge gli studenti a pensare (anche) attraverso gli utensili e le materie avviando nuove sfide future. Un

9
Antonelli, P., in *Domus* n. 956, [marzo 2012], Milano, 121

futuro che, chiaramente, non entra in contrasto con il disegno industriale, né con le moderne tecnologie digitali e che rappresenta il protagonista del libro *Futuro Artigiano* di **Stefano Micelli**, best seller al quale nel 2014 è stato conferito il XXIII Compasso. L'autore, professore di Economia e Gestione delle Imprese presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, nel testo affronta queste tematiche con un occhio di riguardo verso la realtà produttiva italiana e un riferimento dichiarato alle trasformazioni in atto che pongono l'accento sulle potenzialità racchiuse nei distretti presenti sul territorio. Ma come rilanciare oggi quel «patrimonio di saperi oggi troppo poco valorizzato e come innescare un nuovo dialogo fra cultura del fare e politica? La sfida si vince puntando sulla figura dell'artigiano globale, un artigiano capace di investire sulla maestria del gesto e sulla sua valorizzazione a scala internazionale»¹⁰. L'autore, con taglio critico e analitico, propone una ricognizione sul ruolo e sulla percezione dell'artigianato nel Paese, mettendo in risalto le debolezze politiche e scolastiche che contraddistinguono il sistema dell'istruzione da alcuni decenni. Se negli ultimi anni si è diffusa la necessità di proiettare le piccole realtà territoriali in una dimensione internazionale, al nuovo artigiano viene richiesta una formazione professionale differente, un'ottima padronanza delle lingue, nonché un buon dominio delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione per gestire e comunicare la sua attività. Sembra aprirsi un nuovo capitolo all'interno del quale la sfera locale abbraccia la globalizzazione, promettendo chance interessanti non solo alle figure più esperte, ma anche alle nuove generazioni che si affacciano per la prima volta al mondo del 'fatto a mano'. Micelli propone un'analisi minuziosa che sembra voler far luce quel concetto di impresa «che ha raccolto l'eredità dei distretti, diventando interfaccia attiva (e consapevole) fra territorio e mercato globale. È il soggetto che ha dato qualità manageriale ai processi gestionali che la piccola impresa aveva sedimentato a partire dalla tradizione, avviando una nuova fase dei processi di internaziona-

 fig. G-H

POWER OF MAKING, 2011
Victoria and Albert
Museum

Foto vam.ac.uk

 10

Micelli, S. (2011) *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli artigiani*, Venezia: Marsilio Editore, 192

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

lizzazione dell'industria italiana»¹¹. Sembra trarre ispirazione da questa riflessione il progetto **Internoitaliano** lanciato nel 2012 dal designer Giulio Iacchetti: un insieme di laboratori artigiani distribuiti su tutto il territorio della penisola insieme ai quali produce arredi e complementi ispirati alla cultura italiana dell'abitare, «nati con cura e felicità» e per questo pronti ad «andare oltre il tempo»¹². Tutti i prodotti realizzati sposano il gusto made in Italy e raccontano un'italianità autentica, costituita da persone, tradizioni, abilità e materiali, tutti rigorosamente coerenti con la disponibilità locale. La firma di ciascun artigiano viene posta in evidenza insieme a quella del designer per enfatizzare il ruolo peculiare di coautore del manufatto. «Abbiamo cercato fortemente un rapporto solidale con una rete produttiva costituita da laboratori artigiani», racconta Iacchetti «una vera e propria fabbrica diffusa in cui abbiamo allocato i nostri progetti affinché potessero crescere, e maturare, alla luce della sapienza costruttiva che solo quelle botteghe artigiane sanno esprimere. Ci è parso chiaro, sin dall'inizio, che l'apporto dato dagli artigiani non poteva essere solo un completamento esecutivo del nostro progettare. Senza la loro competenza e capacità unica di trasformare la materia, ogni nostro sforzo sarebbe rimasto sulla carta. Per ribadire questo loro ruolo primario, abbiamo deciso che il nome di ogni artigiano sarebbe stato messo in evidenza come coautore dell'elemento della collezione da lui realizzato. Il risultato è una (prima) serie di oggetti che mi piace definire 'felici', perché nati da un'azione paritetica di un designer che li ha progettati e un artigiano che li ha realizzati con passione»¹³. Nel 2016 è la **Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte** insieme a **Living** - il magazine di interiors, design e lifestyle del **Corriere della Sera** - a proporre un nuovo format, tutt'oggi presente, all'interno del contesto del Fuorisalone di Milano. Si tratta di **DoppiaFirma**, un progetto pensato per valorizzare l'innovazione del design unita alla tradizione dei grandi maestri d'arte italiani. Il frutto di questa commistione sono collezioni uniche di prodotti

Ivi, 60 11

Ricci, G., in *Domus* n. 1056, [aprile 2021], Milano, 3-4 12

Iacchetti, G. in *Domus* n. 964, [dicembre 2012], Milano, 112-113 13

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. I
INTERNOITALIANO, 2014
Giulio Iacchetti
Foto Simone Fiorini

nati grazie allo scambio creativo tra un designer e un artigiano o una piccola manifattura d'eccellenza. Opere nate dalla contaminazione reciproca tra la cultura contemporanea del progetto e un 'saper fare' che rappresenta l'espressione autentica dei territori. Stessa mission abbracciata anche dal progetto **Best of Italy**, proposto dal marchio **Coincasa** in collaborazione con **Elle Decor Italia** e volto a portare l'attenzione sulle eccellenze italiane del settore artigianale. Tra i designer coinvolti, in qualità di co-autori dei prodotti, figurano Matteo Cibic, Francesca Lanzavecchia (dello studio Lanzavecchia + Wai), il duo costituito da Giorgia Zanellato e Daniele Bortotto, Serena Confalonieri, Sara Ricciardi, Simone Crestani, Federica Biasi, Agustina Bottoni e Francesco Meda. Piccole capsule collection di prodotti, ogni anno dedicati ad un materiale differente, realizzati mediante la fusione tra la creatività della generazione più giovane di progettisti e il miglior artigianato made in Italy. Tutti i prodotti



Immagine rimossa
per motivi di copyright

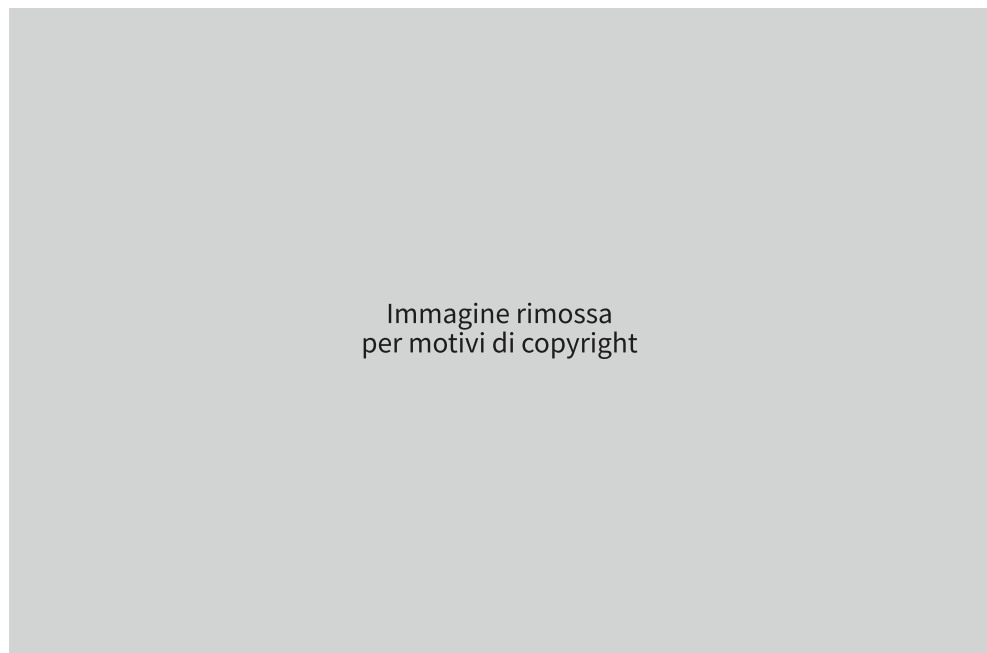


Immagine rimossa
per motivi di copyright

_____ fig. L
E-COMMERCE ARTEMEST
artemest.com

_____ fig. M
DOPPIA FIRMA, 2016
Matteo Zorzenoni e Nason
Moretti
Foto doppiafirma.com

_____ 14
Rubatti, D. (2021). Design
made in Italy: la casa
online per aziende e arti-
sti creata da un under 30,
Milano: Forbes. Disponi-
bile in: [https://forbes.
it/2018/10/01/forbes-ita-
lia-contatti/](https://forbes.it/2018/10/01/forbes-italia-contatti/) [13 ottobre
2021]

_____ 15
Mariani, V. (2018). La
piattaforma online che porta
l'artigianato italiano di
lusso nel mondo, Milano: El-
leDecor.it. Disponibile in:
[https://www.elledecor.com/
it/people/a21526042/arte-
mest-intervista-ippolita-ro-
stagno-marco-credendino/](https://www.elledecor.com/it/people/a21526042/artemest-intervista-ippolita-rostagno-marco-credendino/) [19
dicembre 2021]

realizzati sono acquistabili e contribuiscono ad incentivare la contaminazione virtuosa tra il saper fare artigiano e l'economia globale. Ecco che quei concetti approfonditi da Micelli non vengono accolti soltanto dai designer, ma suggeriscono possibili spunti progettuali anche al sistema del marketing e della vendita online. Un esempio particolarmente virtuoso è rappresentato da **Artemest**, la più grande piattaforma e-commerce che raggruppa il lavoro di oltre 1100 artigiani, artisti, aziende e designer italiani e lo distribuisce in più di 70 Paesi nel mondo. Il marketplace, fondato nel 2015 dalla designer di gioielli Ippolita Rostagno e dal manager Marco Credendino, mira a creare business e rilanciare il 'saper fare' italiano sul mercato internazionale. «Abbiamo formato una squadra di circa 50 professionisti provenienti da diversi Paesi, creativi e digitali basata tra Milano, nostro headquarter, e New York», spiega Credendino «il made in Italy resta sempre sinonimo di qualità e unicità, cultura e attenzione ai dettagli. Noi con Artemest cerchiamo di difendere ogni giorno la creatività e l'arte che risiede in ogni piccolo gesto dei nostri artigiani e maestri d'arte. Comunicandolo efficacemente al mondo»¹⁴. Una mission ben definita, che mira a diffondere prodotti di design, lifestyle e un servizio di trade finalizzato a rafforzare le consulenze con artigiani e designer per far conoscere il patrimonio culturale e storico del Paese. «Noi italiani riusciamo a inglobare secoli di storia e arte senza fare fatica e ogni territorio ha la sua specifica lavorazione di un determinato materiale» aggiunge Rostagno, «non ce ne accorgiamo perché la bellezza ci attornia fin dalla nascita e abbiamo dimestichezza con la diffusa sapienza del fare. Ma tutti gli altri, nel resto del mondo, sì»¹⁵. Spesso i prodotti proposti sulla piattaforma nascono da interessanti collaborazioni tra designer e artigiani, entrambi legati dalla volontà di sperimentare, apprendere e divulgare. In questo contesto le tradizioni custodite tra le pieghe dei territori tornano al centro del progetto e costituiscono lo sfondo dei nuovi intrecci, incentivando la commistione tra saper fare

tecnico e capacità di visione. Rilevante, a tal proposito, la mostra-evento *Homo Faber*, promossa dalla **Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship** nel 2018 e ospitata dalla città di Venezia. Per l'occasione, gli spazi della Fondazione Giorgio Cini sull'isola di San Giorgio, ospitano una rassegna senza precedenti, dedicata all'artigianato europeo più pregiato. Il format attrae 62.500 visitatori ed è caratterizzato dall'esposizione di 900 oggetti realizzati da 410 artigiani in collaborazione con altrettanti designers, e – parallelamente – dalla partecipazione di 91 maestri artigiani che danno prova, attraverso vere e proprie performance live, delle loro abilità. Si tratta del primo evento nel suo genere, pensato per celebrare e sostenere il valore dell'artigianalità dei maestri di tutto il continente. Durante l'evento, gli artigiani, i designers e tutti i curatori prendono parte a più di 40 conferenze e talks incentrati sulle sfide odierne dell'artigianato con l'obiettivo di provare a tracciare nuove traiettorie di sviluppo attuabili nel futuro prossimo. Homo Faber accende i riflettori su un settore che per molto tempo è stato poco valorizzato e lo fa attraverso una vera e propria dichiarazione d'intenti: «riconoscere che il talento umano, unico e irripetibile, è in grado di generare equilibrio e bellezza»¹⁶. Ecco il pensiero di Johann Rupert, cofondatore della Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship, un ente privato, internazionale e senza fini di lucro con sede a Ginevra, in Svizzera. La fondazione pone come missione la volontà di preservare, incoraggiare e valorizzare i mestieri d'arte d'eccellenza, con la consapevolezza che – nonostante le sfide poste dalla tecnologia – le mani dell'uomo possono sempre creare oggetti colmi di significato, lontani dall'omologazione. La Michelangelo Foundation vuole avvicinare i maestri artigiani europei a un pubblico sempre più ampio, permettere la scoperta (reale o virtuale) degli atelier, delle botteghe e delle imprese presenti sui territori. Uno degli obiettivi principali della fondazione è quindi la creazione di nuove relazioni e scambi efficaci tra mestieri d'arte e design, e tra artigiani e clienti/committenti, al

 fig. N

HOMO FABER, 2018
Fondazione Giorgio Cini,
Venezia

Foto homofaber.com

 16

Rupert, J. (2018). Homo Faber. Crafting and more human future. Exhibition guide, Venezia: Marsilio Editore, 9

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. 0-P
HOMO FABER, 2018
Fondazione Giorgio Cini,
Venezia
Foto homofaber.com

17
Edit Napoli. Disponibile in:
<https://editnapoli.com> [13
ottobre 2020]

fine di generare nuove opportunità lavorative. Per nutrire lo sviluppo di una maggior consapevolezza (anche) da parte delle generazioni più giovani, avvia collaborazioni con alcune scuole di design e arti applicate selezionate in tutta Europa, senza barriere e nazionalismi, individuando una selezione di talentuosi e motivati studenti pronti a diventare Homo Faber Young Ambassador, ovvero ambasciatori delle tecniche e delle lavorazioni a rischio di estinzione. Perfettamente in linea con questa tendenza anche il progetto *EDIT Napoli*, presentato nell'ottobre del 2018 e, fin da subito, dichiaratamente inedito, a cavallo tra progetto curatoriale, fiera di settore, residenza e marchio. Il format, proposto da Domitilla Dardi, curatrice e storica del design, ed Emilia Petruccelli, imprenditrice e proprietaria del negozio di design MIA Gallery con sedi a Roma e Saint Tropez, consiste nell'offrire visibilità al design d'autore, valorizzando le dinamiche tra sistema del progetto e produzione. «È una fiera di design innovativa creata per sostenere, promuovere e celebrare una nuova generazione di designer», recita il claim del sito ufficiale della manifestazione. E aggiunge: «Si concentra sull'ascesa del designer-maker che è all'avanguardia di un movimento che sta sfidando la tradizionale catena di produzione e distribuzione. EDIT Napoli seleziona un gruppo specifico di produttori internazionali, indipendenti, artigiani e produttori illuminati, emergendo come una forza autonoma nel design contemporaneo. Benvenuti in EDIT, Benvenuti a Napoli»¹⁷. Illimitato, accessibile e di qualità sono le parole chiave, che tracciano anche le coordinate di quello che potrebbe diventare un nuovo modo di mettere a sistema le regole del design. Una particolare attenzione alla ricerca, intesa come processo di ideazione e produzione, ma anche alla concretezza del prodotto finale, nonché al concetto stesso di Fiera, economicamente sostenibile e dichiaratamente orientata al business. Da un lato, quindi, offre un'opportunità a tutti quei designer molto giovani, che non sarebbero ancora pronti per confrontarsi con una realtà grande come il Salone del Mobile, dall'altro

Immagine rimossa per motivi di copyright

prova a colmare il vuoto profondo legato alle difficoltà di contatto tra il sistema produttivo e il mondo dei progettisti o dei buyer. Ecco come si presenta EDIT Napoli: una Fiera pensata per fare business, incentrata su prodotti finiti, belli e accessibili – come afferma la stessa Domitilla Dardi – pronti per essere ordinati, venduti e fruiti nel mondo reale. Anche la scelta della città non è casuale, perché vuole provare ad abbattere alcuni stereotipi e lo fa ripartendo dalla ricca storia di artigianato che appartiene ad un luogo vivo e contemporaneo, internazionale e interculturale, dalle radici profonde, ma proiettato al futuro. Gli spazi dello storico Complesso di San Domenico Maggiore ospitano un design poco raccontato, basato sulla relazione tra designer, aziende e artigiani. «Gli uni, collaborando con gli altri, si contaminano dando senso e valore al manufatto, orientandolo – inoltre – ai modelli contemporanei di consumo e accrescendo la qualità del progetto e del processo»¹⁸. Ogni anno EDIT

18
Germak, C. (2015) *Artigianato design innovazione. Le nuove prospettive del saper fare*, Firenze: Dip. di Architettura, 43

fig. Q
EDIT NAPOLI, 2019
Fondazione Complesso di
San Domenico Maggiore,
Napoli
Foto editnapoli.com

Napoli propone un programma di residenze pensate per mettere in contatto diversi studi di design internazionali con altrettante realtà produttive di eccellenza presenti sul territorio. Il format è rivolto a designer e realtà produttive dall'esperienza consolidata, dura un mese e permette al designer di comprendere (e assorbire) il contesto con il quale sta interloquendo e di strutturare un dialogo efficace finalizzato alla realizzazione di un prototipo industrializzabile. Al termine della Fiera tutti i prodotti vengono messi in commercio all'interno di una apposita collezione targata **Made in EDIT**. Per la prima edizione, nel 2019, Emilia Petrucelli e Domitilla Dardi selezionano il duo italiano basato ad Amsterdam Faberhama, il ceramista venezuelano Reinaldo Sanguino ed il designer Khaled El Mays, coordinati dalla responsabile operativa Giusy Ciaccio. A ciascun partecipante viene chiesto di superare limiti e barriere, conoscendo e provando ad utilizzare in modo inedito gli strumenti più antichi legati alla tradizione, gesti ormai inconsueti, valori identitari forti appartenenti ad una cultura e ad un territorio specifico. Il duo Faberhama, composto da Paola Amabile e Alberto Fabbian, collabora con De Negri e Za.ma, una storica realtà casertana famosa per la lavorazione della seta. Il frutto del confronto è un pattern di trama e ordito che traduce in geometria le planimetrie di Ferdinando IV di Borbone, la città progettata da Ferdinando IV di Borbone per integrare la real colonia di San Leucio. Il prodotto, nominato Scenaria, può essere letto da entrambi i lati e rimanda alla dualità tipica del *modus operandi* del re, in una perfetta dicotomia conflittuale tra libertà e controllo, chiusura e apertura. Hanno un taglio differente, invece, i vasi in ceramica realizzati da Reinaldo Sanguino insieme al laboratorio di Minori Ceramiche. In questo caso i colori tipici della Costiera Amalfitana diventano minuti segni grafici che sembrano riecheggiare il vociere delle signore, intente a stendere il bucato sui balconi colorati dai pattern delle tende da sole. Infine, la collezione di arredi presentata da Khaled El Mays racconta gli scaloni d'ingresso dei palazzi storici della città partenopea, costituiti da volte, diagonali,

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. R-S

EDIT NAPOLI, 2019
Fondazione Complesso di
San Domenico Maggiore,
Napoli

Foto editnapoli.com

archi, porte, finestre e continui cambi di prospettiva. Nel 2020 l'emergenza pandemica non frena la seconda edizione di EDIT Napoli, che prende il via dal 16 al 18 ottobre. La comunità di progettisti e artigiani torna ad animare il Complesso di San Domenico Maggiore, un luogo intriso di storia, che nel suo passato ha accolto, tra gli altri, Tommaso d'Aquino, Giordano Bruno, Tommaso Campanella e Caravaggio. La volontà di saldare le idee contemporanee alle tradizioni del fare più antiche, prediligendo modalità produttive di qualità, si conferma il filo rosso che lega le nuove esperienze alle proposte dell'anno precedente. Torna anche il progetto Design in Residence che, in questa occasione, vede come protagonisti la designer Sara Ricciardi e il designer-artigiano Simone Piva. Insieme realizzano la collezione HORA, pensata per ritrovare rituali di benessere per la cura del corpo, della mente e del piano energetico. Minerali, metalli, pietre dure ed essenze di legno diventano piccole sculture che trasudano una profonda attenzione alle difficoltà psicologiche riscontrate durante i lunghi mesi di isolamento. Non è un caso, infatti, che la fontana, l'incensiere, i due massaggiatori, la clessidra aperta, il tappetino per gli esercizi e la serie di pesi vogliano portare l'attenzione sull'importanza dei riti quotidiani e del benessere psicofisico delle persone. Il nome stesso della collezione rimanda al verbo latino relativo all'azione del pregare, facendo riferimento al famoso monito benedettino "Ora et labora" (prega e lavora) che – oggi più che mai – appare come un prezioso insegnamento dal quale trarre ispirazione per la cura di sé stessi attraverso il corpo e la mente. E se «il mestiere di designer assomiglia sempre di più alla figura poliglotta del regista, a quella astuta dello stratega, a quella innovativa del tecnologo e a quella previdente del pianificatore»¹⁹, come sostengono Giovanni Anceschi e Massimo Botta a proposito delle trasformazioni registrate dal sistema del design negli ultimi anni, l'attenzione verso l'artigianalità appare come una chance di ripresa, un punto di svolta, un'opportunità attraverso la quale intravedere nuovi possibili scenari futuri.

19

Anceschi, G., Botta, M.
(2010) *Hypermodern? Perspectives for the Design Education, Research and Practice, Multiple Ways to Design Research*, Milano: Et Al Edizioni, 19-29

Handmade e design d'autore: una questione di legacy

«Del design e del designer esistono molte definizioni, che sono cambiate nel tempo e continuano (soprattutto oggi) a cambiare. Personalmente definirei il design come “un’attività che cerca di interpretare l’estetica per le sue possibilità tecnologiche, e la tecnologia per le sue possibilità estetiche. Si tratta di una professione ibrida, che incrocia competenze e conoscenze diverse, sempre sul confine scivoloso che separa territori così differenti. Come avrebbe detto il filosofo Friedrich Nietzsche: ‘per fare il designer bisogna sapere danzare nella battaglia’, cioè muoversi con grazia in un terreno pieno di pericoli»²⁰.

Con queste parole **Andrea Branzi** apre il recente *The Big Book of Design*²¹ raccontando venticinque Maestri che hanno contribuito alla formazione (e al consolidamento) della disciplina. Negli ultimi anni il design si afferma con determinazione nella scena internazionale, ma non è altrettanto facile per il designer definire i caratteri e la mission del proprio ruolo, in bilico tra arte, tecnica, sociologia, tecnologia e profonda attenzione alla contemporaneità. Dopotutto, «fin dai tempi di William Morris, ci sono stati designer che hanno ritenuto che il proprio ruolo non si limitasse a rispondere alle richieste formulate dall’industria»²², ma attraverso le loro sperimentazioni hanno incarnato i cambiamenti culturali ed economici della società, suggerendo una riflessione sulla società e sulle logiche del presente. Oggi «l’industria, l’artigianato, l’alta tecnologia, la produzione in serie o il pezzo unico sono soltanto strumenti diversi a disposizione di un progetto molto più ambizioso e difficile»²³, ma non è sempre stato così. Basti pensare a quando, nel 1887, l’artista e scrittore inglese **William Morris** (1834-1896) fonda un movimento culturale volto a mediare tra i due principali estremi della produzione dell’epoca:

fig. A

LADRI DI FRAGOLE, 1883
William Morris

20

Branzi, A. (2019) *The Big Book of Design*, Milano: ORE Cultura, 4

21

The Big Book of Design è un volume che raccoglie tutti i più grandi protagonisti della storia del Design, creatori di oggetti ormai entrati a far parte del quotidiano.

22

Sudjic, D., in *Domus* n. 1009, [dicembre 2016], Milano, 20-21

23

Ivi, 4

Immagine rimossa
per motivi di copyright

da un lato l'artigiano indipendente, abile creatore e maestro del fare, dall'altro il produttore industriale, regista dei nuovi processi legati alla fabbricazione dei prodotti. Riunendo teorici e artisti, il movimento cerca di rivalutare il lavoro manuale e recuperare la dimensione estetica degli oggetti di uso quotidiano prodotti industrialmente. Il fenomeno, che in poco tempo contaminava tutti i campi dell'arte applicata, eredita il nome dalla **Society for Arts and Crafts Exhibitions**, fondata nel 1888 dallo stesso Morris, il quale gode dell'appoggio teorico del critico d'arte **John Ruskin** (1819-1900) e del medievalista Augustus W. Northmore Pugin (1812-1852). La produzione industriale viene definita protagonista dello scardinamento del gusto, in totale antinomia con i valori fondamentali dell'artigianato storico che invece viene ritenuto massima espressione del lavoro dell'uomo e dei suoi bisogni, capace di proporre prodotti durevoli nel tempo, impeccabili dal punto di vista materico e perfetti nello stile. Morris combina le tesi di Ruskin con quelle di Marx nella difesa di un'arte "fatta dal popolo e per il popolo", in cui il lavoratore diventa un artista e può conferire valore estetico all'operato dell'industria. Le considerazioni di stampo nostalgico espresse da Pugin esercitano una forte impatto sul pensiero di Ruskin, che rappresenta il principale leader del movimento e rivoluziona l'atteggiamento nei confronti del lavoro e della quotidianità, gettando le basi di un cambiamento radicale nell'approccio al design che precede l'inizio del XX secolo. Egli afferma che le radici medioevali del 'saper fare' possono rappresentare il punto di partenza per la nascita di uno stile nuovo, basato sulla semplicità del lavoro dell'uomo e nettamente in contrapposizione con la freddezza industriale. È «il primo grande movimento artistico a concentrarsi sulle arti decorative, ma ha gettato la sua rete molto più ampia, attirando nella sua orbita l'architettura, il design dei giardini, la fotografia e la grafica e cambiando il modo in cui pensiamo al design. I principali studiosi del settore esplorano le varie caratteristiche delle manifestazioni regionali, nazionali e internazionali di Arti e Mestieri, osservando

_____ fig. B
 William Morris ritratto
 da Frederick Hollyer
 Foto Wikimedia Commons



Immagine rimossa
 per motivi di copyright

_____ 24
 Livingstone, K., Parry, L.,
 (2011) International Arts
 and Crafts, V&A Londra

il lavoro di molti dei principali designer del movimento. Materiale aggiuntivo su fotografia, architettura e giardini, e l'inclusione della pittura e della scultura come parte integrante del movimento, così come l'attenzione alla sua successiva comparsa in Giappone, contribuiscono ad ampliare la nostra comprensione e apprezzamento di Arti e Mestieri²⁴. In Inghilterra il pensiero di Morris nutre la nascita di molte società e associazioni specializzate nella realizzazione di mobili e decorazioni, quali tappezzeria, cristalleria, argenteria e arazzi. La produzione degli artefatti si avvale delle macchine industriali, ma riconosce alla componente umana un apporto fondamentale. Ne rappresenta un esempio la **Morris, Marshall, Faulkner & Co.**, fondata nel 1861 e sciolta nel 1974, che lascia il suo segno negli arredi dell'epoca. Oltre alla (ri)organizzazione del lavoro, Morris immagina anche nuovi metodi di insegnamento dell'arte, come la St George's Guild del 1871, e nuovi sistemi dedicati alla promozione dei prodotti,

Immagine rimossa per motivi di copyright

come la *Arts and Crafts Exhibition Society del 1888*, una mostra quadriennale di mobili, arazzi, tappezzerie e arredi tenuta a Londra e finalizzata a riunire le opere dei sostenitori del movimento. Oltre a Morris espongono in mostra anche l'editore Walter Crane (1845-1915), l'architetto e designer Charles Robert Ashbee (1863-1942), l'architetto e designer Charles F. Annesley Voysey (1857-1941) e l'architetto William Richard Lethaby (1857-1931). Parallelamente, in diverse città inglesi si diffondono «gruppi di architetti che promuovono, in collaborazione con artigiani, laboratori definiti guild, nome medievale tedesco per “corporazione”. Intendono promuovere un'alternativa al sistema industriale producendo oggetti di qualità per la vita quotidiana, facendo rivivere materiali e tecniche di lavorazione in via di scomparsa; ovviamente sono oggetti molto costosi»²⁵. In quel momento in Gran Bretagna non cambiano soltanto le modalità di produzione di beni e servizi, ma – come scrive Mokyr nel testo “Leggere

fig. C
Great exhibition, 1851
Foto thoughtco.com

25
Dardi, D., Pasca, V. (2019)
Manuale di storia del design, Milano: Silvana Editore, 25

26
Mokyr, J. (1997) Leggere la
rivoluzione industriale,
Bologna: Il Mulino, 11

27
Vercelloni, M. (2008) Breve
storia del design italiano,
Roma: Carocci Editore, 24

28
Colonetti, A., Brigi, E.,
Croci, V. (2008) Design
italiano del XX secolo, Firenze: Giunti Editore, 8

la rivoluzione industriale” – ma varia anche «il ruolo della famiglia e dell'unità economica familiare, la natura del lavoro, la condizione di donne e bambini, il ruolo sociale della chiesa, i modi in cui la popolazione sceglieva i propri governanti e si prendeva cura dei poveri, quello che le persone desideravano sapere e quello che effettivamente sapevano del mondo – tutto ciò cambiò più radicalmente e rapidamente di quanto fosse mai successo in precedenza»²⁶.

Parallelamente all'attenzione verso il settore produttivo, anche negli Stati italiani si diffonde il format delle esposizioni; solitamente si tratta di appuntamenti annuali che coinvolgono città differenti, quali Torino, Firenze, Genova, Napoli, Palermo e Milano. Tra il 1861 e il 1911, infatti, «sono questi i luoghi in cui si cerca di definire un possibile mercato per le merci elevate a prodotto “scientifico-produttivo” che, secondo le diverse realtà geografiche, tende ad affermarsi alcune specificità merceologiche. L'esposizione di Firenze del 1861 sancisce un carattere legato ai tessuti e ai prodotti alimentari, mentre quella di Milano del 1881 vedrà la celebrazione dell'industria meccanica con le grandi costruzioni navali e ferroviarie; a Torino nel 1898 saranno le applicazioni elettriche ad emergere quale soggetto principale, per poi lanciare nel 1902 l'avanguardia liberty, nella sua espressione italica “floreal”, nel mondo delle arti applicate. Infine, nell'esposizione milanese del 1906 le macchine utensili italiane sanciranno l'effettiva trasformazione industriale del Paese. Riprendendo in scala ridotta il principio della famosa esposizione del 1851 celebrata a Londra dal Crystal Palace di Joseph Paxton, quelle italiane si prefiggono di raccontare la quasi totalità dei prodotti di un luogo operando una selezione di qualità e offrendosi come sorta di “musei in divenire” del nascente design italiano»²⁷. L'*Esposizione nazionale di Milano del 1881* accoglie nei giardini di Porta Venezia un milione di visitatori e racconta «il meglio della nascente industria italiana, tra cui sveltavano eccellenze milanesi come Pirelli, Breda, Cantoni, De Angeli e Polenghi»²⁸. Sul

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

_____ fig. D-E
Esposizione di Palermo,
1891

Foto mazedmagnum.com

_____ 29
De Fusco, R. (2007) *Made in
Italy. Storia del design
italiano*, Firenze: Altrali-
nea Edizioni, 27

_____ 30
Chipperfield, D., in *Domus
1050*, [ottobre 2020], Mi-
lano, 3

finire del XIX Secolo il quadro produttivo italiano è dominato principalmente da mobili ed ebanisti e «le arti del periodo Liberty realizzarono solo in parte quel programma di unione con l'industria, come del resto – nonostante la diversa condizione economico-finanziaria – avvenne negli altri paesi europei. In Italia, come altrove, tranne rare eccezioni, si continuò a fare un misto di artigianato e design»²⁹. All'*Esposizione Universale di Barcellona del 1888* – incentrata sul tema dell'arte e dell'industria – vengono presentate collezioni inedite di arredi che sembrano gettare le basi del design moderno. Le trasformazioni in atto all'interno del contesto socioeconomico tendono ad influenzare i gusti delle persone e come tutte le grandi innovazioni, vengono accompagnate da ottimismo e scetticismo. «Nei confronti del cambiamento c'è sempre resistenza, e il sospetto di fondo che le nuove tecnologie portino più danni che vantaggi. Non è diverso per architetti e designer. Entusiasti e ansiosi, le sosteniamo e ci opponiamo loro in ugual misura, poiché per quanto ci consideriamo veri innovatori e promotori del miglioramento sociale, ci vediamo anche come custodi della tradizione e dei suoi significati. Consideriamo l'architettura e il design come la risoluzione di considerazioni materiali, emotive, sociali, ambientali e tecniche»³⁰. Ma la mission nobile e la spinta motivazionale di Morris non risultano sufficienti per far decollare il progetto che qualche anno più tardi fallisce a causa dei costi eccessivi e dell'impossibilità di vendere i prodotti a target sociali differenti. «Lo scopo era quello di delineare un territorio comune per arte, artigianato e produzione meccanizzata, e sviluppare nuove forme di espressione che affondassero le proprie radici nel passato. Le esposizioni internazionali misero in mostra prodotti di grande impatto, ma al tempo stesso fornirono anche una vetrina ai paesi più piccoli, ancora in lotta per la propria indipendenza. All'*Esposizione di Parigi del 1900*, Ungheria e Finlandia disponevano di padiglioni individuali nei quali mostrarono al mondo come le culture dei loro paesi fossero diverse da quelle degli

imperi che li dominavano. Gli artisti ungheresi si ispirarono all'arte folcloristica della Transilvania e quelli finlandesi all'arte della Karelia, e il loro tono romantico diede nuovo vigore al movimento nazionalista. In Norvegia il ritrovamento di alcune navi vichinghe fece sorgere il dragon style, mentre Irlanda e Scozia riesumarono il loro passato remoto per dare nuova linfa all'orgoglio nazionale. I progetti tedeschi si ispirarono direttamente all'esempio britannico, e l'architetto Hermann Muthesius scrisse un'opera in tre volumi che ebbe notevole influenza, nella quale magnificava la tipica casa inglese come modello di funzionalità»³¹. Anche l'architettura americana trae ispirazioni dal movimento Arts and Crafts e dalle idee sostenute da Morris. Lo fa attraverso le opere dell'architetto Frank Lloyd Wright (1867-1959), realizzate combinando artigianato e tecniche industriali. L'organizzazione del lavoro e l'aumento dei costi della produzione trasformano le opportunità degli oggetti d'uso, «all'inizio del Novecento, architetti e designer erano affascinati dalle possibilità offerte dalle nuove tecnologie, ma anche dalla libertà espressiva che esse offrivano e dall'allineamento con un approccio più scientifico al progetto. **Le Corbusier** e **Walter Gropius**, per esempio, erano attratti dal rapporto tra forma e prestazione ingegneristica. Piuttosto che fare affidamento su un approccio puramente stilistico, ambivano a sviluppare sistemi integrati per la vita quotidiana. L'architettura dell'era delle macchine ha allineato la costruzione e l'estetica con gli avanzamenti in corso in tutti gli altri settori industriali»³². Ma facendo un passo indietro, è necessario precisare che, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, il movimento Arts and Crafts si unisce allo stile internazionale dell'art nouveau, il quale presenta un atteggiamento diverso: combina l'arte, l'approccio industriale e la società di massa, rivalutando la bellezza e mettendola alla portata di tutti. Tra il 1892 e il 1893 a Bruxelles viene terminato l'Hotel Tassel, frutto della matita di Victor Horta, il quale lo progetta in ogni dettaglio: maniglie, vetrate, intarsi. Si tratta di un'opera d'arte totale,

31
Webb, M. in *Domus 878*, [febbraio 2005], Milano, 11

32
Ivi, 3

risultato di una contaminazione sapiente tra l'architettura e la decorazione. «È l'atto di nascita di un nuovo stile. Modern Style in Inghilterra; Jugendstil (dal nome di una rivista di Monaco, "Jugend" e cioè "Gioventù. Rivista illustrata settimanale di arte e vita"); Art Nouveau (il negozio di Samuel Bing a Parigi che pubblica la rivista "Le Japon artistique. Document d'art et d'industrie"); Arte floreali in Italia oppure Liberty (dal nome di un negozio di Londra che vende japonaiserie e mobili Arts & Crafts); Sezessionstil in Austria»³³. Da quel momento tutte le architetture, così come i mobili, gli oggetti, i complementi d'arredo, i dipinti e le illustrazioni mirano a rivalutare il concetto del bello. Il modello dell'Arts and Crafts rappresenta la struttura dei laboratori, che vede nel Palazzo Stocler di Bruxelles il progetto più importante. Si tratta di una «costruzione per volumi definiti da superfici lisce con riquadri, articolati intorno alla torre centrale che si conclude in alto con una piccola cupola che ricorda il palazzo della Secessione a Vienna. Progettato da Hoffmann, con mobili di Moser, mosaici di Gustav Klimt, realizzato dalle maestranze delle Wiener Werkstätte, è un capolavoro del primo decennio del XX secolo. Qui appare un evolversi del linguaggio da sinuosità floreali a strutture più decisamente geometriche, esempio di una nuova cultura degli interni che si va diffondendo»³⁴. Tuttavia, con la fine del primo decennio del Novecento si apre un periodo predominato da una nuova tendenza che riconosce nella decorazione geometrica il fulcro dell'interesse progettuale. Le linee curve e contorte dell'art nouveau vengono sostituite con forme geometriche e rettilinee, l'astrazione viene sottolineata dall'avanguardia artistica De Stijl come rinuncia ad ogni particolarismo. Si diffonde il desiderio di universalità, in contrapposizione al concetto di individualismo che viene inserito tra le cause che hanno scatenato la Prima guerra mondiale. Ma lo spirito dell'Arts and Crafts non scompare mai completamente e accompagna il mondo del design fino al **Bauhaus**. La scuola, nata nel 1919 a Weimar, viene fondata da Walter Gropius «che viene inviato (...) col compito di fondere

33
Dardi, D., Pasca, V. (2019) *Manuale di storia del design*, Milano: Silvana Editore, 46

34
Ivi, 48

la Scuola d'Arti Applicate, dove si formavano artigiani del legno, del metallo ecc., e l'Accademia di Belle Arti, orgogliosa erede della tradizione artistica tedesca»³⁵. L'esperienza riconosce un'importanza nevralgica al connubio tra arte, artigianato e industria, proponendo «una nuova pedagogia delle forme, applicata alla produzione di oggetti funzionali e a oggetti di costruzione. Ma, oltre a non avere alcuna influenza diretta sulla produzione industriale, tale pedagogia non era in grado di trasferire nel design l'aura religiosa e il valore contemplativo che le opere d'arte e i prodotti dell'ingegno avevo preso nel corso del processo di disincantamento del mondo, individuato e analizzato da Max Weber, filosofo e padre della sociologia, morto nel 1920. Il Bauhaus aveva aperto un anno prima. In un'epoca in cui la regola della razionalizzazione, imposta dagli imperativi della produzione industriale, stava distruggendo le cosiddette credenze 'tradizionali', la sensazione di una nuova precarietà e della perdita della magia, ovvero della risonanza affettiva dell'oggetto quotidiano, accentuava l'idea di un impoverimento dell'esperienza»³⁶. Il nome scelto per la scuola si rifà al termine medievale *Bauhütte*, il nome della loggia che utilizzavano i costruttori delle cattedrali, mentre «le tre stelle rappresentano invece Pittura, Scultura e Architettura, le tre arti del disegno secondo Vasari e l'Accademia del disegno del Cinquecento fiorentino. Il testo lancia il proclama per l'unità tra artisti e artigiani, evidentemente inteso per favorire l'accorpamento delle due scuole, ma insieme fa riferimento alla cattedrale del futuro, massima dei socialisti, presente in Feininger che parla proprio di "cattedrale del socialismo"»³⁷. L'unione delle due scuole viene affrontata promuovendo un'organizzazione innovativa, basata su un primo corso base della durata di sei-otto mesi che permette a tutti gli studenti di familiarizzare con i materiali e le tecniche. Il docente coordina il processo e aiuta l'allunno nell'approccio "Learning by doing" promosso dal filosofo americano John Dewey. Inoltre, gli insegnamenti traggono ispirazione dalle teorie «degli adoratori dell'artigiana-

Ivi, 78 35

fig. F
Pubblicità Thonet, 1931
Foto Vitra Design Museum
archives, Weil am Rhein

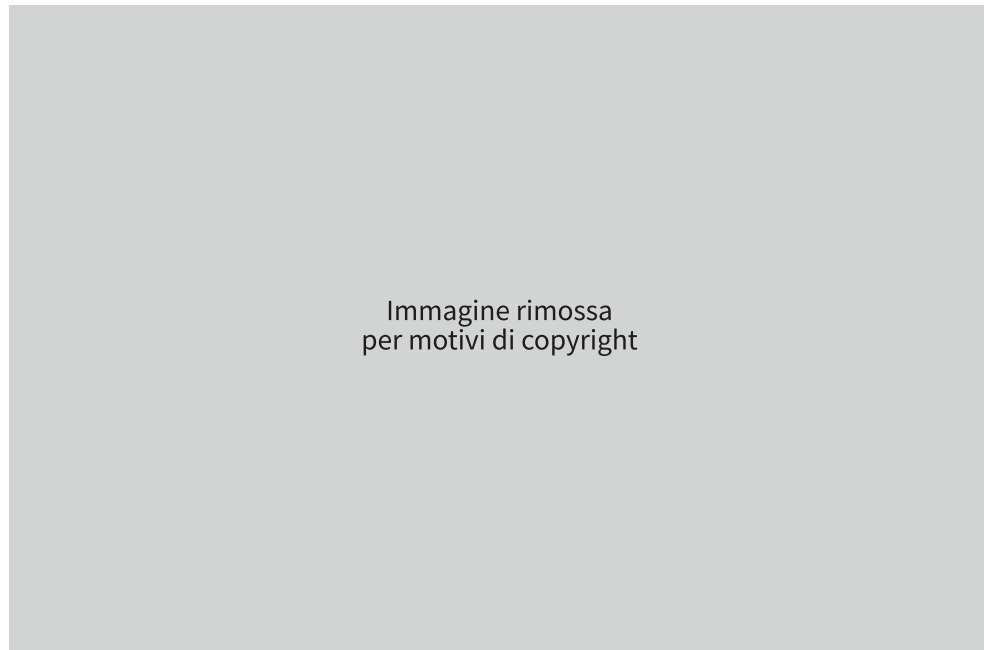
Chevrier, J. F. in *Domus*
900, [febbraio 2007], Mila-
no, 24 36

Ivi, 78 37

fig. G
Wassily chair, 1925
Foto vitra.com

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright



_____ fig. H/I
 Schema didattico, Laboratori e manifesti Bauhaus

Foto moma.org

_____ 38
 Pica, A. in *Domus* n. 517, [dicembre 1972], 27

_____ fig. J
 Museum of Modern Art, 1929

Foto nytimes.com

_____ 39
 D'Alfonso, M. (2007). *Lo stile moderno di massa negli anni Cinquanta in Italia. Il caso di Carlo Mollino.* In A. Branzi (Cur.), *Capire il design.* Firenze: Giunti Editore, 177

to, tipo Ruskin e Morris, e l'ottusità del materialismo storico, indebitamente qualificato come "progressivo". L'accettazione del metodo industriale (...) ha valore, nella Bauhaus, in quanto non si tratta di subire passivamente un nuovo sistema produttivo, ma di riceverlo modificandolo all'interno. A questa stregua anche il concetto dello standard, della produzione seriale, assume una colorazione e un senso particolari: non certo e non già resa senza condizioni alla materia e alla tecnica, ma, al contrario, attenta considerazione della prima, per interpretarne il significato, e assidua frequentazione della seconda onde prevenirla e sollecitarla anche in vista dell'esito formale»³⁸. E mentre la cultura americana guarda alle avanguardie europee con curiosità, nel giugno del 1929 apre per la prima volta le sue porte il **MoMA** (The Museum of Modern Art) di New York, proponendo una serie di mostre sull'architettura e sul design. In Italia, l'anno successivo, la città di Monza ospita la **IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Industriale Moderna**. A contrapporsi, fin da subito, sono due realtà differenti: da un lato il cosiddetto artigianato artistico, incentrato sulla produzione di arredi in noce, finiture in radica e tratti stilistici di stampo tradizionalista, dall'altro una marcata aspirazione alla serialità industriale, focalizzata sulla modernità e sui modi di abitare del futuro. La spinta industriale incarna la speranza di mettere in atto «quel cambiamento culturale e sociale che risultava impedito dalle istituzioni pubbliche. La produzione di massa di prodotti di arredo innovativi sembrava un'occasione per superare le strozzature della cultura del paese e il suo livello di arretratezza»³⁹. In Italia è **Gio Ponti** (1891-1979) ad interrogarsi, agli albori degli anni Trenta, sulla relazione tra innovazione e tradizione all'interno del tessuto produttivo italiano. Egli riconosce nell'arte, nell'architettura e nel design elementi di grande interesse che non si limita soltanto ad approfondire, ma che si impegna a fondere in tutti i suoi progetti. Durante la collaborazione come art director di alcune aziende quali Richard Ginori, Venini, Ideal Standard, Krupp

Italia e Fontana Arte, egli contribuisce alla diffusione del design italiano. È lo stesso Ponti a porsi una domanda a proposito delle future esigenze su cui la Triennale dovrà focalizzarsi. Lo fa sul numero 66 di «Domus», nel giugno del 1933: «Quali saranno i problemi che la prossima Triennale sarà chiamata a porre? Non è possibile fare anticipazioni. Ci basti indicare la vastità e l'importanza di essi enumerando gli argomenti che agitano questo campo: produzione di serie o produzioni di pezzi unici? Arte industriale o artigianato? Decorazione o antidecorazione? Produzione effettiva o modelli ed esemplari d'occasione? Rinnovamento delle produzioni o loro caratterizzazione? Conservazione di tecniche antiche o loro deliberata sostituzione? Indipendenza artistica o dipendenza utilitaria? Funzionalismo esclusivo? Oggetto d'arte o oggetto d'uso?»⁴⁰. E mentre molte nazioni assistono all'affermarsi della produzione industriale, «in Scandinavia si assiste invece a un fenomeno che esce da questi schemi»⁴¹. Qui, fin dagli inizi del Novecento, è il legno a connotare il design di quest'area geografica, contraddistinta da caratteristiche quali la funzionalità, la sobrietà, la durevolezza e l'accessibilità dei prodotti ad ogni fascia sociale. La **Swedish Society of Crafts and Design** preserva ed incrementa, fin dalla sua fondazione nel 1845, gli alti standard dell'artigianato locale, noncurante degli eventuali ritardi nel processo di industrializzazione. Kaare Klint, in qualità di primo professore di Arte dell'arredo alla Royal Academy of Arts di Copenaghen invita i suoi studenti ad approfondire «lo studio delle proporzioni e della relazione tra corpo e oggetto (anticipando di quasi tre decenni le analoghe ricerche di Le Corbusier in Europa sul Modulor e di Henry Dreyfuss in Usa)»⁴². Nel frattempo, sul finire degli anni Trenta, **Charlotte Perriand** avvia – all'interno del suo studio parigino – un processo di indagine incentrato sulle principali relazioni tra la società e l'arte giapponese. Agli studi segue, nel 1940, una prima visita su invito di Junzo Sakakura, ex frequentatore dello studio di Le Corbusier. Il confronto diretto con il contesto giapponese condiziona il suo

 fig. K

Synthesis of the Arts,
Charlotte Perriand, 1955

Foto theguardian.com

 40

Ponti, G. in Domus n. 66,
[giugno 1933], Milano

 41

Ivi, 121

 42

Ivi, 123

Immagine rimossa
per motivi di copyright

operato e la spinge a sviluppare prodotti differenti rispetto allo stile occidentale, basati sulla valorizzazione della produzione contraddistinta da materiali e tecniche fortemente locali. Tra le principali ispirazioni della designer rientrano le tecniche artigianali della tessitura e della lavorazione del legno, che contaminano anche il suo personale approccio alla progettazione. L'esperienza sul campo la accompagna verso la mostra "Sélection, tradition, création" presso i grandi magazzini Takashimaya di Tokyo, un progetto che abbraccia le principali ricerche sviluppate e finalizzate alla risoluzione dei limiti legati all'esportazione di prodotti giapponesi. «Più di ogni altro progettista della sua generazione, si creerà così un occhio da etnografa sugli interni e sugli oggetti della vita quotidiana, che le permetterà anche di elaborare un'interpretazione personale delle costruzioni vernacolari francesi. (...) La sua tenacia e la sua apertura al mondo traspaiono lungo il percorso delle trasformazioni della sua produzione in ognuno dei registri che attraversa»⁴³. Ma la Perriand non è l'unica figura femminile ad occuparsi in questi anni di integrazione tra cultura tradizionale e sensibilità moderna. Basti pensare, ad esempio, all'attenta ricerca condotta da **Clara Porset** in Messico. La designer, di origini cubane, si forma in architettura e prodotto d'arredo tra New York e Parigi. Le teorie e le pratiche proposte dal Bauhaus, così come le tendenze diffuse in tutta Europa e negli Stati Uniti, suggestionano il suo percorso e accompagnano la nascita delle collezioni. Tra le principali mission del suo operato è riscontrabile la volontà di cancellare le differenze sociali ed economiche, proponendo un design accessibile a tutti e sposando un intreccio virtuoso di materiali quali il legno, la fibra e la pelle. Nel frattempo, l'Italia si avvia verso un periodo storico che segna la nascita di alcune tra le più grandi aziende del settore dell'arredo. «I primi designer italiani provengono dalla tradizione dell'architettura, come Ponti, i BBPR, Albini, e in seguito i Castiglioni, Magistretti e Zanuso. Si sono nutriti di esperienze internazionali dalla Secessione viennese alle avanguardie storiche al

_____ fig. L

Cassina 522, 1955

Foto living.corriere.it

_____ fig. M

Butaque Lounge Chair

Foto luteca.com

_____ 43

Cohen, J. L. in *Domus* 989,
[marzo 2015], Milano

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Bauhaus e continuano a osservare con attenzione i loro coetanei oltreoceano, primi fra tutti **Eames** e **Saarin** e le loro aziende di riferimento, Herman Miller e Knoll. La loro alleanza con la nascente industria del design di arredo in Italia e con i suoi imprenditori è determinante⁴⁴. L'intreccio tra la cultura artigianale e il contributo tecnologico accompagna l'operato dei giovani designer, abili esploratori delle potenzialità espresse dalla fusione tra il sistema delle arti applicate e l'industria. Dal 1945 al 1950 Lina Bo Bardi e Carlo Paganì curano i *Quaderni di Domus*: piccoli libri di forma quadrata che diventano complementi alle riviste di architettura e interni. Si tratta di un momento di nuove idee e «il mobile, l'elemento di arredo, diventa oggetto d'uso quotidiano. Forse in modo azzardato, lo potremmo definire un vero e proprio utensile. Le mostre, i quaderni, i vademecum sui temi dell'abitazione e della forma dell'utile si trasformano in compendi educativi, suggerendo scelte di buongu-

fig. N
Bowl Chair, Lina Bo Bardi, 1951

Foto domusweb.it

44
Ivi, 135

45
Tropeano, R. in Domus n. 979, [aprile 2014], Milano, 118

fig. 0
Eero Saarinen
Foto knoll-inc.com

sto e di "buona forma"⁴⁵. I prodotti in serie vengono affiancati al settore del mobile d'autore, contraddistinto da tirature limitate e un'alta manifattura artigianale. Risale al 1951 il progetto della Bowl chair, una seduta che racconta la poetica modernista della designer **Lina Bo Bardi**, abile interprete dei virtuosismi tra sperimentazione e trazione. L'autrice di origini italiane, brasiliana di adozione, non è soltanto (ri)conosciuta come designer e architetto, ma nel suo percorso intreccia la museografia, il giornalismo, il restauro e l'attivismo. Tra i settori maggiormente sviluppati durante la sua carriera sono presenti anche attività legate all'ambito artigianale e all'arte del restauro, che le permettono di

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. P
L'Infinito Blu, Gio Ponti, 1950

Foto internimagazine.it

46
Ivi, 143

47
Picchi, F. in Domus n. 796, [settembre 1997], Milano, 53

riflettere sul tema del passato e del “contemporaneo”. In Italia, negli stessi anni, è **Gio Ponti** l'autore di maggior rilievo nello studio del rapporto tra tradizione e modernità. Egli punta su elementi autoctoni capaci di esprimere «un'idea di italianità profondamente locale ancora oggi da molti riconosciuta, soprattutto a livello internazionale»⁴⁶. È il 1954 quando istituisce il premio **Compasso d'Oro**, assegnato da una commissione di storici, critici, designer e giornalisti ai prodotti industriali di maggior qualità. Nevalgiche le sue collaborazioni con Piero Fornasetti, Carlo Scarpa, Carlo Mollino, Carlo De Carli e Ico Parisi. Attraverso l'indagine mira a proporre nuove espressioni, lontane dagli storicismi stilistici del razionalismo internazionale e dal forte carattere connotativo, in un periodo storico contraddistinto da nuovi modi di comunicare la cultura del design. Basti pensare alle nuove mostre, ai premi, alla diffusione di un insegnamento più consapevole e capillare, ma anche alla pubblicazione di riviste settoriali. Le trasformazioni dell'abitare e la diffusione di una filosofia aziendale più vasta vengono raccontate (anche) attraverso “Domus”, “Stile” e “Casabella”, l'industria comunica i suoi successi attraverso “Comunità” (promossa da Olivetti), “Pirelli” e, più tardi, “Ottagono” (promossa da Arflex, Artemide, Bernini, Boffi, Cassina, Flos, ICF, De Padova e Tecno). E mentre i piccoli artigiani italiani assistono all'importante crescita registrata dalla domanda di arredi moderni, molti imprenditori iniziano a girare l'Europa con l'obiettivo di acquisire macchine e nozioni inedite a proposito della lavorazione dei materiali. Sono anni di profonda sperimentazione, non solo per la Penisola. Negli Stati Uniti, ad esempio, **Charles Eames** (1907-1978) e **Ray Kaiser Eames** (1912-1978) sembrano trarre ispirazione dallo stesso approccio che si rivela «nell'abilità straordinaria e nell'inventiva con cui producevano in modo del tutto autonomo gli strumenti del proprio lavoro. (...) Ogni strumento che servisse a produrre esperienza veniva accolto liberamente nel processo»⁴⁷. Benché i materiali scelti dal duo statunitense – principalmente compensato, fibra di vetro, filo

d'acciaio e alluminio – siano già stati sperimentati ed applicati a progetti d'arredamento, i perfezionamenti da loro impiegati ne incentivano la diffusione ad un mercato più ampio. La sperimentazione manuale precede sempre la realizzazione, infatti sono gli stessi Eames a confidare l'urgenza di «pensare e discutere di artigiani e artigianato in modo più ampio e senza remore. Il campo del design sta cambiando. (...) C'è un'area nella grande industria che ha tutto in abbondanza ma manca di abilità artigianali. E c'è un'analoga carenza tra gli artigiani di ciò che invece possiede l'industria. Gli artigiani devono esaminare i meccanismi della produzione, i risultati e le relazioni all'interno dell'industria. La reciproca comprensione gioverà a entrambi. Contribuirà a creare una sensibilità artigianale nell'industria, con conseguente beneficio per l'industria, gli artigiani e la società»⁴⁸. Dopotutto, dal punto di vista economico, gli Stati Uniti attraversano un periodo di grande crescita ed affermano con determinazione la propria supremazia sul mercato internazionale. Per la produzione italiana, invece, rappresenta un elemento nevralgico la nascita del *Bel design*, avvenuta a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta di «una sorta di complessa dimensione progettuale in grado di apportare all'oggetto d'uso, all'arredo e alle attrezzature per la casa, ma anche ai mezzi di locomozione e trasporto, quella sorta di surplus estetico-formale e d'invenzione tipologica che ha reso famoso il design italiano nel mondo soprattutto per il "gusto" intrinsecamente contenuto e immediatamente esibito nell'immagine di ogni prodotto made in Italy»⁴⁹. Il taglio progettuale italiano inizia così a far conoscere nel mondo «la realtà economica di un numero consistente di piccole imprese (concentrate soprattutto a nord di Milano) a cavallo tra dimensione industriale e azienda artigianale, con i pregi e i difetti che una simile commistione può avere, si rivela quale terreno fecondo, aperto e flessibile a recepire nuove espressioni ideative, stimoli figurativi, invenzioni tipologiche»⁵⁰. Sono moltissime, infatti, le industrie sul territorio italiano che presentano radici profonde

48
Relazione letta alla 1 Conferenza annuale degli artigiani americani, Asilomar, California, 12/14 giugno 1957, titolo originale: "The making of a craftsman", pubblicata in *Domus* 796, [settembre 1997], Milano, 67

49
Vercelloni, M. (2008) *Breve storia del design italiano*, Roma: Carocci Editore, 85

50
Ivi, 99

51
Dardi, D., Pasca, V. (2019) *Manuale di storia del design*, Milano: Silvana Editore, 140-141

52
Vercelloni, M. (2008) *Breve storia del design italiano*, Roma: Carocci Editore, 112

legate alla dimensione artigianale. Un esempio interessante è rappresentato da Azucena, la quale viene fondata «nel 1947 su idea di Luigi Caccia Dominioni, Corrado Corradi Dell'Acqua e Ignazio Gardella, per coordinare il lavoro di artigiani indipendenti che usano metodologie anche sperimentali, quali le laccature lucide e le zincature, unendole con gli objets trouvés. Si tratta in sostanza di creare un connubio tra capacità tecniche, manualità artigianali e conoscenze apprese indagando il mondo dell'arte»⁵¹. Si tratta di un approccio tipicamente italiano, che lega l'intuizione imprenditoriale e l'innovazione del prodotto al campo umanistico e alle arti. A tal proposito, è impossibile non citare l'operato di **Gavina** che racconta una vera e propria lezione del design italiano. L'azienda si presenta protratta verso il «superamento dei rigidi vincoli razionalisti e con l'obiettivo di introdurre una presenza poetica e una nuova estetica nel paesaggio domestico, non solo italiano»⁵², e sposa un approccio incisivo che ancora oggi si conferma tra i punti fermi di tutti i giovani che si avvicinano alla disciplina. Il design, in fondo, è solito seguire i cambiamenti della società e lo fa adattandosi alle esigenze delle differenti epoche. Nei primi anni Sessanta è Ugo La Pietra ad approfondire la relazione tra disegno industriale e arti applicate, lo fa attraverso la propria attività di progettista, artista, docente, organizzatore e ricercatore. Ogni suo passo viene affiancato da una ricerca approfondita, parallela ad una costante riflessione teorica che lo spinge a sostenere con determinazione la cultura del fare e l'importanza del design territoriale come alternativa ai prodotti di taglio internazionalista. Sono anni in cui il rapporto tra aziende e rivenditori subisce profonde mutazioni. Basti pensare alla prima edizione del **Salone del Mobile**, inaugurata nel 1961, che racconta i nuovi meccanismi di induzione al bisogno ed un pluralismo produttivo costituito da comportamenti, linguaggi, stili e riferimenti differenti. Il design si pone «in un rapporto di collaborazione con l'artigianato, che nel dopoguerra rappresentava un'importante riscoperta delle tradizioni. (...) vetro, vimini, ceramiche e ferri

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

53
Branzi, A. (2007) *Capire il design*, Firenze: Giunti Editore, 179-180

54
La Pietra, U. (2018) *Fatto ad Arte. Né arte né design*, Venezia: Marsilio Editore, 19

fig. Q
Global Tools, 1974
Foto Adolfo Natalini

battuti andavano a ricollocarsi in un paesaggio di forme e modalità del tutto autonome»⁵³. Nascono i primi showroom, pronti a promuovere nei territori l'identità delle aziende attraverso allestimenti curati dagli stessi designer coinvolti nella progettazione dei prodotti esposti e si diffonde il rapporto tra aziende, progettisti, sistema comunicativo, distribuzione e mercato. Viene alla luce un modo di operare che si sviluppa e cresce fino alle esperienze dei primi anni Settanta pronte a riproporre all'attenzione della cultura ufficiale "la manualità" e il design territoriale come alternativa all'architettura internazionalista (quella che in poche parole realizzava il medesimo modello indifferente al territorio: da Zurigo a Il Cairo la stessa architettura!)⁵⁴.

È il 1972 quando La Pietra sviluppa, insieme a Sottsass, Branzi, Mendini, Dalisi e Pesce il manifesto dei *Global Tools*, un programma sperimentale multidisciplinare di educazione al design che opera in Italia dal 1973 al 1975. Il progetto prevede un sistema diffuso di laboratori in alcune città italiane, quali Firenze, Milano e Napoli con l'obiettivo di promuovere, studiare ed utilizzare i materiali presenti in natura sfruttando appieno le loro caratteristiche comportamentali. La diffusione del movimento viene affidata anche ai media, soprattutto attraverso la rivista *Casabella*, e mira a proporre un rapporto alternativo con l'industria italiana dell'epoca. Si propongono nuovi metodi emozionali, una maggiore qualità antropologica dei progetti e viene valorizzata l'importanza dell'autonomia del singolo progettista, elemento nevralgico per limitare il processo di appiattimento avviato dalla società di massa. I promotori immaginano e sviluppano un programma di ricerca e formazione scisso della cornice istituzionale e mirano ad enfatizzare la creatività individuale, liberandola dagli stereotipi culturali che limitano la libertà espressiva. Quando il movimento entra nel vivo della sua attività, l'Italia sta attraversando gli anni di piombo, un periodo particolarmente complesso dal punto di vista socio-politico e culturale. L'ambiente

intellettuale delle teorie operaiste sta subendo un forte cambio di rotta in seguito alle trasformazioni in atto all'interno dell'industria dovute all'ausilio sempre più massiccio delle nuove tecnologie. Anche i gruppi extraparlamentari stanno attraversando un momento di crisi e la strage di Piazza Fontana getta un velo di preoccupazione su tutto il Paese. Prendono forma in questo contesto i Global Tools, basandosi su una profonda «rifondazione ideologica del lavoro manuale» e abbracciando interessi di tipo antropologico e sociale. La stessa immagine utilizzata sul loro primo bollettino raffigura perfettamente il taglio del progetto: la fotografia di un martello. Riecheggia il rimando alla falce e al martello impregnati di simbologia politica, ma l'attenzione in questo caso viene posta su un tema differente: il lavoro manuale e il ritorno all'autenticità dei prodotti realizzati artigianalmente. Le tradizioni, le arti, le tecniche e gli strumenti (Tools, per l'appunto) utilizzati dagli artigiani, contestualizzati all'interno di una cultura di stampo contadino, sembrano essere gli elementi alla base del movimento. Anche il corpo umano viene considerato una forma architettonica, perché permette al potenziale creativo di essere liberato. L'architetto e designer Riccardo Dalisi organizza alcuni laboratori di ricerca nei quali incoraggia i bambini del Rione Traiano di Napoli a costruire piccoli oggetti destinati all'utilizzo quotidiano, oltre a semplici strutture architettoniche nate dalla loro creatività. Sviluppa quella che ama definire "tecnica povera", dove il concetto di povertà assume una connotazione positiva in riferimento al contesto e in relazione all'oggetto finale. L'umiltà e la dignità sono tra i valori principali sostenuti e promossi dal designer. Talvolta questa sua propensione non viene apprezzata da tutti i membri del collettivo e Andrea Branzi, ad esempio, teme ripercussioni negative sullo sviluppo culturale di quei ragazzi che conoscono (e controllano) appieno le loro capacità manuali, ma rischiano di non porsi obiettivi in termini politici e culturali. È il 1973 quando *Casabella* racconta i Global Tools come un «progetto collettivo in continua trasforma-

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. R
Copertina rivista Casa-
bella, 1973
Foto casabellaweb.eu

zione e verifica» che sembra proporre una sorta di "autoeducazione" e un modello di non-scuola che trae ispirazione dalle tesi di Ivan Illich, filosofo austriaco antisistema. Quest'ultimo nel 1971 pubblica *Descolarizzare la società*, un testo che sembra opporsi in modo netto all'istituzione della scuola obbligatoria. Secondo la sua lettura, il modello scolastico monopolizza e discrimina in base ai titoli di studio, andando quindi in contrapposizione con il desiderio di garantire a ciascun individuo pari opportunità di sviluppo e crescita. «Crescere nella condizione di bambino significa essere condannati ad un conflitto disumano tra la propria coscienza di sé e il ruolo imposto da una società che sta attraversando la propria età scolare» queste le parole di Illich, che focalizza la sua attenzione sulle necessità dei bambini auspicando una vera e propria rivoluzione basata su una visione nuova dell'insegnamento e dell'apprendimento. In Italia è Andrea Branzi il primo a riporre interesse negli scritti di Illich e come

lui anche altri “operatori culturali” (artisti, musicisti e teatranti) alla fine degli Anni Sessanta iniziano a lavorare nel Meridione del Paese e nelle periferie delle città per aiutare le comunità più emarginate attraverso l’uso della creatività. L’obiettivo sembra risiedere proprio nella volontà di avviare un importante processo di emancipazione sociale basato su metodi pedagogici anti-autoritari, strettamente connessi con l’educazione, la politica e l’ecologia.

È negli stessi anni che La Pietra sviluppa, in collaborazione con Federlegno, il “film didattico” **Classico Contemporaneo**, pubblicato nel 1984 e pensato per decodificare (e rivalorizzare) la cultura italiana del fare. La mission risiede nella volontà di riportare il progetto all’interno delle realtà artigianali, restituendo i valori della tradizione e riscoprendo le peculiarità del design territoriale. Grazie al progetto audiovisivo la stessa Federlegno organizza a Verona la prima fiera dedicata alle aziende appartenenti a quest’ambito: **Abitare il tempo**. All’interno della Fiera, La Pietra propone – inizialmente in collaborazione con Alberto Prina, successivamente in autonomia – uno spazio di ricerca e sperimentazione costituito da convegni, mostre, collezioni, direzioni delle riviste Area, Abitare con Arte, Artigianato tra arte e design, con l’obiettivo 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 state frequentate dal mondo del progetto. (...) Stavo iniziando a mettere in crisi il nostro design, che da troppo tempo aveva ignorato le nostre risorse»⁵⁵. Risale al 1986 la prima edizione di **Abitare il tempo**, fiera dedicata al rilancio dell’artigianato di ispirazione classica. Un’idea, quella del curatore Carlo Amadori, volta a sostenere il mercato italiano del mobile in stile e ad avvicinare architetti, artisti e designer ai produttori, con l’obiettivo di riqualificare il concetto di qualità. Attraverso questo evento, La Pietra diffonde il concetto di “fatto ad arte” come specifico connubio tra design e oggetti d’arte, incentiva la tutela dei modelli origi-

_____ fig. S
Abitare il tempo, Verona
 Foto ugolapietra.com

_____ fig. T
 Frame dal film ‘Classico Contemporaneo’, prodotto da Federlegno Arredo, 1985
 Foto ugolapietra.com

_____ 55
 La Pietra, U. (2018) **Fatto ad Arte. Né arte né design**, Venezia: Marsilio Editore, 20

Immagine rimossa
 per motivi di copyright

Immagine rimossa
 per motivi di copyright

Immagine rimossa per motivi di copyright

nali immaginando di adattarli alle esigenze culturali e propone di istituire una serie di mostre Progetti e territorio finalizzate a valorizzare le tecniche e i materiali legati a particolari regioni o luoghi. In seguito, a partire dall'inizio degli anni Novanta, egli sviluppa e coordina intere collezioni di prodotti realizzati in territori italiani differenti, mettendo in relazione la cultura del progetto con la cultura del fare artigianale.

Tuttavia, anche nella scena internazionale, il recupero delle tradizioni legate al 'fatto a mano' non si allontana mai dalla cultura del progetto. Basti pensare all'approccio di **Humberto e Fernando Campana**, che si affacciano alla scena del design all'inizio degli anni Novanta ponendo il forte legame tra il territorio e lo spirito brasiliano alla base della loro ricerca. La città di Brotas, situata a circa 250 chilometri di São Paulo, fa da sfondo alle loro prime collezioni. Humberto si laurea in giurisprudenza e apre subito dopo una piccola

fig.U
Favela Armchair, 2003
Foto dezeen.com

56
Valenti, A. (2009). *Diversirsi con i Fratelli Campana. Il Brasile raccontato attraverso il design dei Fratelli Campana*, Milano: Living. Corriere della Sera. Disponibile in: <https://living.corriere.it/tendenze/design/campana-20175762573/> [19 marzo 2022]

57
Il testo *Artidesign* ha origine da un libro commissionato a Renato De Fusco e Filippo Alison dal designer-argentiero Lino Sabattini nel 1991. Tale testo prelude alla descrizione delle opere e dell'attività dell'artefice citato. Durante la stesura, però, gli autori si accorgono che l'introduzione al libro li impegna in un vero e proprio saggio più importante dell'intera pubblicazione e che in essa risultano aspetti teorici e critici del tutto inediti a cominciare dal titolo.

bottega incentrata sulla vendita di prodotti artigianali, mentre Fernando studia architettura e si occupa di design "alternativi". Dal 1983, quando curano insieme un grande progetto internazionale, il loro tratto, intriso di colori, tradizioni e ricerca, inizia ad affascinare brand e aziende di tutto il mondo. «Il Brasile ci permette di fare ricerca e sperimentare nuovi materiali e nuove tecniche. In Italia, grazie alle aziende del Made in Italy, i nostri sogni e i nostri pensieri diventano realtà. La differenza tra i due mondi ci stimola. Pur provenendo da un luogo distante dalla cultura del design, riusciamo attraverso aziende come Edra a comunicare la nostra cultura e le nostre radici brasiliane»⁵⁶. Nell'approccio dei Campana c'è qualcosa di affine con il pensiero della eclettica Paola Navone: architetto, designer e art director. Le esperienze in Cina, India, Vietnam, Thailandia e Indonesia contraddistinguono il suo percorso a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta e tutti i suoi progetti mescolano sapori, colori, forme, materiali e tradizioni provenienti da ogni parte del mondo.

Ma tornando alle ricerche italiane sul tema, è impossibile non citare l'indagine condotta nei primi anni Novanta da Filippo Alison e Renato De Fusco nel testo *Artidesign*⁵⁷, incentrato sulla descrizione delle opere e dell'attività del designer-argentiero Lino Sabattini. In quell'occasione gli autori avviano un'indagine approfondita relativamente al campo disciplinare che si colloca a metà fra l'artigianato e l'industrial design e lo definiscono "Artidesign". Si tratta di un ramo ancora poco approfondito dalla critica, perché sviluppato in seguito ad una articolata successione di cause che lo hanno scalfito e via via trasformato. Per definire meglio la sua fenomenologia vengono studiate le trasformazioni di cui sono stati protagonisti il mondo dell'arte, dell'artigianato e del design. «Alla base di tutta la vicenda storica dell'artigianato e del moderno design sta l'esperienza dell'arte e segnatamente della pittura e delle sculture», spiegano Alison e De Fusco «e ciò sia perché pittori e scultori appartenevano ad una corporazione ritenuta superiore, sia perché le loro ricerche

e proposte morfologiche erano svincolate da diretti scopi pratici, sia perché (e l'elenco potrebbe continuare) l'arte stessa era considerata sinonimo di valore, libera espressione spirituale, modello di produzioni minori»⁵⁸. Se l'artigianato risulta, da sempre, legato a fattori quali la tradizione, la tecnica e la produzione, senza riconoscere nel progetto un elemento caratterizzante del processo, questa disciplina "terza" sembra associare al momento progettuale un ruolo differente. «Nell'artidesign il progetto (...) tende a mostrarsi come un'operazione razionale, definita e specificata in ogni sua parte e ciò non solo al momento produttivo, ma anche come atto cosciente e premeditato, come risposta alle esigenze del tempo, delle tendenze e dei moti del gusto; in una parola come segno della "modernità". Detto diversamente, il progetto dell'artidesign, oltre ad essere un elaborato tecnico, vuole anche dichiararsi una espressione culturale, un attestato della storicità

58
Alison, F., De Fusco, R.
(2018) *Artidesign*, Milano-Roma: Electa, 11

59
Ivi, 89-91

fig.V
Laboratorio Giordano
Viganò
Foto doppiafirma.com

60
Antonelli, P. in *Domus* 956,
[marzo 2012], 121

Immagine rimossa
per motivi di copyright

del prodotto cui dà luogo. A tal proposito va notato quale caratteristica invariante del progetto artidesign il fatto che esso, al contrario dell'artigianato, non concede mai alla rifazione di modelli del passato, ma come s'è appena detto, mira ad operare esclusivamente nella linea del gusto contemporaneo»⁵⁹. Una ricognizione pubblica sul tema viene svolta anche da La Pietra quando, nel 1995, alla Triennale di Milano cura il convegno *Fatto ad Arte*, dedicato ad una overview sulla disciplina che a livello internazionale viene definita craft e nel nostro paese ancora non risulta adeguatamente riconosciuta. Si tratta di un evento corposo, articolato in quattro giorni, che vede il coinvolgimento di studiosi e storici del design con l'obiettivo di porre l'attenzione sull'evoluzione della cultura del fare in Italia. Nasce in questa occasione l'esplorazione di un'area che non coincide con l'arte, è lontana dal disegno industriale e non può essere assimilata all'artigianato artistico di tradizione. Viene avviato un processo che spinge il 'fatto a mano' ad insinuarsi con forza nel dibattito teorico e nella pratica del designer legandosi alle nuove condizioni del mondo e del mercato. Una scuola di giovani designer approccia questo ambito contribuendo alla diffusione delle stampanti 3D, cresce l'autoproduzione e in Italia le diversità storiche, sociali e territoriali si rivelano un valore aggiunto (di importanza notevole) nel processo di recupero del saper fare. «La densa storia dell'artigianato torna ad allinearsi ai tempi – con il suo antagonismo nei confronti della produzione di serie e le sue implicazioni sociali – legandosi alle nuove condizioni del mondo e del mercato, a partire da una generale consapevolezza della crisi ambientale per arrivare al tentativo di fissare il prezzo e vendere il design in modo da renderlo più appetibile per i collezionisti d'arte»⁶⁰.

Dai mestieri d'arte all'autoproduzione: il fatto a mano tra tradizione e innovazione

«Efesto, glorioso per la destrezza, canta, o Musa dalla limpida voce: / egli, insieme con Atena dagli occhi scintillanti, opere egregie / insegnò sulla terra ai mortali, che fino allora / vivevano negli antri, sulle montagne, come le fiere, / ma ora, grazie a Efesto glorioso per l'ingegno avendo appreso le arti, / facilmente, fino al compimento dell'anno, la vita / conducono sereni nelle proprie case»⁶¹.

Nella mitologia greca **Efesto** è il Dio del fuoco, delle fucine, dell'ingegneria, della scultura e della metallurgia. Nel mosaico variegato costituito da miti, leggende, rituali, pratiche teurgiche e spirituali, i popoli dell'antica Grecia attribuiscono un'importanza solenne alla conoscenza e alla ricerca della verità. Si pensa che lo studio della filosofia, della matematica e delle scienze permettesse di avvicinarsi alle divinità. E se l'arte di quel periodo tutt'oggi esercita un'influenza culturale in molte aree geografiche del mondo, l'architettura greca ispira lo sviluppo architettonico occidentale, la scultura esprime un'ideale di perfezione plastica e l'arte della ceramica unita alla decorazione permette di cogliere tracce significative della vita e della cultura dell'epoca. Efesto rappresenta per l'epoca il protettore del lavoro artigiano, inteso come pratica attraverso la quale l'impiego di attrezzi permetteva lo sviluppo di un bene comune positivo per la società. Nella Grecia arcaica le abilità tecniche vengono tramandate da una generazione all'altra e per nutrire i propri talenti si stabiliscono regole precise da seguire, tutelare e lasciare in eredità. Con lo scorrere del tempo, però, cambia la percezione dell'artigiano e anche la sua dignità subisce una trasformazione. Negli ultimi decenni il 'fatto a mano' diventa, in alcuni casi, «un fenomeno in netta opposizione alla globalizzazione

61

Sennet, R. (2008) *The craftsman*. Trad. It. (2009), *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli, 29

fig. A

Pierre Paul Rubens (1577-1640), *Vulcano forgiava i fulmini di Giove*, 1636-1638. Collezione Reale Museo del Prado, Madrid

Foto wikipedia.org

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. B
Lavorazione a telaio
Foto rubelli.com

————— 62
Dardi, D., Pasca, V. (2019)
Manuale di storia del desi-
gn, Milano: Silvana Editore,
265

————— fig. C
Fratelli Levaggi
Foto levaggisedie.it

————— 63
Ivi, 267

————— 64
Micelli, S. (2011) Futuro
artigiano. L'innovazione
nelle mani degli artigiani,
Venezia: Marsilio Editore

industriale, un modo per affermare un messaggio politico di ribellione a processi produttivi che cancellano la dignità umana, con logiche ripercussioni sotto il punto di vista di ciò che abbiamo definito come social design. Fenomeni come quello dei Makers si ricollegano a queste ragioni, così come quello dei Fablab, laboratori di auto-produzione digitale e computerizzata che si stanno diffondendo in tutto il mondo. In altri casi, l'artigianalità è solo un mezzo per riconquistare il controllo sul pezzo finito: troppe volte gli autori si sono sentiti "traditi" dalla realizzazione industriale che il processo d'ingegnerizzazione delle grandi aziende ha loro imposto, quindi lavorare con strumenti governabili direttamente diviene un modo per seguire più da vicino il risultato fino al suo compimento⁶². Il concetto di autoproduzione viene spesso scatenato dalla necessità di un ritrovato controllo, oppure dal desiderio di sottolineare l'appartenenza alle radici e alla memoria locale. Tra i primi protagonisti di questa tendenza, come spiegato nelle pagine precedenti, sono individuabili i fratelli Campana e, in modo particolare, il loro approccio attento alle radici culturali ed antropologiche del Brasile. Altrettanto sensibile alla riscoperta del lavoro manuale e alla dimensione artigianale appare l'approccio di Martino Gamper, allievo di Ron Arad al Royal College of Art, che matura un buon «riconoscimento da parte sia del mondo del design sia di quello dell'arte»⁶³ e consolida il suo riverbero mediatico nell'ambito del collezionismo e all'interno della realtà industriale. La combinazione tra know-how locale e nuovi mezzi di produzione incontra - come nel caso di Artemest - il web e si inserisce all'intero di filiere di vendita alternative alla distribuzione offline, che scardinano l'approccio tradizionale e proiettano i prodotti in una dimensione internazionale. Se in passato il made in Italy rappresenta un modello industriale «profondamente radicato nella tradizione artigiana e nella cultura dei territori»⁶⁴, ancora oggi le imprese artigiane italiane costituiscono una rete capillare sulla quale si basa il successo di un'economia costituita principalmente da intuizione,

Immagine rimossa
per motivi di copyright

impegno, sperimentazione e trazione. Nonostante questo, però, sono molteplici oggi giorno i problemi legati al reperimento di giovani figure di maestri d'arte da inserire nelle filiere locali. Il rischio che ne consegue è legato all'impossibilità di garantire un futuro a tutte quelle lavorazioni sedimentate che uniscono il prodotto al cliente e il territorio alla sua storia. Il ruolo, la funzione e il valore del lavoro artigianale si inseriscono dunque in una macro-area caratterizzata da imprenditorialità, capacità di lavorare su un prodotto personalizzato e utilizzo in chiave contemporanea della tradizione. I grandi maestri del nostro Paese sono circa un centinaio, ma il loro esempio e la loro capacità di dialogare con la tradizione rappresentano un elemento fondamentale per l'evoluzione della produzione d'alta gamma. Il mestiere d'arte si pone con legittimità al cuore stesso del made in Italy, caratterizzando e vitalizzando una produzione creativa e culturale dai forti connotati di unicità, ricerca e qualità. La riscoperta dell'attività manuale testimonia l'esigenza che gli uomini del nostro tempo hanno di lasciare una traccia diretta sugli oggetti con i quali vengono a contatto. La bottega rinascimentale, connubio di arte e tecnica, rivive ancora oggi come emblema delle realtà eccel-

————— fig. D
Martino Gamper
Foto Angus-Mill

lenti della produzione italiana che sono diventate sinonimo di uno stile unico e riconoscibile che comprende la moda, il design, la liuteria, il vetro, il ricamo, l'oreficeria, il tessile, la floricoltura, lo spettacolo, il restauro, la nautica, e così via. Una delle caratteristiche fondamentali che contraddistinguono ciascun maestro d'arte è la capacità di applicare un proprio metodo riproducendo l'eccellenza e seguendo il solco della tradizione. Dopotutto, gli artigiani italiani costituiscono un gruppo sociale ben definito che supera i cinque milioni di persone e per molti anni hanno vissuto al riparo dall'opinione pubblica e dalla politica, registrando successi importanti, ma senza venire mai completamente allo scoperto. Nel 1995 Franco Cologni fonda la Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte, un'istituzione privata, no profit, basata su due obiettivi principali: proteggere e rivendicare il valore intrinseco dei "saper fare" d'eccellenza sedimentati nella cultura e nella storia del Paese e studiare le opportunità in termini di formazione e occupazione. Elemento, quest'ultimo, che nasce in seguito all'analisi della tendenza – sempre più tracciante – che spinge i giovani ad ignorare i mestieri legati all'artigianato, senza percepirne valori quali la contemporaneità, la costanza nel tempo e la bellezza. Tutte le iniziative culturali, scientifiche e divulgative da quel momento promosse incentivano la nascita di un nuovo "Rinascimento" dei mestieri d'arte ed enfatizzano i tratti salienti del savoir-faire italiano abbinato alle nuove declinazioni dell'artigianato contemporaneo. Successivamente, nel 1997, l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano inaugura il Centro di ricerca "Arti e Mestieri", dando così il via ad una serie di indagini volte a mettere a sistema la complessa situazione dei mestieri d'arte europei. Nel suo programma, fondato sulla volontà di studiare gli aspetti teorici delle arti e dei mestieri, nonché il ruolo che essi ricoprono nei sistemi politico-istituzionali, economici e socioculturali, si impegna a «promuovere la conoscenza scientifica delle arti e dei mestieri nei loro aspetti contemporanei e storici, con particolare riguardo al ruolo che le arti e i mestieri ricoprono nei

sistemi politico-istituzionali e giuridici, economici, sociali, culturali dell'Italia e delle grandi aree geografiche europee»⁶⁵. Il lavoro di indagine e sistematizzazione nasce dalla necessità di strutturare una maggiore consapevolezza scientifica verso i mestieri d'arte che, in quel momento, risultano ancora troppo indefiniti. Nessuno sembra essersi posto il problema di capire che cosa siano e quali possibili strategie attuare per regolamentarli e promuoverli. In alcuni casi, addirittura, sembrano mancare i nomi specifici per indicarli o – all'opposto – ne vengono utilizzati talmente tanti che si rischia di fare confusione. Soprattutto questo accade quando il campo d'indagine viene allargato a tutto il panorama europeo: «dagli omologhi (ma non perfettamente sovrapponibili) 'mestieri d'arte' italiani e métiers d'art francesi all'oficio y arte spagnolo, dagli arts and crafts britannici ai taidekäsityö o taideteollisuus finlandesi (solo per fare degli esempi) si registra una serie di variabili semantiche con contenuti diversi, capaci ogni volta di segnalare peculiarità tipiche della storia e dell'evoluzione socio-economica di questo o quel Paese»⁶⁶. Per provare a mettere a sistema questo ampio panorama di saperi – e poter studiare opportune strategie di tutela e promozione – il **Centro di ricerca Arti e Mestieri**, in collaborazione con la **Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte**, avvia diverse ricerche che conducono a quattro distinte pubblicazioni. Il primo volume, *Genio e materia. Contributi per una definizione del mestiere d'arte*, viene presentato nell'anno 2000 e propone una definizione volta a classificare in modo (il più possibile) univoco il 'mestiere d'arte' europeo. Per proporre al pubblico e agli addetti ai lavori tutti i risultati dell'indagine svolta, all'**Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano** viene tenuto un convegno intitolato *L'intelligenza della mano. Mestieri d'arte: ieri, oggi, domani*. Successivamente, nell'anno 2005, il libro *A regola d'arte. Attualità e prospettive dei mestieri d'arte in Lombardia e Canton Ticino* mette a sistema le informazioni teoriche acquisite precedentemente e le cala su un terreno ben circoscritto.

65

Colombo, P. (2007) *La Grande Europa dei Mestieri d'Arte*, Milano: Vita e Pensiero, 7

66

Ivi, 18

fig. E

Interno-Esterno, Ugo La Pietra, 1977-2000

Foto Aurelia Raffo

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Nel 2007 la strada delle indagini e dei confronti internazionali porta alla pubblicazione del volume **La Grande Europa dei Mestieri d'Arte**, testo già precedentemente citato da chi scrive. Si tratta del frutto di un'indagine che scava e celebra le specificità racchiuse nelle aree nazionali e regionali d'Europa, facendo «emergere le peculiarità strutturali e annunciando in tutto il mondo che è la passione creativa, ancora e sempre, a determinare la grandezza di un messaggio. E a fondarne la forza nel tempo»⁶⁷. La pubblicazione, procedendo in ordine alfabetico, indaga tutte le nazioni europee. All'interno della sezione dedicata all'Italia individua le peculiarità del sistema artistico e industriale italiano, suggerendo una riflessione circa le modalità attraverso le quali la popolazione ha saputo preservare il proprio bagaglio storico, anche in seguito al boom economico degli Anni Settanta del Novecento. Da questo punto di vista, le giovani generazioni possono vantare un "timbro locale" fedele alla tradizione ma, al contempo, pronto ad affrontare il mondo globalizzato. Paolo Colombo, direttore del **Centro Arti e mestieri**, nell'introduzione al testo **Mestieri d'arte e Made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire**, spiega che – secondo una sua intuizione, maturata dopo molti anni di ricerca sul tema – alla base del conclamato successo internazionale dei prodotti fatti in Italia vi siano robuste basi creative strettamente connesse con il sistema dei mestieri d'arte della penisola. Gli studi affrontati in collaborazione con la **Fondazione Cologni** portano all'individuazione delle principali aree di eccellenza del Made in Italy e fanno luce sui loro legami di radicamento territoriale nonché la rilevanza storica, culturale, produttiva ed economica ricoperta dai mestieri d'arte. Facendo una ricognizione dei mestieri d'arte esercitati nel Belpaese, appare immediatamente leggibile un forte legame con l'habitat che li accompagna: il territorio e tutte le caratteristiche che lo compongono. Il tessuto sociale ed economico è caratterizzato da una presenza diffusa degli artigiani che, spesso, sembrano dividersi in aree a seconda delle specifiche tipologie di lavorazioni.

Ivi, 14-15 67

fig. F
Bottega Intreccio, 2021
Foto bottegaintreccio.it

Il testo individua otto principali lavorazioni artigianali situate in aree specifiche del territorio: la liuteria a Cremona, il vetro artistico a Murano, la porcellana a Capodimonte, la lavorazione della seta a Como, l'arte orafa di Valenza e Vicenza, la lavorazione del corallo a Torre del Greco, la pelletteria e il conciario a Firenze e, infine, il settore dei mobili in Brianza. Oltre a queste macro-aree, è utile precisare l'esistenza di molteplici altri distretti che portano avanti da secoli lavorazioni sapienti, strettamente connesse con i territori sui quali operano: calzatura, carta, ceramica, design, enogastronomia, floricoltura e giardino, fotografia, legno, lirica, liuteria, meccanica, merletti e ricami, metalli, moda, mosaico, nautica, oreficeria, gioielleria, argenteria e orologeria, pelletteria, pietra, pipe, restauro, mestieri dello spettacolo, tessile e vetro.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Si tratta di eccellenze della produzione italiana, un background legato ad «un saper-fare che non può essere riprodotto altrove, né facilmente esportato. Una cultura e un'umanità che si radicano su secoli di bellezza stratificata, e che chiedono di essere liberati e di essere trasmessi, insegnati. In che modo? Stabilendo delle regole, rispettandole e mettendo in circolo la cultura. Favorendo la formazione, ovvero l'educazione, con un'attenzione particolare all'istruzione professionale all'apprendistato qualificato. Lavorando di più e meglio. Creando una rete ed entrando in connessione»⁶⁸. Negli ultimi anni le dinamiche sono cambiate, i prodotti non si vendono più semplicemente come oggetti, ma diventano portatori di storie, culture, tecnologia e arte. È per questo motivo che appare necessario saper raccontare opportunamente la propria storia, avviare processi strutturati e collaborare con le università, i musei, le associazioni di categoria e i centri di ricerca. Questo può risultare fondamentale anche (e soprattutto) perché «quando parliamo di saper fare artigiano di solito oscilliamo tra due estremi da evitare», come spiega Micelli, «da un lato l'idea che artigiano significa grossolano e rudimentale. La bomba artigianale, per intenderci, quella che non scoppia. Oppure parliamo di qualcosa che tange l'arte, che ha fattura pregiatissima e costi spropositati, tale da essere destinato solamente a élite economiche. In entrambi i casi facciamo torto a un saper fare che è connaturato al nostro fare impresa. Un saper fare inclusivo, aperto e democratico su cui abbiamo costruito il concetto stesso di qualità italiana»⁶⁹. Inoltre, la diffusione di una nuova consapevolezza del valore del 'fatto a mano' incentiva una presa di consapevolezza verso «uno dei tratti distintivi della cultura e dell'economia italiana, (...) da sempre un elemento di riconoscibilità del nostro paese nel mondo. Il suo peso è stato determinante nello sviluppo dei distretti industriali e delle piccole imprese che hanno segnato la crescita economica»⁷⁰. Dopotutto, il mondo sta cambiando velocemente e l'Italia sembra essere chiamata a (ri)valorizzare le filiere, partendo dalle singole figure e da una nuova valoriz-

fig. G

Doppia Firma, 2021

Foto doppiafirma.com

68

Cologni, F. (2009) *Mestieri d'arte e Made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire*, Venezia: Marsilio Editore, 8-9

fig. H

EDIT Napoli, 2021

Foto editnapoli.com

69

Morning FUTURE (2017). Stefano Micelli: un po' umanista, un po' programmatore: ecco come sarà l'artigiano del futuro, Milano: Morning FUTURE. Disponibile in: <https://www.morningfuture.com/it/tag/nuovo-artigianato/> [15 febbraio 2022]

70

Micelli, S. (2011) *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli artigiani*, Venezia: Marsilio Editore, 9

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. I
Homo Faber Guide
Foto homofaber.com

————— fig. L
Il Bronzetto Firenze,
Ilaria Costanzo
Foto homofaber.com

serva gelosamente e gli permettono di essere sempre il protagonista assoluto del proprio lavoro. Per incentivare la scoperta del variegato panorama artigianale italiano, nel 2020 la **Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship** presenta una piattaforma digitale inedita, attraverso la quale è possibile scoprire ed entrare in contatto con il meglio dei mestieri d'arte di tutta Europa: la **Homo Faber Guide**. Si tratta di uno strumento pensato per scovare (ed apprezzare) le eccellenze artigiane selezionate con il contributo della Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte. Basta un click per conoscere ciascun Paese con occhi nuovi, rintracciando le gemme dell'artigianalità. «La Homo Faber Guide», racconta Alberto Cavalli, direttore della Fondazione Cologni e co-direttore della Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship, «invita

zazione della maestria del gesto, suggerendo all'intero paese di ripensare sé stesso, la sua storia e il suo futuro. L'Italia può «diventare il punto di riferimento di una nuova cultura della produzione che fa dell'uomo e del lavoro artigiano un elemento essenziale della qualità materiale e immateriale delle merci»⁷¹. È il 2019 quando Ugo La Pietra e Alberto Cavalli, Direttore Generale della **Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte**, organizzano alla **Triennale di Milano** un convegno incentrato sul ruolo contemporaneo dell'artigianato artistico in Italia. La giornata viene dedicata all'inquadramento dell'ambito disciplinare ed accoglie un intercalare di racconti ed esperienze, aneddoti e curiosità relativi ad un modo di operare aperto e innovativo, raccontato da Beppe Finessi, Anty Pansera e dalla designer Paola Navone. L'elemento principale che emerge dal confronto è la necessità di riappropriarsi di un settore teorico e pratico fondato su l'uso consapevole dei materiali e sulla valorizzazione delle abilità che l'artigiano con-

————— 71
Ivi, 158

Immagine rimossa
per motivi di copyright

a scoprire la meraviglia della differenza, in territori ricchissimi di tradizioni, di talenti e di opportunità: è una guida a una bellezza inaspettata, e proprio per questo più toccante. La nostra speranza è che diventi un vero e proprio strumento a servizio di tutti: artigiani, esperti, apprendisti e viaggiatori curiosi»⁷². Il format inaugura con più di 650 artigiani in 25 nazioni europee: Austria, Belgio, Bulgaria, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Grecia, Islanda, Irlanda, Italia, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Regno Unito, Repubblica Ceca, Romania, Russia, Spagna, Svezia e Svizzera. La piattaforma permette di entrare in contatto con gli ambasciatori presenti in tutte le città abbracciate dal progetto, invita gli utenti a conoscere le singole realtà proposte, promuove esperienze in sinergia con gli stessi maestri e si rivela una miniera di scoperte: botteghe, corsi, mostre e visite guidate curate da artigiani, musei e gallerie. Se l'intelligenza della mano e l'intuizione della mente non vivono di soli ricordi, ma necessitano di forza propulsiva e di costanza - come afferma Franco Cologni nel contributo all'interno testo *La Grande Europa dei Mestieri d'Arte*⁷³ - il metodo adottato dalla Fondazione Cologni sembra basarsi proprio su una determinazione tenace ed una passione profonda. Caratteristiche, peraltro, che contraddistinguono anche il modus operandi degli artigiani scandagliato da Sennet: «Il tempo lento del lavoro artigiano è una fonte di soddisfazione, perché consente alla tecnica di penetrare e di radicarsi, di diventare un'abilità personale. E la lentezza favorisce le attività della riflessione e dell'immaginazione, impossibili sotto la pressione per ottenere risultati veloci. Maturo significa a lungo termine; ci si assicura una padronanza durevole di quella certa abilità»⁷⁴.

 fig.M

Homo Faber, 2019

Foto homofaber.com

 72

Parodi, L. (2020). La Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship lancia la Homo Faber Guide, Milano: ElleDecor.it. Disponibile in: <https://www.elledecor.com/it/lifestyle/a34021767/michelangelo-foundation-homo-faber-guide/> [21 dicembre 2021]

 73

Il volume, curato dalla Fondazione Cologni dei Mestieri d'Arte, presenta per ciascuno Stato considerato una pre-messa storico-ambientale e un quadro dettagliato dei mestieri d'arte tipici di quell'area geografica.

 74

Sennet, R. (2008) *The craftsman*. Trad. It. (2009), *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli, 279-280

Immagine rimossa
per motivi di copyright

VOLTI, VI- SIONI E STRATEGIE. I PROTAGO- NISTI DEL DESIGN & CRAFTS ITA- LIANO

La parola ai curatori: la nuova stagione della creatività made in Italy

«Ci sono molte ragioni per cui ho deciso di intraprendere la pericolosa avventura di fare un libro sulla moda italiana delle ultime generazioni. Non sulla storia della moda, ma sulla moda in corso d'opera. Prima di tutto sicuramente la necessità di fare il punto di una situazione importante, ma che per una serie di ragioni non riesce a imporsi come dovrebbe. Non riesce a coagularsi intorno all'esplicitazione di una sorta di movimento che inconsapevolmente esiste, ma può risultare visibile e comprensibile nell'insieme solo quando se ne colgano, allontanandosi di quale passo, le singole esperienze».

Maria Luisa Frisa apre così il suo testo *Una nuova moda italiana*, proponendo una interessante ricognizione sul sistema del fashion italiano e provando a fare luce sul panorama contemporaneo in corso d'opera, teatro di sperimentazioni da parte della generazione più giovane di designer. L'autrice parte dalla constatazione che il fashion made in Italy negli ultimi anni ha registrato una frenata improvvisa, accentuata da quei caratteri elitari che contraddistinguono, da sempre, il suo tono di voce nei mercati internazionali. Attraverso la pubblicazione propone nuovi percorsi e traiettorie pensati per indagare e mettere a sistema le giovani figure che stanno contribuendo agli sviluppi più traccianti del settore.

Le figure individuate e coinvolte sono: Alice Stori Liechtenstein, Annalisa Rosso, Domitilla Dardi, Federica Sala e Paola Carimati. Ciascuna, attraverso il proprio background, contribuisce all'analisi del percorso identificato come **Design and Crafts**.

1
Frisa, M.L. (2011) *Una nuova moda italiana*, Venezia: Marsilio Editore, 9

2
Cappellieri, A. (2007) *Moda e Design: il progetto dell'eccellenza*, Milano: FrancoAngeli, 57

Immagine rimossa
per motivi di copyright

3
Bassi, A. (2017) *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, Bologna: Il Mulino

4

fig. A
Mostra MEMOS

La mostra, realizzata dalla Camera Nazionale della Moda Italiana in collaborazione con il Museo Poldi Pezzoli di Milano, è curata da Maria Luisa Frisa e Judith Clark, con la collaborazione di Stefano Tonchi. Attraverso una selezione di abiti vengono intrecciate l'estetica e la cultura dell'ultimo millennio.

Foto Coppi and Barbieri
vogue.it (2020)

interrogano sul futuro del design, sul ruolo della multidisciplinarietà come elemento chiave della disciplina e sulla necessità di sviluppare una maggiore consapevolezza circa i fenomeni attualmente in fieri. Nel 2017 Alberto Bassi scrive *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*³, un'interessante overview sulla storia che accompagna il design degli ultimi decenni e afferma: «Provare a capire cosa sta succedendo e succederà nella società, nell'economia, nella tecnologia e nella cultura riveste massima rilevanza per un progettista, che si occupa di quella particolare forma di futuro che è l'innovazione, nonché delle mutanti (e mutevoli) caratteristiche, necessità o desideri (reali, indotti, incogniti e così via) delle persone che utilizzeranno gli artefatti»⁴.

Seguendo il taglio metodologico adottato da Maria Luisa Frisa, la seconda fase della ricerca mira ad indagare e restituire l'approccio e la visione della creatività contemporanea made in Italy. Per farlo si avvale della collaborazione di cinque curatori esperti, attenti osservatori delle trasformazioni in atto e diretti registi di alcune delle incursioni che lasciano intravedere una possibile nuova strada del design italiano. I designer individuati, intervistati e catalogati sono: Agustina Bottoni, Antonio Aricò, BAM, Cara Davide, Domenico Orfice, Duccio Maria Gambi, Elena Salmistraro, Federica Biasi, Federico Peri, Francesco Meda, Guglielmo Poletti, Giacomo Moor, Gio Tiroto, Giuseppe Arezzi, Kiasmo, Lucia Massari, Marino Secco, Martinelli Venezia, Matteo Cibic, Matteo Di Ciommo, Matteo Pellegrino, Roberto Sironi, Sara Ricciardi, Serena Confalonieri, Simone Crestani, Stories of Italy, Valentina Cameranesi Sgroi, Vito Nesta, Waiting for the bus, Zanellato Bortotto.

ALICE STORI LIECHTEN- STEIN

Alice Stori Liechtenstein, **classe 1978**, è una curatrice indipendente italiana specializzata in design contemporaneo. Bolognese di origine, studia architettura e design tra Milano, Londra e Barcellona.

Al termine del percorso formativo si occupa fin da subito di exhibit design e dal 2014 al 2017 scrive un blog attraverso il quale indaga i cambiamenti in atto all'interno della disciplina. È il 2003 quando si trasferisce a Graz, in Austria, dove fonda uno studio incentrato sull'exhibition design e inizia a curare mostre ed eventi per realtà come Atelier Biagetti, Yoox e La Triennale di Milano. Oggi è relatrice e docente presso il Master in Exhibition Design al FH Joanneum di Graz, ma il cuore del suo lavoro è 'Schloss Hollenegg for Design', il progetto internazionale di residenze e mostre tenute presso le imponenti sale del castello nel quale vive, appartenente alla famiglia del marito. La mission del format consiste nella volontà di sostenere la cultura

del design offrendo una piattaforma espositiva e un (raro) programma di residenza ai giovani designer emergenti provenienti da tutto il mondo. «Quando nel 2014 abbiamo organizzato il primo residence, sembrava stessimo proponendo un progetto assurdo, lontano dal sistema del design», racconta «ma secondo me c'era (e continua ad esserci) un enorme bisogno di opportunità come questa, perché sono sempre di più i designer preparati dal punto di vista teorico, ma totalmente acerbi sulle modalità di gestione del progetto. Al di là della creatività ci sono aspetti che richiedono di essere accompagnati. Inoltre, è importante offrire un riscontro sul lavoro e garantire un confronto». Il format proposto da 'Schloss Hollenegg for Design' propone tre settimane di affiancamento in residence e una mentorship di un anno. Durante la permanenza in Austria vengono sviluppati i primi concept e a ciascun designer viene affiancata un'azienda. Si tratta di un approccio simile a quello proposto da Operæ, del quale nel 2017 Alice Stori Liechtenstein è curatrice e intitola l'ottava edizione 'Why Design?'. «Chiedendomi "Perché il design?" mi sono resa conto che il design è diventato un linguaggio, un modo di esprimere le idee, non è più solo produzione di oggetti (...). L'umanità avrà sempre bisogno di oggetti, ma la sfera in cui il design agisce si è immensamente ampliata. Dato che i designer hanno una mentalità decisamente di ricerca hanno iniziato ad applicare il loro metodo al cibo, ai tessuti, all'ecologia e alla scienza. È così che il design diventa un ponte tra le discipline»¹. E a proposito dell'esperienza oggi aggiunge: «è stata un'opportunità molto arricchente. Conciliare gallerie e designer nello stesso ambiente non è sempre semplice e purtroppo il design viene visto ancora 'di serie B' rispetto all'arte. È necessario fare tantissimo lavoro di educazione affinché la disciplina artistica del design possa essere paragonabile all'arte. Bisogna tenere il livello qualitativo degli oggetti molto alto e in questo credo che l'artigianato ricopra un ruolo peculiare, non solo in Italia. L'apporto conferito dal 'fatto a mano' infatti, rende più efficace la percezione dell'oggetto ed enfatizza le sue peculiarità».

1
Carnick, A. (2017). Operæ 2017: un'anteprima con la curatrice Alice Stori Liechtenstein, Milano: DomusWeb.it Disponibile in: <https://www.domusweb.it/it/design/2017/10/23/operæ-2017-unanteprima-con-la-curatrice-alice-stori-liechtenstein.html> [19 gennaio 2020]

ANNALISA ROSSO

Annalisa Rosso, **classe 19...**, è scrittrice e curatrice indipendente italiana specializzata in design contemporaneo.

Dal 2018 al 2020 è editor in chief di 'Icon Design', periodico mensile di Mondadori, ed è co-fondatrice dello studio di consulenza Mr.Lawrence con Francesco Mainardi che lavora con clienti pubblici e privati come, ad esempio, B&B Italia, Milano Art Community, Spotti Milano, Istituto Marangoni, la collezionista e filantropa Silvia Fiorucci-Roman, Craft ACT Australia, Istituto Italiano di Cultura Hong Kong, Cedit, WGSN, 1stDibs, etc. Attualmente è direttore editoriale della nuova piattaforma digitale del Salone del Mobile di Milano. Dal 2017 al 2018 è responsabile di 'Domusweb' e scrive per molte testate internazionali, quali Wallpaper, Casa Vogue Brasil, Elle Decor e AD (edizioni internazionali), Living, 032c, ecc. Per la Milano Design Week del 2018 e del 2019 è guest curator di due mostre nel distretto

5VIE. Come curatore firma esposizioni collettive e personali dedicate a designer contemporanei. Si occupa di progetti site specific e insieme a Maria Cristina Didero e Mr.Lawrence nel 2021 lancia 'Perfettooo!', una piattaforma curatoriale online. Nel 2019 è guest lecturer per Madrid Design Festival e Design Miami/Basel, nel 2020 per Madrid Design Festival e partecipa alle giurie di Design Parade a Hyères, The Design Prize a Milano, Romanian Design Week, Marmomac, Collectible design fair a Bruxelles, Park Associati MDW Call, Officine Saffi Award, Prague Design Week. Risale al 2016 il suo ruolo di curatrice della settima edizione di Operæ, intitolata 'Designing the Future' ed incentrata sull'importanza di valori quali la consapevolezza, la responsabilità e il coraggio dei giovani progettisti. *«Credo che il design futuro sarà più responsabile, più consapevole delle ricadute sul mondo e dei risvolti sociali del proprio lavoro. Nel presente, soprattutto tra le nuove generazioni di designer, mi sembra che questa sensibilità stia emergendo e dettando un nuovo modo di progettare. Il titolo che abbiamo scelto, "Designing The Future", chiede d'impegnarsi oggi per disegnare il domani. Con più coraggio e coscienza di quanto sia accaduto, in generale, finora»*², così spiega il progetto a Domus. La commistione tra designer, artigiani e Gallerie di design incarna *«quello che sta succedendo in questo momento all'interno del mondo del design. La fusione tra il know-how artigianale, il taglio dei progettisti più giovani e l'apporto delle Gallerie rappresenta una bella storia di successo»*, spiega ed aggiunge: *«Negli ultimi dieci anni la situazione in Italia è cambiata: gli artigiani hanno smesso di essere conservatori. Certamente lo sono ancora dal punto di vista della tecnica, ma se un tempo vivevano in provincia e non avevano alcuna idea di quale fosse il gusto internazionale, oggi le cose non stanno più così. In questo contesto anche molte aziende iniziano, sempre più frequentemente, a presentare collezioni firmate da giovani designer e realizzate in collaborazione con le manifatture locali. È un fenomeno in divenire ed è il momento giusto per parlarne»*.

2
Didero, M. C. (2016). Designing the future, Milano: DomusWeb.it Disponibile in: https://www.domusweb.it/it/design/2016/10/06/operæ_designing_the_future.html# [19 gennaio 2020]

DOMITILLA DARDI

Domitilla Dardi, **classe 1970**, è storica e curatrice di design.

Nel 2010 viene incaricata curatore per il design del MAXXI-Architettura di Roma e, parallelamente, è docente nei corsi triennali e nei Master allo IED della capitale. Nel corso della sua carriera, iniziata con una laurea in Lettere con indirizzo Storia dell'Arte alla Sapienza di Roma e un dottorato di ricerca in Storia e Critica dell'Architettura con Renato De Fusco a Napoli, collabora come visiting professor in diverse istituzioni, tra cui l'Universidad de Navarra a Pamplona, l'Accademia Abadir a Catania e il MADE Program di Siracusa. Nel 2016 e 2017 cura la sezione Object di Miart, la Fiera internazionale di arte contemporanea di Milano. Scrive per diverse riviste di settore, è membro del comitato scientifico e collaboratore di 'Interni', ed è autrice di numerosi monografie e saggi, di cui l'ultimo uscito è il 'Manuale di Storia del Design', scritto con Vanni Pasca.

È co-fondatrice e curatrice della fiera del design d'autore EDIT Napoli, il progetto innovativo lanciato nel 2019 con l'obiettivo di supportare e promuovere i designer indipendenti. Il nome, che rimanda immediatamente a 'editoriale', sottolinea l'importante ruolo ricoperto dalla città di Napoli e accentua il link tra format e territorio. A proposito dell'idea del progetto partenopeo, Domitilla Dardi in un'intervista rilasciata ad Atribune nel giugno 2019 racconta: «*Quando abbiamo pensato a questa fiera, abbiamo scelto di proporre sì opere e prodotti finiti, ma di matrice artigianale, anche se realizzati in sinergia con delle aziende. Ecco perché non siamo in 'competizione' con Milano, che invece propone da sempre l'eccellenza del design industriale su larga scala. L'ho imparato dopo due anni al Miart: il design da collezione resta ancora un discorso chiuso, con un suo perimetro e leggi proprie, difficilmente accessibile alla nuova generazione di designer. Ecco, questo recinto va aperto*»³. Nel 2020 va in scena la seconda edizione, aggiornata nei contenuti, ma sempre attenta ai cambiamenti registrati dalla contemporaneità e pronta a fare leva su «*l'unico vero ambito del design (quello autoriale, ndr.) in cui si possa parlare, con una certa onestà intellettuale e senza ipocrisie, di sostenibilità. Se facciamo un parallelo con il campo del food, ad esempio, il cibo sostenibile non è il chilometro zero, ma quello che ci fa bene quando lo introduciamo nel corpo, è quello dove c'è una filiera corta, tracciabile, quindi trasparente. Il design d'autore è l'unico che può darti queste due garanzie di trasparenza e tracciabilità. C'è poi un'altra questione: noi come individui siamo spesso disposti a spendere di più per oggetti che rappresentino un'identità alternativa rispetto a quella degli altri. Differenziarci, riconoscerci in tribù ristrette e non omologanti ha un valore (anche economico), e questo è il vero vantaggio del design editoriale*»⁴. L'emergenza pandemica non frena, quindi, l'entusiasmo del team di EDIT Napoli che porta avanti anche nel 2021 la mission di offrire aiuto e una direzione chiara ai designer, oltre ad uno spazio per condividere ed inserire adeguatamente sul mercato la propria creatività.

3
Mura, G. (2019). EDIT Napoli, design indipendente all'ombra del Vesuvio. Intervista alle curatrici, Milano: www.atribune.com Disponibile in: <https://www.atribune.com/progettazione/design/2019/06/edit-napoli-design-indipendente-vesuvio-intervista-curatrici/> [23 giugno 2020]

4
Bovo, T. (2020). Domitilla Dardi racconta EDIT Napoli e il design editoriale, Bologna: frizzifrizzi.it Disponibile in: <https://www.frizzifrizzi.it/2020/10/15/domitilla-dardi-racconta-edit-napoli-e-il-design-editoriale/> [23 giugno 2020]

Immagine rimossa
per motivi di copyright

La parola ai designer: la teoria e la pratica della generazione Y

«Ci sono molte ragioni per cui ho deciso di intraprendere la pericolosa avventura di fare un libro sulla moda italiana delle ultime generazioni. Non sulla storia della moda, ma sulla moda in corso d'opera. Prima di tutto sicuramente la necessità di fare il punto di una situazione importante, ma che per una serie di ragioni non riesce a imporsi come dovrebbe. Non riesce a coagularsi intorno all'esplicitazione di una sorta di movimento che inconsapevolmente esiste, ma può risultare visibile e comprensibile nell'insieme solo quando se ne colgano, allontanandosi di quale passo, le singole esperienze»¹.

Maria Luisa Frisa apre così il suo testo *Una nuova moda italiana*, proponendo una interessante ricognizione sul sistema del fashion italiano e provando a fare luce sul panorama contemporaneo in corso d'opera, teatro di sperimentazioni da parte della generazione più giovane di designer. L'autrice parte dalla constatazione che il fashion made in Italy negli ultimi anni ha registrato una frenata improvvisa, accentuata da quei caratteri elitari che contraddistinguono, da sempre, il suo tono di voce nei mercati internazionali. Attraverso la pubblicazione propone nuovi percorsi e traiettorie pensati per indagare e mettere a sistema le giovani figure che stanno contribuendo agli sviluppi più traccianti del settore.

Oggi, a poco più di dieci anni dalla pubblicazione del libro, «la ricerca di un metodo, comune a designer e stilisti, come l'oggettivazione di una prassi di lavoro per imprenditori e comunicatori, sono il centro di un dibattito che dal particolare del singolo caso studio si è spinto alle questioni creative, narrative e metodologiche più profonde»². Sono molteplici le figure che si

fig. A
Elena Salmistraro dipinge alla scrivania dello studio sui Navigli. Sulla libreria, tra disegni e prototipi, spiccano le statuine Most Illustrious per Bosa: un omaggio ai maestri del design Castiglioni, Dalisi, De Lucchi e Mendini.

Foto Danilo Scarpati
living.corriere.it
(2019)

1
Frisa, M.L. (2011) *Una nuova moda italiana*, Venezia: Marsilio Editore, 9

2
Cappellieri, A. (2007) *Moda e Design: il progetto dell'eccellenza*, Milano: FrancoAngeli, 57

Immagine rimossa
per motivi di copyright

3
Bassi, A. (2017) *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, Bologna: Il Mulino

4
Ivi, 76

fig. B
Matteo Cibic posa per il lancio della nuova linea di arredi progettata per il marchio vicentino Scapin Collezioni, tra richiami neo-tribali, influenze post atomiche e un pizzico di ironia.

Foto Thomas Pagani
Art Direction e Setup
Studio Milo
living.corriere.it
(2021)

interrogano sul futuro del design, sul ruolo della multidisciplinarietà come elemento chiave della disciplina e sulla necessità di sviluppare una maggiore consapevolezza circa i fenomeni attualmente in fieri. Nel 2017 Alberto Bassi scrive *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*³, un'interessante overview sulla storia che accompagna il design degli ultimi decenni e afferma: «Provare a capire cosa sta succedendo e succederà nella società, nell'economia, nella tecnologia e nella cultura riveste massima rilevanza per un progettista, che si occupa di quella particolare forma di futuro che è l'innovazione, nonché delle mutanti (e mutevoli) caratteristiche, necessità o desideri (reali, indotti, incogniti e così via) delle persone che utilizzeranno gli artefatti»⁴.

Seguendo il taglio metodologico adottato da Maria Luisa Frisa, la seconda fase della ricerca mira ad indagare e restituire l'approccio della generazione millennial dei designer italiani. Per farlo si avvale della collaborazione di cinque curatori esperti, attenti osservatori delle trasformazioni in atto e diretti registi di alcune delle incursioni che lasciano intravedere una possibile nuova strada del design italiano. I designer individuati, intervistati e catalogati sono: Agustina Bottoni, Antonio Aricò, BAM, Cara Davide, Domenico Orefice, Duccio Maria Gambi, Elena Salmistraro, Federica Biasi, Federico Peri, Francesco Meda, Giacomo Moor, Gio Tiroto, Giuseppe Arezzi, Guglielmo Poletti, Kiasmo, Lucia Massari, Marino Secco, Martinelli Venezia, Matteo Cibic, Matteo Di Ciommo, Matteo Pellegrino, Roberto Sironi, Sara Ricciardi, Serena Confalonieri, Simone Crestani, Stories of Italy, Valentina Cameranesi Sgroi, Vito Nesta, Waiting for the bus, Zanellato Bortotto.

A ciascuno vengono poste sei domande relative alla formazione, all'interesse per l'artigianato, agli incontri-progetti particolarmente traccianti ai fini del singolo percorso, alle tecniche e tipologie di lavorazione sperimentate, alla percezione delle geografie produttive e del loro legame con il design contemporaneo.

«Quando sono arrivata in Italia ho scoperto una vastissima tradizione dell'artigianato che, ancora attiva, proponeva tantissime possibilità per arricchire la mia formazione come designer».

A. Bottoni

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• AGUSTINA BOTTONI •

Classe 1984, è una designer di origini argentine, attualmente di stanza a Milano. Il suo lavoro è molto vario e spazia dallo sviluppo di prodotti, mobili, tessuti, installazioni e vetrine. Si occupa principalmente di progetti su commissione per marchi internazionali, gallerie e aziende appartenenti al settore dell'ospitalità. La sua attività è basata sulla combinazione tra la pratica freelance e le sperimentazioni personali, spesso realizzate in collaborazione con alcuni artigiani italiani. Il frutto di queste esperienze sono piccole serie di oggetti e vetreria, nati dalla fusione tra le tecniche tradizionali e una sensibilità più contemporanea. I suoi lavori sono esposti in istituzioni internazionali di design e arte, come la Triennale di Milano, la London Design Fair, il Salone del Mobile e Maison et Objet. È, inoltre, co-fondatrice del collettivo The Ladies' Room.

«Ho studiato Design della Moda all'Università di Buenos Aires e poi ho conseguito il Master of Arts in Design presso la NABA Milano».

«Ho avuto da sempre contatto stretto con la manualità e un interesse verso il modo in cui sono fatti gli oggetti. Quando sono arrivata in Italia ho scoperto una vastissima tradizione del artigianato che, ancora attiva, proponeva tantissime possibilità per arricchire la mia formazione come designer. Ho così iniziato a realizzare i miei primi progetti come studente. Un'esperienza molto significativa è stata la residenza di circa due anni nei Pressi Bassi: mi ha permesso di fare ricerca per la mia tesi di laurea, visitando botteghe ed istituzioni culturali specializzate, come musei e biblioteche. Quel percorso ha avuto un grande impatto sulla mia crescita profess

ionale e ha forgiato l'intero percorso che poi ho deciso di intraprendere in seguito».

«Negli ultimi anni ho sperimentato differenti tecniche di lavorazione e ho lavorato principalmente con: il vetro, il tessile, la ceramica, il legno e il metallo».

«Credo che si possa trovare artigianato d'eccellenza in tutte le parti del mondo. Ciò che è particolarmente interessante nell'area mediterranea è che spesso si incontrano botteghe che ancora seguono tradizioni di lunga data e archivi ricchissimi di storia. Questo si manifesta molto, ad esempio, nell'ambito della ceramica e del vetro soffiato».

«Ho il privilegio di lavorare con diversi artigiani in molte regioni e con tecniche diverse. Per esempio, ho lavorato con ceramisti, vetrai e artigiani del legno. Mi piacerebbe percorrere ancora il paese, ricercando l'eccellenza. Visto il mio interesse particolare per il vetro, vorrei collaborare con maestri del vetro a Murano. Ma non solo».

«Il progettista arriva con nuove idee mentre l'artigiano fornisce il saper fare. Lavorando a stretto contatto con gli artigiani e ascoltandoli, il prodotto raggiunge un livello più elevato di rispetto della materia e dei processi coinvolti. Negli ultimi anni si è consolidata la tendenza dei designer che lavorano con gli artigiani. Nel mercato esiste un'attenzione particolare per gli oggetti fatti con abilità e pazienza, ricchi di tradizione, ma contemporanei.. Credo che questo sia rilevante in un mondo globalizzato e sempre più tecnico, fluido e omogeneo. Per me è importante portare avanti queste conoscenze dei mestieri, perché sono una parte essenziale della cultura delle comunità».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto HERBARIA

Una collezione scultorea che gioca con le tonalità di noce, rovere e ciliegio per creare diverse composizioni. Le forme degli oggetti e degli sgabelli si ispirano al mondo botanico e alle sue affascinanti geometrie. Il progetto viene sviluppato per Best of Italy, format speciale di Coincasa con Elle Decor Italia, che nella sua terza tappa celebra la Brianza con una collezione in legni pregiati.

Prodotto realizzato in collaborazione Fratelli Montorfano.

Foto di Matteo Imbriani e Paola Pansini (2019)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il bacino del mediterraneo ha un patrimonio di saperi e know how e storie che meritano ancora di essere scoperte e raccontate. Questo mi affascina moltissimo».

A. Aricò

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• ANTONIO ARICÒ •

Classe 1983, è un designer di origini calabresi. Cresce circondato da una famiglia creativa e a contatto costante con il lavoro del nonno falegname, Saverio Zaminga. Dopo gli studi in diversi settori del design tra cui Design della Moda e del Prodotto a Milano, del Gioiello in Scozia, Filosofia del Design in Australia e Arredamento in Andalusia e dopo le esperienze in vari studi di design milanesi, apre il proprio studio nel 2011. L'interesse verso le tecniche produttive artigianali intimamente legate al territorio e l'attenzione per i dettagli e le qualità dei materiali utilizzati, sono diventate nel tempo la sua firma riconoscibile. La predilezione per l'arte e le edizioni limitate ha contribuito alla nascita di collaborazioni con molti artigiani italiani. I suoi lavori vengono esposti alla Triennale di Milano, al Museo di Holon di Tel Aviv, all'NGV di Melbourne, nella sede dell'Ambasciatore Italiano a Copenaghen e presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

«Ho studiato disegno industriale al Politecnico di Milano: i primi tre anni corso di Prodotto Moda, il biennio Prodotto Industriale. In quegli anni ho partecipato a tre esperienze di scambi internazionali: Scozia (Design del Gioiello), Australia (Design) e Spagna (Furniture Design). Ho ottenuto una doppia Laurea con l'Alta Scuola Politecnica (Politecnico di Milano e Torino)».

«Vengo da una famiglia di artigiani, nonno falegname, zia sarta, zio cuoco ... Durante i miei studi e miei primi anni di lavoro ho maturato l'idea di presentare il lavoro di chi era "dietro le quinte" e per questo a 27 anni ho deciso di lasciare lo studio di disegno industriale per cui lavoravo a Milano per tornare a Reggio Calabria e preparare una collezione con mio nonno. La collezione si chiamava Back Home ed è stata presentata a Ventura Lambrate, durante la Design Week del 2012».

«Oltre a lavorare con molti artigiani italiani collaboro

con diverse aziende. Ho lavorato per Alessi, Seletti, Bialetti, il gruppo Barilla, Callipo e con alcune di queste la mia collaborazione è costante. Oltre a esplorare e conoscere il territorio italiano, in modo particolare quello del Sud, ho viaggiato per lavoro in Cina e quindi ho toccato più o meno tutte le tecniche legate alla produzione in serie e alla produzione artigianale».

«Non mi piace parlare di geografia dell'artigianato riferito a tecniche e materiali... lo trovo riduttivo. Il bacino del mediterraneo ha un patrimonio di saperi e know how e storie che meritano ancora di essere scoperte e raccontate. Questo mi affascina moltissimo. Ovviamente il sud è più legato a lavorazioni e saperi che sono rimasti ancora molto genuini e lontani dall'idea di industria. Ceramiche, Vimini, Tessile, Legno sono materiali prodotti in tutta Italia, il mezzogiorno però associa queste produzioni a realtà legate a tradizioni, usi e costumi che riguardano il folklore del luogo. Quindi conservano ancora il titolo di artigiani e non di "fornitori"».

«Ho lavorato con tanti artigiani falegnami come mio nonno, Oliver Tomasuolo in Piemonte, la famiglia Puzzo a Milano e Rocco Condruso in Aspromonte. Artigiani del vetro come Massimo Lunardon in Veneto o Sheila Dilfininian in Piemonte e tanti altri ancora. Ho già delle collaborazioni in corso in Sicilia e nelle Marche sul tema del midollino. Mi piace lavorare con artigiani che trattano materiali "vivi", materiali "caldi", ad esempio, preferisco il legno e il tessile al metallo e al marmo».

«Si potrebbe parlare per mesi di questa relazione. Ma per essere brevi e concisi l'artigianato rappresenta il fatto ad hoc, il pezzo unico ed irripetibile. Il disegno industriale rappresenta il prodotto pensato per la massa e la distribuzione in serie. Per me l'artigianato rappresenta la sperimentazione mentre il disegno industriale la messa in opera, in quanto sono un designer e non un artista. Le contaminazioni sono infinite in fase progettuale, ma una volta arrivati alla produzione le regole invece sono molto diverse».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto BACK HOME

Una collezione pensata, progettata e realizzata in un piccolo atelier tradizionale insieme al Nonno Saverio Zaminga, falegname in pensione, ancora innamorato del legno e delle forme. Amichevoli, scultorei, sproporzionati, sobri, confortevoli e fatti essenzialmente in legno naturale e massiccio, questi prodotti sono dettati dalla nostalgia e dal rispetto per la propria terra di origine.

Progetto presentato in occasione della Milano Design Week 2012.

Foto antonioarico.com (2012)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«È un mestiere che abbiamo ereditato dalla nostra famiglia e che con il tempo abbiamo adattato alle nostre sensibilità».

— A. Bruno

•BAM•

Vittorio Bruno, **classe 1977**, laureato al Politecnico di Milano e Andrea Bruno, **classe 1980**, laureato all'Accademia di Belle Arti di Brera, sono i titolari di BAM, Bottega Artigiana Metalli, basata a Nuoro.

BAM è un progetto innovativo che sfugge ad attribuzioni standard tipicamente riferite al settore dell'arte, dell'artigianato e del design. Il laboratorio, il cui nome deriva dal suono del martello sull'incudine, si distingue per l'originale modo d'intendere il 'saper fare' manuale in funzione della ricerca stilistica e, viceversa, la progettazione in relazione alla qualità della manifattura. L'attività, specializzata nella lavorazione artistica del ferro battuto, del rame, dell'ottone e dell'acciaio, è fondata da Tonino Bruno, artigiano di terza generazione. L'unione di competenze, abilità ed esperienze trae ispirazione dalle tradizioni locali. BAM si definisce 'composta da designer che si sporcano le mani e da artigiani che le mani le fanno pensare'.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Ci siamo formati entrambi in bottega come figli di un artigiano. In estate, durante lo stop scolastico, aiutavamo nel laboratorio di famiglia. Successivamente mio fratello Vittorio si è iscritto al Politecnico e ha studiato Industrial Design, mentre io ho frequentato l'accademia di Belle Arti di Brera con il corso Progettazione artistica per l'impresa. Era un corso che mi sentivo cucito perfettamente addosso, perché la nostra azienda produce manufatti con l'esperienza di quattro generazioni, ma con una visione contemporanea, legata alla ricerca dei materiali, alla tecnologia e rivolta verso un design più ragionato.»

«Si tratta di un mestiere che abbiamo ereditato e che con il tempo abbiamo coltivato cercando di adattarlo alle nostre sensibilità. Crescendo abbiamo preso maggiore consapevolezza della realtà che avevamo a portata di mano e quando siamo tornati in Sardegna al termine della formazione abbiamo cercato di applicare

la teoria che avevamo imparato alla pratica ben consolidata all'interno della bottega di famiglia. Ma solo al termine della pandemia abbiamo pensato di unire più realtà artigianali, più mestieri, più figure e tecniche. Oggi ci siamo divisi i ruoli io e mio fratello: lui è in produzione, mentre io sono in comunicazione e amministrazione. Il mobile è stato un progetto di svolta».

«Le tecniche legate alla lavorazione del metallo credo di poter dire che le abbiamo sperimentate tutte: saldatura, forgiatura, smerigliatura, agemina, ecc. Inoltre, tutte le tecniche legate alla lavorazione del legno, delle ceramiche...».

«Assolutamente sì. Secondo me la tessitura è un filo rosso che collega tutte le aree affacciate sul mediterraneo. Inoltre, anche la ceramica credo sia fortemente associabile a quest'area. Successivamente inserirei i metalli, perché credo rientrino tra i materiali più identificativi».

«Abbiamo lavorato soltanto con artigiani locali, ma abbiamo coinvolto designer internazionali come, ad esempio, DROOG Design. Nella nostra officina ci sono tutti gli ingredienti per comporre ricette interessanti. Gli incroci stanno ai singoli designer, alle loro idee, ai loro progetti. Ci è capitato di lavorare con designer di Rotterdam e artigiani di altre aree geografiche. La volontà di spostarci ci aiuta a far conoscere l'attività».

«Il rapporto è un incontro inevitabile. Ancora si tenta di distinguerli, perché l'industria è molto pesante e presente, però l'artigianato e il design apriranno (lo stanno già facendo) una nuova nicchia, un vero e proprio mercato composto da persone che vogliono le cose fatte bene. Stiamo lavorando tantissimo sulle persone, sulla valorizzazione dei desideri del singolo. In questo contesto la credibilità è fondamentale. L'artigiano è una sintesi un po' di tutto: pensa, realizza, commercializza, ecc. Stiamo provando ad interfacciarci anche con le Università affinché le nostre capacità incontrino il mondo della formazione».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto CREDENZA TONIE

Iconica e polimaterica, Tonie è una credenza in legno naturale con decoro a intarsio, definita da una struttura esterna in acciaio corten. Realizzata e intagliata interamente a mano, esprime il valore di un'identità territoriale-artigianale unica. Il design trae ispirazione dalla cassapanca sarda e lo fa reinterpretando i motivi decorativi tradizionali in chiave contemporanea. Tonie fa parte della Collezione mobili ID ed è disponibile nelle varianti in legno massello di tiglio, rovere e ciliegio.

Foto bam-design.com
(2020)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il bacino del mediterraneo ha un patrimonio di saperi e know how e storie che meritano ancora di essere scoperte e raccontate. Questo mi affascina moltissimo».

D. Gramatica

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• CARA \ DAVIDE •

Cara Judd, **classe 1986**, sudafricana di origini, italiana di adozione e Davide Gramatica, **classe 1985**, sono i fondatori dello studio di design multidisciplinare CARA \ DAVIDE, con sede a Milano.

Laureati in product design allo IED di Milano, hanno iniziato le loro carriere professionali in ambiti diversi che vanno dall'apprendistato con gli artigiani al lavoro con le aziende industriali, prima di unire le loro esperienze nel 2016. Attualmente sono entrambi docenti presso il Dipartimento di Product Design dello IED di Milano. I loro lavori sono caratterizzati da un profondo interesse verso la sperimentazione di materiali, tecniche e processi legati ai territori. Producono anche serie di edizioni limitate lavorando insieme ad esperti artigiani in Italia e Sudafrica. I loro lavori sono rappresentati sia da gallerie che prodotti da marchi.

«Cara ha studiato interior design in Sud Africa e poi industrial design allo IED di Milano, io (Davide) mi sono formato in product design allo IED di Milano».

«Terminati gli studi abbiamo fatto qualche stage, in particolare Cara ha lavorato a stretto contatto con un'azienda marchigiana dove si è occupata di design e sviluppo prodotti, mentre io (Davide) sono approdato in un laboratorio di modellistica e prototipia, in quel luogo ha fatto un'esperienza molto diversa rispetto alle precedenti, più pratica. Il progetto che consideriamo più di tutti indicativo per il nostro percorso si chiama Territorio, una collezione di tre oggetti che rappresentano la riflessione che abbiamo condotto sull'approccio dell'artigianato africano».

«Per come interpretiamo il nostro lavoro fortunatamente abbiamo avuto modo di confrontarci con diverse tecniche, tra le più stimolanti quelle che riguardano i

metalli, le varie tipologie di saldatura, la deformazione delle lastre tramite piegatura, calandratura, tornitura ecc. ed infine sicuramente la fusione».

«Pensiamo proprio di sì, ci piace moltissimo quando si parla di distretto, una comunità o una zona estremamente specializzata in certe lavorazioni o certi materiali, immaginiamo il bar della zona dove non si discute d'altro che di tecniche e lavorazioni. Ovviamente questa è una visione più suggestiva che reale, però in alcuni casi la cultura artigiana entra nella storia delle persone, delle famiglie e può diventare anche una questione di territori e quindi geografica, questa dinamica però va ben gestita e soprattutto salvaguardata. Non ci sembra che ad oggi si possa parlare di un materiale o una lavorazione che appartenga in maniera così distintiva all'area mediterranea, ci sono piuttosto una serie sterminata di specialità o tipicità».

«Abbiamo lavorato parecchio con metalli, legno, ceramica ed ultimamente con marmo, ci piacerebbe molto lavorare con il vetro in futuro. Parlando di altri paesi si apre un grande capitolo, ci interessa molto il Medio Oriente, l'asia, il sud America, insomma tutte le culture lontane dalla nostra hanno percorsi ed esigenze così diverse e rappresentano un serbatoio inestimabile di tecniche e lavorazioni che altrimenti non avremmo mai l'opportunità di conoscere».

«Tempo fa il nostro approccio era teso a vedere l'artigianato come l'asso nella manica per un buon design, oggi vediamo la necessità di un rapporto diverso, non possiamo pensare che l'artigianato rappresenti solo un servizio da poter adoperare quando serve, crediamo che il ruolo dei professionisti e delle aziende si debba far carico della salvaguardia, della tutela e dello sviluppo di certe competenze che hanno rilevanza non solo produttiva ma anche, e forse soprattutto, sociale».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto LUME

Lume è oggetto scultoreo realizzato in collaborazione con la bottega veneta Mingardo, specializzata nella lavorazione dei metalli. La silhouette del prodotto indaga la relazione tra il pensiero geometrico e la forma tridimensionale.

Foto 1stdibs.com
(2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«La smaterializzazione di vari elementi della nostra vita ha riportato molte persone a riscoprire questo mondo del “fare con le mani” e quindi ad una riscoperta delle eccellenze artigiane».

D. Orefice

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• DOMENICO OREFICE •

Classe 1981, è un designer e art director italiano.

Nel 2010 apre il suo studio milanese e avvia collaborazioni con aziende e multinazionali appartenenti al settore del bagno, dell'arredo e del gioiello. Nel 2018 presenta il suo brand 'Man de Milan' - che nel dialetto milanese significa 'Mani di Milano' - e inizia a realizzare collezioni di arredi, oggetti e tessuti in sinergia con differenti artigiani di Milano e della Lombardia. Nell'attività di ricerca e sperimentazione approfondisce i materiali, la storia e le icone che caratterizzano l'identità della città. Il suo approccio al design è contraddistinto dalla riscoperta dei processi e delle lavorazioni tipici della tradizione locale, successivamente (ri)combinati con tecnologie e materiali inediti, con l'obiettivo di creare oggetti dal taglio contemporaneo.

«Mi sono laureato al Politecnico di Milano: laurea quinquennale in Industrial Design, specializzato in product design. La mia formazione viene anche dal mondo dei graffiti e della street art, che ho avuto modo di esprimere negli anni dell'università, quando c'è stata l'esplosione di questo movimento. Dopo l'università ho collaborato con vari studi nel campo dell'industrial design e art direction».

«L'interesse è nato come principio di esplorazione per creare dei miei prodotti con le mie mani. Il primo approccio è stato con il legno, in un laboratorio di un amico e poi ho iniziato a modellare la creta nei laboratori della Fornace Curti di Milano. E' stato un modo per riappropriarmi del progetto e avere un contatto diretto con chi fa le cose, questo anche nella prospettiva di avvicinarmi alla produzione industriale».

«Ho sperimentato: la lavorazione del legno massello

sia a mano che con cnc, la lavorazione della creta con colombino, al tornio e per produrre piastrelle fatte a mano, la creazione di stampi in silicone per prototipi in resina, le tecniche di tessitura dei tappeti e la tessitura della lana».

«Certo, l'artigianato ha un suo legame con la geografia e le diverse zone, basato sulla storia dei popoli e delle materie prime che erano reperibili in zona. Poi sicuramente nel tempo c'è stata una contaminazione, ma ogni popolo ha trovato il suo modo peculiare per lavorare e produrre degli artefatti, sia a livello tecnico, progettuale e di disegno. Molti materiali e tecnologie sono diffusi dal nord al sud, da est a ovest, come peculiare modo produttivo dei popoli e ci sono analogie e diversità che uniscono queste culture artigiane anche molto distanti. Per questo nell'area mediterranea, più che di lavorazioni e materiali particolari, parlerei di un approccio che lo contraddistingue. L'approccio mediterraneo è più legato ad un aspetto progettuale di saper fare le cose, unito al sapersi arrangiare del centro-sud. Anche l'aspetto del disegno è più espressivo, perché più vicino alla cultura mediterranea».

«Ho lavorato con d3Wood, con vari artigiani per la produzione con terracotta a mano al tornio nella Fornace Curti, con Ceramiche Puzzo, BL Ceramiche e con un bravissimo artigiano e insegnante di tornio della Officine Saffi: Giuseppe Lasciera».

«La relazione è ancora molto stretta, soprattutto in Italia. Considero la produzione artigianale l'origine dell'industria e sicuramente per una buona produzione seriale serve anche una buona rifinitura manuale finale. Sicuramente la smaterializzazione di vari elementi della nostra vita ha riportato molte persone a riscoprire questo mondo del "fare con le mani" e quindi ad una riscoperta delle eccellenze artigiane. Il comune di Milano sta promuovendo da tre anni le realtà artigiane sul territorio con l'evento Manifatture Aperte, al quale ho partecipato anch'io con il mio Studio-Laboratorio».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto LE GIARE

Le Giare sono anfore ispirate al mondo antico che uniscono una forma più classica nella parte bassa a una forma più squadrata e contemporanea in quella superiore. Il progetto, presentato a EDIT Napoli 2019, vuole riportare questa tipologia di artefatto alla sua funzione originale e omaggiare gli antichi gesti della tavola mediterranea.

Foto Paolo Belletti
(2019)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«A me piace lavorare molto sul pezzo unico e la ricerca è più importante del pezzo finito. Io faccio un paio di schizzi esecutivi, poi in laboratorio aggiungiamo elementi e andiamo a metterlo a fuoco».

D.M. Gambi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• DUCCIO MARIA GAMBI •

Classe 1981, è un designer che si è formato a cavallo tra Firenze, Milano, Rotterdam e Parigi.

Nella sua attività di progettista si occupa di un'ampia varietà di processi di produzione creativa, su scale di intervento differenti. Particolarmente tracciante l'esperienza di un anno presso l'Atelier Van Lieshout di Rotterdam, che lo spinge nel 2012 a co-fondare a Parigi "Chapitre 0", un laboratorio-officina per l'arredamento dello spazio pubblico. Tra i suoi progetti sono presenti pezzi di arredamento su misura per clienti privati e pezzi unici realizzati per gallerie di design. Il suo lavoro in pietra e laminato plastico vince il premio Cedit a Miart 2017 ed è ora parte della collezione permanente del Triennale Design Museum di Milano. Oggi la sua attività è basata a Firenze, la sua città natale.

«Ho studiato disegno dell'arredo a Firenze, poi ho fatto la specialistica a Milano in Interior Design e durante il periodo universitario sono andato in Olanda, a Rotterdam, da Atelier Van Lieshout. Prima ho fatto tre mesi di stage, poi altri sette mesi. Si tratta di un atelier che lavora molto a cavallo tra arte e design. A me piaceva l'idea di conoscere una nuova idea di design, differente rispetto a quello che avevo conosciuto e imparato in Italia. Sono stato lì quasi un anno e ho iniziato a lavorare un po' a mano e sperimentare. Per la tesi ho portato due oggetti fatti da me in Olanda».

«Io ho sempre avuto un po' di manualità, ma in Olanda si stava facendo molta esperienza sul fatto a mano, mi piaceva quello specifico approccio. Sono andato lì e ho capito che cosa significasse quel metodo com-

pletamente differente rispetto a ciò che avevo sempre fatto e visto fare qui in Italia. Lì prima provi e poi fai le valutazioni. A me piace lavorare molto sul pezzo unico e la ricerca è più importante del pezzo finito. Io faccio un paio di schizzi esecutivi, poi in laboratorio aggiungiamo elementi e andiamo a metterlo a fuoco».

«Dopo l'esperienza in Olanda, e la successiva tesi al Politecnico, ho lavorato un po' a Firenze in uno studio di design. Disegnavo tanto, ma era soprattutto improntato sulla progettazione al pc. Sentivo la necessità di tornare a progettare e sperimentare sporcandomi le mani e quindi ho pensato di andare a Parigi, in un laboratorio che lavora con il cemento».

«Secondo me c'è una grossa frattura fra le figure in Italia, all'estero invece è già stata digerita e vengono riconosciute anche le figure ibride, come me. In Italia si associa ancora l'artigianato a un'idea di tradizione che non è più adeguato nel momento attuale del commercio e dei gusti. Credo che l'industria si sia un po' mangiata l'artigianato. Ho partecipato a Operae 2016 con un artigiano di cuneo che lavora la pietra. Secondo me sono belli questi eventi perché ti offrono la possibilità di vedere le situazioni da una angolazione differente. A me è servito lavorare con lui. Ho conosciuto cose che ancora non conoscevo della pietra».

«Ho collaborato con Italphite di Cuneo, che non è proprio un artigiano. Ma secondo me è difficile definirsi nell'ambito in cui lavoro. Spesso si sfocia un po' nell'arte. Io non mi definisco un artigiano, non ho la capacità dell'artigiano».

«Probabilmente c'è sempre questa idea che l'industriale sia qualcosa di contemporaneo, mentre l'artigianato qualcosa di classico. In Italia, in realtà, c'è un impiego forte dell'artigianato, più forte di quanto uno possa apparentemente pensare. Le grandi aziende della produzione del mobile hanno tutte un importante apparato produttivo di stampo artigianale».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto RETROSTORICO

L'iconico laminato Quaderna di Superstudio, dove la griglia cartesiana funziona come un elemento razionale implementato, una volta incollato, è stato graffiato per far apparire nuovamente la massa grezza della pietra. Nel 2017 vince il premio CEDIT a MiArt e viene donato alla collezione del Triennale Design Museum di Milano.

Foto ducciomariagambi.com (2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Oggi la sfida della nuova generazione di designer sta nella valorizzazione della cultura artigianale, con l'idea precisa di rendere determinati settori nuovamente grandi ed invidiati nel mondo».

— E. Salmistraro

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• ELENA SALMISTRARO •

Classe 1983, è una product designer e artista nata, formata e basata a Milano.

Laureata al Politecnico di Milano nel 2008, insieme all'architetto Angelo Stoli ha fondato il suo studio nel 2009, dove da allora lavora a progetti di architettura e design. Oggi collabora con aziende leader internazionali. Le sue creazioni sono il risultato di una combinazione di arte e design. I suoi progetti sono stati selezionati per alcune delle più importanti mostre d'arte tra cui: "The New Italian Design" e sono stati esposti nelle principali fiere di settore italiane e internazionali, tra cui il Salone Internazionale del Mobile, Maison&Objet, Homi, Marmomacc, Cersaie, Stockholm furniture and light fair, Imm Cologne. Nel 2017 viene nominata Ambasciatrice Mondiale del Design Italiano in occasione dell'"Italian Design Day", promosso dalla Triennale di Milano in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

«Ho sempre amato disegnare, era ed è tutt'ora la mia valvola di sfogo, quindi decisi di frequentare il liceo artistico. Successivamente ho intrapreso un percorso di laurea triennale in fashion Design ed una magistrale in Product Design, entrambe al Politecnico di Milano».

«Durante l'università feci uno stage presso un'artigiana che lavorava la carta pesta, fu un'esperienza unica. Finiti gli studi non riuscivo ad integrarmi negli studi di design dove ho cercato di formarmi, quindi pensai di fare un corso di ceramica alla scuola Cova. Fu così che studiai la tecnica del colombino e del tornio, appassionandomi a questo meraviglioso materiale. Con il tempo le auto produzioni iniziarono ad avere forme e carattere e fu così che decisi di presentarle alla design week nel basement di superstudio. Per fortuna proprio quei vasi furono notati da Andrea Branzi e Silvana Annicchiarico e li selezionarono per la mostra 'The new italian design'».

«La bellezza di questo mestiere risiede nella possibilità continua di apprendere e migliorarsi. Ho iniziato con la cartapesta ed i suoi segreti, ho studiato gli origami, sono passata alla ceramica, lavorandola sia la colombino che al tornio, ho avuto il piacere di lavorare il vetro soffiato con maestri muranesi di Nason Moretti ed il vetro borosilicato con Massimo Lunardon. Sto scoprendo le infinite peculiarità del legno, ho sperimentato con l'intreccio di Mogliano e conosciuto i metalli di Decastelli... ma sicuramente c'è ancora tantissimo da imparare, ed è proprio questo il vero stimolo».

«L'artigianato è strettamente connesso ad un territorio, le materie prime e la storia fanno sì che in Italia si siano creati dei veri e propri distretti, primo tra tutti Murano con il vetro soffiato, Caltagirone con la ceramica, Capodimonte per la porcellana, da poco ho scoperto Mogliano nelle Marche per l'intreccio... e la lista, fortunatamente per noi, potrebbe essere lunghissima. Se consideriamo l'intera area mediterranea, faccio fatica a non trovare delle eccellenze artigiane, è un'area estremamente ricca sotto tutti i punti di vista, probabilmente poco valorizzata ed incentivata, ma unica al mondo».

«Gli artigiani sono la vera risorsa del design italiano. Analizzando bene la struttura economica della nazione ci rendiamo facilmente conto che la maggior parte delle imprese italiane sono di piccola e media entità. L'80% delle aziende con cui ho lavorato sono aziende artigiane, anche se esternamente possono non sembrare tali».

«Il sistema produttivo del design italiano si basa su famiglie artigiane diventate grandi grazie al sacrificio, alla conoscenza e alla tradizione, virtù che spesso si è trasformata anche nel vero male, che le ha private della capacità di rinnovamento e crescita. Oggi credo che la sfida della nuova generazione di designer stia nella scoperta e nella valorizzazione della cultura artigianale, con l'idea precisa di non far morire determinati settori ma di renderli nuovamente grandi ed invidiati nel mondo».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto METAMORFOSI

La panca outdoor, realizzata in collaborazione con Carraro e Chabarik per Doppia Firma 2021, presenta linee che sembrano fondersi tra loro e si ispira al concetto della metamorfosi. Le superfici lisce, le tessere quadrate e la predominanza di materiali naturali creano un collegamento con i mosaici romani. L'oggetto è composto da smalti veneziani, smalti ecologici e varietà di marmo ottenute da ritagli. Il supporto, così come la base e la struttura, è realizzato in acciaio inox, e plastica, derivante da scarti.

Foto doppiafirma.com
(2021)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il percorso di direzione artistica con la Carpenteria storica Mingardo è un'esperienza che ha forgiato il mio percorso professionale».

— F. Biasi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• FEDERICA BIASI •

Classe 1989, è una designer basata a Milano.

La sua carriera professionale inizia in Italia, prosegue con due anni di esperienza ad Amsterdam e nel 2015 riparte da Milano dove inaugura il suo studio. Oggi è art director di Mingardo e insegnante presso IED e Marangoni. Che si tratti di colori, materiali o finiture, l'approccio della designer è attento alla funzionalità e alle forme. Collabora con brand di design e arredamento italiani e internazionali come Nespresso, cc-tapis, Coin Casa, Lema, Imetec, Gallotti&Radice, Fratelli Guzzini, Manerba, Mingardo, Nason Moretti, Decoratori Bassanesi, Potocco, Leolux. Attenta a storie artigianali talvolta dimenticate, combina lavoro manuale e tradizione per arrivare a soluzioni contemporanee. Nel 2018 viene scelta e premiata tra i 6 Italian Rising Talents a Maison & Objet di Parigi. Nel 2021 risulta vincitrice dell'EDIDA - ELLE DECO INTERNATIONAL AWARDS come giovane talento dell'anno.

«Ho studiato interior Design all'Istituto Europeo di Design di Milano».

«Sicuramente il percorso di direzione artistica con la Carpenteria storica Mingardo è un'esperienza che ha forgiato il mio percorso professionale. Daniele Mingardo lavora ancora con la stessa cura con cui suo padre lavorava con Carlo Scarpa. Tutto viene fatto a mano come una volta. Diventare direttore artistico di un brand come quello mi ha permesso di avvicinarmi molto alla realtà artigianale».

«Direi quasi tutte le lavorazioni industriali: metallo, vetro, legno, ceramica, plastica, imbottiti. Per quanto riguarda i materiali artigianali, invece: metallo, porcellana, tessuti e vetro».

«In Italia le geografie ricoprono un ruolo importante per l'artigianato. Per quanto riguarda la Lombardia e la Brianza, ad esempio, il legno e le lavorazioni su legno appartengono molto a quest'area. Spostandoci ad est, anche l'area friulana attorno ad Udine vede una presenza forte della lavorazione del legno. Il veneto, invece, ha sicuramente il primato per le lavorazioni in vetro e per alcune lavorazioni in ceramica, come ad esempio il paese di Nove. Al sud Italia troviamo ancora la ceramica, nel centro Italia - soprattutto in Umbria e nelle marche - sono presenti le lavorazioni in paglia e gli intrecci. In Italia siamo davvero ricchi di luoghi che detengono primati artigianali. Pensiamo anche a Como e alla sua tradizione legata alla seta e ai tessuti. Attorno a Firenze la terracotta, e il cuoio. Se dovessimo aprire anche un discorso legato all'artigianalità dei tessuti e della moda... non finiremmo più».

«In Italia lavorato molto con Daniele Mingardo, Piero Nason, e Fratelli Montorfano. Mi piacerebbe lavorare con moltissimi. Quando ammiro qualcuno, cerco sempre di avviare una collaborazione. Parlando dell'estero, invece, mi piacerebbe confrontarmi con l'artigianato giapponese e con quello indonesiano».

«Non saprei se definire relazione quella tra artigianato e industria. Forse parlerei di collaborazione. In alcuni casi credo si provi a portare un segno artigianale in un prodotto industriale. In altri casi, invece, si prova a trasporre una lavorazione artigianale su scala industriale mantenendo il sapore autentico e garantendo prezzi ridotti. Questa è l'opzione che preferisco».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto JOLIE

La lampada a sospensione, realizzata in collaborazione con Gallotti&Radice, prende forma attraverso le tradizionali tecniche di lavorazione del vetro soffiato a mano. Viene realizzata a Murano e rappresenta il risultato di un viaggio nella ricerca, nella sperimentazione e nella contaminazione tra la conoscenza e l'esperienza dei Maestri Vetrai e il tratto creativo della designer.

Foto federicabiasi.com
(2019)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Credo si stia ibridando la relazione tra artigianato e design. E in questo cambio di rotta le gallerie di design hanno ricoperto un ruolo fondamentale».

F. Peri

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• FEDERICO PERI •

Classe 1983, è un designer di origini venete, basato a Milano.

Dopo la laurea in interior design allo IED di Milano si trasferisce a Parigi grazie ad una borsa di studio di residenza per artisti. In questo periodo, ricco di contaminazioni e stimoli progettuali, inizia il proprio percorso professionale appassionandosi ai grandi maestri e definendo il proprio interesse come sinergia tra storico e contemporaneo. Risale al 2011 l'apertura del suo studio nella città meneghina. I suoi progetti spaziano dal retail, agli spazi commerciali, dalle case private al design di arredi. La necessità di lavorare nel rispetto dei materiali e della tradizione, rappresenta il filo rosso che lega tutti i suoi progetti. E' tra i candidati come 'Migliore nuovo designer' del Salone del Mobile Milano 2017, nominato per il Rising Talent Awards all'edizione di Maison&Object del 2018 e tra i designer '7 per il futuro' selezionati da AD Italia nel 2018.

«Ho studiato interior design all'Istituto Europeo di Design di Milano e prima ho fatto un anno a Firenze in Disegno Industriale. Sento di essermi realmente formato nell'ambito lavorativo in uno studio di Milano progettando interni di abitazioni private e negozi».

«Mio nonno aveva un'azienda di scaffalature industriali e sono cresciuto a contatto con lui. Era la classica realtà veneta, in cui casa e fabbrica erano strettamente connesse. Durante i primi anni di lavoro mi rendevo conto che il fatto di capire come fossero realizzate le cose mi aiutava nella progettazione. Nel 2013 ho incontrato un artigiano che faceva dei trattamenti a mano di imbrunitura sui metalli. Si immergeva dentro a delle vasche e con delle grandi spugne aggiungeva e toglieva l'effetto imbrunito. Ne uscivano delle lastre con diverse sfumature e si percepiva benissimo il grande processo di elaborazione manuale. Questo incontro mi ha fatto capire quale fosse il valore dell'intervento umano».

«Ho lavorato con il legno, il metallo e il pellame. Con quest'ultimo, un incontro con Baxter mi ha rapito».

«Secondo me si può parlare di geografia riferendosi all'artigianato e forse il più scontato è il vetro. Parlando di vetro, infatti, ti viene subito in mente Venezia, perché è altamente connotato con la laguna. Il metallo non ha un vero distretto. La pelle, invece, ha due distretti: in toscana e nel vicentino. Il marmo, ad esempio, viene sempre associato a Carrara, oppure al veronese. Per quanto riguarda il legno non vedo una vera e propria geografia».

«Ho lavorato il vetro borosilicato con Massimo Lunardon. Lui è molto bravo e tutti i suoi prodotti trasmettono la sua personalità. Mi è capitato di avviare collaborazioni anche con artigiani meno noti. Sul vetro, ad esempio, ho lavorato con la fornace Anfora di Murano. Con altri Paesi, invece, mi è capitato di confrontarmi con il Portogallo, con una azienda di Lisbona che lavora il rattan. Ho avuto anche un piccolo scambio a Birmingham, ma le manifatture italiane hanno una marcia in più».

«Credo stia crescendo ulteriormente la relazione tra artigianato e design. Credo che si stia andando in una direzione ibrida e in questo cambio di rotta le gallerie di design hanno ricoperto un ruolo fondamentale. Secondo me le gallerie hanno favorito il ritorno all'artigianato e, conseguentemente, le aziende hanno cominciato a interessarsi di più a questo tema, perché hanno notato un certo livello di attenzione da parte del pubblico. Credo che uno dei problemi maggiori di queste collaborazioni tra artigianato e design sia racchiuso nel prezzo. Non tutti i prodotti sono molto costosi, ma la maggior parte sì e spesso manca qualcosa che giustifichi adeguatamente il prezzo finale».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto ESSENZIALI

La collezione di vasi in vetro, realizzata in collaborazione con Purho Murano, valorizza le capacità dei maestri soffiatori e nasce da un cilindro cavo. E' composta da due vasi, Trapezio e Cilindro, ciascuno declinato in varie dimensioni, finiture e colori. L'apparente irregolarità di ciascun prodotto nobilita le linee e gli conferisce carattere. Anche i colori scelti, uniti al cambio di finitura lucido-trasparente-satinata accentuano l'effetto materico e la purezza delle forme.

Foto federicoperi.com
(2021)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Riuscirà a diventare testimone del saper fare italiano per le nuove generazioni chi saprà aggiornare le proprie pratiche in funzione di logiche che richiedono tempistiche e approcci più smart».

F. Meda

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• FRANCESCO MEDA •

Classe 1984, è un designer basato a Milano.

Il suo percorso formativo inizia nel 2006 con la laurea in Disegno Industriale allo IED. Successivamente si trasferisce a Londra e collabora con gli studi di Sebastian Bergne e Ross Lovegrove. Dal 2008, anno del rientro a Milano, collabora con le più conosciute aziende del design italiano e internazionale, come Vitra, Kartell e Alessi. Nel 2016, in sinergia con il padre Alberto Meda, vince il Compasso d'Oro con il pannello fonoassorbente 'Flap', progettato per Caimi Brevetti. Parallelamente segue i progetti personali che includono l'auto-produzione in 3D e lo sviluppo di oggetti con aziende e gallerie quali Nilufar Gallery, Schoeni Art Gallery di Hong Kong, Henraux, Rossana Orlandi Gallery, Mint Gallery in London, Kartell e Tods. La collezione 'Orme Cinesi' viene esposta nel corso del 2012/2013 Hong Kong Art Fair. Le lampade 'Bridge' e la linea di gioielli 'Layers' fanno parte del Triennale Design Museum di Milano.

«Ho studiato al Politecnico di Milano, poi ho fatto un'esperienza a Londra in due studi differenti: uno più incentrato sulla commistione tra artigianato e design e l'altro, invece, più industrial-oriented. Nel 2009 sono tornato a Milano e ho iniziato a lavorare nello studio di mio papà. All'inizio ho fatto una sorta di master accelerato, ero suo assistente. Questa occasione mi ha permesso di conoscere meglio questa professione a 360°».

«Per me l'interesse per l'artigianato è nato da una necessità e si è rivelato un trampolino. Iniziando a muovermi in questo campo, infatti, ho capito che era complesso lavorare con le aziende, perché non era semplice essere chiamati. Ho iniziato così a fare delle collezioni autoprodotte, molto snelle, oggetti con poche componenti, facili da assemblare e spedire. Il mondo contemporaneo è vincolato dai rivenditori. Questo processo mi ha permesso di farmi notare da realtà più vincolate aziendali. È stata un'opportunità anche per

conoscere meglio tutti gli aspetti legati alla comunicazione, alla distribuzione, ecc.».

«La prima esperienza interessante in questo ambito è una lampada che ho realizzato partendo dal concetto dell'origami. Si tratta di un oggetto pensato per essere facilmente prodotto, assemblato e spedito. Mi è capitato di lavorare con il marmo, con il legno e con i metalli».

«Direi proprio di sì, perché abbiamo la fortuna di vivere in un Paese che vede una stretta relazione tra mondo artigianale e mondo industriale. Tutte le eccellenze sono più facili da trovare qui rispetto ad altri luoghi».

«Spesso mi trovo a lavorare con aziende che sono un po' ibride e basate sulla commistione tra uomo e macchina. In questi anni mi sono interfacciato con materiali molto differenti tra loro. Tipo la fibra di legno, la ceramica stampata in 3D. Il link tra artigianato e industria rappresenta il nodo centrale di molte mie sperimentazioni. In Italia continuano a crescere tutte le realtà che si dimostrano pronte ad uscire dalla richiesta limitata e che sperimentano approcci più competitivi, anche dal punto di vista economico-produttivo».

«Secondo me consiste nel fatto di riuscire a portare le logiche dei grandi numeri anche nei settori più piccoli, legati ad una produzione di tipo artigianale. Il mix tra macchina e uomo, il dialogo tra industria e artigiano, rappresenta il punto di partenza di moltissime aziende. Alcuni artigiani non si limitano a realizzare dei primi pezzi, delle prime prove, da realizzare su commistione delle aziende, ma si attrezzano per sostenere anche un indotto di produzione più importante e garantire all'azienda una copertura di produzione. La moda potrebbe suggerire spunti interessanti, in questo senso. Chi riuscirà a diventare testimone del saper fare italiano per le prossime generazioni saprà tradurre alcune abilità in processi semi-meccanizzati ed aggiornerà le proprie pratiche in funzione di logiche contemporanee che richiedono tempistiche e approcci più smart».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto PIGRECO

Lo sgabello, realizzato con collaborazione con l'azienda toscana Hembraux e Rival1920, viene presentato al Triennale Design Museum durante la Milano Design Week 2014. Si tratta di un oggetto dalla forma primitiva, quasi elementare, che sembra venire da lontano. Può essere utilizzato come elemento di supporto o semplice oggetto scultoreo. Marmo e legno interagiscono in armonia. Il marmo conferisce solidità, mentre il legno trasmette una sensazione di calore e leggerezza

Foto francescomeda.com (2014)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«I nostri falegnami sono quasi tutti laureati in architettura e design, perché è fondamentale che abbiano una cultura sviluppata, ma in Italia non esistono scuole che formino giovani appassionati alla lavorazione del legno».

G. Moor

Immagine rimossa
per motivi di copyright

•GIACOMO MOOR•

Classe 1981, è un designer-falegname basato a Milano.

Il suo percorso professionale inizia nella bottega di un falegname milanese, mentre studia al Politecnico di Milano sotto la guida del professore e architetto Beppe Finessi. L'approccio alla progettazione di Moor combina il rigore e la versatilità alla fascinazione per la bellezza del legno. Nel 2011, dopo la laurea in design con la tesi sul legno intitolata 'Difetti di pregio. Ebanneria tra scultura e design', pubblicata da Abitare, il designer fonda il suo studio oniseme alla compagna Aurelie Callegari. Nello studio-falegnameria concretizza e rifinisce le idee: disegna prodotti per aziende, realizza edizioni limitate per gallerie e produce pezzi unici per clienti privati. Nel 2016 è nominato Best Young Designer da Elle Decor Italia in occasione dell'EDIDA e sempre nello stesso anno vince il Best Young designer del Salone del Mobile Award. Nel 2017 vince il Wallpaper Award con il kit del Legnamè.

«La mia formazione è classica. Provengo da un liceo classico di Milano, poi faccio il Politecnico e soprattutto nella prima fase del percorso non sono affatto uno studente modello. Durante gli studi mia mamma decide di mandarmi a lavorare da un amico di famiglia che fa il falegname e alla fine del percorso universitario il prof. Beppe Finessi mi consiglia di portare avanti questa esperienza esterna».

«L'interesse per l'artigianato è nato in quegli anni e sicuramente Beppe Finessi ha stimolato la mia voglia di continuare a sperimentare. L'occasione che mi lega all'artigianato in modo forte è Doppia Firma, che mi ha permesso anche di vincere un premio importante dedicato da Wallpaper. E' stata un'occasione importante per confrontarmi con l'artigianato».

«Noi siamo uno studio di design, ma siamo anche una falegnameria. Tutto il giorno abbiamo le macchine

accese che lavorano il legno. La divisione interna dello studio che chiamiamo 'Limited' si occupa dei progetti per le gallerie. Ogni volta andiamo ad analizzare, esaminare e lavorare una tecnica specifica. Ad esempio, ci è capitato di lavorare con un multistrato di bambù insieme a un tornitore anziano della Brianza. Abbiamo lavorato sulla curvatura a vapore, sul folding, abbiamo realizzato una centina romana, ci siamo confrontati con tecniche tradizionali legate al legno. È un'area verso la quale nutro un profondo interesse».

«Assolutamente sì. In Italia le geografie sono molto importanti in questo ambito. Noi sappiamo, ad esempio, che per le sedie dobbiamo spostarci a nord est dell'Italia, che la Brianza è conosciuta per la lavorazione del legno, ma le nostre conoscenze sono limitate al settore che solitamente approfondiamo e non sfociano in modo prorompente in altri settori».

«Mi piacerebbe lavorare con tutti coloro che ancora non conosco, perché mi piace conoscere e sperimentare. Non ti saprei dare dei nomi, perché siamo più design-oriented come studio di progettazione».

«Credo sia un grande dibattito che non ha ancora trovato una risposta definitiva. Il problema, secondo me, è legato alle economie di mercato. Oggi è impossibile che la produzione industriale abbia un approccio artigianale, vista la sua impostazione odierna. I prezzi e i tempi vincolano la produzione in modo forte e sono in contrapposizione con l'artigianato, quindi, le opzioni sono due: i brand di design abbassano i costi (e di conseguenza, però, anche il fatturato), oppure vengono avviati nuovi sistemi economici più virtuosi. Oggi i brand industriali che hanno una produzione artigianale sono marchi di lusso, accessibili a pochi. I nostri falegnami sono quasi tutti laureati, ma in Italia la formazione manuale non è inclusa nel ramo universitario e quindi abbiamo avviato una convenzione con l'università di Rotterdam che insegna anche la lavorazione del legno, parallelamente alla didattica tradizionale».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto KIT LEGNAME

Il progetto, realizzato in collaborazione con Giordano Viganò per Doppia Firma 2016, è un raffinato kit da falegname basato sulla sapiente tecnica italiana dell'ebanisteria. Il saper fare viene applicato non solo alla virtuosa realizzazione di ogni oggetto, ma anche alla ricerca di soluzioni ergonomiche raffinate e perfettamente funzionali, pronte a conferire valore aggiunto ad ogni strumento.

Foto doppiafirma.com
(2016)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«L'industria non vive senza artigianato e il design deve garantire ad un numero sempre maggiore di persone la possibilità di accedere ai prodotti».

————— G. Tiroto

• GIO TIROTTO •

Classe 1981, è un designer basato a Fiorenzuola, in provincia di Piacenza.

Al termine degli studi presso il Politecnico di Milano, si occupa per quale anno di exhibit design e nel 2010 apre il suo studio. I suoi progetti spaziano dalla grafica al prodotto industriale, dall'interior all'exhibit design. Collabora con diverse aziende come Alcantara, Seletti, Lago, MoDo, Rudy Rabitti, Bormioli Rocco, D3CO, Exnovo, Carlo Cracco e concentra la direzione artistica sulla ricerca e sulla migliore sintesi tra forma e funzione. Tutti i progetti che cura nascono dall'attenzione verso tutto ciò che lo circonda, vivo o inanimato. E se c'è un limite tra arte e design, cerca di cancellarlo, re-interpretandolo attraverso la massima complicità possibile tra uomo e oggetto. Questa è la ragione per cui egli crede che i riti, la memoria e l'immaginazione siano spesso la funzione essenziale delle cose.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Ho fatto il politecnico di Milano. Tre anni di prodotto e specialistica in interni-prodotto-arredo. Perché ho sentito la necessità di allargare la progettazione. Quattro giorni a settimana lavoravo in uno studio di architettura e mi occupavo della realizzazione di plastici e prototipi. Mi ero avvicinato allo spazio e mi affascinarono anche le mostre. Un paio di anni dopo la laurea ho iniziato a collaborare con Diego Grandi nel settore dell'allestimento fieristico per aziende, installazioni e prodotto. L'approccio era di carattere artistico, ma partiva sempre dalla ricerca».

«L'interesse per l'artigianato nasce sicuramente da una esigenza di fare. Se voglio sviluppare un prototipo devo conoscere un artigiano che mi permetta di realizzarlo. Se fai questo lavoro ti avvicini all'artigianato obbligatoriamente. La figura che considero particolarmente importante in questo contesto è il mio falegname. Quando ero ancora all'Università, a 27 anni, sono anda-

to da questo signore – che si chiama Stefano e tutt’oggi continua a collaborare con me – e gli ho chiesto di realizzare il progetto che avevo sviluppato. Lui mi ha detto: “sì dai, facciamolo”. È una delle persone che non ringrazierò mai abbastanza».

«Non ho mai lavorato con la soffiatura del vetro di Murano, da canna lunga a mano. Avrei voglia di sperimentarla! Per il resto, invece, credo di aver sperimentato un po’ tutto. Carpenteria metallica, fabbro-tecnica, falegnameria, edilizia base, stampo in plastica ad iniezione e soffiaggio, vetro borosilicato, stampa 3D, prototipazione, profilatura in alluminio, pressofusione dell’alluminio, imbottitura, cucitura, rivestimento (ho fatto alcuni progetti con Alcantara legati a questo tema)».

«Certo, esistono geografie importantissime in Italia legate al territorio. Pensiamo alla ceramica di Faenza, alla pistrella di Sassuolo, alla Brianza, agli arredi, alle sedie e agli imbottiti veneti. Andando verso Roma troviamo la ceramica, da Brescia fino al Lago d’Iseo c’è tutto il distretto delle rubinetterie. L’artigianato è localizzato all’interno di diversi distretti manifatturieri presenti su tutto il territorio. Secondo me le lavorazioni del vetro e della ceramica sono molto forti in tutta l’area mediterranea».

«Ho lavorato con Massimo Lunardon, con Daniele Mingardo, dell’azienda Mingardo, con un’azienda che lavora il cuoio e la pelle, con Greggio argenteria di Padova, con un artigiano che lavora l’ottone, con Italiana Handmade... e altre ancora».

«Credo che l’artigianato sia presente un po’ ovunque. Ci sono artigiani che riescono a produrre il giusto numero di pezzi per le richieste che hanno, ma se la tecnologia meccanica ti aiuta a realizzare le cose in modo più veloce, perché non sfruttarla? Secondo me l’industria non vive senza artigianato e il design deve garantire ad un numero sempre maggiore di persone la possibilità di accedere ai prodotti».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto OBLIO

Il progetto, realizzato in collaborazione con Vibel Group e la Galleria Secondome in occasione di Operae - Piemonte Handmade 2016, è una lampada trasformata in specchio. La forma perde la memoria di ciò che è per diventare qualcos’altro. Gli elementi impiegati sono: ferro, superficie specchiante e luce a led.

Foto secondome.biz
(2016)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Tutti gli artigiani con i quali collaboro puntano alla qualità e hanno grande padronanza della materia. L'artigianato non ha mai smesso di fare da sfondo al design made in Italy».

————— G. Arezzi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• GIUSEPPE AREZZI •

Classe 1993, è un designer basato tra Milano e Ragusa.

Nel 2016 si laurea in Interior Design al Politecnico di Milano e collabora con alcuni riconosciuti studi di design meneghini. Il focus del suo lavoro è la ricerca sui temi legati all'antropologia e alla sociologia, in relazione alla produzione artigianale e al design industriale. È il 2017 quando fonda il suo studio incentrato sul design del prodotto e degli interni. Coopera con studi di design, università, istituzioni, aziende, gallerie e privati. I suoi progetti sono stati esposti e pubblicati a livello internazionale. Nel 2016 fa parte dei designer under 35 selezionati dalla Triennale di Milano per la mostra 'New Craft', in occasione della XXI Triennale. Nel 2017 espone all'interno del progetto 'Una stanza tutta per Sé' a cura di Domitilla Dardi per Cantiere Galli Design, a Roma. Nel 2019 partecipa alla residenza 'Promesse dell'Arte', promossa dall'Istituto italiano di cultura a Parigi. Oggi insegna Design System allo IED di Como.

«Mi sono laureato al Politecnico di Milano in Design degli Interni. Ho conseguito la Laurea Triennale e Magistrale. In realtà avrei voluto fin dall'inizio lavorare sul prodotto, però in Italia non ho trovato nessun corso che trattasse il design del prodotto nello stesso modo in cui lo intendevo io. Per questo motivo ho preferito fare interni. A me interessava un design che fosse d'autore, piuttosto che per i grandi numeri».

«Sono cresciuto in mezzo ai trucioli di legno e anche al bello. Mio nonno aveva un'azienda che produceva cucine su misura e, parallelamente, aveva un negozio che vendeva mobili d'autore. In casa vedevo oggetti di design molto belli. Le stanze erano colme di arredi di design. Mia mamma lavorava in azienda e quando andava a lavoro mi portava con lei, quindi sono cresciuto e sono stato contaminato da quelle influenze. La scelta del mio percorso, infatti, è avvenuta in modo del tutto automatico. La mia idea da progettista l'ho affinata

in un secondo momento, studiando con Branzi e De Lucchi al Politecnico. Loro mi hanno offerto un nuovo approccio al progetto, una modalità che prima non conoscevo. Prima vedevo il progetto come una specie di disciplina patinata, da rivista. A scuola, invece, ho scoperto tutti gli aspetti del lavoro manuale, i legami della progettazione con la ricerca, con l'antropologia. In realtà non mi sento oggi così vicino all'artigianato. Lo sono perché i miei prodotti vengono realizzati da artigiani, ma in realtà è una specie di esigenza».

«Ho lavorato moltissimo con il legno, perché molti prodotti che ho sviluppato li ho realizzati grazie alla mia azienda. Ultimamente, invece, mi sto confrontando con il metallo, con la tornitura del legno, con le macchine a controllo numerico, con la verniciatura e l'assemblaggio e con la lavorazione della lamiera d'acciaio. Non ho mai sperimentato la lavorazione del vetro».

«Alcuni materiali appartengono a luoghi specifici, ma con la globalizzazione e con l'open source tutte le tecniche sono alla portata di tutti. Ogni regione ha dei bravissimi artigiani, però non so se ciascun territorio abbia una lavorazione tipica. Spesso, secondo me, cambia la materia prima, però gli strumenti utilizzati sono simili».

«Ho avuto modo di confrontarmi con falegnami sia siciliani che brianzoli. Per la lavorazione dei metalli ho sempre lavorato in Brianza. In Sicilia ho utilizzato la mia azienda di famiglia per produrmi gratuitamente i primissimi prototipi. Solitamente i miei artigiani sono terzisti che non firmano il prodotto».

«Credo che il design industriale si sia sempre appoggiato, in parte, sull'artigianato. Per il processo di prototipazione, ma anche per la collocazione dei prodotti sul mercato. Secondo me è fondamentale, ancora oggi, che le aziende produttrici di mobili si rapportino con gli artigiani, perché hanno una consapevolezza totale dei prodotti. È fondamentale avere una grande padronanza della materia per realizzare prodotti efficaci».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto SOLISTA

Il servomuto, in legno di castagno massello con finitura trasparente, viene realizzato in collaborazione con l'azienda siciliana Desine. Il prodotto affonda le sue origini in una provincia siciliana contraddistinta dalla forte tradizione artigianale dell'ebanisteria. Nel 2019 viene selezionato ed esposto alla prima edizione di EDIT Napoli.

Foto desine.it
(2018)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«A Eindhoven agli studenti viene richiesto di lavorare con le mani costantemente. La accademia presenta tutte le macchine necessarie per sperimentare e imparare le tecniche. La grande libertà e il distacco dalla tecnologia sono molto importanti».

G. Poletti

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• GUGLIELMO POLETTI •

Classe 1987, è un designer italiano attualmente basato a Eindhoven, in Olanda.

Dopo i primi studi a Milano ottiene un master in Design Contestuale all'Accademia del Design di Eindhoven e si laurea nel 2016. Fin dall'inizio Poletti sviluppa un modo di esprimersi semplice ma personale. Il suo approccio è fortemente radicato nell'analisi dei materiali e dei loro limiti, in relazione all'equilibrio e alla fragilità. Il suo approccio è basato sulla filosofia 'thinking by doing' e le sue opere sono esposte in diverse mostre internazionali, come la Design Week olandese, la design Week di Milano e la fiera londinese PAD con Galleria Rossana Orlandi, e Operae PHM|Piemonte Handmade. A gennaio 2018 viene selezionato tra 6 giovani designer vincitori del premio italiano 'Rising Talent Awards' (talenti sorgenti/nascenti) a Maison&Objet a Parigi.

«Mi sono affacciato al mondo del progetto mosso da una fascinazione personale, più che da un obiettivo accademico. Dopo una laurea triennale in Gestione dei Mercati dell'Arte, ho capito che il design mi interessava profondamente e quindi ho mosso i primi passi da autodidatta. Ho iniziato a lavorare in uno studio che si occupava di progettazione di arredi in legno, dopo ho seguito un master in interni e prodotto allo IED di Milano e al termine ho fatto uno stage allo studio Lissoni. Lo stesso anno ho partecipato ad un workshop in Francia con Ron Gilad che ha rappresentato una svolta».

«La prima esperienza con l'artigianato è stata lavorando il legno, ma la produzione dei primi prototipi nel 2017 per il fuorisalone di Milano mi ha permesso di interfacciarmi con l'artigianato in modo più consapevole. L'interesse è nato confrontandomi con loro, speri-

mentando la materia, ma soltanto con lo scorrere degli anni ho capito meglio quello che avrebbe potuto essere il ruolo delle mie mani. Quando sono stato a Eindhoven ho scoperto un approccio differente. A Eindhoven agli studenti viene chiesto di lavorare con le mani costantemente. L'accademia presenta tutte le macchine necessarie per poter sperimentare e imparare le tecniche».

«Ho avuto la fortuna di confrontarmi con una varietà di tecniche e materiali abbastanza ampia. Ho avuto sempre una certa affinità con il metallo, perché è un materiale che permette di essere controllato in un determinato modo. Per la mia tesi a Eindhoven ho prodotto un pezzo in corten, un pezzo in acrilico, un pezzo in gomma e uno in multistrato di betulla. Quattro pezzi con caratteristiche differenti. Mi interessava il fatto che avessero un filo rosso che li abbracciasse, nonostante le loro diversità evidenti».

«Certo, si può parlare di geografie. Nel nostro Paese la produzione industriale va a braccetto con il know-how artigianale».

«Ho lavorato con i Fratelli Berrone, specializzati nella lavorazione del metallo. La loro figura è stata molto importante per me. Così come il distretto di Cantù mi ha impressionato per la qualità e le dimensioni della produzione. La scala è più piccola, si va meno di corsa. Questa è una distanza, tra industriale e custom, che mi interessa molto. Mi piacerebbe spingerli agli estremi questi differenti modi di fare un oggetto. In futuro mi piacerebbe lavorare con chi si interfaccia con materiali sperimentali (tipo i sintetici, le fibre, ecc) per scoprire territori inesplorati».

«L'industria non è un pianeta così diverso e lontano dal sistema dell'artigianato. Secondo me si tratta di gestire il compromesso industriale. Io credo di essere un ibrido, mi trovo bene a cavallo di questi due ambiti. Secondo me è importante che l'artigianato venga sfidato dall'industria per capire fino a che punto si possa spingere».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto SECTIONS-E/RE-
VOLUTION OF A TUBE

Presentato nella sezione Piemonte Handmade nell'edizione 2017 di Operae, il progetto 'Sections-E/Revolution of a Tube' è una collaborazione del designer con la galleria Seeds di Londra e il laboratorio Berrone di Volvera, in Piemonte: le due panche nascono dall'elaborazione della sezione di un tubo d'acciaio.

Foto living.corriere.it
(2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Non si può considerare il rapporto tra disegno industriale e artigianato come appartenente ad un paese, perché coloro che apportano cambiamenti sono trasversali geograficamente e culturalmente ad una determinata locazione».

— V. D'Alba

• KIASMO •

Classe 1979, Vincenzo D'Alba è un designer, architetto e illustratore basato a Lecce.

È il 2007 quando crea e coordina il Progetto T.E.S.I. (Tesi Europee Sperimentali Interuniversitarie). Collabora con il Fondo Francesco Moschini, con la Fondazione Gianfranco Dioguardi, con l'Istituto Centrale per la Grafica, con l'Accademia Nazionale di San Luca e con Architettura Arte Moderna. Nel suo percorso progetta, tra gli altri, con C. Aymonino, M. Botta, G. Canella, M. Cucinella, D. Fo, M. De Lucchi, R. Moneo, A. Mendini, L. Ontani, A. Oreglia d' Isola, P. Portoghesi, F. Purini, T. Scarpa, A. Siza, E. Sordini. Dal 2011 è designer di Kiasmo, di cui è co-fondatore. Il suo percorso creativo si muove a cavallo tra design, moda, arte e architettura. Ogni progetto miscela i valori della cultura italiana e della tradizione mediterranea con un approccio di tipo contemporaneo, sensibile all'alta artigianalità.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il luogo della formazione, seppur con molte contraddizioni, è rappresentato dalla facoltà di architettura. L'incontro con Francesco Moschini, quindi con Francesco Maggiore, costituisce un inizio che dura tutt'ora. In seguito, l'incontro con Gianfranco Dioguardi appare come coincidente con la voglia di mettere insieme la cultura umanistica con la cultura d'impresa. La vocazione e la condanna ad una interdisciplinarietà nasce da lì».

«Non sono interessato all'artigianato. Oggi è un lavoro in competizione con l'arte e quindi rappresenta la perdita di conoscenze essenziali e il risultato è spesso rappresentato da virtuosismi senza significato. Se si sceglie un incontro o un progetto, si fonda questa scelta sul piacere e sul compiacimento. Ogni compiacimento preclude la conoscenza del nuovo. Sono quindi innumerevoli gli eventi accaduti che hanno contribuito a costruire un modo di operare e a definire una direzione».

«Il 'saper fare' è molto importante, ma un progetto ha anche altre esigenze. Le tecniche di lavorazione sono essenziali, ma la progettazione funziona guardando l'eredità con occhi nuovi».

«È la cosa più convincente. La geografia, fino ad oggi, ha dettato quasi tutto all'artigiano. Oggi il suo ruolo, escludendo alcuni casi estremi di provincialismo, appare più confuso ed è condannato ad improvvisare uno stile internazionale, attraverso un ascolto indiscriminato e indecifrato di suggestioni. C'è una storia distintiva e un pensiero assoluto che fa di quest'area un luogo riconoscibile. Sia i materiali sia le lavorazioni, al cospetto, appaiono meno importanti».

«L'Italia è apprezzata non solo per il 'saper fare', ma anche per il 'far saper fare' e questa è una prerogativa del progettista e, dal punto di vista aziendale, dell'imprenditore. L'artigianato-centrismo è causato da una lettura semplicistica dei prodotti, compresi quelli della tradizione. Inoltre, non si tratta del 'piacere di collaborare', si tratta invece di una volontà inesorabile di progettare. La collaborazione richiede uno sforzo ogni volta inedito. Questo lavoro è visto come un piacere perché si è deciso di trasformare l'artigianato in promozione geografica».

«Quanto più un paese è progredito, tanto più appare confuso o indefinito il rapporto. Questo, tuttavia, non implica sempre la realizzazione di progetti poco identitari o inespressivi. C'è quindi un grande certezza nel futuro ed è il cambiamento e l'imprevedibilità. Tuttavia, non si può considerare il rapporto tra disegno industriale e artigianato come appartenente ad un paese, perché coloro che apportano cambiamenti sono singoli individui, o gruppi di lavoro, trasversali geograficamente e culturalmente ad una determinata locazione».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto Ant277

La collezione di cuscini e lenzuola realizzati in lino, viene realizzata in collaborazione con il marchio milanese di tessuti Sodà. Il progetto viene presentato nel 2019 alla prima edizione di EDIT Napoli. Tutti i prodotti proposti vengono colorati naturalmente e lavorati con un processo eco-friendly. La scelta di lasciare gli orli non rifiniti conferisce ai prodotti un'estetica naturale.

Foto ...
(2019)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Non si può considerare il rapporto tra disegno industriale e artigianato come appartenente ad un paese, perché coloro che apportano cambiamenti sono trasversali geograficamente e culturalmente ad una determinata locazione».

— L. Massari

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• LUCIA MASSARI •

Classe 1983, è una designer basata a Venezia.

La sua formazione in Product Design inizia presso l'Istituto Superiore di Architettura di Venezia (IUAV), dove su laurea nel 2006. Successivamente consegue un Master in product design al Royal College of Art di Londra e nel frattempo studia con i collaboratori di Martino Gamper e Jurgen Bey. È il 2010 quando inaugura il suo studio omonimo dividendo il proprio tempo tra Venezia e Londra. Nel 2013 si trasferisce a Venezia ed inizia a collaborare con molti artigiani locali. I suoi progetti vengono esposti in molti eventi internazionali, tra cui la Biennale di Design di Lubiana in Slovenia, il London Design Festival, la Vienna Design Week e il Salone del Mobile. Il suo lavoro viene esposto al Victoria & Albert Museum di Londra e alla Trico Gallery di Tokyo. Nel 2010 artista in residenza alla Fondazione Claudio Buziol a Venezia e nel 2011 è designer-in-residence Cercasi Nuovo Artigiano AAA a Vicenza.

«Mi sono laureata alla triennale in design allo Iuav a Venezia, e poi mi sono trasferita a Londra per fare un master sempre in product design al Royal College of Art e per pagarmi gli studi ho lavorato come illustratrice allo studio Camuffo per un anno».

«Una volta laureata ho deciso di rimanere in Inghilterra per un periodo e tante occasioni che ho avuto di residenza sono state non solo in Italia, ma proprio nella mia regione, una addirittura a Venezia. Queste per me sono state due delle occasioni più importanti per avvicinarmi alla vastità dell'universo artigiano e da lì sono uscite le mostre Venezia 2132 e from-to curata da Martino Gamper. Una volta tornata in Inghilterra lavorare non era la stessa cosa».

«Ho lavorato, e continuo a lavorare, con tanti artigiani, dal marmo usando pezzi sfusi e scarti della lavorazione, alla pelle utilizzando una tecnica per fare le borse

trasferita in un paravento, dal legno rivisitando la tecnica tendenzialmente country del decapato e usando abbinamenti di colori inusuali, al vetro in tutte le sue lavorazioni: specchiato, soffiato e in vetro fusione».

«La geografia ha un ruolo essenziale nello sviluppo di un particolare tecnica artigianale, non solo per le risorse, ma anche per le influenze, scambi commerciali, veri e propri flussi che hanno esercitato sulle tecniche e sullo sviluppo di una certa tipologia di lavorazione. L'esempio più palese lo ho a 10 minuti da casa, vengo da Venezia e non posso che parlare del vetro di Murano. Nonostante Venezia importasse tutte le materie prime per la realizzazione del vetro a partire dal legno fino al silicio e soda, la vera qualità di Murano era l'abilità che l'uomo era riuscito a raggiungere in modellare questa materia».

«Quando sono tornata a vivere a Venezia, dopo 7 anni a Londra, mi sono promessa che non avrei lavorato il vetro, mi pesava l'eredità familiare (mio nonno era uno dei primi designer nella fornace della sua famiglia, e tutti i suoi figli hanno lavorato assieme a lui) e storica di questo materiale. Poi però mi pareva l'unica cosa che avesse senso geograficamente, contando anche la difficoltà dei movimenti e reperire altri tipi di materiale ed avere accesso ad altre lavorazioni artigianali...ecc.. così lavorando poco a poco mi sono veramente appassionata (ci vuole poco per appassionarsi)».

«Onestamente non ho mai lavorato come disegnatrice industriale. Tendenzialmente faccio pezzi unici o edizioni limitate. Per quanto mi riguarda mi sento più contenta a lavorare in questo modo, anche dal punto di vista della sostenibilità, perché realizzo pezzi che sono a richiesta, e per un certo aspetto mi sento più vicina all'artigianato che all'industria. Il disegno industriale non mi interessa e non credo ci sia una vera necessità di sovrapprodurre in questo momento. Non è un caso che moltissime aziende si affidino ai designer per capsule collection più raffinate e decisamente artigianali».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto LEATHERSCAPE

Il paravento nasce dalla collaborazione tra la fondatrice della SWING Design Gallery, Angela da Silva, e l'artigiano Roberto Mazzeo de l'Oriente 2, specializzato nella produzione di borse in pelle. Leatherscape ha come unica e principale caratteristica la pelle e la tecnica con cui viene prodotta. Si tratta di un approccio sperimentale, esposto per la prima volta a Torino, nella sezione Piemonte Handmade 2016 della settima edizione di OPERAE Independent Design Festival, a cura di Annalisa Rosso.

Foto luciamassari.com
(2016)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il design industriale cerca di rispettare sempre di più l'ambiente, l'artigianato ha la 'componente arte' dalla sua parte. Si completano a vicenda e quando sono in sintonia lasciano senza parole».

— M. Secco

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• MARINO SECCO •

Classe 1990, è un designer basato a Priatu, vicino a Olbia.

Dopo la laurea alla LABA di Firenze conseguita nel 2017, torna a vivere e lavorare in Sardegna. La famiglia nella quale è cresciuto si occupa di tappezzeria e ha contaminato, fin da bambino, il suo percorso di crescita. I suoi prodotti fondono la tradizione sarda e il design contemporaneo. Risale al 2018 la presentazione della sua prima collezione, Shardana, sviluppata come progetto di tesi al termine del percorso accademico. Lo stesso anno viene scelta e presentata al Salone Satellite 2018 e vince l'Iconic Award 2019: Innovative Interior. Il pezzo rivisita la tradizionale credenza sarda trasponendo alcuni motivi colorati della tradizione, presi in prestito dagli antichi arazzi dell'isola, e li tesse direttamente sul legno.

«Credevo di avere le idee chiare da piccolo, mi sarebbe piaciuto fare il pilota di caccia. Così alle superiori sono andato all'aeronautico, ma terminato ho preso un anno sabbatico e sono andato a lavorare con i miei in tappezzeria. Mi è capitata l'occasione di lavorare con un architetto, Jean Claude Lesuisse, della scuola di Savin Coulle, e da lì ho iniziato subito il corso di Design alla Laba di Firenze».

«Sono cresciuto in una famiglia di artigiani e si potrebbe quasi dire che lo abbiamo nel sangue, ma l'università me lo ha fatto apprezzare in modo totalmente diverso e più profondo. Il progetto al quale sono più legato è quello della mia tesi, Shardana Collection. Un po' per ciò che rappresenta, ovvero unire la tradizione del ricamo al disegno del mobile (che è stato molto divertente), un po' per quello che ha ottenuto, andando al Salone Satellite. Più che altro è stata una bella soddisfazione personale».

«Sono stato sempre affascinato dal legno e quello che ho fatto spesso e volentieri ha avuto a che fare con esso e le sue lavorazioni. Shardana è stato il progetto più difficile, perché sono stati usati pochissimi macchinari e la maggior parte del lavoro è stata fatta a mano, soprattutto per quanto riguarda le piegature dei piallacci. Anche l'esperienza in cristalleria, però, è stata molto significativa».

«Assolutamente, ogni luogo è caratterizzato da materiali diversi e artigiani specializzati in quel settore. In Sardegna ci divertiamo con legno, paglia, sughero e fibre tessili, e sono solo alcuni. Ma baste nominare vetro e subito si pensa a Venezia, a Murano. Ci possiamo ritenere fortunati a svolgere questo mestiere in un paese così, ma dobbiamo imparare a valorizzarlo di più».

«Per Shardana mi sono dovuto improvvisare falegname. È stato bello vedere il risultato, ma il processo è stato abbastanza stressante! Quando ho modo di confrontarmi con alcune falegnamerie ben attrezzate che realizzano manufatti affascinanti mi sembra di entrare in un mondo paradisiaco. Vedere come vengono realizzati, con una cura per i dettagli fuori dal comune, è la cosa che mi affascina di più. Spero un giorno di espandere le mie conoscenze anche al di fuori dell'Italia e di sperimentare con altri Paesi».

«È un bel connubio: da una parte il design industriale cerca di rispettare sempre di più l'ambiente, andando alla ricerca di materiali particolari e dovendo 'sottostare' alle leggi dell'industria, dall'altra l'artigiano ha più spazio di manovra e diciamo la 'componente arte' dalla sua parte. Secondo me sono due mondi che si completano a vicenda, e quando sono in sintonia, il prodotto che nasce lascia senza parole».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto SHARDANA

Il progetto, presentato al Salone Satellite nel 2018, intreccia design e antiche tradizioni locali sarde. Così come succede con la trama e l'ordito, il legno si trasforma nel tessuto sul quale prende vita l'antica arte del ricamo. La collezione di complementi d'arredo rivisita la cassapanca intagliata, mobile consueto sardo, riproponendo un design essenziale e facilmente personalizzabile.

Foto marinosecco.com
(2018)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Perché pensare che l'industria e l'artigianato siano in opposizione? Secondo me è sbagliato, perché sono soltanto facce diverse della stessa medaglia».

V. Venezia

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• MARTINELLI VENEZIA •

Classe 1983, Carolina Martinelli studia Architettura al Politecnico di Milano e all'Univesitade Tecnica de Lisboa. Consegue il Master in Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa del Patrimonio Archeologico presso l'Accademia Adrianea di Roma e un dottorato di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento al PoliMi.

Classe 1980, Vittorio Venezia si laurea in architettura presso l'Università degli Studi di Palermo e nel 2004 vince il Bombay Sapphire Martini Collection Award. Nel 2006 la sua tesi di laurea vince il Lucky Strike Junior Award. Nel 2007 si trasferisce a Milano e inizia a collaborare con vari studi internazionali.

Nel 2015 fondano lo studio Martinelli Venezia con sede a Milano e Palermo. Il loro approccio si focalizza sul rapporto tra la tradizione e il sapere locale, le proprietà dei materiali e le possibilità tecniche delle lavorazioni.

«Io ho studiato architettura a Palermo, mentre invece Carolina si è formata al Politecnico, sempre in architettura».

«A 26 anni ho vinto un concorso per Martini e con quei soldi mi sono trasferito a Milano. Dopo un paio di anni in cui ho sviluppato qualche prodotto e ho iniziato a sperimentare, ho temuto di aver perso le tracce della città di Palermo dalla quale arrivavo, mi sentivo uniformato a tutti gli altri. A quel punto ho pensato di fare un passo indietro. Mi sono ricordato di una strada vicino alla Facoltà di Architettura di Palermo che tutti i giorni mi accompagnava all'Università e di tutti artigiani che la abitano. Ho pensato: perché non fare un prodotto in legno o in metallo? In quel periodo incontro Nino Cimin, proprietario di una piccola bottega in quel quartiere. Inizio a fare tutta una serie di oggetti insieme a lui, dalle lampade ai piccoli oggetti. Mi veniva incontro con i prezzi permettendomi di sperimentare».

«Abbiamo lavorato molto in Sicilia, perché avevamo la possibilità di fuggire da Milano e rifugiarci in un mondo con un ritmo di vita estremamente più lento e vivibile. Milano in quel periodo aveva un ritmo veramente veloce, frenetico. Strideva con il nostro modo di lavorare e vivere. Principalmente abbiamo lavorato con la terracotta e con il metallo a freddo. Adesso siamo direttori artistici di un'azienda che realizza prodotti in marmo, vicino a Patti».

«Secondo me si può parlare di un senso comune. Non c'è un artigianato unico, ma nell'area mediterranea c'è un senso comune. L'artigianato è la trasformazione in strumenti e oggetti dei materiali. Io lo intendo in maniere primitiva. Sicuramente la terracotta è parte del mediterraneo, soprattutto alcuni colori specifici che denotano quest'area geografica. C'è anche uno stile di vita artigiano, un modo di vivere che fa parte delle radici di tutto il Mediterraneo. Non so se c'è un oggetto di quest'area, ma esiste una categoria di persone che vivono in questo modo e sono assimilabili tra loro».

«Noi abbiamo lavorato moltissimo con artigiani siciliani, ma anche con qualche artigiano della Lombardia. Con alcuni abbiamo provato a sviluppare dei progetti per gallerie di design. Per ora non ci è capitato di lavorare con artigiani di altri Paesi. Avevamo un dialogo con un artigiano spagnolo, ma non lo abbiamo portato avanti».

«Secondo me è sbagliato pensare che l'industria e l'artigianato siano in opposizione. Sono due facce diverse della stessa medaglia. In Italia tutta l'industria dell'arredamento si basa sulle mani degli artigiani. Il know-how che un artigiano riesce a trasmettere ai prodotti è quel valore aggiunto che permette al singolo oggetto di diventare ciò che è. È qualcosa di impalpabile. Oggi, però, se voglio diventare falegname non so come fare per imparare. Sappiamo usare tutti il computer, ma pochi sanno usare l'intelligenza delle mani. Forse industria e artigianato dovrebbero essere legati maggiormente».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto ENNA

Enna è un'oliera ispirata alla tradizione e realizzata in collaborazione con l'artigiano Paolo Tabbona. Rende omaggio alla famosa via Calderai di Palermo, una storica 'via dell'artigianat' ancora oggi popolata da lattonieri e metalmeccanici. Il progetto fa parte di una serie di cento oliere che entrano a far parte della collezione delle Officine Calderai, un micro-museo della lavorazione dei metalli di prossima apertura, situato nel quartiere ebraico nell'omonima via del centro storico di Palermo.

Foto martinellivenezia.com (2021)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«In Italia il settore del mobile è artigianato. Le quantità sono talmente basse che si può parlare soltanto di artigianato. Magari un po' industrializzato, ma sempre artigianato».

— M. Cibic

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• MATTEO CIBIC •

Classe 1983, è un designer basato a Milano e Vicenza.

Dopo aver studiato arte e design al Kent Institute of Art and Design (KIAD) di Canterbury nel Regno Unito, consegue il diploma BTEC nel 2001. Successivamente si laurea presso il Politecnico di Milano nel 2004.

Dopo uno stage allo Studio Camuffo di Venezia al Laboratorio Cibic di Milano nel 2005, lavora presso lo studio di design April. Nel 2006 fonda il suo studio di branding e design a Milano incentrato principalmente su product design e direzione creativa per marchi come Beck's, Benetton Group (Fabrica), Calligaris, Nespresso, Paola C., Thun e Zona Tortona, tra gli altri. I suoi progetti sono guidati da un approccio sperimentale, che incorpora diversi materiali e tecniche di produzione. Il suo lavoro è inserito presso istituzioni come il Centre Pompidou di Parigi, lo Shanghai Glass Museum e il Triennale Design Museum di Milano.

«Ho iniziato a lavorare i metalli a sedici anni, poi ho studiato design al Kent Institute of Art and Design (KIAD) di Canterbury e successivamente al Politecnico di Milano. Nel frattempo, per tre anni, ho lavorato in studio da mio zio».

«L'interesse è nato in seguito alla necessità di produrre piccole collezioni senza disporre di grandi possibilità. Inizialmente ho iniziato con la ceramica, a Nove, in provincia di Vicenza. Ma sicuramente anche la possibilità di lavorare con mio zio Aldo ha forgiato il mio percorso».

«Dalla gomma al rattan, dagli annodati indiani agli intarsi di resina o alla fusione di metalli, sempre in India. Ho sperimentato lavorazioni differenti. In Cina ho lavorato con artigiani che realizzano opere uniche. In Italia ho lavorato il vetro soffiato, il borosilicato, l'ottone, il mosaico, il legno, i profumi, i tessuti... ho avuto anche un marchio di abbigliamento. Poi ancora il wallpaper e la pietra».

«Assolutamente: in Italia ci sono distretti di ogni cosa. Se mi chiedi quali sono le tecniche o i materiali che non si riescono a reperire in Italia, ti dico che secondo me sono davvero pochi. Infatti anche la moda ha buona parte della produzione qui in Italia».

«Io sono molto legato al Veneto, alla zona bassanese, vicentina e trevisana. La CNA di Vicenza ha fatto un grosso lavoro una decina di anni fa per cercare di unire artigianato e design. Gli artigiani sono stati messi in contatto con i designer. Inizialmente c'ero io, Zaven, Zorzenoni, Martino Gamber, Alice Massari... eravamo un bel gruppo. In altri Paesi mi è capitato di lavorare con artigiani Cinesi e Indiani, ma anche con il Belgio e la Russia. In Cina, ad esempio, ho lavorato dei paraventi in seta che vengono realizzati creando un sandwich di vetro e seta successivamente unito attraverso dei micronodi che disegnano delle figure».

«In Italia il settore del mobile è artigianato. Le quantità sono talmente basse che si può parlare soltanto di artigianato. Magari un po' industrializzato, ma sempre artigianato. Vedo poco industrial design nel settore del mobile. Anche i fatturati, rispetto all'industria della moda, non sono a livello di un settore industriale. Secondo me la moda è un'industria, mentre il design no».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto MONSTERA TABLES

Il progetto, realizzato in collaborazione con Bottega Gadda in occasione di Doppia Firma 2016, è composto da una serie di tavolini realizzati con sottili foglie di rame e ottone. I materiali vengono lavorati in modo da creare un gioco di contrasti tra finiture lucide e parti ossidate spazzolate. L'impiego delle tecniche di bassorilievo e cesellatura permette una minuziosa lavorazione a mano, valorizzando l'arte italiana della forgiatura del metallo.

Foto doppiafirma.com
(2016)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Non parlo di progetti, mi focalizzo sugli incontri veri e potenti di quando si sta l'uno di fronte all'altro e ci si parla e ci si ascolta».

————— M. Di Ciommo

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• MATTEO DI CIOMMO •

Classe 1987, è un artista e designer basato a Milano.

Dopo la laurea a Roma a La Sapienza, si specializza in Disegno Industriale al Politecnico di Milano. Nel 2013, in seguito ad alcune esperienze lavorative tra Roma e New York, avvia una collaborazione con Francesco Faccin a Milano. Sempre nel 2013 inizia la collaborazione, attualmente in corso, con Michele De Lucchi. Nel 2018 espone alla libreria Corraini 121+ e alla Galleria Corraini di Mantova. Nel 2019 Michele de Lucchi lo nomina per 'Italian touch, una nuova generazione', presso il Teatro Franco Parenti di Milano ed espone la sua prima personale alla galleria 'Fatto ad Arte' di Milano. I suoi progetti sono caratterizzati dalla lavorazione del legno e dalla poesia: attraverso l'esperienza, la sensibilità verso il materiale e l'uso sapiente delle mani, compone sculture in grado di raccontare storie.

«Volevo fare il clown, poi mi sono iscritto a disegno industriale. Ma non mi definisco un designer industriale. Io non progetto, ascolto. Prendendo in prestito le parole di Francois Cheng: sono un 'fenomenologo ingenuo' della realtà, aspettando i segni di una bellezza latente, tacita, potente. Non capisco assolutamente nulla, cerco solo di comprendere».

«Io 'l'artigianato' non so cosa sia, non riesco a riconoscere la parola negli atti di persone che formano. Non sono neanche un artigiano, non sono così bravo, e i dettagli mi stanno antipatici. L'artigianato è una maieutica del bello, senza idea di cosa possa essere il bello. L'artigianato rimane un'idea come un'altra, mortificata nel sempre più enfisematico tecnicismo, nel sempre più derelitto 'saper fare'. Secondo me l'artigianato dovremmo farlo respirare invece che definirlo, tutto qui.»

E non mi piace parlare di progetti, perché preferisco focalizzarmi sugli incontri, veri e potenti, quando si sta l'uno di fronte all'altro e ci si parla e ci si ascolta. Odoardo Fioravanti, Francesco Faccin e Michele De Lucchi nel campo professionale sono figure importanti. Poi ci sono quelli apparentemente non professionali, ma ancora più importanti. Un avvenimento, ad esempio, fondamentale è stato l'ascolto della passione secondo Matteo di Bach o la lettura di Montale».

«Mi confronto con tecniche basiche; più che artigianali da carpentiere, le tecniche informatiche mi spazientiscono mi limito ad osservare le mani lavorare».

«Definirei il mediterraneo uno spazio 'riemanniano', infinitamente politomico (Kant nella sua logica scrive responsabilmente che la politomia è materia per l'estetica, non per la logica) che cambia repentinamente in ogni suo punto e in ogni suo centesimo di secondo».

«Recentemente sono stato qualche giorno a Pietrasanta ed è stato impressionante notare quanto erano brave le persone che lavorano in quel posto. Mi hanno detto che vengono da tutto il mondo a fondere da loro perché sono i più bravi. Conosco anche bellissime persone che costruiscono oggetti con il legno in Brianza, di un'ammirazione commovente. Con quali mi piacerebbe collaborare? Ho una vita sola ed anche un mio laboratorio a Milano, dove passo più tempo possibile a formarmi. Mi gratifica molto da un punto di vista umano».

«Posso solo dire che o per eccesso o per difetto, nella corrosiva catalogazione mentale, l'artigianato e il design o sono la stessa cosa, o non hanno nessuna relazione. Bisogna lasciare le piroette intellettualistiche fuori dalla porta del senso, altrimenti non lo troveremo mai. Chiarirsi le idee è un ottimo modo per perderle. Bisogna pensare alla libertà di uno spartito con gli occhi di un direttore d'orchestra che si è perso la bacchetta e la sta cercando nella manica senza che il pubblico se ne accorga».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto SPECCHI ALL'ORA
DELLA LUNA

L'ispirazione del designer nasce dalla luna, o meglio dalla personale visione che ciascuno ha di questo satellite. Gli specchi vengono immaginati come tante lune all'orizzonte, intime, lontane, a allo stesso tempo personali, perché ciascuno ha una propria luna da guardare e da fissare, che riflette i pensieri, i sogni e in questo caso anche l'immagine.

Foto matteodiciommo.com
(2021)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«In Italia esiste un problema di fondo legato alle scuole di artigianalità e mestieri che non esistono più o sono viste come un serbatoio di Inetti. Altri Paesi, invece, hanno fatto di questo tipo di scuole vere e proprie eccellenze».

— M. Pellegrino

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• MATTEO PELLEGRINO •

Classe 1982, è un designer pugliese di base a Milano.

In seguito alla laurea in Interior e product design conseguita al Politecnico di Milano, inizia a collaborare con 'Fish Design' di Gaetano Pesce. Successivamente collabora alla realizzazione delle collezioni di Alessandro Mendini e dei F.lli Campana. Pian piano si interessa alla lavorazione della plastica, della resina e del silicio, a cui spesso unisce metalli, legno e argilla. Nel 2012 fonda il proprio studio a Milano, nel 2015 si trasferisce a New York e collabora con Gaetano Pesce e avvia progetti trasversali tra design, arte e moda. Il suo approccio è basato sulla filosofia del 'pensare con le mani'. Il suo lavoro nasce dalle sperimentazioni dei materiali e dalla reinterpretazione delle loro caratteristiche. Dal 2017 lavora con Camp Design Gallery.

«Mi sono laureato al Politecnico di Milano in product design e poi mi sono specializzato in interior, ma ho iniziato a lavorare durante il corso di studi andando a bussare alla porta di 'fish design'», braccio commerciale dello studio di Gaetano Pesce, trasferito da New York a Milano nel 2004. Conoscevo già l'opera di Pesce ed ero affascinato dall'idea di fare design con le mie mani».

«Decisamente l'incontro con la realtà artigianale di 'Fish Design', e successivamente con Pesce, ha segnato non solo la mia formazione, ma anche il mio approccio progettuale. Ho idea che non esista una vera linea di demarcazione tra design ed industria nel panorama italiano, poiché poche aziende hanno una completa automazione e raramente non si servono di fornitori 'semi-industriali'».

«Sono un fanatico dei processi produttivi e della contaminazione. In particolare sono affine al mondo della plastica e dei materiali di recupero. Ho lavorato con realtà artigianali legate alla creazione di stampi per produzioni in plastica, artigiani cartapestai, ceramisti e sono alla continua ricerca di persone o aziende capaci di realizzare oggetti e lavorazioni che abbiano piedi nel passato e testa nel futuro».

«A mio avviso non ha senso parlare di Geografia dell'artigianato, intesa come localizzazione delle lavorazioni. Avrebbe più senso parlare di tradizionalità e radicalizzazione di alcune artigianalità che tendono ad essere radicali nel perpetuare una tradizione nella produzione e nella tipologia, rischiando di rimanere fuori mercato. E' altresì vero che esiste una territorialità legata ad alcuni materiali ed esistono artigianalità un tempo diffuse che con il cambio di economie e interesse sono state delocalizzate in altri paesi».

«Al di là delle eccellenze con cui è un piacere (o meno) lavorare, quello che manca è una 'modernizzazione' degli aspetti commerciali e di produzione che spesso condizionano non solo i prezzi, ma soprattutto le tempistiche con cui il mondo moderno lavora. Bisognerebbe smettere di cullarsi su una supponente 'eccellenza italiana' che produce esclusivamente un atteggiamento di chiusura e un ristagno delle possibilità economiche delle aziende superstiti».

«Sono due cose distinte, ma parallele. Il disegno industriale è legato a tipologie di prodotto e filiere di massa che rispondono a dinamiche produttive, commerciali e di marketing molto specifiche. Il 'collectible design', invece, dialoga con gli artigiani ed è legato ad un ambito di ricerca e sperimentazione di designer indipendenti che cercano nella piccola serie e nella sperimentabilità una risposta a domande che l'industria non può dare. O non vuole dare. L'idea di eccellenza italiana spesso si scontra con la miopia di un territorio che non riesce a rinnovarsi e a creare valore dalle proprie tradizioni».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto DUTY FREE TABLE

Il tavolo nasce dal rifiuto dell'idea dei confini. Troppo spesso si sente parlare di confini sociali, economici, geografici e mentali. Il designer, collaborando con l'azienda Gobetto, specializzata nelle lavorazioni in resina, usa la schiuma poliuretana e la resina epossidica per realizzare due bandiere: quella degli Stati Uniti e quella della Cina. In seguito decide di tagliarle a pezzetti e di ricomporle come in un mosaico. Ciò che ne salta fuori è un tavolo che rappresenta il valore della contaminazione.

Foto matteopellegrino.com
(2020)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Oggi non esiste la possibilità di rivolgersi a un ente che sia in grado di fornire contatti immediati e reali. La ricerca assorbe molto tempo e per produrre un singolo prodotto alcune volte sono necessari diversi anni di lavoro».

— R. Sironi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• ROBERTO SIRONI •

Classe 1983, è un designer basato a Milano.

Dopo la laurea in Disegno Industriale al Politecnico di Milano inizia a lavorare con alcuni studi di design. Il suo approccio alla progettazione si sviluppa attraverso la ricerca e coinvolge diversi aspetti, da quelli antropologici e rituali ai riferimenti alla memoria storica. L'ambizione è esprimere il potenziale espressivo della materia attraverso uno stile sobrio e minimalista, cercando di rivelare la poetica insita negli oggetti. Ogni progetto è pensato come un piccolo viaggio, fatto di nuove scoperte e di persone incontrate lungo la via. Risale al 2015 il suo debutto alla Milano Design Week e, conseguentemente, l'avvio di collaborazioni con diversi editori di design e gallerie. I suoi progetti vengono presentati in diverse mostre tra Milano, Parigi e Berlino. Dal 2014 svolge attività di ricerca al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano

«Sono laureato al Politecnico di Milano in disegno industriale. Ho seguito tutto il percorso accademico con un approccio molto lontano dall'artigianato. Mi sono trovato bene e credo sia un'ottima università, ma è basata su un insegnamento molto industrial oriented e forse, sotto questo punto di vista, non si è molto aggiornata».

«Finita l'Università ho iniziato a lavorare in alcuni studi di design e poi, nel 2015, ho avviato il mio percorso. Ho iniziato a lavorare con gli artigiani perché erano un canale privilegiato per iniziare a realizzare gli oggetti. Spesso interfacciarsi con le industrie risulta complesso, mentre invece appare più semplice confrontarsi con gli artigiani e avviare collaborazioni. Bussando in bottega si avviano dei dialoghi, loro si appassionano alla tua figura professionale e poi inizia uno scambio. L'artigiano, inoltre, ti offre l'opportunità di lavorare molto da vicino».

con i materiali, di sperimentare. Si tratta di un approccio più umano e poetico. Per chi fa quello che faccio io risulta molto più interessante rispetto all'industria. Il mio è un approccio antropologico, parto sempre dall'analisi dell'ambiente, del contesto, delle persone. Quello che ho in testa prende forma attraverso la lavorazione della materia, sfera di competenza dell'artigiano».

«Ho iniziato a lavorare con la ceramica, materiale abbastanza semplice da utilizzare. Un incontro virtuoso è stato quello con Fonderia Battaglia, una fonderia artistica presente a Milano e operativa da più di 100 anni. Fonde artigianato e arte, sono artigiani specializzati e il processo è complesso e affascinante. Oltre alla ceramica ho sperimentato la tornitura, la lavorazione del marmo di Rima e del bronzo».

«Sì, l'area mediterranea ha sviluppato delle tecniche peculiari. L'Italia è ricca di botteghe e partendo dal Rinascimento ogni regione si è consolidata per le sue tecniche. La ceramica è sicuramente una lavorazione tipica di quest'area».

«Nel 2014 ho fatto una specie di Grand tour in giro per l'Italia, mi sono fermato in determinate botteghe artigiane e quando sono tornato a settembre in studio ho cercato di capire quali fossero gli artigiani che avrebbero potuto tradurre le mie idee. Individuata. Ecco, credo che un lavoro come la tua ricerca possa tornare molto utile anche per lo sviluppo di collaborazioni virtuose tra realtà lontane differenti».

«Secondo me sarebbe importante sviluppare meglio la questione delle 'residenze'. Se fosse possibile fermarsi qualche giorno si conoscerebbe meglio la tecnica. Il rapporto tra artigianato e disegno industriale è molto complesso, perché l'industria ingloba le tecniche artigianali cannibalizzandole; il profitto e il business muovono l'intero processo. In futuro mi piacerebbe capire come questo sistema del craft potrebbe diventare parte del sistema del design e in che cosa sfocerebbe».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto BUGGERI

La collezione Buccheri fa rivivere un'antica pratica etrusca con l'obiettivo di perpetuare il metodo e rivelarne le straordinarie qualità. Bucchero, infatti, indica una categoria di vasi in argilla nerastra, ottenuti da una tecnica creata tra il VII e il V secolo a.C., nella regione dell'Etruria. I tre vasi vengono modellati a mano e lavorati con speciali utensili in legno di bosso. La successiva cottura dura tre giorni, viene realizzata in un ambiente chiuso, e il carbone permea la loro massa producendo l'originale colorazione nera.

Foto robertosironi.it
(2015)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«È fondamentale parlare di geografie. È bello pensare a quel clima, a quell'acqua, a quel materiale che si trova soltanto in quell'area. I prodotti trasudano l'identità semantica del popolo».

— S. Ricciardi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

•SARA RICCIARDI•

Classe 1989, è una designer di origini campane, milanese di adozione.

Il suo percorso formativo prende forma tra Milano, Istanbul e New York. Nel 2015 si Laurea in Design del Prodotto presso la NABA di Milano e nel 2017 apre il suo studio incentrato sulla progettazione di prodotti per aziende e gallerie, interni, installazioni e performance. Wallpaper la seleziona tra i finalisti di Next Designer Generation 2018. Nel 2019 diventa art director del progetto 'La Grande Bellezza – The Dream Factory' per Starhotels, in collaborazione con Fondazione Cologni, OMA Osservatorio dei Mestieri d'Arte e Gruppo Editoriale. La Triennale di Milano la inserisce nella lista delle 'Donne del Design contemporaneo italiano', nella mostra 'Women in Design'. Fa parte di 'The Ladies' Room' con Agustina Bottoni, Ilaria Bianchi e Astrid Luglio. Insegna design relazionale e pratiche di co-progettazione presso NABA e Domus Academy.

«Ho studiato alla NABA: triennio in Design del Prodotto, con un anno in Turchia e poi biennio specialistico-sperimentale in NABA, sotto la cura di Marco Ferreri, con un'esperienza alla Pratt University di New York. In questi cinque anni, sei in totale, ho studiato principalmente design del prodotto».

«L'interesse per l'artigianato è nato da una esigenza molto pratica, legata al fatto che in Università non avevamo grandi laboratori, quindi l'impossibilità di avere strumenti a disposizione mi ha spinto a cercare artigiani. L'incontro più interessante che mi ha lanciato è stato al quarto anno. Insieme a dei compagni di corso dovevo fare una collezione di armadietti in lamiera e sono andata a bussare a Sovico all'azienda Mobilferro. Ci siamo presentati con gli armadietti in scala 1:1 fatti con il cartone vegetale, i responsabili hanno apprezzato

il nostro entusiasmo e li hanno realizzati davvero! Erano addirittura tre collezioni di mobiletti, molto belle. Una volta realizzate abbiamo iniziato a venderle, abbiamo depositato anche il logo, ma purtroppo non basta essere un bravo designer o un grandissimo artigiano, è fondamentale avere un apparato commerciale. È necessario che ci sia un imprenditore».

«Ho avuto molto a che fare con la scagliosa, le tecniche di marmorizzazione e ho sperimentato la stessa tecnica con materiali differenti, assumendo linguaggi completamente nuovi. Il designer, secondo me, deve saper decifrare il codice stilistico dell'artigiano e valorizzarlo al massimo. Ho lavorato molto anche con il metallo (ottone, rame...), con l'argilla, la maiolica, la ceramica a stampo e il vetro soffiato».

«È importante parlare di geografie, è fondamentale. Perché è nelle ramificazioni storiche l'artigianato, e sconfinando in territori differenti, contaminando e suggerendo nuove prospettive. È bello pensare a quel clima, a quell'acqua, a quel materiale che si trova soltanto in quell'area precisa. Se penso all'area mediterranea mi viene in mente la ceramica, che è presente in molte parti del mondo, ma trasuda l'identità del luogo».

«Devo confessare che mi piacerebbe lavorare con il legno, perché non ho mai trovato il punto di incontro con l'elemento legno. Tutte le tecniche e impiallacciature del legno mi piacerebbe indagarle e lavorarle. Al momento lavoro principalmente con gli artigiani italiani perché mi trovo qui, ma è solo un fatto geografico».

«Io non credo nel racconto industriale. Io sono convinta che ci debba essere un'economia di produzione differente, più tailor-made. Mi piace l'idea che l'artigiano non sia una persona che segue una produzione in batteria. Mi piace il prodotto bespoke, benché esso spesso non vada di pari passo con l'economia. Oggi il marketing si mangia la qualità, ma la pandemia agevolerà un nuovo sistema di produzione per scale ridotte?»

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto RESTI

La collezione Resti nasce tra le forme, i colori e i motivi che si trovano durante le passeggiate a Caltagirone, in Sicilia, ammirando gradini colorati, colonne e capitelli decorati di magici chiostrini. Gli echi e le evocazioni del passato danno forma a questa sintesi formale di bellezza e decadenza. I cinque volumi, sgabelli e sedie, sono realizzati al tornio e poi decorati a mano in seconda cottura, secondo una tecnica antica, facendo rivivere la decorazione 'piena' del territorio.

Foto doppiafirma.com
(2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Lavorando con gli artigiani e avviando rapporti di reciproca condivisione ho capito che quei contatti, molto virtuosi anche dal punto di vista umano, rappresenta una vera e propria ricchezza».

S. Confalonieri

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• SERENA CONFALONIERI •

Classe 1980, è una designer basata a Milano.

Dopo la Laurea triennale in Design e una Specialistica in Museografia, inizia a lavorare come assistente docente presso il Politecnico di Milano e ad avviare collaborazioni con studi di Barcellona, Berlino e Milano. Il suo ambito d'indagine riguarda soprattutto il product, l'interior, il graphic e il textile design. I suoi lavori sono stati pubblicati sulle più importanti riviste di settore, tra i quali The New York Times, Wallpaper, Corriere della Sera, Elle Decor, Ottagono, Interni e L'Officiel. Ha vinto una menzione d'onore ai 'Young&Design Awards' nel 2014 e ai 'German Design Awards' nel 2016. Oggi collabora con numerose aziende italiane e internazionali ed espone in luoghi prestigiosi dedicati al design come La Triennale di Milano e la Galleria meneghina di Rossana Orlandi.

«Ho studiato al Politecnico, conseguendo prima una Laurea triennale in Interior Design e poi una specialistica in Museografia».

«Dopo l'Università sono andata a vivere prima a Barcellona e poi a Berlino. Con il design ho avuto a che fare come dipendente in studi di progettazione e soltanto dopo i trent'anni ho iniziato a lavorare autonomamente. Negli ultimi anni le aziende sono sempre meno aperte a fare investimenti in cose nuove e i designer giovani hanno iniziato a fare da sé. È un sistema che appare poco agile agli ultimi arrivati – come nel mio caso – e quindi la volontà di emergere mi ha spinto a progettare le prime autoproduzioni in collaborazione con alcuni artigiani. Lavorando con loro e avviando rapporti di reciproca condivisione ho capito che quei contatti, molto virtuosi anche dal punto di vista umano,

sono una ricchezza e rappresentano una caratteristica non riscontrabile in tutti gli ambiti della progettazione. Quando ho partecipato a Doppia Firma ho capito che la contaminazione tra artigianato e design rappresentava una grande opportunità e mi stimolava».

«Il primo progetto che ho fatto era al vetro legato a stagno, simile a quello legato a piombo, poi la vetrofusione, la soffiatura, la ceramica a tornio, la tessitura, lavorazione dei metalli...».

«Chiaramente sì, ci sono distretti particolarmente vivi, legati a specifiche tipologie di materiali e lavorazioni. Ad esempio, il vetro in veneto, la tessitura a Como, la ceramica in Puglia, a Grottaglie. Però non sempre la lavorazione dei materiali deve essere associata a un'area geografica specifica, perché capita di incontrare realtà ricche e valide anche fuori dai distretti più blasonati».

«Ad oggi ho collaborato soltanto con manifatture italiane, perché all'estero non saprei come muovermi con i contatti per individuarle. In Italia abbiamo praticamente tutto e questo rappresenta un grande potenziale per noi designer. Non mi è mai capitato di pensare di cercare qualcuno all'esterno, perché abbiamo le manifatture più eccellenti e voliamo in alto su tutti gli ambiti».

«Il disegno industriale, secondo me, c'entra poco con l'artigianato. La concezione che si aveva fino a dieci anni fa adesso è obsoleto. Prima il disegno industriale abbracciava il 90% della produzione, oggi le cose non stanno più così e la possibilità di avvicinarsi a realtà più piccole legate al territorio non deve essere vista come un disonore per il sistema del design. Il nostro Paese ha un bagaglio di storia e cultura del progetto che si presta molto anche per sviluppare corsi mirati a un'impronta più pratica. Secondo in futuro andremo in questa direzione e quindi è importante offrire agli studenti la possibilità di entrare a contatto con ciò che succede fuori. Bisogna garantire agli studenti maggiori possibilità di sbocco e confronto con la contemporaneità».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto LIDO

Le lampade, realizzate in collaborazione con Francesca Merciarì per Doppia Firma 2018, riflettono alcuni aspetti iconici della città di Venezia. La base è un'ode alla terraferma; il supporto in metallo curvato riecheggia i percorsi sinuosi dei canali; il paralume a forma di cappello è opaco come i palazzi veneziani all'esterno e decorato con un motivo geometrico in vetro all'interno ed evoca i pavimenti in marmo intarsiato.

Foto doppiafirma.com
(2018)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Secondo me il design ha svolto un ruolo fondamentale per mantenere in vita molte aziende artigiane che altrimenti sarebbero scomparse, ma nello stesso tempo ne ha notevolmente ridotto la qualità».

————— S. Crestani

Immagine rimossa
per motivi di copyright

•SIMONE CRESTANI•

Classe 1984, è un designer veneto basato a Milano.

Il suo percorso formativo inizia all'età di 15 anni, quando si interfaccia per la prima volta con la lavorazione del vetro presso la vetreria di Massimo Lunardon.

Dopo un apprendistato durato dieci anni apre il proprio studio, dove continua a fare ricerca e innovazione.

Artista introspettivo e autodidatta, nel corso degli anni unisce tutte le esperienze maturate e lavora il boro-silicato con una particolare tecnica di lavorazione a fiamma che definisce 'Scultura Cava', tecnica per la quale viene apprezzato in tutto il mondo. La tecnica, unita allo stile e alla poetica, permette al vetro di superare la dimensione materica e diventare un linguaggio artistico. Oggi espone in alcune delle più importanti iniziative legate al mondo del vetro e dell'arte, è invitato come visiting artist e docente da prestigiose accademie d'arte e scuole del vetro di tutto il mondo.

«Mi sono formato 'in bottega' lavorando per 10 anni nella soffieria del maestro Massimo Lunardon, dopodiché ho continuato con un percorso da autodidatta».

«Il mio interesse per il vetro è nato quasi per caso. Lunardon ha dato sicuramente un notevole contributo nell'alimentare la mia passione ma, se devo nominare una persona determinante per il mio percorso creativo allora quella persona è Jean Blanchaert, gallerista Milanese che ha creduto nelle mie capacità e mi ha spinto ad intraprendere il mio percorso personale».

«Innanzitutto, credo di essere uno strano tipo di designer. Tutti i miei progetti sono indissolubilmente legati al materiale che so lavorare. Ho sperimentato molti materiali nel corso degli anni ma tutti con l'obiettivo di abbinarli al vetro».

«Non sono sicuro che si possa ancora parlare di geografia nell'artigianato contemporaneo. Certo, siamo tutti influenzati dalle tradizioni che come ben sappiamo nell'area mediterranea sono molteplici, ma credo che oggi siano più gli artigiani con un percorso personale che quelli appartenenti ad una particolare posizione geografica».

«Ho collaborato spesso con artigiani in passato e di recente ho lavorato ad una collezione insieme con Giordano Viganò, maestro dell'ebanisteria brianzola. In futuro non lo so. Per il momento mi voglio concentrare su alcuni progetti personali».

«Secondo me il design ha svolto un ruolo fondamentale per mantenere in vita molte aziende artigiane che altrimenti sarebbero scomparse, ma nello stesso tempo ne ha notevolmente ridotto la qualità. Troppo spesso, questo tipo di progetti non mira a sfruttare le capacità dell'artigiano ma bensì alla ricerca di una soluzione semplice con un prezzo competitivo. Per questo motivo, gli artigiani veri sono spesso quelli che fanno auto-produzione e non quelli che producono i progetti dei designer».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto PULSE

L'unione delle competenze tecniche di Simone Crestani nella lavorazione del vetro e delle idee di Emmanuel Babled, derivanti dalla sua lunga esperienza di progettista di raffinate opere in vetro, genera due lampade artistiche contemporanee le cui forme scultoree hanno un movimento bello e aggraziato. Il vetro viene lavorato in modo scultoreo per creare forme chiare, pure e raffinate.

Foto doppiafixma.com
(2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Il mondo del design industriale è lontano da me. Spesso l'artigiano viene coinvolto soltanto per realizzare un prototipo, ma il rapporto tra lui e il designer non diventa continuativo».

————— D. Buratto

Immagine rimossa
per motivi di copyright

•STORIES OF ITALY•

Classe 1981, Dario Buratto è co-fondatore di Stories of Italy: un marchio e uno studio di design con sede a Milano che crea prodotti di pregio impregnati di tradizione artigianale italiana.

Dopo un diploma al Polimoda di Firenze, Dario si trasferisce a Milano e inizia a lavorare per Costume National e Dsquared. Nel 2016, dopo un periodo trascorso in Asia a studiare e praticare yoga, decide di tornare sulla scena del design. Lo fa spostando la sua attenzione sul vetro di Murano, una decisione di successo che lo accompagna verso la creazione di Stories of Italy. Oggi collabora con architetti per progetti innovativi nel settore dell'ospitalità, designer contemporanei e una serie di marchi tra cui Diptyque, Vivienne Westwood, Four Seasons Hotel Florence, Mandarin Oriental Paris, SSENSE, Gallery Bensimon, Gilles&Boissier.

«Io e Matilde (Antonacci, co-fondatrice del brand. ndr) Veniamo entrambi dal PoliModa a Firenze, ci siamo conosciuti il primo giorno all'Università. Abbiamo due carriere più o meno parallele, molto specifiche incentrate sul design di moda. Ho lavorato diversi anni nel settore moda, nell'ufficio stile subito e poi come libero professionista. La formazione di prodotto, invece, è stata fatta successivamente sul campo con la pratica».

«Dopo le esperienze nel mondo della moda, abbiamo deciso di allontanarci completamente dal settore del design per alcuni anni. Poi ci è tornata la voglia di fare qualcosa di creativo, ma l'esaurimento nei confronti del sistema moda ci ha portato a pensare di cambiare rotta. Eravamo molto affaticati dalla frenesia del sistema moda e quindi abbiamo iniziato a pensare ad un progetto più lento e non per forza "stagionale". Lavorare

con più calma, su pochi prodotti, senza pensare alla stagionalità. Matilde era appena tornata da un'esperienza in Svezia, io in sud-est asiatico, in India. Entrambi, su fronti diversissimi, ci siamo accorti che l'italianità che arriva in questi posti è legata ai grandi nomi del fashion. Tutti quei saperi italiani, di una bellezza incredibile, non varcano sufficientemente i confini nazionali. Il settore dell'artigianato arriva ancora troppo debolmente e in una chiave non proprio fresca, ecco. Abbiamo capito che poteva essere una nicchia di lavoro per noi molto bella, lavorando su prodotti con una lunga vita, in un ambito che appariva come una grande prateria senza grandi competitors».

«Prevalentemente il nostro amore è per il vetro. Possiamo definirlo il materiale di riferimento del brand».

«Direi di sì, nella mia impostazione mentale c'è questa geografia legata all'artigianato. Il distretto di Murano, ad esempio, è uno dei distretti del vetro più famosi e riconosciuti al mondo. Poi viene percepito all'estero molto "italiano" il marmo di Carrara, nonostante in realtà ne siano presenti anche altre tipologie. La ceramica, invece, credo sia più spezzettata – Faenza, Albisola, Grottaglie – si trova un po' qua e là, ma all'estero non viene associata ad una regione specifica».

«Ci piacerebbe lavorare con la seta di Como. Ad oggi abbiamo lavorato con il vetro soffiato di Murano, con la ceramica d'Este e con tre marmisti di Carrara. Come Stories of Italy abbiamo fatto pochi progetti in marmo, però abbiamo fatto molti progetti per residenze private o in collaborazione con alcuni architetti».

«Non è semplice rispondere. Il mondo del design industriale è lontano da me, sia come formazione che come esperienza sul campo. Mi pare, da quello che osservo e dagli amici che ci lavorano, che sia un rapporto che avviene a livello soltanto di prototipia. L'artigiano viene coinvolto per realizzare un prototipo, ma spesso non rimane un rapporto continuativo tra i due soggetti».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto MACGHIA SU
MACGHIA

Tradizionalmente, nella soffiatura del vetro di Murano, la macchia viene applicata in un'unica fase e successivamente rivestita con uno strato di cristallo. Qui, invece, viene decostruita e riassembleta. Rimuovendo completamente il cristallo, le opere perdono l'effetto scintillante - caratteristico della macchia tradizionale - a favore di un effetto opaco. In questo progetto la tecnica del brand incontra il designer francese Pierre Gonalons in una collezione che unisce la ricerca alle iconiche lampade King Sun.

Foto storiesofitaly.com

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Credo che nella maggior parte delle aziende italiane sia ancora molto presente un apparato manifatturiero e credo che negli ultimi anni le grandi quantità si vadano sempre più riducendo».

————— V. Cameranesi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• VALENTINA CAMERANESI •

Classe 1980, è una designer romana basata a Milano.

In seguito alla laurea presso l'Isia in Product Design, avvia collaborazioni nell'industria editoriale, italiana ed estera e nel campo della progettazione come Product Designer per Diesel Industries diventando, successivamente, art director di Diesel Home Collection. Sono frutto della sua matita alcune collezioni di lampade e arredi progettati in sinergia con Moroso e Foscari. Attualmente lavora come art director e scenografa con Enrico Pompili ed è, inoltre, consulente freelance e direttore creativo per una vasta gamma di marchi e riviste. Il suo lavoro personale esplora la relazione tra l'artificiale e il naturale, attraverso vari media, soprattutto fotografia, video e ceramica.

«Ho studiato disegno industriale all'ISIA di Roma, ma fin da subito mi sono appassionata all'editoria, all'immagine, alla composizione visiva. Dopo un periodo a Parigi mi sono orientata alla grafica e ai tessuti, capendo di non essere orientata alla produzione degli oggetti».

«Ho vissuto in Veneto per lavoro e mi sono occupata prima di grafica per i tessuti e poi di produzioni finalizzate alla home collection di Diesel Casa in collaborazione con Moroso e Foscari. Lavorando in quell'ambito ho capito che la produzione artigianale non si era mai allontanata del tutto dalla produzione industriale e vivendo in quell'aria avevo la possibilità di frequentare nove, piccola cittadina-epicentro interessante di un tipo di ceramica specifico. Oggi purtroppo questo

distretto è in difficoltà, ma esistono laboratori molto bravi insieme ai quali ho iniziato a realizzare qualcosa di mio, scisso da committenti terzi. È stato un modo per sentirmi libera di plasmare la materia in collaborazione e sinergia con l'artigiano. Il primo progetto che ho fatto con le ceramiche sicuramente è stato particolarmente interessante per l'avvicinamento che mi ha permesso al mondo della manifattura».

«Ho lavorato con la ceramica, il marmo e il vetro borosilicato».

«Io per ragioni di pura comodità lavoro con realtà che sono vicino a me, perché devo verificare l'evoluzione dei prodotti e ci tengo a collaborare con loro. Parlerei di geografia soprattutto in merito alle tipologie di materiali e di tradizioni».

«Io non ho un'esperienza diretta sviluppata a stretto contatto con gli artigiani, però da quello che sento dire, tanti stranieri vengono in Italia a lavorare con i nostri artigiani. Si tratta di una scelta dovuta ai materiali presenti, ma anche di una certa maturità legata alla capacità di interpretazione, oltre che ai costi. Ho lavorato con Egidio Miletti a Milano, maestro della ceramica. Poi in Veneto ho lavorato con i 3B e con Ruggero Carletto, con gli artigiani di Pretziada, con Block studio a Carrara e poi con sofferia Remark per il vetro borosilicato».

«Credo che nella maggior parte delle aziende italiane sia ancora molto presente un apparato manifatturiero e che la diffusione degli arredi su misura e dei pezzi custom abbia portato a un riavvicinamento del ruolo dell'uomo nel sistema produttivo. Secondo me non si può oggi pensare un progetto industrializzato al 100%. Io mi muovo in un campo molto legato all'Interior e questo è quello che penso di questa fascia specifica del mercato. Se pensiamo, ad esempio, agli imbottiti realizzati in Brianza, non possiamo pensare di riscontrare livelli di industrializzazione altissimi. Potremmo definirli una sorta di staffetta, tra l'uomo e la macchina».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Progetto TUNDA

Il vaso fa parte della collezione 'Sisters' realizzata in collaborazione con Pretziada. Il concept nasce dall'idea di reinterpretare il tradizionale ed elaborato vaso nuziale che un tempo veniva regalato alle giovani spose in Sardegna. Ispirandosi alle forme sensuali delle urne e alla forte presenza di decorazioni civettuole caratteristiche della ceramica sarda, la designer ha creato un duo: Marria, con una forma snella e Tunda, più formosa.

Foto pretziada.com

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Quando si lavora con gli artigiani non servono soltanto disegni tecnici e tavole. È importante parlare e confrontarsi. Lavorando insieme si condividono pensieri, tecniche e prendono forma i progetti».

V. Nesta

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• VITO NESTA •

Classe 1987, è un designer pugliese basato a Milano.

Dopo essersi laureato in Interior Design a Firenze, si trasferisce a Milano e avvia l'attività di designer, art director, interior decorator e artigiano. Con la sua arte spazia dalla grafica all'architettura, passando per la fotografia e la pittura. L'ispirazione delle sue opere viene dai frequenti viaggi in giro per il mondo, che lo portano alla scoperta di luoghi e culture differenti. Spesso attinge anche dai ricordi di infanzia, reinterprestando i gesti e le abitudini della sua famiglia. Negli ultimi anni avvia collaborazioni con numerose aziende, tra cui Devon & Devon, Effetto Vetro, Fratelli Majello, Sambonet, Wallpaper San Patrignano, Exto, Tappezzerie Druetta, Ceramiche Gatti, Karpeta, Les-Ottomans, Riva 1920, Roche Bobois, Texturae, Limonta e Secondome Gallery. Dal 2018 è docente a contratto presso il Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova dove cura workshop sul design del prodotto.

«Ho studiato prima al Liceo Artistico e poi Interior Design presso la Facoltà di Disegno Industriale a Firenze, ma la vera frontandomio state le persone che ho incontrato nella mia frontandomio rubato il lavoro o, condividendo del tempo e confrontandomi, l'ho appreso».

«Il mio rapporto con l'artigianato è nato quando ero bambino e facevo il garzone di bottega da un restauratore. Forse anche quando mi divertivo insieme a mio padre a creare delle sculture fatte con oggetti di recupero. Andavamo in officina e rimettevamo mano tra i vecchi arnesi della civiltà contadina: posate, pentole, mestoli e coperchi di latta. In seguito, quando ho iniziato a fare questo lavoro, aveva già una certa dimestichezza nel rapportarmi con loro. Perché con un artigiano non servono soltanto disegni tecnici, tavole o altro. È importante parlare e lavorare insieme, condividendo pensieri e tecniche».

«Nel mio percorso ho potuto approfondire diverse tecniche: dal vetro, al metallo, legno, ceramica, tessile».

«Per quanto piccola possa essere l'Italia rispetto al mondo, ha tantissime realtà artigianali, tutte diverse a seconda delle regioni di appartenenza. Queste differenze fanno di antico, di storia e di tradizione. Ad esempio, a Napoli ci sono le manifatture di Capodimonte che producono porcellana dal '700 dopo che il re Carlo di Borbone e sua moglie Maria Amalia di Sassonia fondarono la Real Fabbrica di Capodimonte. Questa porcellana ha delle caratteristiche ben precise, molto minuziosa nei dettagli, leggera, fiamminga. Decisamente diversa rispetto ad altre produzioni italiane».

«Ho lavorato con gli artigiani di Effetto Vetro ed è stata un'esperienza davvero affascinante. Poi ho lavorato con molti ceramisti, con una realtà che lavora il tessile e ciascuno ha metodologie e approcci diversi. Spero e mi auguro di lavorare con quanti più artigiani possibili, perché da ogni esperienza si sviluppa un rapporto umano e un'esperienza di vita».

«Credo che la relazione tra artigianato e design sia sempre più importante nel panorama contemporaneo, perché le aziende non fanno più i numeri di un tempo e per le piccole tirature l'artigianato rappresenta un'ottima soluzione. Sfruttando il know-how delle realtà presenti sul nostro territorio possiamo mettere in circolo bellezza e nutrire quell'amore per il bello che rappresenta, da sempre, il valore primario del Made in Italy».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto I PUTTI

I putti Capodimonte, realizzati in collaborazione con Fratelli Majello per la mostra Brilliant Ceramics di Luisa Via Roma (andata in scena a Firenze dal 9 Gennaio al 5 Giugno 2017), sono una rilettura delle famose porcellane di Capodimonte. Le macchie di colore e oro disobbediscono e negano le forme della preziosa e dettagliata lavorazione, per poi sembrare riconciliarsi nei pesci tenuti in mano dai putti.

Foto Andrea Pedretti
vitonestastudio.com
(2017)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Waiting for the bus è un autobus immaginario che effettua molte fermate nelle regioni italiane per recuperare le manifatture, le materia, gli oggetti, tutto ciò che è legato ai territori».

G. Scapellato

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• WAITING FOR THE BUS •

Classe 19//, Germana Scapellato è una designer siciliana basata a Milano da circa vent'anni.

Dopo la Laurea in Giurisprudenza si interessa al mondo del design e dell'architettura e decide di iniziare gli studi presso lo IED-Istituto Europeo di Design. Nel 2013 fonda 'Waiting for the bus', una piattaforma creativa che raccoglie i suoi progetti e le sue passioni: i viaggi, l'arte e la casa, luogo del cuore e dell'ospitalità. Un viaggio da Sud a Nord, alla riscoperta del saper fare italiano e delle tradizioni più antiche. Un patrimonio estetico e culturale che reinterpreta in chiave contemporanea. La sfida è rendere attuale ciò che ha una storia millenaria, senza perderne la memoria. Un ponte tra passato e presente, una tradizione che si fa design e che detta le regole di un'estetica senza tempo.

«Ho studiato giurisprudenza a Catania, poi mi sono trasferita a Milano e ho studiato Interior Design allo IED. Inizialmente ho lavorato un pochino nelle pubbliche relazioni, poi ho collaborato con qualche architetto seguendo soltanto la parte dell'interior. Poi ho pensato di fare qualcosa di mio al 100%.».

«Ho sempre avuto un interesse per l'artigianato. Quando progettavo interior ho sempre cercato di costruire addosso alla natura della casa arredi su misura. Inizialmente lo facevo soltanto con i mobili, poi ho iniziato a pensare ad un progetto personale. Quando nel 2013 ho pensato a Waiting for the bus l'ho immaginato come un autobus immaginario che fa le sue fermate nelle varie regioni italiane per recuperare le manifatture, le materia, gli oggetti, tutto ciò che è legato ai territori».

«Ho lavorato con: ceramica, legno, rame, tessuti. Adesso sto lavorando con una collezione sui tessuti. Mi sto spostando nel sostenibile, sto lavorando con i legni di recupero, su un'economia circolare. Questo progetto che sto facendo con i tessuti mi sembra molto interessante. Tessuti lavorati con colori naturali.»

«Si deve parlare di geografia, secondo me. Dev'essere Made in Italy, ma con tutte le sottospecie. Nel nord Italia la ceramica si fa con la terra bianca, al sud con la terra rossa, i vetri di Vietri sono diversi rispetto ai vetri di Murano. Insomma, si deve parlare di mappatura geografica. È importante perché ti permette di conoscere in quale modo viene fatta la lavorazione in quel posto specifico. Secondo me non c'è una lavorazione specifica. Le lavorazioni sono tantissime, credo ci sia un po' di tutto. L'Italia è meravigliosa per questo e qualsiasi lavorazione ci venga in mente facciamo fatica a non trovarla sul nostro territorio».

«Mi piacerebbe lavorare con i marmi e anche con i vetri. Io tendo a fare più progetti da un unico artigiano, per rafforzare la collaborazione, ma non sempre questo è possibile. Non mi è mai capitato di lavorare con artigiani di altri Paesi. Io comunico il Made in Italy con tutte le mie forze e quindi non posso vendere prodotti realizzati in altri Paesi, andrebbe contro la mia Mission».

«Secondo me la relazione è molto stretta. Io ho sempre guardato con invidia i Castiglioni quando andavano nelle industrie a prendere il pezzo che avanzava per creare una lampada, oppure quando avevano deciso di fare il foro nella lampada arco. Questa commistione tra architetto e industriale credo sia in qualche modo l'antesignana di ciò che facciamo oggi. Ci sono motivazioni nella letteratura, nella storia, nelle leggende popolari, nella materialità del luogo, che legano il nostro saper fare ai territori del Paese. Secondo me è fondamentale, però, che i colori, le finiture e le forme vadano aggiornate e rese contemporanee».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C

Tre serie di servizi da tavola realizzati con l'antica tecnica del 'lustro', una speciale finitura lucida di origine mediorientale, perfezionata nel XV secolo dai maestri artigiani umbri. Gli straordinari effetti cromatici e cangianti, nei toni del giallo, del rosso rubino, dell'argento e della madreperla, derivano da una particolare miscela di sali metallici e argilla e da una particolare cottura.

Foto doppiafirma.com
(2019)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

«Ci interessa creare prodotti per il mercato, con una storia e un'identità forti e un segno chiaro del processo adottato dall'artigiano».

————— G. Zanellato

Immagine rimossa
per motivi di copyright

• ZANELLATO BORTOTTO •

Classe 1987, sono designer romani basati a Treviso.

Nel 2013, dopo aver conseguito la laurea presso l'Università IUAV di Venezia e l'ECAL di Losanna, Giorgia Zanellato e Daniele Bortotto fondano lo studio Zanellato/Bortotto. Nello stesso anno presentano il primo progetto al Salone Satellite di Milano. La collezione, che prende il nome di 'Acqua Alta', rende omaggio a Venezia. Questo momento segna l'inizio della loro ricerca sul rapporto tra i luoghi e lo scorrere del tempo. I lavori dello studio includono design di prodotti, edizioni limitate per gallerie, direzione artistica e progetti di interior design. I loro lavori sono esposti in diverse gallerie e istituzioni come il MAXXI di Roma, il Triennale Design Museum, il Museo Poldi Pezzoli di Milano, la Somerset House e la Aram Gallery di Londra.

«Abbiamo entrambi intrapreso i nostri studi allo IUAV di Venezia, dove abbiamo frequentato la triennale in design industriale. Successivamente abbiamo proseguito il nostro percorso all'Ecal di Losanna, in Svizzera, dove ci siamo diplomati al Master in design del prodotto».

«L'interesse è nato in Svizzera, dove ci veniva richiesto di realizzare veri e propri prototipi per i nostri progetti. Ci siamo resi conto in quell'occasione di quanto l'Italia, e il territorio veneto nel nostro caso, siano densi di realtà artigianali uniche e inimitabili. Abbiamo poi lavorato al nostro primo progetto insieme, Acqua Alta: una collezione dedicata a Venezia attraverso una serie di prodotti ispirati agli antichi commerci della città. Da qui è iniziato un percorso a stretto contatto con artigiani del territorio che continua tutt'oggi».

«Fin da studenti abbiamo lavorato con artigiani specializzati nella lavorazione del vetro, soffiato e borosilicato, e con ceramisti. Abbiamo poi intrapreso una lunga collaborazione con un laboratorio Muranese specializzato nella produzione di specchi veneziani, uno dei due ancora esistenti. A lungo ci siamo appassionati di mosaico, lavorandolo con resine elastiche per creare tappeti flessibili. Lavoriamo con De Castelli, con cui negli anni abbiamo rielaborato ed interpretato la lavorazione del metallo attraverso finiture speciali. Nell'ultimo anno c'è stato l'incontro e la collaborazione con Del Savio 1910, un laboratorio centenario specializzato in palladiane».

«Certamente, ogni materiale viene lavorato in maniera particolare in diverse aree del mediterraneo assumendo un'identità sempre diversa. Il vetro, per esempio, a Murano è legato ad una lunga tradizione e come tale continua oggi a rispettare alcuni canoni, produttivi e stilistici. La ceramica e la porcellana, invece, partono da basi secolari comuni per poi variare in modo netto da regione a regione».

«Siamo stati fortunati perché fin da subito abbiamo avuto la possibilità di collaborare con abili artigiani e maestri. Per citarne alcuni: Ongaro&Fuga a Murano, Andrea Besana a Torino, il Maestro vetraio Fabio Fantinato, e molti altri. Ci piacerebbe sviluppare sulla smaltatura a fuoco su rame. Per quanto riguarda altri paesi, il CIRVA di Marsiglia».

«Una relazione a lungo sottovalutata, ma che è in realtà sempre stata fortemente connessa al lavoro del progettista industriale. Le aziende storiche del design italiano nascono da botteghe e laboratori dove artigiani, progettisti, imprenditori hanno inventato il design come oggi lo conosciamo e hanno portato innovazione. Oggi questo rapporto va riconsiderato e implementato, la sfera artigianale è fondamentale per questo paese e va supportata. I progettisti possono riscoprire tecniche e lavorazioni che hanno bisogno di rivivere e di essere adattate allo spirito del tempo».

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A-B-C
Progetto TRACING VENICE

Il progetto racconta i disegni dei mosaici di San Marco tracciando i segni del deterioramento e dell'usura, esaltati dalle sfumature e dalle ossidazioni del metallo. Ogni pezzo evidenzia l'imperfezione del materiale come elemento fondamentale per riflettere sull'importanza di un bene fragile da preservare a ogni costo.

Foto zanellatobortotto.com
(2022)

Immagine rimossa
per motivi di copyright

FORMAZIONE, VALORIZZAZIONE E SOSTENIBILITÀ. IL NEODESIGN MADE IN ITALY

Cultura e formazione: scuole, università e botteghe

L'esigenza di formare un nuovo professionista pronto a confrontarsi con i nuovi metodi di progettazione e produzione si diffonde in Inghilterra tra il Settecento e l'Ottocento. È riconducibile a questo periodo, infatti, l'abbandono dell'approssimazione a favore dello sviluppo del disegno di tipo tecnico, non ritenuto necessario fino a quando il progettista coincideva con l'artigiano. Spesso le merci prodotte in Gran Bretagna non incontrano lo stesso favore sui mercati rispetto ai prodotti proposti dagli altri Paesi, nasce quindi l'esigenza di far fronte a questo problema istituendo delle scuole volte ad implementare la formazione dei professionisti. È il caso, ad esempio, della londinese Government School of Design del 1837 e delle molteplici School of Design inaugurate in molte città inglesi. In questo contesto va riconosciuto un ruolo fondamentale all'ex funzionario delle poste Henry Cole (1808-1882) e al suo gruppo «che affronta il tema di come strutturare e diffondere il design. Il costituirsi delle scuole implica l'affermarsi dell'idea che esista un complesso di saperi che possono essere trasmessi, superando il tradizionale apprendimento in bottega. Infine, Christopher Dresser, che ha studiato alla School of Design di Londra e opera nella seconda metà dell'Ottocento come designer e collaboratore di aziende, dimostra precisa consapevolezza del ruolo del designer. Sostiene l'uguaglianza di status tra produttore e progettista ed è il primo designer a ottenere, da molte delle industrie per cui lavora, di apporre la propria firma sui prodotti a fianco del marchio della ditta, abitudine che si diffonderà con gli anni successivi»¹. La rivoluzione industriale modifica il ruolo del progettista e nutre la nascita di un professionista inedito, esterno al processo lavorativo, pronto ad entrare in contatto con il sistema del fare grazie alle conoscenze acquisite

¹ Dardi, D., Pasca, V. (2019) Manuale di storia del design, Milano: Silvana Editore, 25

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

_____ fig. A
Great Exhibition, 1851
Nash, Joseph, 1809-1878;
Haghe, Louis, 1806-1885;
Roberts, David, 1796-
1864; Dickinson Brothers.

Foto: Metropolitan New
York Library Council

_____ fig. B
McNeven, J., Il transetto
dell'entrata principa-
le, Souvenir della Great
Exhibition a cura di
William Simpson (lito-
grafo) e Ackermann & Co.
(editore), 1851, V&A

Foto collections.vam.
ac.uk

_____ 2
Ivi, 16-17

durante la formazione. Appare in questo momento, per la prima volta, la figura sociale e professionale del designer, pronta a seguire la rimodulazione dei processi in funzione delle nuove esigenze di progettazione e realizzazione. È afferibile allo stesso Cole l'idea di internazionalizzare la "Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations" tenuta a Hyde Park nel 1851, promossa dalla Society for the Encouragement of Arts Manufacturers and Commerce presieduta dal principe Albert, marito della regina Vittoria e della quale è membro. L'evento, a cui partecipano sei milioni di visitatori, mette in scena 100.000 oggetti proposti da 14.000 espositori provenienti da tutto il mondo e offre un ampio ventaglio di sperimentazioni nate a cavallo tra il concetto di forma e le necessità della funzione. L'intreccio tra arte e industria appare sempre più importante agli occhi di Cole e dei suoi sostenitori che credono «in un approccio razionale al design e condannano l'atteggiamento storicistico e imitativo allora dominante (...). Essi ritengono che il gusto del pubblico vada educato altrimenti i produttori si limiteranno a copiare forme e stili del passato; affermano che le istituzioni scolastiche vadano riformate per formare nuove figure professionali, senza le quali la produzione nazionale non potrà diventare competitiva sui mercati internazionali»². Ai progettisti viene richiesto di dare forma e senso ai nuovi processi artificiali che la rivoluzione industriale sta sviluppando, conferendo maggior valore alle nuove materie prime e alle imitazioni tecniche più virtuose. Il cambio di rotta economico e sociale, che obbliga molti lavoratori a vivere in pessime condizioni igieniche e registra un'importante impennata della mortalità infantile, spinge una parte della cultura inglese ad insorgere.

In Italia è il 1803 quando l'Accademia di Brera inizia a caratterizzarsi per i suoi corsi di incisione, prospettiva, anatomia artistica ed elementi di figura. L'istituzione, fortemente voluta da Maria Teresa d'Austria, viene sviluppata a partire dal 1776 con l'obiettivo di «sottrarre l'insegnamento delle belle arti ad artigiani e artisti

privati, per sottoporlo alla pubblica sorveglianza e al pubblico giudizio»³. Già in questi anni l'arte industriale godeva di una buona riconoscibilità e veniva considerata 'nobile', al punto da pensare di dedicarle anche una rivista: *Arte Italiana Decorativa e Industriale*⁴. L'assetto della formazione delle arti decorative parte, dunque, da Brera e tende a distinguerle in due sfere differenti: arti maggiori e arti minori. Nel frattempo, anche a Torino, Milano e Bologna sono molteplici le scuole di disegno che sorgono in quegli anni e «alla didattica universitaria si affiancava un'estesa rete di scuole di arti e mestieri di disegno applicato alle arti, di decorazioni industriali, attrezzate con piccoli laboratori per esperienze pratiche, in cui, appunto, potere "imparare il mestiere". Lo sviluppo dell'istruzione tecnica vide raddoppiare le "scuole tecniche" governative che all'inizio degli anni Ottanta passarono da quaranta a settanta, cui si aggiungevano le scuole pubbliche pareggiate, quelle vescovili e gli istituti privati, che arrivarono ad un totale di circa venticinquemila iscritti distribuiti in circa quattrocentoventi sedi. Verso il 1885 il panorama didattico della "cultura applicata" era composto da "scuole di arti e mestieri", "scuole di arte applicata all'industria" e le cosiddette "scuole speciali" (scuole di arti e mestieri ad indirizzo specifico). In generale ciò che emerge è non tanto il superamento del tradizionale concetto di "modello" che stava alla base della didattica, ma l'abbandono dell'ideale di bellezza classico che lo aveva introdotto. Con le nuove "scuole tecniche" il concetto di imitazione supera la mimesis settecentesca legata alla lettura secondo i canoni classici della natura; l'esame e lo studio è rivolto agli oggetti comuni e quindi tutto è suscettibile di diventare "modello", aprendo così nuove prospettive d'interpretazione "operativa" del reale e legando in modo diretto le scuole al mondo della produzione in via di formazione»⁵.

A Milano risale al 1863 la fondazione del Politecnico, segnale emblematico del tentativo di abbracciare il sistema della didattica con il settore della ricerca, e la

_____ 3

Pansera, A. (2015), *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia: Marsilio Editore, 21

_____ 4

Arte Italiana Decorativa e Industriale è un periodico mensile pubblicato sotto il patrocinio del Ministero di agricoltura, industria e commercio in commercio dal 1890 al 1911.

_____ 5

Vercelloni, M. (2008) *Breve storia del design italiano*, Roma: Carocci Editore, 25

_____ 6

Ivi, 23

_____ 7

Ivi, 25

_____ 8

M. Webb, *Quando tutti gli artigiani erano artisti*, «Domus», 878, febbraio 2005, p.11

cultura tecnico-scientifica con le opportunità offerte dalla produzione industriale. Tentativo condiviso anche da Elisa Bonaparte, sorella minore dell'imperatore francese, che nel 1881 a Firenze «fonda una scuola d'arti e mestieri»⁶, apportando un aggiornamento al sistema dell'insegnamento accademico. E mentre il ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio coordina tutte le scuole appena inaugurate nelle città del Regno d'Italia - spesso localizzate all'interno di spazi attigui alle officine e alle botteghe - a Milano nasce la Società Umanitaria di Milano con la mission di «combattere la disoccupazione e di permettere ai ceti meno abbienti, in particolare ai figli dei addetti all'industria milanese e lombarda, di accedere a una cultura scolastica caratterizzata da uno stretto rapporto con la produzione artigianale e industriale»⁷. E mentre pubblica alcuni dei principali bandi e progetti dei primi anni del Novecento, come il 'concorso per l'arredo della casa operaia' del 1906, dedicato all'esigenza di immettere sul mercato prodotti accessibili ad un pubblico vasto e variegato, anche oltralpe il percorso dei mestieri d'arte intreccia la didattica e prendono vita molteplici contaminazioni. A Vienna, ad esempio, nel 1903 nasce il circolo artistico Wiener Werkstätte, che consiste in «un'evoluzione della Secessione, una sorta di ribellione da parte di artisti e architetti nei confronti dei rigidi standard accademici. E, proprio qui, come a Berlino, fecero la loro comparsa i primi frutti del modernismo, sebbene Vienna non condividesse con Morris lo stesso interesse per la produzione industrializzata»⁸. Il progetto mira a fondere l'utilità con l'estetica attraverso workshops ai quali prendono parte artisti come Gustav Klimt (1862-1918), Josef Hoffman (1870-1956) e Oscar Kokoschka (1886-1980). In Francia, diversamente, è l'Atelier Martine a segnare in modo tracciante la formazione delle giovani artigiane specializzate nella realizzazione di mobili, tappeti e vasi. Paul Poiret, il fondatore della scuola, viene considerato il primo stilista moderno della storia «in grado con le sue creazioni di moda di liberare la donna da secoli di schiavitù di corpetti che forzavano il corpo in maniera inumana o

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig.C

Cartolina per la III
MOSTRA INTERNAZIONALE
DELLE ARTI DECORATIVE DI
MONZA

Alle varie edizioni della Mostra Internazionale di Monza partecipano molti tra i migliori artisti della decorazione e del design del tempo. Alcuni in giovane età, come in questo caso Marcello Nizzoli. Questa cartolina viene realizzata per la III edizione del 1927.

9

Ivi, 99-100

10

‘La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo’ è un libro pubblicato nel 2015 da Marsilio Editore, scritto da Anty Pansera ed incentrato sull’analisi delle scuole universitarie di formazione per i designer, gli ISIA, Istituti Superiori Industrie Artistiche, presenti in diverse città del Centro e del Nord Italia. Il testo offre un ricco excursus sulla storia dei luoghi di formazione riflettendo su competenze e sfide, ricchezze e possibilità dell’insegnamento e dell’istruzione dei futuri designer. L’autrice analizza le specificità, la professionalità e la riconoscibilità delle scuole italiane nel mondo.

11

Pansera, A. (2015), La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo, Venezia: Marsilio Editore, 15

12

Ivi, 78

pesanti stoffe che ne mortificavano le forme. La sua donna, al contrario, indosserà gonne pantalone, calze colorate, linee morbide che fanno muovere il corpo femminile e le sue rotondità senza costringerle nell’antinaturalistica forma a clessidra che la storia le aveva imposto per secoli»⁹. Anche in Italia ci si interroga sulla necessità di istituire percorsi formativi dedicati alla formazione della ‘forza lavoro’ e a farlo è l’Umanitaria con una relazione pubblicata nel 1914. L’insieme di studi e proposte rivolte al futuro della formazione incentiva la nascita della Prima esposizione lombarda del 1919 e apre il cammino alle Biennali di Monza (in seguito Triennali di Milano).

«In principio c’era Monza», scrive Anty Pansera in La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo¹⁰ «con la sua Università delle Arti decorative, insediata nei corpi di servizio della piermariniana Villa Reale, affiancata a quello straordinario luogo espositivo che sono state le Biennali (poi Triennali) delle arti decorative, mostre internazionali che dal 1923 al 1927 e ancora nel 1930 (IV Esposizione d’arte decorativa e industriale moderna) racconteranno e testimonieranno la nascita e la crescita di un linguaggio “italiano”, a superare i regionalismi»¹¹. La sua ricognizione si rifà ad un luogo, inaugurato nel 1922, fondato sull’intreccio virtuoso tra educazione scolastica e formazione laboratoriale, il cui nome ‘università’ significa ‘insieme’, unicum, delle diverse scuole e dei diversi livelli formativi. Particolarmente interessante, in tal contesto, la previsione di un’affluenza di studenti anche da altre regioni, risolta con la realizzazione di alcune piccole residenze – tipo collegio – destinate ad alloggiare gli allievi fuorisede. E mentre Weimar assiste alla fusione tra «la Scuola d’Arti Applicate, dove si formavano artigiani del legno, del metallo ecc., e l’Accademia di Belle Arti, orgogliosa erede della tradizione artistica tedesca»¹² e quindi alla nascita del Bauhaus, le teorie del colore e della percezione visiva rappresentano i capisaldi del progetto formativo promosso dai Primi e Secondi liberi laboratori artistici statali di Mosca,

inaugurati nel 1920. Le due scuole, dirette da Malevic e Kandinskij, si dedicano alla formazione di progettisti pronti a rispondere alle esigenze socioeconomiche e culturali del Paese. Sorgono in questo periodo anche i Vchutemas, gli «atelier tecnico-artistici di stato che fecero piazza pulita del monumentalismo classico e a cui tanta architettura contemporanea continua oggi a guardare»¹³, curati da docenti avanguardisti ed insegnanti di stampo tradizionalista. In Italia, negli stessi anni, vengono istituite le prime scuole d'arte a Napoli, Venezia e Firenze. L'approccio all'insegnamento è differente rispetto all'esperienza tedesca; si tratta di 'scuole-palestre', all'interno delle quali non vengono elaborate teorie o dottrine, ma semplicemente viene offerto ai docenti e agli studenti uno spazio di lavoro stimolante ed organizzato. A Monza, ad esempio, viene insegnata anche la Critica d'arte, la Storia dell'arte e si organizzano delle conferenze dedicate all'arte contemporanea. Le dieci sezioni didattiche abbracciano, tra le altre, la lavorazione del ferro e del legno, le arti grafiche, le arti decorative, l'oreficeria, il ricamo e la fotografia.

Parallelamente si sviluppano molteplici istituzioni orientate alla formazione delle Arti applicate che attraggono molti studenti stranieri e divengono un punto di riferimento per le ditte artigiane. L'obiettivo primario di ciascuna è rappresentato dalla volontà di rispondere alle esigenze produttive dell'epoca, proponendo una manodopera maggiormente qualificata e valorizzando le specificità artistico-professionali dei differenti distretti. Tuttavia, il rischio di una formazione marcatamente artigianale-oriented è ancora forte e lo confermano le critiche avanzate dal Consiglio Comunale di Weimar a Gropius circa «il rischio di trovarsi, se la produzione industriale dovesse riprendere, con una scuola che forma artisti-artigiani invece di designer industriali. Così, abilmente, manda una lettera ai professori in cui ribadisce la necessità di educare gli studenti, partendo dal lavoro artigiano, ma procedendo poi gradualmente al rapporto con le macchine per

fig. D
Sperimentazioni presso il
laboratorio di modelli-
stica del Bauhaus

Foto [wikipedia.org/wiki/
Bauhaus](http://wikipedia.org/wiki/Bauhaus)

13
G. Andreani, *Fascism and
architecture*, «Domus», 919,
novembre 2008, pp.117-118

14
Ivi, 83

Immagine rimossa
per motivi di copyright

formare in conclusione progettisti capaci di operare con l'industria»¹⁴. Per provare a ristabilire i rapporti con il Comune e i cittadini, Gropius nel 1923 presenta un'esposizione dei lavori sviluppati dagli studenti, affiancata da conferenze, balletti e concerti. L'evento, però, non convince il pubblico, quindi i finanziamenti vengono ulteriormente ridotti e la scuola si avvia verso la chiusura. È in questo momento che il Consiglio comunale di Dessau si offre di accoglierla e nel 1925 viene trasferita, portando avanti un'idea di design principalmente articolata in prodotto, grafica-comunicazione visiva, stand-allestimenti e architettura degli interni. Il nuovo direttore Hannes Meyer spinge l'organizzazione a rimodulare la propria offerta formativa: vengono proposte lezioni e conferenze a cura di esperti nell'ambito dell'illuminazione, della tecnologia, dell'acustica e della psicologia. Con lo scorrere degli anni, quindi, la scuola «viene riorganizzata, i laboratori diventano quattro. Restano il Laboratorio di tessitura (che è sempre riuscito a vendere all'esterno molti prodotti, diretto da Gunta Stölzl, dove la ricerca è intensa); il Laboratorio di arredamento (che riunisce quelli di falegnameria, metallo e pittura murale); il Laboratorio di pubblicità (legatoria, stampa, tipografia, grafica); e infine quello di edilizia (non architettura, per

Immagine rimossa
per motivi di copyright

evitare ogni riferimento all'arte)»¹⁵. Nel 1929 la direzione della scuola passa a Mies van der Rohe, che nel 1932 la trasferisce a Berlino fino al 1933, quando viene chiusa definitiva su volontà dei nazisti.

Tornando in Italia, l'Università delle Arti Decorative di Monza assume ufficialmente la denominazione di ISIA con un nuovo programma pubblicato nel 1929 che la identifica come «scuola artistica e tecnica di più alto livello esistente in Italia, abilitata a rilasciare pubblici titoli di studio»¹⁶. «Una "scuola all'italiana", secondo l'elogio di Gio Ponti nel febbraio 1939 su "Domus": qui allievi e maestri "fanno e inventano insieme"»¹⁷. L'esperienza termina nel 1943, ma i tentativi di riaprirla sono numerosi e nel 1968 apre i battenti un ISA sperimentale con un dipartimento dedicato alla comunicazione visiva, al design e all'ambiente. È il 1939 quando Benito Mussolini inaugura la prima mostra nazionale degli istituti di istruzione artistica al Palazzo delle Esposizioni di Roma che raccoglie «il lavoro di nove accademie, undici istituti d'arte, quarantasette scuole d'arte, cinque istituti privati e una scuola all'estero»¹⁸ e attraverso le cinquemila opere esposte conferma l'importante ruolo ricoperto dalla formazione nel

————— 15
Ivi, 89

————— 16
Ivi, 17

————— 17
Ivi, 18

————— 18
Ivi, 31

————— fig.E
Wassily Kandinsky al corso di pittura e colore tenuto presso il Bauhaus dal 1922 al 1933.

Foto wikipedia.org/wiki/Bauhaus

————— 19
Ivi, 32

————— fig.L
Il Bronzetto Firenze, Ilaria Costanzo

Foto homofaber.com

————— 20
Ivi, 168

rapporto tra tecnica e pratica. È un settore sul quale la cultura italiana si interroga e prova ad immaginare possibili cambiamenti futuri, come comprova la Carta della Scuola presentata dal ministro Bottai al Gran Consiglio del Fascismo nel 1939 che «da una parte sancisce l'obbligatorietà del lavoro manuale e dall'altra lega integralmente i due ordini di studio dell'arte pure e dell'arte applicata che fino ad oggi si svolgevano su due binari paralleli»¹⁹. Tuttavia, le sperimentazioni avviate negli anni Venti vengono riprese anche in seguito e condizionano alcune esperienze del secondo dopoguerra.

Ne rappresenta un esempio la Scuola di Ulm, fondata su iniziativa della Fondazione Fratelli School ed ospitata presso la nuova sede ideata da Max Bill, designer svizzero, nonché ex allievo del Bauhaus. Il progetto nasce «con l'obiettivo di continuare il discorso del Bauhaus. La stessa denominazione, Hochschule für Gestaltung, riprende quella del Bauhaus di Dessau. L'obiettivo è formare progettisti professionalmente capaci, culturalmente preparati e politicamente consapevoli, ritenuti necessari per la ripresa di una Germania in cui lo sviluppo tecnico-scientifico sia correlato alla crescita della democrazia e dell'egualianza sociale. In particolare, l'obiettivo è la progettazione di oggetti d'uso quotidiano che utilizzino le nuove tecnologie, tali da migliorare la qualità della vita moderna»²⁰. Per enfatizzare il collegamento tra la scuola di Ulm e la precedente esperienza del Bauhaus, viene invitato a curare la prima lezione Walter Gropius, ex direttore della scuola tedesca. In seguito, con lo scorrere degli anni, si susseguono diversi rettori e vengono ospitati molti professori esterni a tenere lezioni e conferenze su tematiche fortemente connesse con la cultura e l'indirizzo tecnico-scientifico dell'epoca. Basti pensare alle discipline emergenti di impianto razionalista, come la sociologia, la semiotica, la teoria dell'informazione, la cibernetica, la teoria dei sistemi, l'attenzione ai primi calcolatori e ai nuovi materiali che la disciplina sta sperimentando.

Gli anni Cinquanta vengono segnati dalla riforma Gonella, suggerita da un'inchiesta condotta tra il 1947 e il 1979 sui principali problemi dell'istruzione italiana, ma decaduta con la prima legislatura. Si tratta di un timido tentativo di rinnovamento del metodo di formazione italiano, ancora fedele al dualismo storico tra arti primarie, in questo caso 'culturali' ed arti secondarie, qui definite 'professionali'. Intanto le sinergie tra scuole, aziende e botteghe si fanno sempre più forti e se la collaborazione tra Gio Ponti e la manifattura fiorentina Richard Ginori affonda le proprie radici nell'ormai lontano 1923, a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta sono molteplici le nuove collaborazioni che prendono vita. Per promuovere (e sostenere) i valori del nascente design made in Italy nel 1956 viene costituita l'ADI, Associazione per il disegno industriale e durante la prima riunione è l'imprenditore Giulio Castelli (Fondatore di Kartell²¹ nel 1949) a sottolineare la stringente «necessità di un'apposita formazione del designer, ponendola addirittura come obiettivo primario dell'associazione»²².

La Triennale di Milano nel 1960 ospita una mostra, a cura dell'ADI, che propone una ricognizione sulle due principali scuole di Disegno industriale di quel momento: la Hochschule für Gestaltung²³ di Ulm e il Royal College of Arts²⁴ di Londra) ed analizza «principi e orientamenti generali (teorie e metodi); l'organizzazione (scelta dei docenti, criteri dell'ammissione degli allievi); provenienza dei finanziamenti; il rapporto con la realtà industriale e culturale di Germania e Inghilterra; l'occupazione dei diplomati; il rapporto con il territorio; i piani di studio delle singole materie di insegnamento e il rapporto tra i diversi corsi; la proporzione tra gli studi teorici e l'attività pratica; il metodo di formulazione dei programmi e dei singoli insegnamenti; il lavoro individuale o di gruppo; i rapporti tra l'insegnamento e il mondo della produzione; l'attività professionale dei docenti all'interno della scuola»²⁵.

Nascono da questa indagine una serie di congressi,

fig. F-G

Immagini tratte dal catalogo della mostra 'Gio Ponti. Il fascino della ceramica' andata in scena a Milano dal 6 maggio al 31 luglio 2011.

Foto: abitare.it

21

Kartell è un'azienda nota internazionalmente per la produzione di arredi e oggetti in materiale plastico. La sua mission è basata sulla commistione tra il patrimonio della cultura d'impresa e la vocazione sperimentale. Sono famose le sue collaborazioni con molti grandi nomi del design contemporaneo.

22

Ivi, 38

23

La Hochschule für Gestaltung, ossia 'scuola superiore di progettazione', è una scuola di progettazione grafica e disegno industriale di Ulm, attiva dal 1952 al 1968. Il suo approccio all'insegnamento è famoso per raccogliere l'eredità del Bauhaus tedesco e delle Vchutemas societarie degli anni Venti del Novecento e si impegna a conferire un carattere scientifico e accademico alla professione del progettista.

24

Il Royal College of Arts verrà approfondito nel prossimo paragrafo.

25

Ivi, 44

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig.H
POLTRONA MARGHERITA,
Franco Albini, 1951

Foto bonacina1889.it

————— fig.I
SEDIA SUPERLEGGERA,
Gio Ponti, 1957

Foto designbest.com

————— 26
Ivi, 53

————— 27
Ivi, 55

————— 28
Branzi, A. (2007) *Capire
il design*, Firenze: Giunti
Editore, 219-220

————— 29

Lo IED è una scuola professionale privata italiana di disegno industriale, moda e arti visive che offre corsi post-diploma, master e specializzazioni. Il primo IED è sorto nel 1966 per iniziativa di Francesco Morelli e oggi si trova in dodici città erogando circa 30 diversi corsi triennali post-diploma in cinque lingue, oltre a corsi stagionali o master post-laurea.

————— 30
V. Pasca, *La vita italiana
al progetto*, «Domus», 1013,
maggio 2017, p.85

dibattiti e pubblicazioni promossi dal ministero della Pubblica Istruzione, dall'Accademia di Brera e dalla stessa Triennale, che non scaturiscono, però, risposte concrete circa la necessità di strutturare un percorso formativo conforme con le necessità individuate. La didattica italiana del design continua a trarre ispirazione principalmente dalla scuola di Ulm, che sotto la direzione di Maldonado introduce «nuove discipline, estranee alla cultura architettonica e artistica, connesse alla cultura scientifica, alle interferenze fra progettazione, scienza e tecnologia, alla capacità di intravedere nei progressi scientifici un fattore della dinamica sociale. [...] L'industria era il principale referente»²⁶. Un'industria che plasma il metodo di insegnamento della disciplina e l'approccio all'ideazione dei prodotti. Così come le arti «sono state per secoli il punto di riferimento dell'artigianato [...], la produzione industriale conforma l'oggetto al prototipo»²⁷. Nel frattempo, anche l'approccio alla progettazione muta e inizia ad imporsi «la ricerca di nuovi concetti di qualità, del prodotto e dell'ambiente, che fossero in grado di determinare un "valore emozionale" riconoscibile, cioè in grado di diventare un punto di riferimento per i nuovi consumatori»²⁸. Il design sperimenta linguaggi inediti e lo fa all'interno di laboratori autonomi, gestiti dagli stessi designer, come Alchimia e Memphis che sembrano sopperire alla lentezza del sistema pubblico.

Le esperienze avviate in questi anni sono molteplici, ne rappresentano alcuni esempi il primo IED²⁹, aperto a Milano nel 1966 e contraddistinto dal forte coinvolgimento delle imprese, Domus Academy, inaugurata nella città meneghina nel 1970 - prima scuola postuniversitaria italiana di design «che dichiara la propria volontà di esportare il modello italiano nel mondo»³⁰ - e lo IAAD - Istituto d'arte applicata e design di Torino risalente al 1978. Tuttavia, la mancanza di una formazione specifica per i designer, formalmente riconosciuta dal ministero, continua a proliferare spingendo gli studenti a scendere in piazza a manifestare e costrin-

gendo molte scuole ad avviarsi verso la chiusura. Il tema viene ampiamente dibattuto fino al 1973, anno in cui una nota ministeriale autorizza la riapertura degli istituti ISIA ed innesca un processo di ammodernamento del sistema educativo nazionale del design.

E mentre la nascita della NABA³¹ va ad affiancarsi ad un sistema di accademie che storicamente appaiono «depositarie di una figura che, mutati i tempi e i modi, potrebbe essere avvicinata a quella del designer»³², l'inserimento della disciplina del design nelle università italiane non risulta semplice né automatico. In questo contesto appare fondamentale il contributo di Tomás Maldonado³³ e la sua proposta, risalente al 1989, di attivazione di un corso di laurea in Disegno Industriale presso il Politecnico di Milano. Egli «aveva coinvolto nella discussione e preparazione molti colleghi, soprattutto dell'area della Tecnologia dell'architettura, e la costruzione del progetto è stata il frutto, anche, di una mediazione accademico-politica, oltre che culturale. Ed è stato attraverso il contatto con l'allora ministro dell'Università e della ricerca scientifica Antonio Ruberti che sarà avviato il processo di trasformazione del progetto in un preciso ordinamento per i percorsi legati al design»³⁴. Un percorso complesso che, nonostante l'importanza attribuita al ruolo svolto dal design nell'ambito dello sviluppo culturale ed economico del Paese, stenta ad essere adeguatamente considerato e valorizzato. Forse è la stessa idea, per molto tempo radicata all'interno delle università italiane «di mantenere la formazione dei progettisti industriali nel solco dell'architettura»³⁵ a rallentare il riconoscimento del design come parte di una cultura del progetto più ampia e variegata.

Ancora oggi, a decenni di distanza, il sistema universitario italiano sembra non aver ancora definito in modo chiaro alcuni aspetti di quella 'via italiana' alla formazione del design di cui parla Anty Pansera nel suo saggio³⁶. Le arti applicate, ampiamente indagate nei capitoli precedenti, non vengono abbracciate

31

La Nuova accademia di belle arti, acronimo NABA, è un'accademia di belle arti privata legalmente riconosciuta dal MIUR fondata a Milano e con un secondo campus a Roma. È compresa nel comparto universitario e rilascia lauree triennali e magistrali.

32

Ivi, 146

33

Tomás Maldonado è stato un artista, designer, filosofo e accademico argentino naturalizzato italiano. È considerato uno dei protagonisti dell'avanguardia artistica latino-americana degli anni '40-'50, le sue opere sono state esposte in oltre quindici paesi ed è uno dei fondatori della Scuola di Ulm. Dopo il trasferimento in Italia, avvenuto nel 1967, inizia una lunga carriera accademica che lo conduce a ideare importanti progetti universitari. Per il contributo dato alla vita culturale gli viene conferita dal Presidente della Repubblica la Medaglia d'oro e il diploma di prima classe come Benemerito della scienza e della cultura e la massima onorificenza al merito con il titolo di Cavaliere di Gran Croce.

34

Ivi, 131

35

Ivi, 155

36

Si fa riferimento al testo 'La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo', già citato in precedenza.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. L

Gruppo dei fondatori di MEMPHIS sul TAWARAYA Boxing Ring Bed di Masanori Umeda.

Foto Studio azzurro
memphis-milano.com

fig. M

Mobile divisorio CARLTON di Ettore Sottsass

Foto memphis-milano.com

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig.N

Progetto Ignorance is Bliss di Agne Kucerenskaite, Design Academy Eindhoven, 2016.

Un servizio di stoviglie in ceramica, piatti in vetro e un runner da tavola, creati utilizzando gli scarti industriali. La designer raccoglie sei diversi campioni di suolo inquinato da ambienti differenti e li mescola con argilla, porcellana, smalto, vetro e tessuti. Attraverso i suoi pezzi spera di diffondere una maggiore consapevolezza per salvaguardare un futuro più pulito.

Foto designacademy.nl

fig.0

Progettazione partecipata alla Design Academy di Eindhoven.

Foto designacademy.nl

37

Micelli, S. (2011) *Futuro artigiano*, Venezia: Marsilio Editore, 184

dai curricula attualmente proposti dalle scuole della penisola. Tutti i percorsi formativi in fieri presentano un approccio fortemente industriale, fedele a logiche produttive che sposano alacre i modelli ereditati dal Bauhaus novecentesco. In questo contesto possono suggerire un'interessante ispirazione alcune esperienze internazionali di successo, come ad esempio il Royal College of Arts e la Central Saint Martins a Londra, la Design Academy a Eindhoven o L'ECAL di Losanna, che confermano ogni anno la potenzialità dei percorsi formativi di livello universitario per giovani che vogliono avvicinarsi al mondo delle arti applicate. Queste istituzioni non parlano necessariamente di artigianato e la loro offerta formativa garantisce un know-how variegato di saperi pratici, fondamentali per affacciarsi a un mondo nel quale l'intelligenza della mano viene rivalutata e affiancata agli aspetti più teorici. «La loro legittimità», spiega Micelli «deriva principalmente da un'offerta didattica in grado di garantire un mix plausibile di saperi pratici, fondamentali per rendere credibile un diploma, e una formazione culturale di carattere superiore. Tutte hanno saputo dare la dovuta importanza alla manualità e al fare concreto all'interno delle loro aule; i rispettivi siti Internet non temono di mettere in bella vista fotografie con studenti al lavoro in falegnameria o alle prese con la confezione di un abito. La dimensione del fare è parte integrante dell'apprendimento»³⁷.

Facendo un confronto con queste realtà appare lapalissiana la potenzialità (tutta italiana) di porre in relazione le università e le scuole di arti e mestieri con un sistema produttivo basato su una cultura sedimentata, apprezzata e riconosciuta in tutto il mondo. Inoltre, risulta altresì opportuno suggerire la diffusione di nuove scuole di arti e mestieri volte a promuovere e valorizzare le eccellenze manifatturiere e curricula universitari inediti attui a consentire a chi vi partecipa di avviare percorsi formativi completi, altrettanto convincenti dei corsi 'industrial oriented' ampiamente consolidati. Inserendo all'interno dei piani formativi

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. P

I curatori della seconda
edizione di Homo Faber,
Venezia 2022

Foto Laila Pozzo
homofaber.com

————— 38

'Pane e Progetto. Il mestiere di designer', è una raccolta di riflessioni in forma di dialogo, sul rapporto tra formazione e mestiere di designer. L'autore, progettista e ricercatore, ricostruisce con quarantasei designer della scena nazionale il percorso che dall'apprendimento porta alla genesi di una propria identità professionale. Il libro nasce con l'esigenza di costruire uno strumento di conoscenza per i giovani che si affacciano a questa felice ma difficile professione e vuole essere materiale di riflessione nella definizione di un'identità del design italiano.

————— 39

Munari, B. (1966) *Arte come mestiere*, Bari: Editori Laterza, 28

————— 40

Presentazione dei programmi di laurea proposti dalla Design Academy di Eindhoven. Disponibile sul sito: <https://www.designacademy.nl/p/study-at-dae/bachelors>

le attività pratiche appartenenti alla cultura del Paese affiancate da corsi specifici dedicati alla sperimentazione con gli utensili (tradizionali e contemporanei) e con i materiali, si può garantire una formazione sensibile alle specificità italiane, consapevole delle abilità individuali e, conseguentemente, più convincente agli occhi dei mercati globali.

Dopotutto, se il designer rappresenta davvero «l'artista della nostra epoca», come afferma Andrea Branzi nel testo 'Pane e progetto. Il mestiere di designer'³⁸, in quanto «risponde alle necessità umane della gente della sua epoca, l'aiuta a risolvere certi problemi indipendentemente da preconetti stilistici o da false dignità artistiche derivate dalle divisioni tra le arti»³⁹, la campionatura dei progettisti e l'analisi delle rispettive esperienze sembrano confermare la necessità di sistematizzare (anche all'interno delle accademie) un fenomeno che sta abbracciando la ricerca scientifica, l'applicazione tecnologica e la creatività di un'intera generazione di professionisti che, più o meno consapevolmente, stanno tracciando un'importante traiettoria del neodesign made in Italy.

Di seguito una breve schedatura di quattro esempi internazionali di successo, università che integrano all'interno dei loro corsi anche una parte pratica volta a permettere agli studenti di conoscere (e sperimentare) le tecniche e i processi che accompagnano tutte le fasi di realizzazione dei prodotti. «I designer hanno il potere di influenzare il cambiamento attraverso il loro lavoro, condizionando la vita quotidiana e modellando i comportamenti dal livello micro al livello macro», recita il sito della Design Academy di Eindhoven, e aggiunge «la DAE alimenta il pensiero indipendente e incoraggia gli studenti a impegnarsi profondamente con se stessi e con l'ambiente, ad essere curiosi, a mettere in discussione i propri presupposti e ad intrecciare le opportunità, le conoscenze e le capacità produttive»⁴⁰.

CENTRAL SAINT MARTINS

La Central Saint Martins è una scuola d'arte pubblica di Londra inaugurata nel 1989 in seguito alla fusione tra la Central School of Arts and Design e la Saint Martin's School of Arts. Soltanto nel 1993 viene autorizzata a rilasciare titoli di studio e nel 2003 ottiene lo status di università. Dal 2014 viene ribattezzata University of the Arts. Gli insegnamenti sono organizzati in nove programmi, che includono: recitazione, arte, design, moda, grafica, gioielli e tessuti, oltre ad altri corsi più brevi per ragazzi e adulti. Dal 2011 la CSM si trasferisce presso un complesso di magazzini riconvertiti in Granary Square e King's Cross ed oggi gran parte dei corsi sono ospitati in questa sede. Tuttavia, viene utilizzato anche l'ex edificio Byam Shaw in Elthorne Road, Archway e la sede di Richbell Place, Holborn. La sperimentazione con i materiali e le tecniche è un elemento chiave dei corsi proposti. Il programma di Textile Craft, ad esempio, accompagna gli studenti nell'esplorazione dei materiali e indaga le caratteristiche tecniche. Per farlo si avvale di corsi dedicati alla progettazione e laboratori attui alla sperimentazione diretta, pensata per introdurre una serie di processi differenti e maturare una buona consapevolezza circa la sostenibilità dei processi, la gestione delle materie prime e gli strumenti tecnici più idonei per la realizzazione.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. A-B-C
Laboratori della CENTRAL
SAINT MARTINS

La ricerca sui materiali e sulle tecniche è al centro dei programmi proposti dall'Accademia. Agli studenti viene proposto di sperimentare non solo nelle fasi di ideazione, ma anche nella successiva prototipazione dei pezzi. La conoscenza dei materiali costituisce un elemento nevralgico dei corsi di: Jewellery Design, Textile Design, Material Futures, Biodesign e Regenerative Design.

Foto arts.ac.uk

DESIGN ACADEMY EINDHOVEN

Design Academy Eindhoven è un istituto educativo interdisciplinare dedicato all'arte, all'architettura e al design. Fondato nel 1947 viene chiamato, originariamente, Academie voor Industriële Vormgeving. È il 1999 quando l'Accademia si trasferisce nella nuova sede, chiamata De Witte Dame, e inizia a farsi conoscere in tutto il mondo per la qualità degli insegnamenti proposti. Oggi, con i suoi otto dipartimenti disciplinari, è considerata una delle principali scuole di design del mondo e propone corsi incentrati sull'arte, sull'architettura, sul design della moda, sulla grafica e sul disegno industriale. Interessante la scelta di rendere flessibili i programmi formativi con l'obiettivo di permettere agli studenti di spostarsi liberamente tra i dipartimenti per sperimentare discipline e programmi variegati. 'Learning through making' è un concetto centrale per la DAE. C'è una forte attenzione al 'fare', che si tratti di sperimentare attraverso la produzione, sviluppare percorsi di ricerca o collaborare con altri studenti per testare soluzioni ed esplorare problemi. I laboratori delle scuole svolgono un ruolo fondamentale nel programma, con otto spazi dedicati a diversi materiali. Oltre 150 designer, teorici, curatori, scrittori, artisti e ricercatori lavorano insieme agli studenti e avviano collaborazioni con aziende e organizzazioni.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. A-C
Laboratori della DESIGN
ACADEMY EINDHOVEN

Foto designacademy.nl

————— fig. B
Graduation Show 2019 alla
DESIGN ACADEMY EINDHOVEN

Il Graduation Show si svolge ogni anno durante la Settimana del Design olandese e rappresenta uno dei momenti più importanti dell'agenda annuale della scuola. L'allestimento consiste nell'esposizione dei progetti di tesi elaborati dagli studenti.

Foto designacademy.nl

ROYAL COLLEGE OF ART

Il Royal College of Art è un'università fondata nel 1837 a Londra. Inizialmente il suo nome è Government School of Design, nel 1853 diventa National Art Training School e nel 1896 viene ribattezzata The Royal College of Arts. Nel 1967 riceve il Royal Charter e le viene conferito lo status di università indipendente con la facoltà di concedere diplomi propri. Oggi il College è costituito da tre campus: South Kensington, White City e Battersea, e include il Darwin Building a Kensington Gore e lo Stevens Building in Jay Mews. QS World University dal 2015 al 2020 la classifica come la migliore università di arte e design al mondo. Oggi il RCA propone percorsi di studio-ricerca differenti, suddivisi in nove macroaree disciplinari: School of Design; School of Communication; School of Architecture; School of Arts & Humanities; Intelligent Mobility Design Centre; Computer Science Research Centre; Materials Science Research Centre; The Helen Hamlyn Centre for Design; RCA Robotics Laboratory. L'obiettivo del College è proporre percorsi di didattica e ricerca affiancati (anche) dall'attività pratica in laboratorio. L'approccio adottato è di tipo 'learning by doing'. La pratica diversificata permette di formare professionisti pronti a confrontarsi con l'artigianato o con le gallerie e innovatori che promuovono una cultura colta e consapevole.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. A-B-C
Laboratori del ROYAL
COLLEGE OF ARTS

L'approccio del College si basa sulla convinzione che l'unione tra la capacità di visione, i processi di ricerca e la gestione dei materiali consenta a una nuova generazione di designer di arricchire il mondo con prodotti creativi colmi di significato. Attraverso l'esplorazione dei materiali e del potenziale racchiuso nei processi vengono intrecciate le aree di indagine dei differenti corsi proposti.

Foto rca.ac.uk

SCUOLA CANTONALE D'ARTE ECAL

La Scuola cantonale d'arte di Losanna è una scuola superiore di arte e design situata a Renens, a Losanna. La sua fondazione risale al 1821 e oggi fa parte dell'Università di scienze applicate della Svizzera occidentale. Dal 2007 la vecchia fabbrica Iril di Renens, trasformata dall'architetto Bernard Tschumi, diventa la sede della scuola e sostituisce le due vecchie sedi di Losanna e Bussigny. All'interno del suo complesso di 17.000 mq, ECAL dispone di tre auditorium, uno studio cinematografico, quattro studi fotografici, ventiquattro cabine di montaggio, un laboratorio di modellismo (CNC, laser da taglio, stampa 3D, ecc.), una biblioteca specializzata (con quasi 20.000 libri, riviste e DVD), una biblioteca di materiali (con diverse migliaia di campioni di materiali, oggetti e processi industriali raggruppati in un computer database) e un ristorante. Inoltre, la scuola beneficia anche di un centro stampa dedicato agli studenti, che copre quasi 900 m², nonché laboratori di serigrafia, litografia e incisione. Per esporre i progetti degli studenti e dei laureati vengono organizzate circa una dozzina di mostre all'anno in uno spazio apposito all'interno dell'istituzione. Grazie ai corsi di laurea e ai master nel settore della comunicazione visiva, delle arti e del design, la sua fama la consacra come una delle scuole più famose sulla scena internazionale.

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. A-B-C
Laboratori della SCUOLA
CANTONALE D'ARTE ECAL

Il design grafico e il design industriale sono i due curricula esistenti per il percorso di laurea e il programma di master. In entrambi i casi, attraverso lo sviluppo di progetti reali e sperimentazioni pratiche vengono esplorati gli approcci del designer contemporaneo. I progetti sviluppati cercano di immaginare scenari d'uso futuri e forme di espressione inedite.

Foto ecal.ch

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. A
Un maestro vetraio lavora
il vetro nella fornace
di VENINI, a Murano.

Venini è un'azienda vene-
ziana specializzata, dal
1921, nella realizzazio-
ne di oggetti in vetro
di Murano.

Foto venini.com

1
Morace, F., Lanzone, G.
(2010) Verità e bellezza.
Una scommessa per il futuro
dell'Italia, Varese: Nomos
Edizioni, 19

2
C'è chi pensa che l'Italia
stia toccando il fondo.
Francesco Morace e Giovanni
Lanzone sono convinti che
proprio dal fondo sia possi-
bile risalire la china per
una sfida eccitante e impos-
sibile, che bisogna vincere
a tutti i costi. Adottando
come valore-guida addirittu-
ra il Rinascimento. Verità e
Bellezza nasce dalla pratica
di condurre e animare l'As-
sociazione 'The Renaissance
Link' che rinnova la qualità
e il talento delle imprese e
dei territori del Paese.

Geografie e sostenibilità: il valore dei distretti

«Nella tradizione italiana il senso dell'impresa è legato alla magia dell'impossibile, e quindi alla cultura iniziatica, simbolica, alchemica: dagli etruschi ai romani, da Leonardo a Cagliostro, fino a Mazzini, la potenza del viaggio iniziatico – basti pensare ai Mille di Garibaldi – ha sempre dato i suoi frutti. Anche in questo caso trasformare il piombo degli anni che abbiamo vissuto nell'oro di un futuro sostenibile e felice può rappresentare l'unico motore emotivo da condividere per smuovere un Paese che appare immobile, e che è precipitato – nell'immagine e nella realtà – in serie B. Ma per la rinascita, che potrebbe anche essere molto veloce, è necessario applicare il pensiero iniziatico in un laboratorio condiviso alla luce del sole. Senza misteri e tecniche nascoste, alla luce della verità e della bellezza»¹.

Questo pensiero, tratto dal testo 'Verità e bellezza. Una scommessa per il futuro dell'Italia'² di Francesco Morace e Giovanni Lanzone, suggerisce una riflessione interessante per immaginare un possibile sviluppo futuro del design made in Italy. Così come, a partire dal secondo dopoguerra, Milano, Torino, Ivrea, Pisa e la Brianza assistono alla nascita di un nuovo Rinascimento del Paese, oggi è possibile ipotizzare una svolta, un punto di rottura, l'inizio di una stagione maggiormente consapevole circa le peculiarità del tessuto produttivo nazionale, nonché il suo impatto sui mercati internazionali. Ecco che quella capacità, dimostrata dagli artigiani e dai designer degli anni Cinquanta, di mescolare le visioni progettuali con le esigenze del sistema industriale, può suggerire l'applicazione di un 'modello italiano' alle esigenze della contemporaneità. Si fa riferimento all'attuazione di un linguaggio, basato su un vero e proprio modello, che permette al 'Bel

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

————— fig. B-C
Laboratorio della storica
MANIFATTURA GINORI.

Tradizione ed eccellenza
manifatturiera s'in-
trecciano all'insegna
della bellezza senza
tempo. La denominazione
Ginori 1735 rimanda alle
origini settecentesche
della società, quando il
marchese Carlo Andrea
Ginori avvia a Doccia,
nella villa della tenuta
di famiglia, la futura
Manifattura di Doccia.

Foto: ginori1735.com

————— 3
Vercelloni, M. (2008) Breve
storia del design italiano,
Roma: Carocci Editore, 99

————— 4
Ivi, 81-82

————— 5
Ivi, 82-83

————— 6
Ivi, 100

Design' della metà del Novecento di farsi conoscere al mondo attraverso il 'saper fare' di «un consistente numero di piccole imprese (concentrate soprattutto a nord di Milano) a cavallo tra dimensione industriale e azienda artigianale»³.

Si rivela in questi anni un terreno particolarmente fecondo, aperto e pronto a recepire gli stimoli figurativi e ad affermarsi nei metodi di produzione. Un fenomeno nato dall'unione dei saperi che consente di produrre idee nuove anticipando i tempi e diffondendosi nel mondo come «il risultato di una stratificazione complessa che affonda le sue radici in una storia prolungata e ancora una volta rinnova i canoni della bellezza, ma non solo della bellezza, anche del modo in cui gli uomini agiscono e si collocano nella vita»⁴.

Oltre ai prodotti della creatività e alle loro caratteristiche (fondamentali) in termini di qualità e quantità, «fu la relazione strategica che il design, come un progetto artistico di bellezza e comfort per molti (un'arte di massa), seppe costruire insieme all'industria (con giovani industriali animati dalla voglia di intraprendere e con la testa piena di progetti) a produrre non solo il miracolo economico, ma anche un vero e proprio movimento sociale di vasta portata. Questo movimento ebbe la capacità di dar vita a molte forme istituzionali dal basso: l'Adi, il Compasso d'Oro, le riviste, le grandi mostre della Triennale e il radicarsi, in numero realtà territoriali, di una grande cultura della creatività»⁵. Il 'Manifesto per il disegno industriale', firmato da Alberto Rosselli e pubblicato sul numero 269 di «Domus», pubblicato nell'aprile del 1952, sembra enunciare in modo chiaro l'approccio di quegli anni: «È il momento del disegno industriale, per il gusto, per l'estetica della produzione; lo è per la cultura e per la tecnica; lo è per la civiltà e per il costume; lo è per la casa, per l'edilizia, lo è soprattutto per la nostra Italia, la cui materia prima, la cui vocazione, è stata sempre (e meravigliosamente, e sempre per grazia divina) quella di - ci si perdoni l'espressione vecchio stile - creare il bello»⁶.

L'industrial design italiano, in fondo, non si discosta mai completamente dal settore manifatturiero. Dopotutto, è risaputo che il settore del design - in modo analogo a quello della moda - affonda i propri capisaldi su realtà artigianali che ancora oggi costituiscono un gruppo sociale ben definito, superiore ai quattro milioni di persone⁷. Si tratta di figure che per molto tempo hanno vissuto al riparo dall'opinione pubblica e dalla politica, registrando successi importanti, ma rimanendo sempre in sordina. Ma oggi le dinamiche sono cambiate, i prodotti non si vendono più semplicemente come oggetti, ma diventano portatori di storia, cultura, tecnologia e arte. Risulta quindi fondamentale raccontare efficacemente lo storytelling che accompagna la realizzazione dei prodotti, avviare processi e collaborazioni con le università, i musei, le associazioni di categoria e i centri di ricerca. È necessario (ri)pensare al modo in cui l'Italia si presenta al mondo e nutrire maggiormente la percezione del 'fatto a mano', che purtroppo - spesso - oscilla tra «due estremi da evitare: da un lato l'idea che artigiano significa grossolano e rudimentale. La bomba artigianale, per intenderci, quella che non scoppia. Oppure parliamo di qualcosa che tange l'arte, che ha fattura pregiatissima e costi spropositati, tale da essere destinato solamente a élite economiche. In entrambi i casi facciamo torto a un saper fare che è connotato al nostro fare impresa. Un saper fare inclusivo, aperto e democratico su cui abbiamo costruito il concetto stesso di qualità italiana»⁸.

Oggi, invece, mentre il mondo cambia velocemente e le dinamiche internazionali mutano con lo scorrere di una vita sempre più fluida e globalizzata, i designer coinvolti dall'indagine sembrano muoversi in una direzione differente, attenta al valore dei distretti e alle peculiarità culturali dei prodotti. Le esperienze raccolte descrivono la volontà delle generazioni più giovani di tracciare una traiettoria inedita - che attualmente rappresenta un percorso sperimentale - basata sulla collaborazione virtuosa tra generazioni differenti, sulla

7
Dati Istat aggiornati al 12.05.2022, consultabili sul sito: dati.istat.it

fig. D
Daniele Papuli, Milano

Pugliese di origine, milanese di adozione. Daniele Papuli è laureato in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera e utilizza i fogli in carta come materiali connotativi, adatti alla sua ricerca e al suo linguaggio. I suoi prodotti vengono realizzati interamente in carta, a mano, e sono esposti in gallerie d'arte, spaziando da scultura, design, installazioni e scenografie per importanti marchi di moda, fiere e gallerie.

Foto ignant.com

8
Intervista di Morning Future a Stefano Micelli, disponibile su: <https://www.mozninfuture.com/it/2017/09/26/stefano-micelli-futuro-artigiano-umanisti-programmatori-maker-giovani/>

9
Branzi, A. in (a cura di) Follesa, S. (2009) *Pane e progetto. Il mestiere di designer*, Milano: FrancoAngeli, 62

Immagine rimossa per motivi di copyright

commistione dei saperi e sull'accrescimento di nuovi equilibri tra progettista e produttore. Tutte le figure prese in esame si impegnano a proporre, attraverso i loro prodotti, una parte autentica dell'identità italiana nelle filiere globali. Lo fanno (ri)partendo dalla maestria del gesto e dalla valorizzazione del saper fare, senza porlo in contrasto con il disegno industriale, anche perché - stereotipi a parte - l'artigianato rappresenta una delle pratiche produttive che maggiormente «convivono nel mondo post-industriale e globalizzato»⁹.

Risulta necessario constatare, quindi, che nonostante la cultura industriale pensasse che il mondo sarebbe diventato sempre più semplificato e trasparente come le catene di montaggio, la situazione ha avuto un'evoluzione differente ed oggi quello che appare «è un mondo complesso, in cui l'alta tecnologia può combinarsi nelle più diverse forme con tecnologie mature

ed anche con l'artigianato, in cui antiche conoscenze possono essere riciclate per nuovissimi campi di impiego; in cui insomma, invece dell'attesa omogeneizzazione dei modelli culturali e produttivi ad un'unica razionalità dominante, si riscoprono le diversità. Se è vero che il mondo sta diventando il 'grande villaggio planetario' è vero anche che in questo villaggio si parlano molte lingue, si coltivano diverse tradizioni. E a questa varietà di forme in cui oggi si configura la produzione corrisponde un altrettanto ampia varietà di forme in cui si attua l'attività del progetto. L'ambiguità semantica del termine 'design' è il riflesso di questa molteplicità di condizioni in cui ha luogo l'incontro tra la cultura industriale e la cultura del progetto. Se oggi è impossibile riferirsi a un unico modello di attività produttiva è impossibile anche riferirsi a un'unica figura di progettista»¹⁰.

L'artigianato «rappresenta uno dei tratti distintivi della cultura e dell'economia italiana. Costituisce da sempre un elemento di riconoscibilità del nostro paese nel mondo. Il suo peso è stato determinante nello sviluppo dei distretti industriali e delle piccole imprese che hanno segnato la crescita economica degli Anni Ottanta e Novanta. Se è vero che esiste un consenso diffuso nel riconoscere il peso culturale e il valore di un saper fare manuale ancora radicato, si percepisce un certo imbarazzo nel declinare al futuro un'eredità, quella dei mestieri artigiani italiani, sentita da molti come ingombrante. In una società globale e in un'economia della conoscenza, che ruolo può avere il lavoro artigiano? Soprattutto: ne abbiamo davvero bisogno di fronte a una congiuntura economica in cui il paese è chiamato a confermare il suo ruolo a livello internazionale e rilanciare il made in Italy prima di tutto nelle economie emergenti?»¹¹.

Interessante, a tal proposito, la ricognizione proposta da Francesco Morace, il quale invita a riflettere sull'importanza di «immaginare una italian way iniziativa e non ermetica, con nuovi codici, simboli, icone,

 fig. E

Elisabetta e Alessandro Bianchi hanno appreso l'ardua tecnica della scagliola in bottega sotto la guida del padre, Bianco Bianchi, collezionista e grande maestro d'arte della scagliola fiorentina (detta anche "pietra di luna"), lavorazione decorativa dello stucco di origine seicentesca da lui riscoperta a Firenze sul finire degli anni Quaranta.

Foto well-made.it

 10

Alison, F., De Fusco, R. (1991) *Artidesign*, Milano: Electa, 121

 11

Micelli, S. (2011) *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli artigiani*, Venezia: Marsilio Editore, 9

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. F-G
Carpenteria Mingardo

La Carpenteria Metallica Mingardo nasce nel 1970 fondata da Ilario Mingardo, che porta in officina la quasi ventennale esperienza nel settore delle lavorazioni metalliche. Nel tempo avvia collaborazioni con architetti e realtà di spicco del panorama internazionale: da Carlo Scarpa alle recenti commissioni per il Museo del Novecento a Milano, il Parco della Musica a Firenze ed il Teatro Petruzzelli a Bari.

Foto: mingardo.com

12
Ivi, 13-14

13
Ivi, 70

14
Cologni, F. (2009) *Mestieri d'arte e Made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire*, Venezia: Marsilio Editore, 8-9

15
Cappellieri, A. (2007) *Moda e Design: il progetto dell'eccellenza*, Milano: FrancoAngeli, 8

espliciti e consapevoli, evitando che questo percorso rimanga nascosto, avvolto nel mistero, ambiguo, inquietante: che sia cioè una visione coltivata esclusivamente nelle stanze del potere, governato dalle élite della politica o dell'economia, che troppo spesso si crogiolano nel loro potere occulto e in codici simbolici ermetici. (...) Vogliamo nutrire un percorso iniziatico alla luce del sole, condividendone i valori e i passaggi con milioni di persone, senza preclusioni che sono impossibili in un mondo connesso e desideroso di condividere i progetti per un futuro migliore nel nostro Paese»¹². Per farlo è fondamentale capire da dove ripartire, «cosa tenere, cosa buttare via, cosa ci serve di più ai livelli più diversi. Tutte le problematiche che riguardano, per esempio, le risorse, i rifiuti, il riciclo, l'ecosistema, influenzeranno radicalmente il nostro modo di vivere. Chi lavora nel progetto dovrà essere sempre più in grado di confrontarsi con saperi diversi, per produrre riflessioni, proposte, idee, che corrispondano a un mondo che cambia»¹³.

Per garantire un futuro al design made in Italy è necessario riconoscere i suoi fondamenti «stabilendo delle regole, rispettandole e mettendo in circolo la cultura. Favorendo la formazione, ovvero l'educazione, con un'attenzione particolare all'istruzione professionale all'apprendistato qualificato. Lavorando di più e meglio. Creando una rete ed entrando in connessione. Ma perché la connessione sia virtuosa, valida, percepita e accolta come un valore aggiunto, occorre in prima luogo avere qualcosa da esprimere e da trasmettere: in una parola, occorre sapere»¹⁴. E chi si occupa della formazione è chiamato «a ideare e applicare un metodo di insegnamento che strutturi la creatività dei singoli, facendola evolvere, da semplice dote artistica, a capacità (acquisita) di studiare processi innovativi attraverso cui nuove idee vengano generate, sviluppate e trasformate in valore economico»¹⁵. Occorre un cambio di approccio, sensibile alla necessità di formare giovani figure di maestri d'arte pronte a garantire un futuro alle tecniche e alle lavorazioni che contraddi-

stinguono le geografie produttive italiane d'eccellenza. Seguendo il filo rosso tracciato da Micelli in 'Futuro artigiano'¹⁶, si può immaginare un nuovo percorso - di pensiero e progetto - basato sulla (ri)lettura del background storico-culturale e supportato da una «cultura della produzione che fa dell'uomo e del lavoro artigiano un elemento essenziale della qualità materiale e immateriale delle merci»¹⁷. Facendo leva sugli aspetti che rendono unico il tessuto produttivo si possono trasformare le collaborazioni sperimentali tra artigiani e designer in un metodo concreto di (ri)partenza consapevole e pronto a permettere al design thinking italiano di consolidarsi nei mercati internazionali, diventando un eccellente approdo per i consumatori di tutto il mondo. Ma «come rilanciare, in senso economico, un patrimonio di saperi oggi troppo poco valorizzato e come innescare un nuovo dialogo fra cultura del fare e politica?»¹⁸.

È fondamentale che il Paese rafforzi la propria riconoscibilità enfatizzando l'intreccio di valori, interessi e passioni che costituiscono i suoi principali tratti distintivi e sappia puntare «su quella capacità tutta italiana di trasformare il particolare in universale, che è uno dei grandi fondamenti del successo del Made in Italy»¹⁹. Uno dei fattori decisivi all'interno dei distretti produttivi è rappresentato dal complesso sistema di competenze che incentivano la trasmissione di conoscenze. Infatti, la condivisione «fra gli operatori favorisce l'efficienza e produce esternalità positive per il miglioramento incrementale di processo, prodotto, logistica e organizzazione, in una sorta di laboratorio diffuso che migliora continuamente» e che rappresenta - più o meno consapevolmente - l'affermazione del design italiano nel mondo. Assumendo consapevolezza circa il fatto che buona parte dell'economia del Paese è basata sulla rete manifatturiera, può risultare plausibile abbandonare le spinte nostalgiche, riattivare le economie locali e permettere al neodesign made in Italy di confermare il proprio ruolo all'interno dei mercati internazionali.

_____ fig. H-I

Manifattura Ambrogio
Carati, Milano

La bottega di Carati
Ambrogio si occupa da
quattro generazioni della
realizzazione di comple-
menti d'arredo in ottone
e bronzo.

Foto doppiafirma.com

_____ 16

'Futuro artigiano' è un
testo di Stefano Micelli già
citato in precedenza.

_____ 17

Ivi, 192

_____ 18

Ivi, 192

_____ 19

Ivi, 29

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Design & Crafts: le sfide contemporanee del made in Italy

«Il design, uno dei più delicati rami della cultura del progetto, sta vivendo una nuova stagione che, se da una parte sembra essere messa in crisi nei suoi 'fondamentali', sta, dall'altro, individuando strade nuove. Due fattori importanti, come la crisi economica partita nel 2007, che ha spostato gli interessi dei consumatori verso altri generi ritenuti primari e più alla portata di tutti, e l'avvento della quarta rivoluzione industriale, hanno innescato un'improvvisa accelerazione sulla scena internazionale, costringendo tutti a ripensare il design»¹.

Nel corso degli ultimi anni il mercato internazionale registra una considerevole mutazione, in favore di nuove domande basate sulla diffusione di una maggiore consapevolezza da parte dei fruitori. Al design contemporaneo viene chiesto di osservare, comprendere e agire in funzione del contesto, conferendo importanza al pensare prima ancora che al fare. In questo scenario - come scritto precedentemente - appare opportuno (e urgente) ridefinire l'identità del design made in Italy e il suo ruolo, «per determinare gli orientamenti imprenditoriali e, al contempo, per realizzare beni con un valore aggiunto difficile da copiare»². Tra le molteplici trasformazioni incessanti registrate merita di essere considerata la possibilità di progettare «senza perdere l'identità legata al genius loci. Questo vale per le imprese (...), per i progettisti e, più in generale, per i cittadini del mondo»³, come espresso da Alberto Bassi in 'Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso'⁴.

Sono gli stessi eventi indagati dalla ricerca in oggetto a confermare il nevralgico ruolo ricoperto dal rapporto tra locale e globale, perfettamente in linea con la formula 'think global and act local', un pensiero strate-

fig. A

Il designer italiano Antonio Aricò in bottega con il sonno Saverio Zamanga.

Foto artribune.com

1
Gambardella, C. (2020) Handmade in Italy, Firenze: Altralinea Edizioni, 95

2
Bassi, A. (2017) Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso, Bologna: Il Mulino, 99

3
Ivi, 79

4
'Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso' è un libro di Alberto Bassi, pubblicato nel 2017, che pone l'attenzione sul design del presente. Nuove tecnologie e modi di produzione, consumatori sempre più evoluti, attenti ai valori della sostenibilità e della facilità d'uso dei prodotti, obbligano il design a confrontarsi con le possibilità offerte dai fenomeni culturali e socio-economici contemporanei.

gico sensibile a fattori quali l'economia, il territorio, la cultura, gli stili di vita e il sistema produttivo del Paese.

Tuttavia, non risulta sufficiente decodificare le trasformazioni in atto per anticipare che cosa potrà succedere nei prossimi anni, ma i progetti, le mostre e le esperienze raccolte sembrano confermare la diffusione di un neomovimento pronto a riconoscere nel territorio «una risorsa cui attingere, verso una maggiore sostenibilità, attenzione ai processi produttivi e all'impatto sul capitale umano, sul paesaggio e sul pianeta»⁵.

Ciononostante, schedando la generazione di designer under 40 e confrontando le strategie adottate da ciascuno è possibile tracciare ipotetici scenari futuri della disciplina. I progettisti coinvolti raccontano la volontà di immaginare «mondi diversi e di diverse ontologie, un pluriverso dove vanno a braccetto l'esperienza e le pratiche locali, indipendenti, con una tecnologia altrettanto indipendente, aperta e distribuita»⁶. Viene proposto un cambio di approccio, consapevole delle trasformazioni in atto all'interno della disciplina, pronto a delineare spunti imprenditoriali inediti, basati sull'aggregazione dei saperi. Una interdisciplinarietà intesa come «percorso di esplorazione di altri mondi espressivi, culturali, filosofici, sociali e tecnici, a cui si unisce la capacità di pensare in termini di sistemi complessi, di costruire attorno a reti di conoscenze»⁷. Se il designer diventa 'poliglotta', si dimostra pronto a spendere le proprie competenze su terreni difficili e a conciliare l'innovazione con la dimensione locale-tradizionale. Attraverso le sue scelte aiuta il sistema della ricerca ad inquadrare uno spaccato interessante relativo non solo alla contemporaneità, «ma anche alla memoria collettiva delle generazioni future»⁸. E il suo ruolo «si pone come punto di incontro fra strategia ed esecuzione, in quanto traduce le intenzioni in scelte pratiche, in prima istanza proponendo il concept, espressione di partenza della strategia e primo passo verso l'ideazione di un nuovo prodotto e servizio», inoltre «facilita la convergenza dei diversi soggetti e/o

fig. B

Vito Nesta e Wallpaper Sanpatzignano collaborano per l'edizione Doppia Firma dell'anno 2019.

Foto doppiafirma.com

5

Molteni, F. in *Domus 1063*, [dicembre 2021], Milano, 76

6

Maffei, S. in *Domus 1061*, [ottobre 2021], Milano, 30

7

Bassi, A. (2017) *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, Bologna: Il Mulino, 104

8

Bettini, M. (2016) *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna: Il Mulino, 62

Immagine rimossa per motivi di copyright

scenari, formalizzando efficacemente ciò che emerge dalla discussione collettiva del gruppo di progetto»⁹.

La schedatura proposta nel capitolo precedente conferma un'attitudine, da parte dei designer, alla trasversalità. Le collaborazioni citate riflettono una interessante capacità di dialogo tra la giovane generazione di designer italiani e la rete manifatturiera storica del Paese. L'unione tra la visionarietà contemporanea e le competenze custodite all'interno delle botteghe riporta l'attenzione su alcuni degli elementi che nutrono, da sempre, buona parte della competitività italiana, come l'alta qualità, la reputazione del brand e la differenziazione del prodotto¹⁰. Inoltre, esprimono un cambio di approccio che comporta, conseguentemente, una variazione dell'assetto progetto-produzione-distribuzione-consumo. L'impiego di materie prime reperibili localmente incentiva una riduzione dell'inquinamento legato alla logistica ed avvalorata il contributo sosteni-

9

Ivi, 109

10

Giunta, A., Rossi, S. (2017) *Che cosa sa fare l'Italia*, Bari: Editori Laterza, 70

Immagine rimossa
per motivi di copyright

bile dell'operazione. Parallelamente, la cooperazione si adegua ai ritmi più lenti dell'artigianato e permette ai designer di conoscere i materiali sperimentando le tecniche e confrontandosi con il loro background. Quest'ultimo concetto, legato al rapporto tra pratica e tempo, sembra sposare meticolosamente un pensiero cardine del testo *L'uomo artigiano* di Richard Sennet: «Il tempo lento del lavoro artigiano è una fonte di soddisfazione, perché consente alla tecnica di penetrare e di radicarsi, di diventare un'abilità personale. E la lentezza favorisce le attività della riflessione e dell'immaginazione, impossibili sotto la pressione per ottenere risultati veloci. Maturo significa a lungo termine; ci si assicura una padronanza durevole di quella certa abilità»¹¹. È innegabile il fatto che i prodotti nati da questi processi presentino una consapevolezza maggiore, in perfetta dicotomia con alcune logiche produttive appartenenti all'industrial design basate su un «modello complessivo fast»¹².

fig. C-D

Studenti selezionati per il progetto 'Summer School' promosso dalla Michelangelo Foundation for Creativity and Craftmanship nell'anno 2019.

Foto michelangelofoundation.org

11

Sennet, R. (2008) *The craftsman*. Trad. It. (2009), *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli, 279-280

12

Ivi, 119

Il fenomeno, definito da chi scrive Design and Crafts, può suggerire tre spunti principali:

- la possibile nascita di nuove economie, basate sulla produzione diffusa sul territorio e sull'utilizzo maggiormente consapevole delle risorse culturali e materiche locali. Dall'intersezione tra design e artigianato nasce una produzione inedita, sensibile all'emergenza climatica e alla necessità di ridurre gli spostamenti degli oggetti, pronta ad ibridare la scala industriale con elementi e pratiche appartenenti alla tradizione locale e realizzati all'interno dei distretti;
- lo sviluppo di una maggiore riconoscibilità dell'artigianato locale, non necessariamente posto in contrapposizione con il sistema industriale e con gli apparati produttivi contemporanei, incentiva una interessante (ri)valorizzazione dell'insieme di pratiche e saperi che contraddistinguono il 'fatto a mano' made in Italy e lo proiettano all'interno di nuove logiche internazionali;
- l'incentivazione ad una riforma dei percorsi formativi, non solo per le scuole d'arte e mestieri presenti sul territorio, ma anche per le accademie e le università. Traendo ispirazione dalle esperienze internazionali di maggior successo può risultare sagace immaginare percorsi formativi inediti e curricula contraddistinti (anche) da un apparato pratico-sperimentale. La formazione industrial-oriented può essere affiancata da corsi ibridi, coerenti con le nuove strade indagate dalla disciplina.

Ecco che immaginando un cambio di approccio rispetto al ruolo del 'fatto a mano' e alle sue ricadute sulla cultura e sul design, si possono definire le coordinate principali di una nuova stagione del design.

Il fenomeno è in atto ed è sotto gli occhi di tutti, ma soltanto inquadrandolo e sviluppando una strategia consona si può immaginare una sistematizzazione adeguata. Secondo Francesco Morace e Giovanni

Immagine rimossa
per motivi di copyright

Immagine rimossa
per motivi di copyright

fig. E-F

L'associazione French Hot Glass Family, a Belle-île-en-Mer, ospita la prima Summer School dedicata alla lavorazione del vetro soffiato.

Foto michelangelofoundation.org

Ivi, 23

Sommariva, E., in Domus n. 1061, [ottobre 2021], Milano, 17

Ivi, 25

Lanzone la sfida oggi si gioca su quattro parole chiave: «conoscenza, riconoscenza, riconoscibilità e riconoscimento. Sembra un gioco di parole ma non lo è affatto: bisognerà essere capaci di tramutare la conoscenza in riconoscenza, evitando che il sentimento (la base stessa del nostro vivere sociale "all'italiana") si trasformi nel suo contrario e cioè in risentimento»¹³.

Ai designer contemporanei viene chiesto di andare oltre le convenzioni, superando i luoghi comuni e restituendo valore agli oggetti e all'impiego «sostenibile e qualificante della manodopera»¹⁴.

Il Design and Crafts si rivela così un 'percorso parallelo', pronto ad intrecciarsi e convivere con l'industrial design svelando sfaccettature intime che possono conferire un valore aggiunto agli oggetti e diffondere parte di quel background italiano che da sempre viene apprezzato e riconosciuto dai mercati internazionali. In fondo, «l'emozione non è mai completa se si ragiona solo sul prodotto, lo diventa solo quando si riesce a contestualizzarla: e l'Italia rimane il contesto più potente come approdo estetico ed emotivo per il mercato globalizzato. (...) Il mondo desidera l'Italia, unico Paese a poter contrapporre all'american dream un modello altrettanto potente: l'italian way of life»¹⁵.

Albano P. (2005), “I valori, le tradizioni, la memoria storica per riaffermare l’identità del territorio e progettare lo sviluppo” in Mollica S. (a cura di), 2004-2013. Dieci anni, un programma possibile per lo sviluppo locale, Milano: Franco-Angeli.

Alessi C. (2016), Design senza designer, Roma: Laterza Editori.

Alison, F., De Fusco, R. (2018) Artidesign, Firenze: Altralinea Edizioni.

Anceschi, G., Botta, M. (2010) Hypermodern? Perspectives for the Design Education, Research and Practice, Multiple Ways to Design Research, Milano: Et Al Edizioni.

Baldacci V. (2004), Il sistema dei beni culturali in Italia. Valorizzazione, progettazione e comunicazione culturale, Milano: Giunti.

Bassi, A. (2017) Design contemporaneo. Istruzioni per l’uso, Bologna: Il Mulino.

Benini R. (2010), Saper fare. Il modello artigiano e le radici dello stile italiano, Roma: Donzelli.

Bettini, M. (2016) Radici. Tradizione, identità, memoria, Bologna: Il Mulino.

Branzi A. (2010), Ritratti e autoritratti di design, Venezia: Marsilio Editori.

Branzi A. (2015), Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta, Milano: Baldini+Castoldi.

Branzi A. (2019), The big book of design, Milano: 24 ore cultura.

Bodei R. (2010), La vita delle cose, Roma: Laterza Editori.

Cabrera Viancha P. (2005), “Design, craft, artisan communi

Albano P. (2005), "I valori, le tradizioni, la memoria storica per riaffermare l'identità del territorio e progettare lo sviluppo" in Mollica S. (a cura di), 2004-2013. Dieci anni, un programma possibile per lo sviluppo locale, Milano: FrancoAngeli.

Alessi C. (2016), *Design senza designer*, Roma: Laterza Editori.

Alison, F., De Fusco, R. (2018) *Artidesign*, Firenze: Altralinea Edizioni.

Anceschi, G., Botta, M. (2010) *Hypermodern? Perspectives for the Design Education, Research and Practice, Multiple Ways to Design Research*, Milano: Et Al Edizioni.

Baldacci V. (2004), *Il sistema dei beni culturali in Italia. Valorizzazione, progettazione e comunicazione culturale*, Milano: Giunti.

Bassi, A. (2017) *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, Bologna: Il Mulino.

Benini R. (2010), *Saper fare. Il modello artigiano e le radici dello stile italiano*, Roma: Donzelli.

Bettini, M. (2016) *Radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna: Il Mulino.

Branzi A. (2010), *Ritratti e autoritratti di design*, Venezia: Marsilio Editori.

Branzi A. (2015), *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Milano: Baldini+Castoldi.

Branzi A. (2019), *The big book of design*, Milano: 24 ore cultura.

Bodei R. (2010), *La vita delle cose*, Roma: Laterza Editori.

Cabrera Viancha P. (2005), "Design, craft, artisan communi-

ties: sustainable development of cultural diversity" in Corte-Real E., Duarte A.M.C., Carvalho Rodrigues F. (a cura di), *Pride and predesign. The cultural Heritage and the science of design. Conference proceeding*, Lisbona: Unidicom.

Cappellieri A. (2007), *Moda e Design: il progetto dell'eccellenza*, Milano: FrancoAngeli

Carcano L., Catalani A., Varacca Capello P. (2005), *Il gioiello italiano ad una svolta. Dalla crisi alla costruzione di nuove opportunità*, Milano: FrancoAngeli.

Celaschi F., Deserti A. (2007), *Design e innovazione. Strumenti e pratiche di ricerca applicata*, Roma: Carocci.

Colombo P. (2007), *La Grande Europa dei Mestieri d'Arte*, Milano: Vita e Pensiero.

Colonetti, A., Brigi, E., Croci, V. (2008) *Design italiano del XX secolo*, Firenze: Giunti Editore.

Corboz A. (1998), "Il territorio come palinsesto", in Vigan P. (a cura di), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano: FrancoAngeli.

Carmagnola F. (2009), *Design. La fabbrica del desiderio*, Milano: Fusto Lupetti Editore.

Carta M. (1999), *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Milano: FrancoAngeli.

Cavalli A. (2014), *Il valore del mestiere. Elementi per una valutazione dell'eccellenza artigiana*, Venezia: Marsilio Editori.

Colombo P., Cavalli A., Lanotte G. (2009), *Mestieri d'arte e Made in Italy. Giacimenti culturali da riscoprire*, Venezia: Marsilio Editori.

Cunaccia C. (2007), *La costante dell'effimero*, in *Italian Style 1945-2007. La sfida italiana*, a cura di AD – Architectural

Digest Italia, Milano: Edizioni Condé Nast.

Da Empoli G. (2013), Contro gli specialisti. La rivincita dell'umanesimo, Venezia: Marsilio Editori.

Dardi, D., Pasca, V. (2019) Manuale di storia del design, Milano: Silvana Editoriale.

De Fusco R. (2007), Made in Italy. Storia del design italiano, Milano: Laterza.

Deserti A. (2005), "Radici culturali e prassi del metaprogetto" in Collina L., Design e metaprogetto, Milano: Polidesign.

Di Vico D. (2010), Le scuole d'arte e i mestieri da salvare, in "Corriere della sera", 6 aprile 2010.

Dorfles G. (2010), Finalmente è pace tra design e artigianato, in "Mestieri d'Arte", n.1, giugno 2010.

Follesa S. (2010), Pane e progetto. Il mestiere di designer, Milano: FrancoAngeli.

Follesa S. (2014), Design e identità. Progettare per i luoghi, Milano: Franco Angeli Edizioni.

Fontana S. (2011), Il DNA degli italiani. Ovvero la salvezza nelle virtù del passato, Venezia: Marsilio.

Furlanis G. (2004), Design e artigianato, in Lebole M.P. (a cura di), L'Arte del Fare e il Fare Arte. Lezioni, approfondimenti e confronti sull'artigianato artistico fra tradizione e innovazione, Firenze: Edifir.

Frisa M.L. (2011), Una nuova moda italiana, Venezia: Marsilio Editori.

Gauntlett D. (2013), La società dei makers. La creatività dal fai da te al Web 2.0, Venezia: Marsilio Editori.

Gambardella C. (2020), Handmade in Italy, Firenze: Altrali-

nea edizioni.

Gandolfi G. (2009), Sviluppare il potenziale nelle professioni, nel lavoro, nello studio, nello sport... approcci, metodi, applicazioni, Milano: FrancoAngeli.

Germak C. (2008), Uomo al centro del progetto. Design per un nuovo umanesimo, Torino: Allemandi.

Germak, C. (2015) Artigianato design innovazione. Le nuove prospettive del saper fare, Firenze: Dip. di Architettura.

Gheno S. (2010), La formazione generativa. Un nuovo approccio all'apprendimento e al benessere delle persone e delle organizzazioni, Milano: FrancoAngeli.

Giunta A., Rossi S. (2017), Che cosa sa fare l'Italia, Bari: Editori Laterza.

Kubler G. (2002), La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose, Torino: Einaudi.

Marchesini R. (2002), Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza, Torino: Bollati Boringhieri.

La Pietra U. (2014), La regola del talento. Mestieri d'arte e Scuole italiane di eccellenza, Venezia: Marsilio.

La Pietra U. (2018), Fatto ad Arte. Né arte né design, Venezia: Marsilio Editori.

Liberink srls, Turon S. & Caution L. (a cura di) Michelangelo Foundation for Creativity and Craftsmanship (2018), Homo Faber. Crafting a more human future, Venezia: Marsilio Editori.

Lupo E. (2009), Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione, Milano: FrancoAngeli.

Intiglietta I. (2007), (a cura di), Nelle mani dell'artigiano, Milano: Ed. Guerini e Associati.

Maffei S., Bianchini M. & Mortati M. (2015), *Design 2020. Le sfide della trasformazione del sistema Design lombardo*, Milano: Libraccio Editore.

Maldonado, T. (1992), *Disegno industriale: un riesame*, Milano: Feltrinelli.

Mari, E. (2002), *Autoprogettazione?*, Mantova: Edizioni Corraini

Matteucci G. (2015), *Estetica e pratica del quotidiano*, Sesto San Giovanni: Mimesis.

Mazzanti M. (2011), *Metodi e strumenti di analisi per la valutazione economica del patrimonio culturale*, Milano: FrancoAngeli.

Mazzucotelli Salice S., *Medicina I. (2012), Maestri del fare. Indagine socio-economica sulla domanda di mestieri d'arte a Milano*, Venezia: Marsilio Editori.

Morace F., Lanzone G. (2010), *Verità e bellezza. Una scommessa per il futuro dell'Italia*, Milano: Nomos Edizioni.

Micelli S. (2011), *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*, Venezia: Marsilio Editore.

Pansera, A. (2015), *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia: Marsilio Editore.

Pedroni M., Ruggerone L. (2007), *La moda nelle discipline sociali*, in Bertola P., Conti G. (a cura di), *La moda e il design. Il trasferimento di conoscenza a servizio dell'innovazione*, Milano: Edizioni Polidesign.

Pierluisi G. (2008), "Dopo il paesaggio italiano" in *Tafter Journal*, Esperienze e strumenti per cultura e territorio, n°2, online su www.tafterjournal.com.

Preti P. (2011), *Il meglio del piccolo. L'Italia delle PMI. Un modello originale di sviluppo per il paese*, Milano: Egea.

Puricelli M. (2016), *Il futuro nelle mani*, Milano: Egea.

Rigotti F. (2004), *La filosofia delle piccole cose*, Novara: Interlinea.

Rigotti F. (2007), *Il pensiero delle cose*, Milano: Apogeo.

Rinaldi A., Tosi F., Lotti G. & Follesa S. (2015), *Artigianato design innovazione. Le nuove prospettive del saper fare*. Disponibile da: https://issuu.com/dida-unifi/docs/artigianato_design_innovazione/161.

Sacco P.L. (2011), (a cura di), *Il sistema delle industrie culturali e creative in Lombardia: elementi per un nuovo modello di competitività territoriale*, Milano: Fondazione IULM.

Sennet, R. (2008) *The craftsman*. Trad. It. (2009), *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli

Sennett R. (2012), *Insieme, rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Milano: Feltrinelli.

Tarpino A. (2008), *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino: Einaudi.

Traini C. (2006), *Orgoglio italiano. Made in Italy. Innovazione e tecnologia*, Siena: SEA.

Turri E. (2002), *La conoscenza del territorio*, Venezia: Marsilio.

Valenti A. (2019), "Lavorare (bene) con le mani: la faccia nascosta del design". *Mugazine Design Prodotto Servizio Evento*, 01, 26-31.

Vignati A. (2004), "Design e ricerca-azione per la valorizzazione dei beni culturali" in Celaschi F., Trocchianesi R. (a cura di), *Design e beni culturali. La cultura del progetto nella valorizzazione del bene culturale*, Milano: Polidesign.

Vitta M. (2001), *Il progetto della bellezza*, Torino: Einaudi.