

STEFANO FOLLESA

Il progetto memore

*La rielaborazione dell'identità
dall'oggetto allo spazio*

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

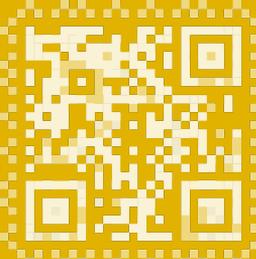


STEFANO FOLLESA

Il progetto memore

*La rielaborazione dell'identità
dall'oggetto allo spazio*

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS



ricerche | architettura, pianificazione, paesaggio, design

Editor-in-Chief

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Scientific Board

Gianpiero Alfarano | University of Florence, Italy; **Mario Bevilacqua** | University of Florence, Italy; **Daniela Bosia** | Politecnico di Torino, Italy; **Susanna Caccia Gherardini** | University of Florence, Italy; **Maria De Santis** | University of Florence, Italy; **Letizia Dipasquale** | University of Florence, Italy; **Giulio Giovannoni** | University of Florence, Italy; **Lamia Hadda** | University of Florence, Italy; **Anna Lambertini** | University of Florence, Italy; **Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano, Italy; **Francesca Mugnai** | University of Florence, Italy; **Paola Puma** | University of Florence, Italy; **Ombretta Romice** | University of Strathclyde, United Kingdom; **Luisa Rovero** | University of Florence, Italy; **Marco Tanganelli** | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Nicola Braghieri | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland; **Lucina Caravaggi** | University of Rome La Sapienza, Italy; **Federico Cinquepalmi** | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy; **Margaret Crawford**, University of California Berkeley, United States; **Maria Grazia D'Amelio** | University of Rome Tor Vergata, Italy; **Francesco Saverio Fera** | University of Bologna, Italy; **Carlo Francini** | Comune di Firenze, Italy; **Sebastian Garcia Garrido** | University of Malaga, Spain; **Xiaoning Hua** | NanJing University, China; **Medina Lasansky** | Cornell University, United States; **Jesus Leache** | University of Zaragoza, Spain; **Heater Hyde Minor** | University of Notre Dame, France; **Danilo Palazzo** | University of Cincinnati, United States; **Pablo Rodríguez Navarro** | Universitat Politècnica de València, Spain; **Silvia Ross** | University College Cork, Ireland; **Monica Rossi** | Leipzig University of Applied Sciences, Germany; **Jolanta Sroczynska** | Cracow University of Technology, Poland

STEFANO FOLLESA

Il progetto memore

*La rielaborazione dell'identità
dall'oggetto allo spazio*



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il progetto memore : la rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio /
Stefano Follesa. — Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design; 9)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855184717>

ISBN 978-88-5518-470-0 (Print)

ISBN 978-88-5518-471-7 (PDF)

ISBN 978-88-5518-472-4 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-471-7

in copertina

Progetto di tappeto per Samugheo, design Stefano Asili, 2013

editing

Martina Corti Laboratorio DSR

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri

Federica Aglietti

*Imprimé sur papier de cellulose
pure Fedrigoni Arcoset*



INDICE

Introduzione	11
Memoria e progetto	
Identità e Diversità Culturale	19
Identità e Diversità Culturale	21
Il ruolo del tempo e del luogo	24
Le scale dell'identità	30
Le invarianti dell'identità	31
Gli ambiti dell'identità	51
La scomparsa della diversità culturale	67
Diversità e omologazione culturale	69
La diversità nella società liquida	73
Processi industriali e cultura della semplificazione	77
Il valore della diversità culturale	80
L'identità nei territori del progetto	86
Progettare diversità	89
Aspetti del progetto identitario	94
Un differente processo	98
La fase conoscitiva e il ruolo degli archivi	99
Dalla conoscenza alla rielaborazione	106
La necessità di nuovi linguaggi	108
Tra industria e artigianato	110



Nuovi scenari del progetto	117
La riconquista della diversità culturale	119
La nuova sfida dei giovani progettisti	123
Design territoriale	126
Una visione sistemica	130
Il progetto memore	135
Pratiche identitarie	137
Il ruolo delle tipologie	137
La rielaborazione dei segni	142
Il ruolo di pattern e texture	149
Il ruolo del colore	160
Il ruolo dei materiali	167
Il valore della narrazione	173
Indietro al futuro	183
La rinascita del progetto lento	185
Oggetti dai luoghi oggetti per i luoghi	188
Vestirsi diversi	194
Interni memori	202
La città che racconta	207
Le nuove espressioni del cibo	212
Segni di identità	218
Bibliografia	227



Gelosie
Portacandele
Design: Salvatore Spataro
2016.

CON UNA CANDELA
SE NE ACCENDE
UN'ALTRA. UNA SI
SPEGNE, L'ALTRA
BRUCIA E NE
ACCENDE UN'ALTRA.

Tiziano Terzani



INTRODUZIONE

MEMORIA E PROGETTO



Costume
di Orotelli
(Sardegna).
Fotografia
di Gianni
Careddu
CC BY-SA 4.0
Creativecom-
mons.

Così nel luogo supposto d'origine della 13^a città iniziarono ad interrogarsi sul senso della memoria e delle profezie, cercando di ricostruire la ragione dei loro ricordi e progetti (...) Aggiunsero così alla fine una nota sul come e perché di tali racconti.

Il testo della nota era “Vi restituiamo i dati che ci avete fornito.

(Adolfo Natalini *La tredicesima città*¹)

In una delle ultime interviste prima della sua scomparsa Adolfo Natalini, interrogato sulle Dodici Città Ideali del Superstudio, parla di una tredicesima città, meno conosciuta delle prime, di cui accenna una breve descrizione. La nota finale del racconto che recita “Vi restituiamo i dati che ci avete fornito” contiene il significato profondo di ciò che rappresenta il progetto identitario di cui questo libro tratta. Il progetto locale si sviluppa nella elaborazione e restituzione di dati espressi in un territorio concluso, sia esso borgo, città, regione, nazione, generando in tal modo una diversità rispetto ad altri sistemi di dati. Progettare nel rispetto di una identità significa aderire ad una processualità di trasformazioni che rende il progettista interprete di una staffetta che insegue il futuro.

Nella stessa intervista Natalini riprende una metafora, che usava spesso nelle sue lezioni, traspunta dall'*Angelus Novus* di Benjamin; quella del vogatore che spinge avanti con i remi la sua imbarcazione ma con il corpo e lo sguardo volti al retro. Il progetto “memore” indagato nelle pagine di questo libro è una proiezione (*pro-jecto*) che si alimenta delle nozioni, delle esperienze e delle scoperte sviluppate e condivise da una comunità nel tempo e le rapporta ad un quadro ampio di conoscenze universali che si susseguono nella contemporaneità, e agli strumenti tecnologici che le dominano e da un interesse trasversale verso l'elaborazione di nuove forme di progresso.

L'adesione ad un processo critico di rilettura della modernità trova oggi espressione in una riscoperta dei territori (Inghilleri 2021) e delle loro risorse, conseguente ai grandi processi di trasformazione sociale generati dalla pandemia ancora in corso, e resa maggiormente perseguibile dall'incedere delle tecnologie della *digital transformation*.

¹ In Riflesso, Magazine sulla cultura architettonica. Contributo speciale. Gennaio 2020

L'approccio della cultura contemporanea all'identità culturale persegue oggi due direzioni possibili: quella folkloristica di una identità esibita, non elaborata e talvolta non compresa, ma utilizzata a fini specifici, e quella di una identità indagata e rielaborata, di una identità in divenire che accetta il confronto con le trasformazioni del contemporaneo per ripartire lì dove la modernità ne aveva minato le basi. Il libro intraprende questa seconda direzione, tessendo la trama di un approccio condiviso e consapevole che oggi collega il lavoro di ricercatori, progettisti ed intellettuali che da più parti operano alla costruzione di alternative strategiche alla globalizzazione. Un nuovo approccio che guarda al tempo come un valore ritrovato e non negoziabile.

L'indagine nei territori dell'identità si sviluppa entro i confini, ampi e labili, della mia disciplina: il design, oggi ossessionata dall'innovazione. La convinzione che qualsiasi trasformazione incisiva necessiti dei tempi lunghi dell'assimilazione e della verifica mi spinge ai bordi di una deriva disciplinare volta alla continua rincorsa del nuovo, al rimodulare e rendere obsoleti linguaggi, oggetti e conoscenze, a sviluppare cultura nei ritmi frenetici del consumo. E così mentre l'industria sostenibile e *human-centric* 5.0 si sostituisce a quella 4.0 delle interconnessioni e alla 3.0 della *digital transformation*, attendendo il definirsi della 6.0, il design, nel contempo, abbraccia il *Design Thinking* e poi la *Design Driven Innovation*, lo *Strategic Design*, il *Critical Design* o lo *Speculative Design* e ancora il *Nature Centered Design* e il *Generative Design* in una continua successione di termini che tendono a generare obsolescenza in quanto ancora non sufficientemente praticato e sperimentato. "Nella nostra epoca, della post-industria, della post-modernità, della devastazione dell'ambiente, parole come nuovo, innovativo, sostenibile, progresso, sono diventate parole feticcio, passate al linguaggio con un senso così estensivo da aver perso il loro significato"².

In risposta ad una società che pone problematiche complesse, un mondo della ricerca e del progetto in continua elaborazione delinea scenari instabili e precari incapaci di sviluppare soluzioni definitive. La complessità tecnologica genera forme di oblio che ampiamente sperimentiamo e che estendono l'obsolescenza ai processi ideativi. L'opposizione di una "innovazione lenta" alla creative destruction di Schumpeter (oggi disruptive innovation) permea i contenuti di questo libro che recupera il concetto di memoria come radice delle trasformazioni necessarie e di stabilità come antidoto all'obsolescenza. Ben lontano da una volontà di paralisi delle idee e dei processi, ritengo possibile inserire l'innovazione in una scala consolidata di valori che

² Fagnoni, R. 2018 Da ex a next Design e territorio: una relazione circolare basata sulle tracce in MD Journal n5.2018, pag.17.

non debba sottostare alla rincorsa di ciò che la cultura globale esprime freneticamente e la società della comunicazione condivide in simultaneità. In una continua rimodulazione dei confini tra reale e virtuale, tra oggetti e tecnologie, oggi “L’identità si frammenta e viene ricomposta in modelli personalizzati ma fragili - poiché spesso non più agganciati a un destino di comunità, capace di cementare i rapporti attraverso la condivisione dell’esperienza” (Asili 2014).

Quindi ripartire dalle conoscenze definitive e condivise dei territori per generare e sperimentare nuove conoscenze nei tempi meditati della verifica e della condivisione. Con le parole di Cristina Morozzi: “Dal niente non nasce niente. Per me innovazione non è rottura ma evoluzione. Mai come in questo momento i creativi tornano ad essere *Homini Faber* riscoprendo il piacere di fare manualmente, personalmente quanto hanno ideato”³.

Dalla bassa circolazione delle informazioni che ha permesso il costruirsi e il rafforzarsi dei processi identitari all’infodemia che sviluppa una diffusione immediata e globale delle trasformazioni, il progetto si trova oggi alla ricerca di riferimenti stabili. La negoziazione tra reale e virtuale, che sarà il tema di un futuro immediato, ha già prodotto il risultato di una alleanza con le tecnologie che guida la riscoperta del fare manuale e un conseguente ritorno ai territori. Un processo che colloca la riscoperta del locale all’interno di una posizione avanzata di elaborazione di nuove strategie e nuovi processi sociali. In uno scenario di sospensione che nei mesi trascorsi ha permeato la società in una dimensione globale, si è insinuato il pensiero debole della dimensione locale, un ritorno alla piccola scala, una riconquista dei gesti e, soprattutto, una riscoperta del tempo come valore ritrovato e recuperato. Un tempo che è tempo delle riflessioni e delle elaborazioni ma anche tempo di una ripresa del fare che alimenta i rapporti tra noi e le cose.

In tali trasformazioni gli oggetti giocano un ruolo di ricucitura dei collegamenti interrotti con le persone e i luoghi. Sono le cose a raccontare un rapporto ancora possibile con il locale in quanto molte cose “hanno luogo” cioè vivono in un rapporto di dipendenza e scambio con il territorio che occupano, e in questo scambio possono modificarsi o ugualmente possono contribuire a modificare tale territorio. Questa nuova visione del futuro investe oggi una disciplina design che, si pone alla guida dei processi di trasformazione sociale.

Di fronte alla complessità del contemporaneo, caratterizzata da flussi di persone e di significati (Hannerz 2001) e dove le nostre certezze vengono continuamente rimesse in discussione, i designer hanno iniziato a interrogarsi in modo pressante sul loro ruolo di progettisti, sul

³ Morozzi C. 2021 in Borioli, G.(a cura di), *Design Super-Show-2000/2020. Evoluzione e mise en scène del design al Superstudio di Milano*. Milano: Edizioni Superstudio Group.



**Marco Magni
Vacula.**

Contenitore per
il pane in cotto
Fotografia di
Marco Magni.

senso delle loro azioni, su come progettare oggi il mondo nel quale le persone vivono. Un mondo fatto di oggetti e di servizi.⁴

Un Design divenuto disciplina guida dei rapporti che intercorrono tra le persone e le cose può guidare, nel suo ruolo di “portatore di significati” (*sense making*), questa gioiosa rivuluzione del pensiero nella quale si inserisce a pieno titolo una riscoperta delle “diversità” di cui la dimensione locale è portatrice. Un recupero del locale che non si contrappone ad una dimensione tecnologica che anzi lo alimenta e lo supporta (si pensi agli scenari che lo *smart working* può ridisegnare nella conquista di uno sviluppo sostenibile e diffuso) ma che si sviluppa in un riequilibrio tra la dimensione virtuale e la dimensione fisica. A qualche anno di distanza da un primo volume⁵ sui rapporti tra *Design e Identità* che ha tracciato le strade per lo sviluppo della mia ricerca, ho sentito la necessità di riprendere e approfondire molti degli aspetti in esso trattati. Per quanto già in quel volume si esplicassero alcune delle modalità del confronto tra progetto e identità e, nella fattispecie della mia disciplina, tra design e territorio, ritengo sia oggi necessario su tali aspetti un approfondimento specifico sul ruolo della disciplina, sugli strumenti del progetto e sui processi che lo precedono. Ciò anche sulla base delle esperienze condotte in questi anni sul fronte della didattica e della ricerca universitaria. A sostegno di una opposizione crescente ad una cultura omologante e di un movimento culturale transdisciplinare e transnazionale che opera per difesa e lo sviluppo della diversità, diventa oggi fondamentale per la cultura del progetto costruire gli strumenti per una nuova stagione culturale. Diventa basilare esplicitare i differenti approcci necessari nel rapporto con le diverse culture produttive affinché i progettisti possano diventare promotori e motori di processi di sviluppo della diversità.

Fare identità è un’operazione complessa poiché impone un totale ripensamento di quelle pratiche e di quei processi progettuali che la disciplina ha saputo costruire in un rapporto privilegiato, e per lungo tempo univoco, con le culture industriali. Negli ultimi dieci anni i cambiamenti avvenuti nella società e nelle discipline hanno delineato un quadro di maggiore complessità (della quale la pandemia rappresenta la punta dell’iceberg) da un lato, e di maggiore consapevolezza etico-sociale dall’altra. L’opposizione di un “progetto lento” veicolato dalle culture identitarie ai ritmi frenetici imposti dall’industria si inserisce in una visione più ampia di uno sviluppo sostenibile che possa restituire futuro ad un tessuto produttivo manifatturiero ancora ben radicato nei territori del nostro

⁴ Meloni, P.2020. *L’antropologia per il Design* in Tosi F. (a cura di), *Insegnare/Orientare/Fare Design. L’offerta formativa universitaria italiana*, Milano: Franco Angeli.

⁵ Follesa, S., 2016. *Design e Identità, Progettare per i luoghi*. Milano: Franco Angeli.



paese. L'ottica è rallentare, rallentare i ritmi di produzione, rallentare i ritmi dell'elaborazione per tornare a progetti definitivi e condivisi. Il tempo riflessivo della rielaborazione si sostituisce al tempo frenetico dell'industria, gli oggetti stabili dell'identità si contrappongono agli oggetti transitori della società dei consumi.

La difesa di quei baluardi di identità ancora presenti in una società che sviluppa, con ritmi esponenziali quei fenomeni di globalizzazione alla base della erosione della diversità è uno dei compiti etici della cultura del progetto. A valle delle analisi, sufficientemente trattate nel precedente volume, sulle trasformazioni culturali che hanno portato alla situazione attuale, il libro ambisce a definire un sistema di regole applicabili ad una dimensione locale del fare che certamente non è, e non può essere, alternativa ai processi industriali, ma che può contribuire a ricostruire un mondo parallelo di oggetti stabili con cui sviluppare interazioni.

Un progetto che deve accettare la sfida con le tecnologie che lo accompagnano in tutte le sue fasi: dalla fase conoscitiva (che si serve degli archivi virtuali) alla fase ideativa (che non può prescindere dal disegno digitale), dalla fase realizzativa (l'osmosi tecnica" e cioè la contaminazione delle abilità artigianali con le competenze industriali è il paradigma del nuovo artigianato) alla fase comunicativa (il ruolo del web) e ancora da ultimo alla fase distributiva (il fatturato dell'e-commerce è in continua e costante crescita).

Sulla base di tali considerazioni il libro ambisce ad essere una raccolta di buone pratiche che investono la dimensione progettuale mostrando una consequenzialità di azioni necessarie. I molti esempi che accompagnano il testo provengono parimenti dal mondo della professione e dalla didattica e ricerca universitaria. Hanno un potere evocativo quale quello che appartiene a qualsiasi processo che ha radici antiche. La processualità, cioè la capacità di apportare con continuità modifiche alle cose per adeguarle alle trasformazioni ricorrenti della società è la parola che definisce e unisce buona parte delle esperienze raccontate in queste pagine. Da cosa nasce cosa, citando Munari, e quindi progetto come elaborazione continua nel tempo di cui il fare contemporaneo rappresenta una fase. Da cosa nasce cosa citando Munari, progetto come elaborazione continua nel tempo di cui estrapoliamo una fase.

Il percorso narrativo parte dall'analisi degli elementi costituenti le identità territoriali, esamina i motivi che ne hanno causato storicamente un progressivo indebolimento, definisce le modalità con cui il design può sviluppare una progettualità identitaria, esemplifica, con riferimenti specifici al design contemporaneo, il ruolo determinante delle singole invarianti di cui si compone un'identità. Da ultimo il libro mostra e dà voce ad un movimento che si va sviluppando trasversalmente nelle discipline progettuali e, in

maniera più estesa, in molti ambiti della cultura contemporanea (dalla letteratura al cinema, dalla scultura alla musica) per il quale la riscoperta dei patrimoni locali rientra in uno scenario più ampio di sviluppo sostenibile alternativo ai processi della globalizzazione.

A tal fine è stata necessaria una scelta di campo limitando la visuale agli ambiti applicativi della disciplina design (prodotto, moda, interni, *visual e food design*) che sono comunque esemplificativi dei processi progettuali.

Nell'auspicio che i progetti e gli oggetti esposti anticipino un fenomeno evolutivo in un futuro prossimo, mi piacerebbe che anche questo volume riuscisse ad eludere quei processi di obsolescenza che oggi accompagnano le idee e gli oggetti promuovendo una stabilità di pensiero che possa alimentare nuove pratiche e nuove idee.

Identità e diversità culturale



**Eugenio
Tavolara**
disegni tratti
dal volume
Eugenio
Tavolara -
Il mondo
magico
a cura di
G. Altea
A. Camarda,
Ilisso Editore,
Nuoro 2012.

La memoria stessa avremmo perso con la voce, se fosse in nostro potere dimenticare come tacere.
Publio Cornelio Tacito, dal Proemio all' Agricola

L'analisi dei rapporti che intercorrono tra oggetti e luoghi passa attraverso la definizione del concetto di identità. L'Identità (dal latino *identitas*, composta da *idem*, stesso, e *entitas*, entità) è ciò che rende un'entità definibile e riconoscibile, perché possiede un insieme di qualità o di caratteristiche che la accomunano o la diversificano da altre entità. Semplificando l'identità è tutto ciò che rende due cose la stessa cosa oppure ciò che le rende differenti.

In ambito antropologico l'identità è il risultato di un processo di appropriazione da parte di un individuo di "elementi identificanti" e cioè di tutti quegli elementi (linguaggi, conoscenze, pratiche, espressioni) incontrati nel corso della propria vita e che ne costituiscono la cultura di riferimento. L'identità può quindi essere definita come l'incontro tra l'individuo e la cultura. Da ciò deriva il significato di identità culturale che estende il concetto di identità dall'individuo al gruppo. L'identità culturale di un gruppo è luogo della formazione di legami che si definiscono in un comune riconoscimento in riferimenti culturali.

Identità e diversità sono i due lati di una stessa medaglia, la prima non può esistere senza la seconda e viceversa; parlare di diversità significa mettere in comparazione due differenti identità. L'identità è il fondamento della diversità culturale, "fonte di scambi, d'innovazione e di creatività (...) per il genere umano, necessaria quanto la biodiversità per qualsiasi forma di vita"¹.

Il senso di appartenenza ad un'identità, dunque, si forma quando un individuo si sente partecipe dei valori culturali di una comunità, ne condivide le pratiche (pratiche lavorative, elaborative, tradizioni) e gli elementi di riferimento (materiali e immateriali). Poiché ogni comunità "ha luogo", si costruisce cioè entro confini geografici, possiamo per traslazione parlare di identità locale o territoriale,

¹ Dichiarazione Unesco sulla Diversità Culturale. La Dichiarazione Universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale, adottata nella 31° sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO di Parigi il 2 novembre 2001. Gli scopi della Convenzione mirano a rafforzare la cultura come ponte verso lo sviluppo sociale, economico e umano sostenibile incoraggiando la creatività, le industrie culturali, il patrimonio culturale in tutte le sue forme, la coesione sociale e la comprensione reciproca tra popoli e culture creando così nuove opportunità per la cooperazione internazionale.



Collezione

LAPIDEA

Design

Gaetano di Gregorio.

Lapidea è una riflessione sul tempo. Il tempo dilatato di un lavoro lungo e paziente che solo una sperimentazione artigianale rende possibile ma anche il tempo di un processo che trasforma quasi la ceramica in una pietra sedimentaria modificata dalle alte temperature. Un processo che in natura richiederebbe un tempo infinito, forse migliaia di anni e che induce un rispetto verso il materiale lapideo.

Una parte unica dell'identità di sé che rimanda a quelle dimensioni del Sé che definiscono l'identità personale dell'individuo in relazione all'ambiente fisico attraverso un complesso sistema di idee, credenze, preferenze, sentimenti, valori, e mete consapevoli e inconsapevoli, unite alle tendenze comportamentali e alle abilità rilevanti per tale ambiente. (Proshansky 1978, 147).

Il legame che si crea tra le persone e i luoghi viene definito da Altman e Low (1992) con il termine *place attachment*. Il *place attachment* è un legame che si instaura tra un individuo o un gruppo di individui ed un territorio, che può variare a seconda delle caratteristiche fisiche o sociali del territorio e si manifesta attraverso processi di conoscenza, affettivi e comportamentali. Si definisce nel riconoscersi in una identità culturale intesa come quell'insieme di peculiarità culturali che consente agli individui di identificarsi come membri di una comunità.

La consapevolezza dell'identità è alimentata dalla memoria; "memoria collettiva" è il termine coniato negli anni Venti del Novecento da Maurice Halbwachs (1952) in contrapposizione al concetto di memoria individuale. La memoria collettiva è sia propria dell'individuo quanto condivisa e trasmessa agli altri componenti del gruppo identitario. "Con identità collettiva o identità in quanto «noi», intendiamo l'immagine che un gruppo costruisce di sé e in cui i suoi membri si identificano. L'identità collettiva è una questione di identificazione ad opera degli individui che vi hanno parte: non esiste «di per sé», bensì sempre e solo nella misura in cui individui determinati la professano. Essa può essere forte o debole a seconda di quanto è viva nella coscienza dei membri del gruppo e di quanto è in grado di motivarne i pensieri e le azioni" (Assmann 1997).

L'identità di un territorio è data da molteplici invarianti (tecniche, usi, materiali, tipologie, colori, simbologie, decori) che, con equilibri differenti in ogni contesto, si sono sviluppate, nel tempo, nei differenti ambiti di applicazione (oggetti, paesaggio, architetture, abiti, enogastronomia, letteratura, musiche, tradizioni) determinandone una specifica diversità rispetto ad altri luoghi. Tali elementi possono nascere da un rapporto diretto con le risorse materiali e immateriali ma anche da "contaminazioni", da saperi altri che si sono presentati nel corso della storia attraverso scambi, dominazioni, viaggi e che sono stati acquisiti e fatti propri attraverso una "specializzazione" locale.

Non ci è dato di sapere quanto dell'identità toscana derivi dai sistemi, dai metodi e dai processi sviluppati dagli antichi popoli etruschi e poi diventati patrimonio comune dei toscani, ma è certamente leggibile una evoluzione di conoscenze sviluppate in un rapporto diretto tra identità culturale ed identità geografica.



L'identità geografica (morfologia, clima, altitudine) ha in qualche modo influenzato, insieme alle conoscenze sviluppate o apprese, le scelte operate nel territorio (coltivazioni, culture materiali, sistema del costruito) e queste a loro volta hanno inciso sui sistemi applicativi del vivere (cibi, oggetti, spazi), definendo in tal modo un "sistema locale". L'identità è quindi un complesso sistema di connessioni che si crea attraverso processi tortuosi influenzati dalla storia, tra natura e cultura, all'interno di un ambito geografico definito.

Come l'identità personale l'identità culturale può avere confini, virtuali o reali, configurandosi come identità di sito, di città, regionale, nazionale o (legandosi a specifiche vicende storiche e geografiche) transnazionale, come nel caso dell'identità sudamericana o dell'identità mediterranea che lega paesi ed etnie differenti uniti da connessioni invisibili determinate da conquiste o attribuzioni. Pur essendosi generata "nel luogo" l'identità culturale può persistere in individui e comunità che "emigrano" esportando usi, costumi e cerimonie. Allo stesso tempo l'identità non è necessariamente ciò che si riceve con la nascita ma è riconoscimento e si costruisce interiormente attraverso l'adesione ad un gruppo e, per esteso, ad un luogo. Diversità culturale e identità, sono alla base del desiderio di conoscenza che spesso anima i viaggiatori. Il *Grand Tour*, in uso nell'aristocrazia europea del XVII secolo dal nord al sud dell'Europa, prima espressione di un turismo colto, era prevalentemente un viaggio di scoperta di nuove e sconosciute identità.

1.2. Il ruolo del tempo e del luogo

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

Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale dell'Unesco - Art. 1

Ogni identità si costruisce nel tempo e nei luoghi.

L'uomo, il tempo e il mondo non sono pensabili come tre entità distinte l'uomo, infatti, più che avere tempo, è il tempo, nel senso che la temporalità è ciò che rende possibile e sostiene il suo essere nel mondo. Non si dà esistenza alcuna se non nel tempo. (Heidegger 1927)².

² La Cura, cioè l'essere dell'esserci, è temporalità. Il progetto è il futuro, l'essere-gettato è il passato e la deiezione è il presente; si parla di essere-avanti-a-sé, di essere-stato e di essere-preso. Questa temporalità dell'essere ha poi originato la temporalità della progettazione. (Essere e Tempo).

Il tempo è il tempo delle continue trasformazioni (da cosa nasce cosa) legate all'evoluzione delle tecniche, delle conoscenze e dei linguaggi, il luogo è il luogo fisico delle risorse, delle energie e del clima, ma anche il luogo culturale delle lavorazioni specifiche, dei linguaggi estetici, degli usi e delle conoscenze tramandate. Tempo e luogo sono alla base della definizione di identità culturale ed è nell'accelerazione dei tempi e nella perdita di ruolo dei luoghi che si sono creati i presupposti per una sua progressiva erosione

Il tempo delle cose

Per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni situazione sotto il cielo. C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante. Un tempo per uccidere e un tempo per guarire, un tempo per demolire e un tempo per costruire. Un tempo per piangere e un tempo per ridere, un tempo per gemere e un tempo per ballare. Un tempo per gettare sassi e un tempo per raccogliarli, un tempo per abbracciare e un tempo per astenersi dagli abbracci. Un tempo per cercare e un tempo per perdere, un tempo per serbare e un tempo per buttar via.

Un tempo per stracciare e un tempo per cucire, un tempo per tacere e un tempo per parlare. Un tempo per amare e un tempo per odiare, un tempo per la guerra e un tempo per la pace...
Ecclesiaste 3:1-8.

Come c'è un tempo che è scansione temporale del nostro vivere, c'è anche un tempo che appartiene agli oggetti. È il tempo del progetto e della realizzazione, il tempo del fare e il tempo del durare, il tempo dell'usare e del riporre, del mostrare e del nascondere ma anche il tempo dell'obsolescenza e della cancellazione. Il tempo definisce la vita delle cose e ne guida la processualità delle trasformazioni; senza il tempo non ci sarebbe la memoria e la storia, non ci sarebbero le informazioni necessarie all'uomo per perpetuare la cultura, esso è infatti "una categoria innata della mente che rende possibile la conoscenza: la temporalità organizza le percezioni sensibili e fa in modo che queste giungano all'intelletto" (Kant 1781).

L'identità si costruisce nei tempi lunghi e lenti della condivisione delle trasformazioni che si susseguono in un territorio e nel rapporto con le sue risorse. I manufatti scandiscono il tempo, talvolta invecchiano o si degradano, talvolta rinascono con nuove funzioni, talvolta diventano essi stessi memoria dei tempi³. Il tempo delle cose è il tempo di un esistere che spesso attraversa e incrocia la vita di più persone (il tempo di vita degli oggetti, che nella modernità si va progressivamente riducendo in un processo inversamente proporzionale a quello degli uomini, un tempo ne consentiva la loro trasmissibilità) ma anche la misura delle loro trasformazioni, il succedersi dei passaggi graduali che ne modificano lo stato adattandolo alle tecniche, ai linguaggi e agli usi. Alcuni oggetti sono legati ai ritmi e alle cerimonie della

³ Così è per tutti gli oggetti del passato che diventano soprammobili o oggetto di collezionismo.



Franco Scassellatti
Guerriero oro cangiante
prende ispirazione dall'arcaica cultura nuragica.



vita, spesso usati per un tempo limitato che si rinnova (si pensi agli oggetti che caratterizzano alcuni rituali delle feste) attraversando talvolta le singole esistenze, talvolta le generazioni. Non esiste un solo ordine del tempo, ma gli ordini del tempo sono molteplici per effetto della diversità dello sviluppo nelle singole culture e spesso variano al variare dei luoghi. Processi locali possono procedere con velocità diverse rispetto all'unitarietà del comportamento globale del sistema (pensiamo a come nel passato le culture si siano sviluppate in maniera assolutamente disomogenea) e ciò avviene anche lì dove i flussi delle comunicazioni hanno ritmi diversi (si pensi, nella contemporaneità, a quei luoghi esclusi parzialmente o totalmente dalla rete). La scansione temporale stessa del nostro vivere è a sua volta cadenzata dalla compresenza di tempi distinti: un tempo solare, determinato dall'alternarsi delle stagioni, un tempo religioso (per alcuni) che scandisce le feste e le cerimonie, un tempo dei rituali quotidiani che scandiscono il nostro abitare, un tempo politico che determina la vita delle istituzioni. Per la religione cattolica esiste un tempo definito dal calendario liturgico che scandisce "i giorni e periodi di "grasso" (quando mangiare carne è consentito o addirittura raccomandato come segno della festa) dai giorni e periodi "di magro" (quando la carne si deve sostituire con cibi vegetali o tutt'al più con latticini, uova, pesce)" (Montanari 2010).

La struttura temporale dei nostri giorni è espressione di una cultura industriale per la quale il tempo è tempo della simultaneità, delle comunicazioni in tempo reale (dal telefono al computer), della velocità degli spostamenti che trasformano la misura della distanza dai chilometri ai minuti (ma esistono ancora popoli che vivono senza orologi, regolando la loro esistenza sul sorgere e sul calare del sole). La contemporaneità ha accelerato i ritmi dei cambiamenti azzerando i tempi di una processualità grazie alla quale si formavano i meccanismi identitari. Oggi tutto è accelerato: cerchiamo di vivere più in fretta, aumentiamo il numero di azioni che compiamo simultaneamente, facciamo più cose in meno tempo, "sembra esserci una netta tendenza a mangiare più in fretta, dormire meno, parlare meno con i familiari rispetto a quanto facevano i nostri antenati" (Rosa 2015).

Il tempo è ormai percepito come "una materia prima da consumare al pari del petrolio e che, come questo, stia diventando sempre più raro e costoso" (ibidem). Le tecnologie e i media hanno prodotto una velocizzazione delle operazioni sino ad oggi inedita.

È il tempo associato al concetto di modernità "... poiché moderno deriva dalla radice latina "modo", un avverbio che significa "ora, in questo momento". Così è moderno (etimologicamente) solo ciò che avviene ora, in questo momento; l'architettura moderna è quella del presente, in un mondo in cui il cambiamento è sempre più veloce (ed auspica-to!), quindi un'architettura dell'attimo fuggente... quanto di più lontano da ciò che penso sia

l'architettura: arte del tempo e della memoria, arte dei tempi lunghi. L'architettura moderna aspira ad essere architettura istantanea... "Architettura moderna" è un ossimoro. "A ogni tempo la sua arte – a ogni arte il suo tempo" stava scritto a lettere d'oro sul fronte del padiglione della Secessione a Vienna. Il tempo dell'architettura è un tempo lungo dove ieri, oggi e domani si sovrappongono come pietre seguendo le leggi della gravità"⁴. Esistono una percezione e una gestione del tempo che sono misura della diversità tra i popoli. È ciò che Robert Levine racconta nel suo *Una geografia del Tempo* (2017) incentrato sull'idea che il tempo caratterizzi non solo le vite individuali ma anche le impronte distintive delle diverse culture. Una percezione del tempo che sempre più si unisce ai luoghi nella definizione dell'identità culturale alle varie scale. "... la cosa che forse in questo momento storico caratterizza maggiormente il Mediterraneo è lo scorrere del tempo: il modo di vivere delle persone è più lento, quasi "analogico", in contrasto con un Nord più calcolatore e per contrasto più "digitale"⁵.

Nella cultura contemporanea il tempo è il tempo breve del consumo. La velocità delle comunicazioni (opposta alla staticità dei saperi locali) ha progressivamente invaso i luoghi sostituendo conoscenze generali a conoscenze tacite, l'obsolescenza alla durabilità.

E quindi il tempo attuale degli oggetti è il tempo frenetico dei linguaggi estetici che ne definisce l'obsolescenza percepita e quello incalzante delle tecnologie che ne definisce l'obsolescenza programmata. La cultura moderna appoggiandosi sulle riflessioni di Bergson sostiene che il tempo non è più esprimibile sotto forma di presente, passato e futuro, ma di correlazioni tra questi tre tempi che determinano il concetto di durata. "Gli uomini, hanno una durata limitata nel tempo, hanno periodo di vita in cui svolgono la loro abituale attività e l'architettura davanti a questa considerazione, secondo l'autore non si deve piegare alla logica del temporaneo ma anzi deve mirare all'assoluto. Il tempo, come "durata vissuta", sulla base della teoria della relatività che ha cambiato i pensieri di tutti, è relativo ed è legato all'individualità della persona così come lo spazio" (Holl 2004). Il tempo in una cultura dominata dai miti dell'efficienza e della produttività, dalla velocizzazione dei ritmi sociali e di quelli del lavoro, è diventato l'elemento con cui misurarsi (corsa contro il tempo) o contro cui lottare (lotta contro il tempo), o ancora nella più comune delle accezioni, qualcosa di cui l'unico valore percepibile è quello economico (il tempo è denaro). Il rapporto con la dimensione temporale divide l'ideologia del

⁴ Adolfo Natalini *L'identità dell'architettura* in Follesa S. *A tempo e a Luogo: conoscenze, pratiche, direzioni per un design identitario*. Tesi dottorale. Università degli Studi di Firenze Dottorato di Ricerca XXV Ciclo.

⁵ Ciampoli D. Marseglia M., *Attorno al Mediterraneo* in Moritru M. Pau a. Lotti G., *Tessere conoscenze Artigianato, Design e Territori: esperienze in Marocco* Edizioni ETS Pisa 2011.

consumismo da una nuova visione sostenibile dei processi produttivi e sociali. Una riscoperta della “lentezza”, che è dar senso e dar valore alle cose, unisce la filosofia del movimento Slow-Food alle elaborazioni del nuovo artigianato. È questo il nuovo “vecchio” tempo del fare, un tempo che restituisce gli ambiti del sociale, un tempo non legato ai valori economici quanto a quelli di scambio; tempo lento della riflessione e dei gesti.

Il luogo

Il luogo della diversità culturale è uno spazio dotato di carattere distintivo (Norberg-Schulz 1971); è luogo nella sua duplice accezione di luogo geografico e di contenitore di risorse che alimentano la cultura nelle sue diverse espressioni.

È, ancora, luogo come contenitore di storie che ne alimentano la narrazione. “I luoghi sono stratificazioni di memorie orientate. I luoghi sono memoria e configurazione. Nei luoghi si affollano le tracce degli avvenimenti e delle trasformazioni, i luoghi conservano le tracce degli edifici esistenti e quelle degli edifici che vi esisteranno. I luoghi sono anche nodi di reticoli spaziali, dove convergono tutte le configurazioni dei contorni, le tensioni dei luoghi lontani ma visibili e anche di quelli invisibili ma collegabili... i luoghi sono anche stazioni del tempo, luoghi dove si cambiano i cavalli, ammesso che il tempo si muova e vada in qualche luogo. Il luogo, a chi sappia leggerlo dice ciò che è e ciò che vuol divenire” (Natalini 1984). Ogni luogo possiede quindi dei caratteri legati alla sua posizione fisica, alla specificità delle sue risorse naturali e culturali e alle modalità con cui gli abitanti costruiscono la sua identità partendo da tali risorse. Questi caratteri definiscono il “capitale territoriale” e il “capitale sociale”. Il capitale territoriale è l'insieme dei fattori presenti nel territorio che vanno a costituire la specificità rispetto ad un altro luogo (paesaggio, patrimonio, tecniche), il capitale sociale è l'insieme delle modalità con cui gli individui si relazionano nel sociale.

Sull'idea di un rapporto stretto tra la vita delle persone e i luoghi si basa la corrente del “bioregionalismo” che, a partire dagli anni Settanta, collega in tutto il mondo discipline diverse (Botanica, Sociologia, Architettura), legate da un rapporto col territorio. Condividendo la definizione di Michael Vincent Mc Ginnis “Gli esseri umani per loro natura non possono evitare di essere influenzati dal luogo dove abitano, lavorano e trascorrono il loro tempo. Questo spazio può essere più o meno ampio, più o meno abitato, ma sicuramente interagisce con chi lo reputa la sua casa. Il bioregionalismo è sia una filosofia che un attivismo sociale che tende a favorire un approccio alla vita basato sull'appartenenza ad un luogo”(Mc Ginnis 1999).

Con la modernità i luoghi hanno progressivamente iniziato a disgregarsi in uno spazio omogeneo. “In un'epoca storica dominata dal fordismo e dalla produzione di massa... Il



**Le invarianti
identitarie**
(elaborazione
di Martina
Corti).

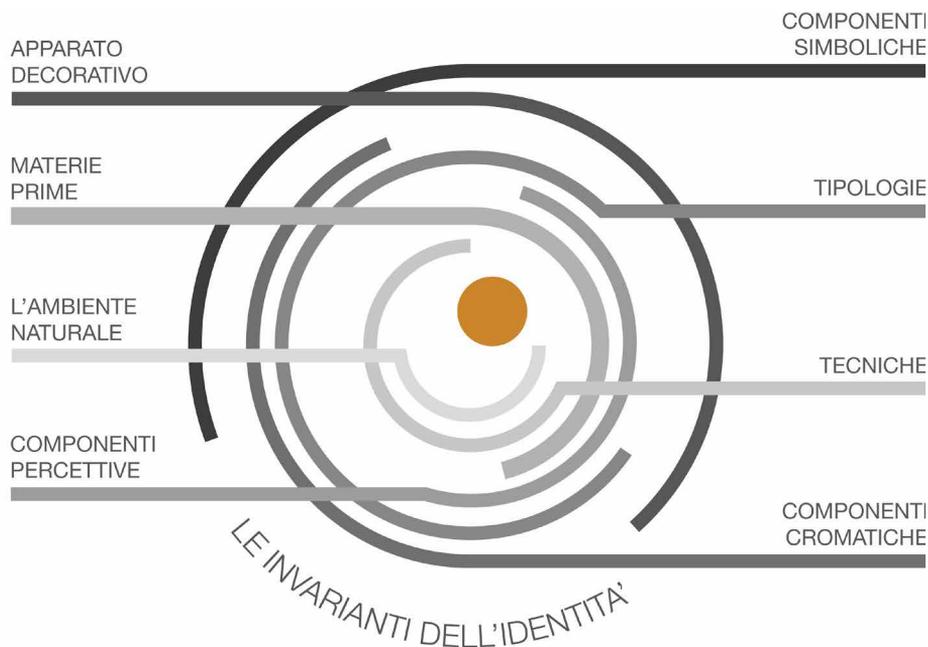
produttore/consumatore ha preso il posto dell'abitante, il sito quello del luogo, la regione economica, quello della regione storica e della bioregione. Il territorio... è stato rappresentato e utilizzato come un puro supporto tecnico di attività e funzioni economiche, che sono localizzate secondo razionalità sempre più indipendenti da relazioni con il luogo e le sue qualità ambientali, culturali, identitarie” (Magnaghi 2000, 17).

La perdita dell'identità è soprattutto perdita dei luoghi. La cultura industriale ha reciso i legami che univano i manufatti ai luoghi e il moltiplicarsi di oggetti apolidi ha progressivamente cancellato il luogo dagli elementi connotativi degli oggetti. Le manifestazioni della cultura che hanno saputo mantenere e tutelare il loro rapporto identitario territoriale (si pensi alla cultura del cibo), fanno oggi di questo un elemento chiave del proprio sviluppo. Restituire identità alle cose significa ricucire i legami che le legano ai luoghi.

1.3. Le scale dell'identità

Ogni identità è legata ad un fattore di scala. Ognuno di noi rappresenta una singola identità che si definisce nell'essere e nell'apparire e tuttavia appartiene, al contempo, a identità multiple che possono coincidere con l'identità familiare, con quella relativa al proprio luogo di origine o di adesione, della propria nazione e, in una maggiore estensione, con l'appartenenza ad una comunità ampia definita da confini intangibili o estesi come per l'identità mediterranea, asiatica, sudamericana o europea. Ogni individuo, quindi è in grado di riconoscersi contemporaneamente in più identità (così come svolge più ruoli e funzioni nella società), e muoversi tra queste a seconda delle circostanze. La definizione dell'identità è connessa ad un concetto di scala e ogni individuo partecipa al contempo ad identità multiple sviluppate spesso in tempi diversi nel corso della propria esistenza. “L'identità autentica assomiglia alle Matrioske, ognuna delle quali contiene un'altra e s'inserisce a sua volta in un'altra più grande. Essere emiliani ha senso solo se implica essere e sentirsi italiani, il che vuol dire essere e sentirsi pure europei. La nostra identità è contemporaneamente regionale, nazionale - senza contare tutte le vitali mescolanze che sparigliano ogni rigido gioco - ed europea; del nostro Dna culturale fanno parte Manzoni come Cervantes, Shakespeare o Kafka o come Noventa, grande poeta classico che scrive in veneto. È una realtà europea, occidentale, che a sua volta si apre all'universale cultura umana, foglia o ramo di quel grande, unico e variegato albero che era per Herder l'umanità”⁶.

⁶ Claudio Magris, (2009) *L'identità è una matrioska: somma di incontri e storie - Il senso di appartenenza e il dialogo con le diversità Vivere le radici è l'opposto del localismo folcloristico* in Corriere della Sera Cultura. www.corriere.it, 07 settembre.



In questa coesistenza di identità multiple può contemplarsi l'affiancamento di un'identità geografica con una identità di adesione che può corrispondere ad un differente ambito territoriale (si pensi al rapporto che gli inglesi nell'Ottocento svilupparono col territorio del Chianti in Toscana) o alla condivisione di ideali e valori con una comunità di persone. Vi sono poi oggetti in grado di generare comunità trasversali apolide che talvolta si connettono fisicamente come nei tanti raduni di appassionati di specifiche auto o moto, talvolta attraverso una rete virtuale di scambi. L'identità, inoltre, si può definire, talvolta, attraverso una condivisione di specifiche culturali che unisce differenti autori in differenti luoghi. Quando parliamo di Design Italiano, ad esempio, non ci riferiamo alla delimitazione di un ambito geografico entro il quale si collocano progettisti e produttori ma all'adesione ad una visione progettuale o alla persistenza di tratti stilistici che possono appartenere anche a progettisti provenienti da altri luoghi geografici (ne è la riprova che alcuni dei più autorevoli autori del design italiano provengano appunto da altri paesi).

1.4. Le invarianti dell'identità

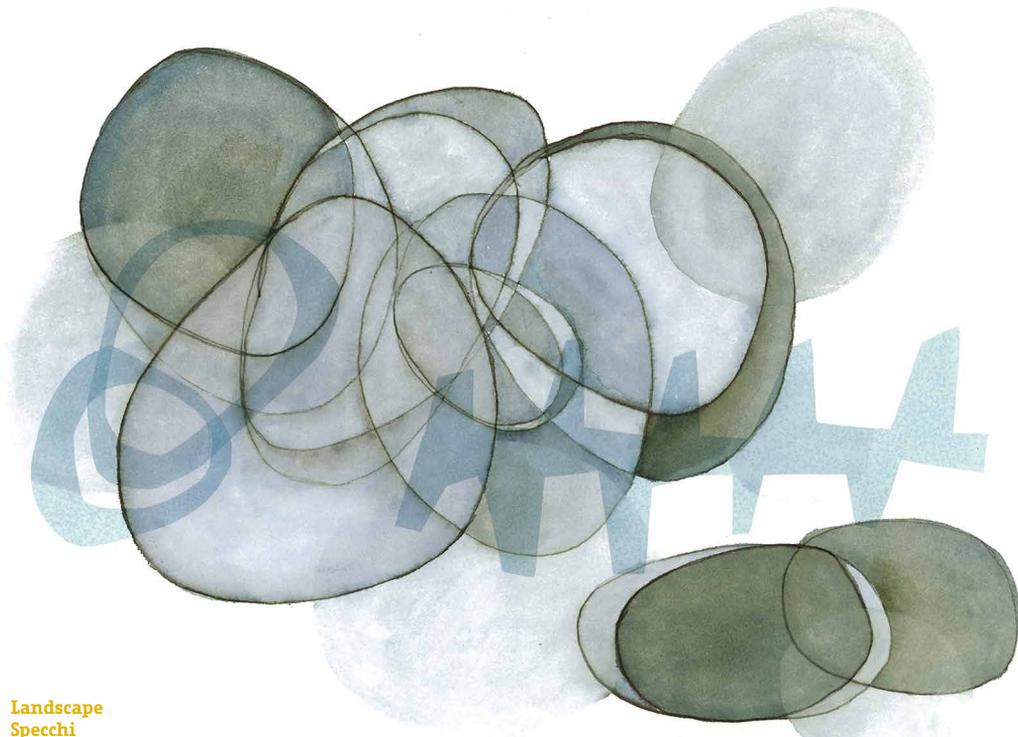
Definisco "invarianti identitarie" quegli elementi di connotazione che si ripetono, in maniera ogni volta diversa, nei diversi territori del mondo costituendo i principi generativi di ogni

diversità culturale. L'identità e la diversità culturale, come già affermato, si definiscono nella presenza di specificità che si sviluppano nel tempo in un territorio. Questi elementi competono sia le risorse del territorio, e quindi le materie prime che in esso è possibile reperire, sia le attività che l'uomo sviluppa e che ne definiscono il patrimonio culturale; la cultura materiale e la cultura immateriale. "L'identità di ciascun luogo è determinata da un insieme di elementi fisici e non, ovvero sociali, economici, culturali. Sono tuttavia gli elementi fisici, dalla scala più minuta dei singoli manufatti a quella del territorio nel suo complesso, a comunicare a chiunque abiti o usi un luogo i valori della popolazione insediata, e i saperi di chi ha contribuito nel tempo a costruire e riprodurre ciascun territorio"⁷. Tra elementi fisici e attività svolte in un territorio c'è una relazione stretta che si sviluppa e si esplicita nei tempi. Non tutte le culture materiali si definiscono nel rapporto con le risorse del territorio (molte si sono sviluppate più semplicemente nel costruirsi e nel tramandarsi di "abilità" dell'uomo) ma tuttavia è dal rapporto col contesto fisico e culturale che ospita le trasformazioni di prodotti e processi che passa principalmente la costruzione delle diversità. L'analisi delle specificità materiali e immateriali di ogni cultura è possibile attraverso la lettura di "invarianti" che, in maniera sempre differente, si mischiano all'interno di ogni territorio⁸. Le invarianti sono gli elementi costitutivi di una identità, il DNA del territorio, le componenti che, attraverso un differente peso e una diversa composizione, possono generare molteplici identità.

Sono invarianti: il contesto, i materiali, i cromatismi, le tipologie, le tecniche, gli usi, gli elementi decorativi, le componenti simboliche. Il peso di ognuna di queste invarianti cambia per ogni identità culturale; ogni tradizione materiale o immateriale ha sviluppato, nel susseguirsi dei tempi, una propria specificità che può riguardare gli aspetti tipologici, le materie prime locali, le soluzioni tecniche, gli usi, i riferimenti simbolici o il patrimonio iconografico. Talvolta qualcuno di questi aspetti è preminente rispetto agli altri, talaltra tutte le componenti del repertorio identitario sono ugualmente presenti. Se facciamo riferimento specifico ad una cultura materiale diffusa quale quella della ceramica: in alcuni territori è preminente l'aspetto tipologico, in altri l'aspetto tecnico (tornitura, colaggio, colombino), in altri il materiale (terraglia, porcellana, gres) in altri ancora l'aspetto decorativo. Tra le invarianti spesso ci sono delle connessioni strette che si esplicano nello sviluppo della diversità. Nella cultura gastronomica, ad esempio, spesso non

⁷ Marson A. 2010 *Mantenere e ricostruire l'identità dei luoghi* in Magnaghi A. (a cura di). *Montespertoli Le mappe di comunità per lo statuto del territorio* Firenze: Alinea Editrice.

⁸ Con riferimento al paragrafo precedente sulle scale dell'identità, le invarianti che determinano la diversità possono essere lette, ampliando sempre di più il cerchio delle specificità, alle diverse scale territoriali da quella locale a quella di nazione o stato.



**Landscape
Specchi
design Pierangelo Orecchioni
Produzione Marioni
2017**

Gli specchi di Pierangelo Orecchioni sono una trasposizione dei segni disegnati dalle rocce di granito in Gallura.

In un processo di rielaborazione i colori, i segni geometrici e i segni organici dell'ambiente naturale diventano gli elementi generativi del progetto.



è sufficiente l'utilizzo di risorse specifiche di un territorio (legumi, frutta, verdure, specie animali) ma queste devono incrociarsi con le tecniche per generare diversità. I piatti tipici locali sono quasi sempre un incontro tra materie locali e tecniche elaborate e tramandate oralmente da generazione a generazione.

Le invarianti descritte in questo testo sono limitate alla loro attinenza al progetto identitario e, più nello specifico, agli ambiti applicativi della disciplina Design che, essendo molto vasti (dall'abito all'oggetto, dal cibo agli spazi interni ed esterni) ben si prestano a restituire una visione ampia delle tematiche inerenti il progetto locale. Altre invarianti, per lo più nell'ambito della cultura immateriale, compongono e competono la definizione di una identità territoriale (il linguaggio scritto e parlato, le musiche, i gesti) ma esse necessitano specifiche competenze e probabilmente una differente visione strategica. La costruzione della diversità culturale passa quindi attraverso tali invarianti che, singolarmente o collettivamente, possiamo ritrovare in ogni identità territoriale e nella applicazione ai vari ambiti di attività dell'uomo. Nelle pagine a seguire vengono analizzate tali invarianti specificandone il ruolo nello sviluppo delle culture.

L'ambiente naturale

In una accezione ampia che va oltre le sue singole componenti, il luogo fisico costituisce la prima e la più importante tra le invarianti identitarie. "Col suo carico di segni umani ogni paesaggio sottintende un insieme di relazioni che legano l'uomo alla natura, all'ambiente, alla società in cui vive. Tali legami si possono valutare soltanto considerando l'uomo come protagonista d'una cultura, intesa questa come espressione complessiva delle forme di organizzazione umana nella natura. Nella sua affermazione ogni cultura si avvale di specifici strumenti (politici, religiosi, sociali, economici ecc.) nei quali (...) sono da comprendere anche il suolo, l'aria, le case, le strade, le città, cioè l'insieme degli elementi che danno vita e forma al paesaggio" (Turri 1974, 138).

Storicamente l'uomo sceglie dove stanziarsi sulla base di ciò che il luogo può offrire in termini di energia, in termini di risorse, in termini di collocazione geografica e opportunità derivanti. Sono gli elementi della natura che vengono trasformati per produrre cibo, utensili, abbigliamento, costruzioni ma è la natura stessa, nel venire continuamente trasformata, che diventa anch'essa espressione della cultura. L'uomo sceglie il luogo come base del proprio vivere e successivamente lo modifica appropriandosi delle risorse in esso contenute.

Gli aspetti del contesto che lo definiscono come invariante identitaria sono quindi legati al contesto geografico inteso come sommatoria di una collocazione fisica, di una morfologia, di un clima. Tali elementi determinano lo sviluppo delle culture materiali, degli

elementi naturali antropizzati (dalla flora alla fauna sino alle specie che possono essere coltivate), dei tipi architettonici e persino del sistema del cibo. Il fatto che un territorio si trovi in alta montagna o sulla sponda di un mare, abbia un clima prevalentemente mite o rigido, sia attraversato da un fiume o limitrofo ad un lago, incide in maniera prevalente sulla definizione degli elementi costitutivi della propria diversità.

Storicamente l'ambiente naturale ha sempre connotato le modalità di vita dell'uomo condizionandone le tecniche, il modo di vestirsi, le possibilità di nutrimento attraverso la caccia e la pesca o l'allevamento e la coltivazione, le tipologie costruttive. Il contesto ha sempre condizionato la vita umana e lo sviluppo dei popoli: maggiori erano le possibilità di trarre risorse ed energia da un determinato ambiente tanto maggiore era la possibilità dell'insediamento umano. Molte delle culture materiali che conosciamo, ed in particolar modo quelle sviluppatesi prima della rivoluzione industriale, devono la loro nascita o il loro sviluppo se non direttamente al contesto, a particolari condizioni del territorio in cui si sono insediate (presenza, di materiali, di boschi, di corsi d'acqua etc...). Il rapporto col contesto può essere di tipo diretto (quando una cultura materiale nasce a seguito della presenza nel luogo di una determinata risorsa) o indiretto (quando le specificità del luogo suggeriscono usanze o vocazioni lavorative).

Le materie prime

Un bellissimo libro di Alessandro Giraud (2019) racconta come le materie prime abbiano fatto la fortuna o la sfortuna di molti luoghi diventando talvolta preziosa merce di scambio, talaltra causa scatenante di guerre e razzie.

Il libro descrive un'identità estesa alle sorti del mondo ma, ragionando su una scala minore dell'identità, è ancora oggi possibile osservare quanto la presenza di una determinata materia abbia spesso costituito l'elemento primario attorno al quale si è costruita la diversità di un territorio. Così, analizzando la specificità della regione in cui vivo, la Toscana, è possibile elencare una serie di binomi identitari tra luoghi e materie: Volterra/Alabastro, San Miniato/Tartufo, Firenzuola/Pietra Serena, San Gimignano/Zafferano, Sesto Fiorentino/Porcellana, e una tale operazione potrebbe essere facilmente applicabile a qualsiasi altra regione dell'Italia, dell'Europa, del mondo. Ogni luogo esprime le proprie materie prime, siano esse definite dalle alterazioni che il tempo ha determinato sull'ambiente naturale o da risorse prodotte dalla mano dell'uomo in relazione alle specificità del luogo (condizioni climatiche, tipi di terreno, presenza d'acqua etc...). Discernendo tra le caratteristiche originali e le trasformazioni indotte dall'uomo sulla materia, in funzione dei processi e delle tecnologie che si sono via via presentati nelle varie epoche, i materiali rappresentano il legame più stretto tra un territorio e l'elaborazione della sua cultura.

È la presenza di materiali specifici, unita allo sviluppo delle tecniche necessarie per estrarli, che definisce lo sviluppo di molte specificità territoriali. Sin dall'antichità la presenza di metalli, terre, pietre e sabbie ha definito la nascita e lo sviluppo di specifiche culture che si sono specializzate nella loro trasformazione in manufatti. La pietra, per le sue caratteristiche di permanenza e staticità è certamente il materiale che più si presta a narrare l'identità alle varie scale. Le pietre, considerate dai popoli sardi del passato le ossa della Grande Madre, sono l'anima di quella terra: basalto, calcare, ossidiana, selce, granito, trachite, hanno definito i primi utensili, determinato la presenza di menhir e dolmen, dato corpo a complessi megalitici come nuraghi, tombe dei giganti e case delle fate (*domus de Janas*), sino a definire le architetture che caratterizzano l'identità di molti piccoli centri. Come ben spiegato nel libro di Giraud, quando ancora l'approvvigionamento dei materiali non avveniva con la tempestività connessa allo sviluppo dei mezzi di trasporto, alcuni materiali acquisivano una preziosità legata alla loro difficile reperibilità. Così, ad esempio, nel mondo alcune pietre erano considerate un materiale raro che veniva trasportato lungo le rotte dei commerci coprendo distanze abissali per connotare le più prestigiose architetture.

Le declinazioni con cui ogni materiale può essere esplicitato dalla natura sono la misura della diversità dei luoghi. Se analizziamo le caratteristiche delle pietre appartenenti alla stessa classificazione petrografica in differenti luoghi, o delle terre che danno vita ai manufatti in cotto e ceramica, possiamo capire quanto ogni territorio esprima una sua specificità legata a differenze anche minime nella composizione chimica dei materiali. E così il cotto di Impruneta (Firenze) che, a partire dal Rinascimento ha connotato in maniera stretta l'identità di quella città, è ben diverso dal cotto di Siena originato da terre distanti non più di qualche decina di chilometri dalle prime ma che esprimono una differente composizione chimica e una differente colorazione. La permanenza nel tempo di un materiale in un determinato territorio consente di tracciarne una processualità nella trasformazione degli oggetti.

Le tecniche

La tecnica, (dal greco *téchne*, “arte”, nel senso di “saper fare secondo determinate regole”) era per quel popolo l'incontro tra la sapienza dell'artigiano e quella dell'artista. La separazione tra arte e tecnica, che ha preso avvio nel Medioevo e si è completata nel Settecento, ha portato ad una visione più specifica di tecnica come insieme delle norme e dei processi applicati e seguiti in un'attività, sia essa intellettuale, manuale, artistica o progettuale. Tali norme possono essere acquisite empiricamente nell'ambito di una

trasmissibilità delle pratiche (conoscenze tacite) o derivare dall'applicazione di conoscenze scientifiche codificate (conoscenze esplicite).

Storicamente lo sviluppo di una tecnica è sempre stato legato alla sua applicazione in un contesto geografico divenendo in tal modo elemento connotante e quindi invariante identitaria. Così recita il dizionario Treccani nel definire la tecnica: “L'insieme di attività pratiche basate su norme acquisite empiricamente, sulla tradizione o sull'applicazione di conoscenze scientifiche, che sono o sono state proprie di una data situazione sociale e produttiva, di una data epoca e zona geografica; soggetta a evoluzione storica, la tecnica, soprattutto nel mondo occidentale, è caratterizzata da un insieme di relazioni reciproche, in base alle quali ha senso parlare di sistemi tecnici cui corrispondono diversi livelli di capacità produttive e realizzative, destinate ai fini sociali che di volta in volta si impongono”⁹.

Nel rapporto con i materiali e le tipologie locali, e con differenti capacità del fare (sistema di relazioni), le tecniche acquisiscono caratteristiche identitarie che vengono poi trasmesse al sistema degli oggetti. Ciò storicamente è sempre avvenuto in massima parte nei processi artigianali ma un adattamento delle tecniche che si esplicita in modifiche alle macchine o ai processi, avviene in parte ancora oggi nei comparti produttivi industriali.

Le tecniche sono sempre state legate alle persone e ai luoghi, ma nel momento in cui sono divenute patrimonio codificato e condiviso hanno rescisso il loro rapporto con l'identità. Nel paragrafo precedente abbiamo visto quanto i materiali contribuiscano alla definizione di una identità; tuttavia quando questi vengono, per qualche ragione, a mancare o diviene antieconomico il loro utilizzo, sono talvolta le tecniche a garantire una continuazione delle specificità identitarie di un territorio. “Nel momento in cui si perde identità materiale, quando non si usano più certe sabbie, certe pietre (...), quando cambia tutto questo, tuttavia non si ha un taglio netto. In sostanza, anche l'uso di tecniche diverse, di materiali provenienti da altrove etc. ha come dire una coda. Questo è determinato ancora dai mestieri, dalla mano d'opera. Anche se la sabbia non arriva più dal posto più vicino ma dal posto più lontano, ed anche la pietra perché il sistema dei trasporti lo consente, tuttavia le tecniche dei materiali continuano ad essere locali e quindi un prodotto in qualche modo assimilabile a quello di prima. Non c'è una rottura immediata”¹⁰.

La comunità scientifica è concorde nell'attribuire alla diffusione delle tecniche il ruolo principale nella omologazione del sistema degli oggetti. “Attraverso i secoli e fino ad epoca recentissima, le tecniche non si diffusero praticamente mai mediante l'informazione scritta. Il mezzo

⁹ in Treccani.it – Enciclopedia on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

¹⁰ Gabrielli, B. 1995. *La città esistente e la ricerca della qualità*. in Lo Piccolo F. (a cura di) *Identità urbana, Materiali per un dibattito*. Roma: Gangemi Editore.



Teiera cinese
Yixing
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/>

prevalente di diffusione fu la migrazione dei tecnici. La diffusione delle tecniche fu cioè un prodotto della diffusione del capitale umano... Nell'Europa preindustriale la propagazione delle innovazioni tecnologiche avvenne soprattutto per la migrazione di individui che, per un verso o per l'altro, decidevano di emigrare". (Cipolla 2009, 116).

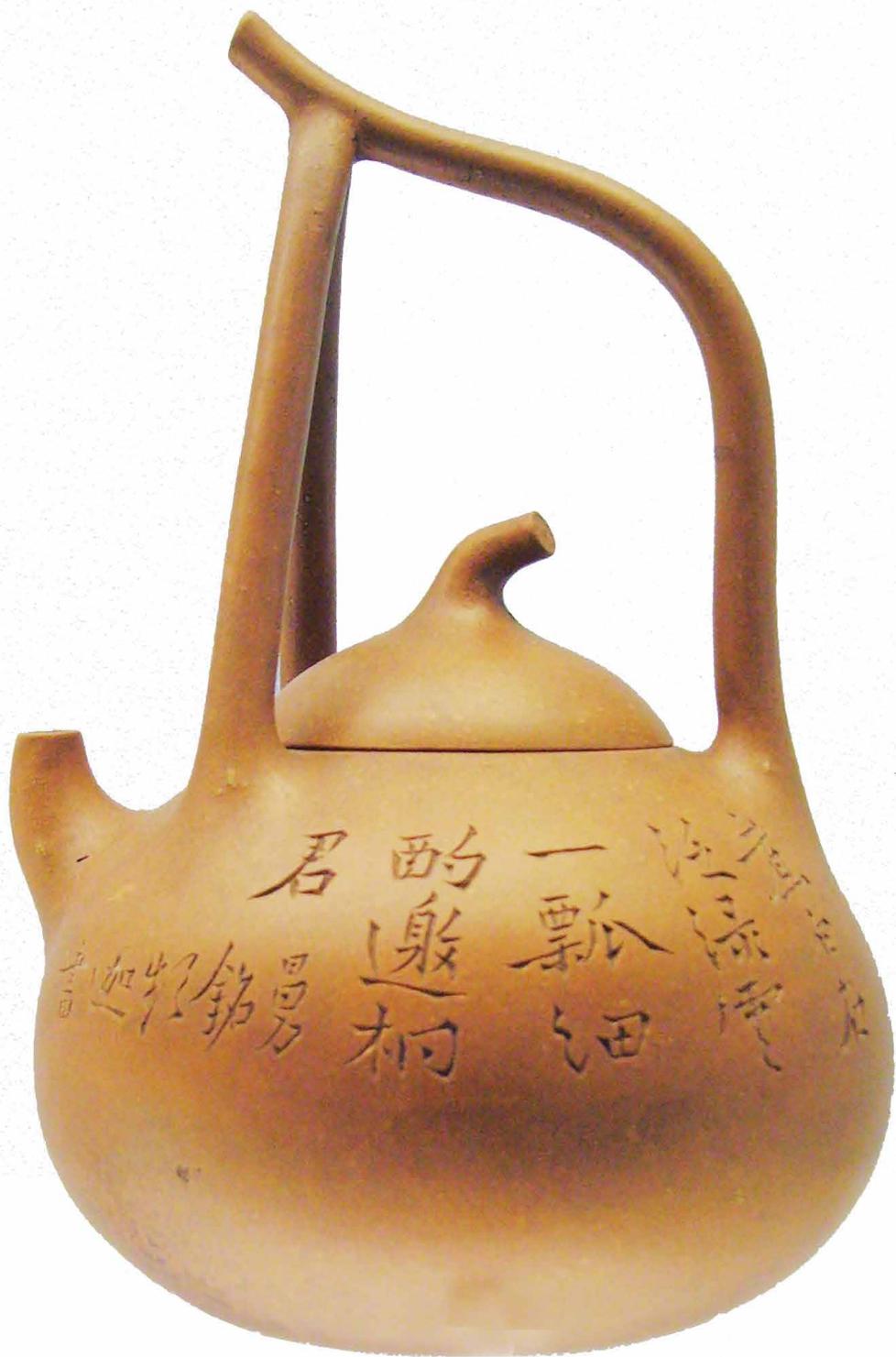
La diffusione della cultura della porcellana nel Settecento in Europa ebbe inizio grazie alla sottrazione di tecnici e maestranze provenienti dalla manifattura di Meissen dove tale cultura ebbe origine grazie alle intuizioni di un matematico (Ehrenfried Walther von Tschirnhaus) e di un alchimista (Johann Friedrich Böttger), alla corte del regnante di Sassonia Augusto il Forte. I segreti della tecnica della porcellana in Cina, dove tale cultura si era diffusa ben prima (a partire dal III secolo) non erano mai usciti da quel territorio dal quale invece arrivavano in Europa oggetti straordinari.

La tecnica ha un ruolo fondamentale nell'esplicitazione estetica e formale dell'oggetto identitario. Per essere assolutamente espliciti in questa affermazione, con riferimento alle tecniche di produzione di un vaso in ceramica, lo stesso esito formale e decorativo è ottenibile con differenti tecniche, ma la differenza tra gli spessori, la precisione formale, la riproducibilità di un oggetto realizzato con la tecnica di colaggio su stampo e quella dello stesso oggetto realizzato al tornio o al colombino è macroscopica; ai fini identitari è necessario quindi che il progettista abbia una conoscenza specifica delle tecniche e sappia applicarle o rinnovarle partendo da una base di conoscenze che appartengono al territorio. Ciò nell'ambito dei processi artigianali assume un ruolo fondamentale in quanto ogni cultura materiale ha sempre sviluppato una "personalizzazione" delle tecniche che talvolta diventa patrimonio condiviso e arricchisce la dimensione identitaria, talvolta diventa espressione personale del singolo artigiano (ed è qui che si intuisce il valore del dialogo tra progettista e artigiano).

Il tema che si pone quindi, nella dimensione attuale dello sviluppo, è quello di una quasi totale scomparsa di una "personalizzazione locale" delle tecniche che un tempo creava i presupposti per un'innovazione strategica e di come il Design possa intervenire, con le proprie competenze, a suggerire nuove personalizzazioni nella definizione delle tecniche legate alle specificità dei territori.

Le tipologie

Col termine tipologia ci si riferisce genericamente allo studio dei tipi. Nell'ambito delle scienze del progetto indichiamo con tipologia il modello caratteristico di una serie di elementi (dall'oggetto all'architettura) e cioè l'insieme delle proprietà funzionali o formali comuni ad una famiglia di elementi. Queste caratteristiche possono distinguere



一瓢細酌邀桐君

少可年家

如銘

macrocategorie universali con cui classifichiamo il sistema degli oggetti o includere “specializzazioni” locali, esiti formali, decorativi o d’uso, prodotti all’interno di una specifica realtà territoriale. Sebbene in tutto il mondo un coltello possa essere a lama fissa, a scatto, a serramanico o multifunzione (macro categorie), solo in Italia troviamo il ‘mozzetto di Frosolone’, la ‘pattadese’, la ‘biritedda’, il ‘cuteddu ammanicato’, il ‘liccasapuni’, la ‘zua-va di Scarperia’, la ‘mozzetta di Maniago’, il ‘Martinese’, la ‘sareca romagnola’, ‘sa resolza’ o il ‘zompafusso’ che rappresentano declinazioni tipologiche locali di tali macro-categorie tipologiche. Ad ognuno di questi nomi corrisponde infatti una specifica conformazione dell’oggetto legata all’uso in un determinato territorio e quindi un adattamento a condizioni specifiche (tipo di utilizzo, materiale da tagliare, gestualità). Le tipologie non rappresentano declinazioni immutabili ma subiscono modifiche, talvolta impercettibili, che ne determinano un continuo adeguamento ai tempi. Tale processualità potrebbe essere facilmente esplicitabile nel leggere l’evoluzione di un qualsiasi oggetto comune. Anche le tipologie sottintendono alle scale dell’identità. Se mi riferisco ad esempio alla caffettiera (che è una macro-categoria tipologica di oggetto domestico con cui si prepara e si serve il caffè), la moka, invenzione geniale di Alfonso Bialetti, è certamente una tipologia comune a tutte le regioni del nostro paese, conosciuta nel mondo come emblema dell’identità italiana, ma la caffettiera napoletana rappresenta una specifica declinazione dello stesso tipo di oggetto avvenuta in un ambito locale. Ci sono oggetti per i quali è uso diffuso accompagnare il nome al luogo e così in Italia il sapone è marsigliese come le tegole, la spalliera è svedese, la tenda è canadese (ma in Sardegna lo è la tuta da ginnastica), la sauna è finlandese etc. La declinazione locale di una tipologia può essere determinata dall’uso di materiali autoctoni, da una specializzazione stilistica, dall’appartenere a specifici rituali, da un diverso modo d’uso, dall’influenza che le caratteristiche geografiche esercitano sugli oggetti (clima, morfologia). Pensiamo ad esempio come un oggetto diffuso della cultura contadina come una roncola (l’attrezzo con lama ricurva utilizzato per tagliare rami e fronde) trovi una molteplicità di forme nelle diverse aree geografiche. Queste differenze sono legate al rapporto col contesto e quindi al diverso tipo di arbusti che devono essere tagliati in un luogo (legni più o meno duri), al differente modo di utilizzare l’attrezzo (la presa, il gesto), al diverso gusto estetico che ne guidava talvolta la forma, talvolta il decoro.

L’apparato decorativo

Prima che la modernità e il diffondersi di linguaggi di semplificazione promossi dalla cultura industriale intervenissero a modificare il fare delle cose, uno degli elementi

di maggior caratterizzazione delle specificità territoriali era rappresentato dalla decorazione che consentiva da un lato di mostrare la qualità del lavoro degli artisti e degli artigiani (e rappresentava per questi ultimi un'esaltazione del proprio operare) e dall'altro di definire elementi di differenziazione rispetto ad altre tradizioni locali. Si intende per decorazione quell'insieme di elementi formali, segni, colori, apparati ornamentali apposti alla struttura di un oggetto. La decorazione degli oggetti all'inizio (così come quella delle tombe o degli edifici religiosi), rivestiva funzioni narrative e descrittive a cui partecipava una simbologia di contenuto religioso o morale.

Il decoro ha sempre rappresentato un ambito di confronto tra tecnica e arte. L'apparato decorativo è stato spesso il terreno di una competizione interna tra gli artigiani di uno stesso territorio ed esterna nei confronti delle lavorazioni in uso in altri luoghi.

Lo sviluppo di specifiche tecniche decorative applicate ai manufatti d'uso domestico accompagna l'evoluzione stessa degli oggetti. Erano gli artigiani (talvolta gli artisti sino al diffondersi della cultura industriale) ad occuparsi dell'ideazione degli oggetti comuni (arredi e suppellettili) che venivano prodotti per lo più in un ambito locale. L'uso della decorazione comportava la presenza nelle città di una rete di pittori, decoratori e intagliatori che elaboravano o perpetuavano stilemi e tecniche locali o di contaminazione.

Con l'avvento della rivoluzione industriale e la nascita delle macchine anche nell'apparato decorativo si sviluppa una scissione tra definizione formale e connotazione estetica: la decorazione diviene qualcosa che, nell'ambito di un processo industriale, può venire applicata successivamente alla realizzazione dei manufatti. Una tale distinzione era certamente già presente nell'ambito degli oggetti (si pensi alla decorazione pittorica degli oggetti in ceramica) ma il procedimento industriale annulla il valore qualitativo che le maestranze locali possono apportare affidando la connotazione decorativa alle macchine, e quindi rendendo apolide tale connotazione.

Se ci riferiamo alla caratterizzazione degli spazi abitativi che sino all'800 aveva un rapporto diretto con gli artigiani locali, la nascita delle carte da parati con motivi ornamentali ripetitivi e *pattern* segna, anche in tale ambito, l'avvio di una scissione tra ideazione ed esecuzione. Nella produzione degli oggetti, a partire dalla prima rivoluzione industriale e dopo una lunga fase in cui i prodotti seriali erano caratterizzati da una scarsa qualità estetica, gli architetti in un primo tempo e i designer successivamente, iniziano a dedicarsi alla progettazione degli oggetti sancendo una radicale e definitiva separazione tra ideazione e realizzazione dei manufatti. Questa separazione ha favorito una progressiva eliminazione degli elementi decorativi, per motivi pratici (molte pratiche decorative venivano sviluppate dall'artigiano durante la fase realizzativa), per motivi tecnici (la difficoltà delle macchine nel riprodurre



Vaso tetrapode dalla necropoli di Santu Peadru di Alghero
di Elena0496
Opera propria, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=55063881dominioTutankhamonwikimedia.org/w/index.php?curid=156516>.

molte delle tecniche manuali) e, nella contemporaneità, per motivi processuali (la difficoltà di trasmettere decori attraverso le pratiche del disegno digitale), ma soprattutto per una progressiva omologazione dei linguaggi estetici che ha accompagnato la diffusione delle comunicazioni e lo sviluppo delle conoscenze.

La storia del Movimento Moderno è storia di uno scontro tra purezza geometrica ed essenzialità ed espressività decorativa. Nell'ambito di tale scontro si verifica un radicale cambiamento degli equilibri che sino ad allora regolavano i rapporti tra forma e decoro. La forma, che rientra nelle competenze del designer-progettista, tende a primeggiare, annullando progressivamente gli apporti che derivano dalla componente decorativa. Il trionfo del bianco, che a partire dalla fine del Novecento guida una tendenza al minimalismo che caratterizza il sistema degli spazi, e che poi si trasferisce al sistema degli oggetti, è rinuncia all'apporto artistico.

In Italia, con l'eccezione della genialità di Piero Fornasetti che seppe attingere al patrimonio figurativo della cultura artistica italiana, e delle elaborazioni delle avanguardie degli anni Settanta (Memphis e Alchimia), che tentarono un approccio 'industriale' al decoro sfruttando le possibilità di materiali come laminati plastici, serigrafie, impiallaccature o vetri stampati, la decorazione è stata bandita dalla cultura post-razionalista e per un lungo periodo non ha più rappresentato oggetto di studio nei corsi di progettazione né elemento costituente delle pratiche del design. D'altronde i rapporti con l'arte (riprenderemo questo concetto nei successivi capitoli) rappresentano ancora un aspetto irrisolto per molte delle discipline del progetto. Se ciò vale per l'architettura ("Non credo ci sia nessuna possibilità per l'architettura di essere opera d'arte" Richard Serra) il tema è assolutamente centrale anche nelle elaborazioni teoriche del Design. Il vulnus della funzionalità è stato a lungo tema portante di una identificazione del design con i processi industriali (Design come progetto del prodotto industriale) che portava ad escludere qualsiasi rapporto con l'artigianato. Ma se guardiamo agli scenari del design contemporaneo, tale dogma sembra essere ampiamente superato dall'evoluzione dei linguaggi.

La permanenza di una logica decorativa nel sistema degli oggetti è oggi per lo più legata alla persistenza di un tessuto manifatturiero in alcuni paesi o alle poche aziende che hanno saputo inglobare nel processo di produzione degli elementi di contaminazione artigianale.

Gli elementi percettivi

Alcune espressioni della percezione hanno la capacità di sviluppare associazioni mentali, legate a singoli episodi, che appartengono alla categoria del ricordo: quei profumi,



quegli odori, che incontriamo nel corso della nostra vita, diventano un bagaglio prezioso di memorie e di emozioni. Ciò avviene, ad esempio, con la percezione olfattiva. Gli stimoli olfattivi sono in grado di generare emozioni che durano a lungo nel tempo e che vengono collegate a eventi, persone e luoghi. La percezione olfattiva guida i processi di identificazione connotando gli spazi di un elemento di riconoscimento che influirà nelle visite successive; la memoria riesce a far riemergere le sensazioni e lo stato d'animo che avevano accompagnato



Rosso Pompeiano
Rituale di iniziazione ai Misteri. Dettaglio dell'affresco della Villa dei Misteri a Pompei, dipinto nel "secondo stile" pompeiano, del 60 a.C. circa. Pubblico dominio, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=156516>.

la percezione di quell'odore nelle nostre prime visite a quello spazio. Mentre tutto ciò che percepiamo con la vista viene elaborato dalla nostra mente diventando componente del nostro bagaglio culturale, le sensazioni olfattive rimangono in noi solo a livello inconscio, a un livello dove non avviene nessun processo di analisi razionale.

L'odore dei cibi, di alcuni materiali, i profumi della natura, l'odore stesso delle persone sono archetipi di un linguaggio olfattivo che varia di luogo in luogo. Gli stimoli olfattivi e gustativi sono in grado di generare memorie che durano a lungo nel tempo e che vengono collegate a eventi, persone e luoghi. Ognuno di noi ha una memoria olfattiva delle diverse case che ha frequentato o ricordi di ambiti spaziali legati alla percezione di determinati odori (il refettorio della scuola, la piazza del paese nella festa, il negozio del barbiere o la cucina dei nonni). Ma la percezione olfattiva, per quanto tale connessione non sia così evidente, guida, insieme alla percezione tattile anche il rapporto con gli oggetti; di alcuni oggetti permane una memoria legata al loro specifico odore. Si pensi all'esperienza tattile e olfattiva che, nei giorni che precedono l'inizio dell'anno scolastico, guida l'acquisto dei lapis.

In egual modo i suoni e le musiche sono in grado di generare memorie che possono riguardare la sfera personale degli affetti o, anche in connessione con questi ultimi, definire il nostro rapporto con gli oggetti e gli spazi. "Gli occhi vogliono collaborare con gli altri sensi. Tutti i sensi, compresa la vista possono considerarsi estensioni del senso del tatto, specializzazioni della pelle. Definiscono l'interfaccia tra la pelle e l'ambiente, tra l'opaca interiorità del corpo e l'esteriorità del mondo (...) le immagini di un regno sensoriale nutrono l'immaginario in una modalità diversa dalla propria. Immagini di presenza fanno sorgere immagini di memoria, immaginazione e sogno." (Pallasmaa 2007,60). L'identità si ritrova dunque in una facoltà di sintesi che collega ed estende i diversi sensi della percezione. Una riscoperta del ruolo e del valore delle percezioni, veicolata dai testi di autori quali Juhani Pallasmaa, Steven Holl o Henry Frances Mallgrave, guida le elaborazioni della nuova disciplina *spatial design* per la quale gli elementi di percezione diventano parte integrante delle considerazioni progettuali. Se la memoria dei luoghi e delle cose si costruisce attraverso i sensi: vista, udito, tatto e olfatto, è forse possibile intervenire su questi nella definizione del progetto identitario.

Le componenti cromatiche

La capacità di determinare esperienze di tipo emotivo compete in egual misura le componenti cromatiche (Arnheim 2008). Anzi, tra le percezioni che possono avere una connessione diretta col progetto, quella cromatica è certamente una delle più evidenti. I colori



definiscono ciò che ci circonda influenzando lo sviluppo della società e la nostra stessa personalità. La percezione delle componenti cromatiche si compone di una risposta “fisiologica” del nostro corpo al colore e di una risposta “psicologica” che è influenzata dalla nostra cultura di riferimento; nella commistione di questi due aspetti si definisce il ruolo identitario che i colori esprimono. Il colore, fatti salvi gli aspetti che derivano dalle percezioni legate alle esperienze individuali, è un concetto collettivo che agisce alle diverse scale dell’identità; alcune risposte fisiologiche e neuronali al colore accomunano una collettività, altre possono essere condivise a livello globale. I significati dati ai colori sono spesso influenzati dal contesto naturale e culturale in cui una popolazione vive. L’approccio al colore cambia tra il nord e il sud del

mondo, proprio perché le cromie sono legate alla storia e alla cultura, ma anche alle caratteristiche cromatiche dell'ambiente naturale e antropizzato in cui le comunità si situano. Il colore esprime identità sia in una connessione stretta con i materiali, sia nell'ambito di scelte culturali condivise in un ambito territoriale circoscritto. Anche tale invariante identitaria ha in qualche modo subito le trasformazioni legate ai mutamenti intervenuti nel Settecento e paralleli alla rivoluzione industriale. Sino a tale fase i pigmenti utilizzati per produrre i colori erano determinati dalle materie prime di origine vegetale, minerale o animale, e quindi avevano un rapporto diretto col luogo. Giallo di Napoli, verde veronese, nero Roma, rosso Venezia, terra di Siena sono nomi di pigmenti che ne indicano una corrispondenza identitaria. La storia di alcuni colori racconta delle alterne fortune dei paesi di produzione e dei cambiamenti, in particolar modo nella pittura, derivanti dalla difficile reperibilità di alcuni pigmenti. È esemplificativo il caso dell'azzurro. La fortuna di tale colore nella iconografia medioevale deriva dall'utilizzo della componente di lazurite presente nei Lapislazzuli, un minerale rarissimo proveniente dalle cave di Badakshan, nell'attuale Afghanistan. La denominazione di "blu oltremare" pare provenire da una capacità di ottenere il colore da tali minerali sviluppata originariamente in Oriente. Il costo del materiale era tale che "usare questo pigmento non significava solo dare sfoggio di ricchezza ma -specialmente nelle opere sacre del Medioevo - conferire virtù al dipinto" (Ball P. 2010 pag.248). Nel tardo XVI secolo tale materiale cominciò a scarseggiare tant'è che nel 1815 la Société pour l'Encouragement d'Industrie in Francia offrì pubblicamente un premio per chi fosse stato in grado di trovare un degno sostituto di origine sintetica.

Le prerogative sopra descritte facevano sì che ci fosse spesso un rapporto di corrispondenza tra il territorio e i colori utilizzati al suo interno. L'identità cromatica nasceva in un rapporto tra i cromatismi diretti espressi dal paesaggio naturale e dal paesaggio antropico e dai cromatismi indiretti ricavati dalle materie prime presenti nello stesso territorio e utilizzati nel sistema dei manufatti o delle costruzioni. Con lo sviluppo dell'industria chimica e l'avvio della produzione industriale dei colori viene a mancare il collegamento tra le risorse espresse dal territorio e i suoi colori ma permane tuttavia un'identità cromatica sviluppata nel tempo. Le componenti cromatiche che percepiamo attraverso la vista interagiscono con le altre esperienze che coinvolgono i nostri sensi e insieme contribuiscono a formare la memoria dei luoghi che si esplicita in una dimensione collettiva e in una sfera privata in cui ciascuno di noi ritrova i ricordi del proprio territorio.

Il ruolo identitario del colore è certamente maggiormente leggibile nella dimensione urbana; ogni città esprime i propri colori. L'Allegoria del Buon Governo di Ambrogio

Lorenzetti sembra essere il riferimento più immediato per la concretizzazione di una capacità pittorica di esprimere l'identità cromatica di un territorio. Il dibattito sugli aspetti cromatici delle città, segnale di un'accresciuta consapevolezza di quanto il colore concorra alla definizione dell'identità di uno spazio urbano e alla sua riconoscibilità, ha portato, a partire dagli anni 70, all'adozione dei piani del colore in molte città italiane.

In Italia il primo piano del colore è stato quello della città di Torino che rappresenta una prima risposta in merito alla necessità di dotarsi di strumenti in grado di disciplinare, pianificare, ma soprattutto valorizzare il colore su scala urbana a partire dalle aree più rappresentative della città, per lo più riconducibili al centro storico. L'applicazione di un tale strumento ha notevolmente contribuito in alcune città alla conservazione delle caratteristiche identitarie in quanto, nell'indicare i materiali, i colori e le tipologie da impiegarsi, ha consentito di le caratteristiche originarie.

I colori di cui sono composte le cose che ci circondano mutano al cambiare del tempo meteorologico, di quello cronologico, della ciclicità delle stagioni e delle mode. Sebbene i cicli cromatici nel design siano oramai scanditi dal susseguirsi di tendenze determinate dall'obsolescenza dei linguaggi estetici, tuttavia esiste un aspetto del colore che ancora lega alcuni oggetti ad una propria identità territoriale. Se dovessi far riferimento ad alcune culture ceramiche in differenti luoghi del territorio italiano quali Caltagirone, Montelupo Fiorentino e Assemini, esse produrrebbero palette cromatiche tra di loro molto differenti. Storicamente alcune culture, e di conseguenza alcuni territori, sono stati legati alla scoperta e all'uso di un determinato colore che ne ha determinato un'identità. Spesso tali colori sono diretta conseguenza dei materiali, qualche volta di minerali o specie vegetali presenti in un territorio che hanno determinato chimicamente la definizione di un colore.

Le componenti simboliche e l'immaginario collettivo.

Forma e decorazione non servono solo a connotare esteticamente gli oggetti, ma anche, talvolta, a decretarne un valore simbolico. Fin dalle origini l'uomo ha inserito simboli, negli oggetti e nelle architetture, con lo scopo di attrarre eventi specifici, proteggersi da influssi di vario tipo, esprimere in maniera sintetica significati spesso connessi ai temi della religione e della morte. La scomparsa delle componenti decorative ha parallelamente comportato la progressiva cancellazione di tali elementi simbolici che definivano e guidavano l'interazione tra gli uomini e gli oggetti.

Alle scienze sociali va il merito di averci indicato per prime come gli oggetti possano veicolare, oltre alla propria funzione primaria, significati rituali, iniziatici e sociali. Come sostiene Barthes "c'è sempre un senso che va oltre l'uso degli oggetti" e questo senso talvolta è una



Sonaze
Design:
Valeria Tola
In riferimento stretto alla cultura sarda Sonaze è una esplicita citazione dei cinque sensi, intesi come strumenti per comprendere l'essenza della vita.



connotazione relazionale (il significato che quell'oggetto rappresenta per noi) talvolta è una connotazione simbolica (i messaggi espressi che hanno una decodificazione condivisa). Una componente simbolica (e rituale) poteva essere letta, ad esempio, in molti oggetti della cultura mediterranea. "Una caratteristica comune a questi sistemi di oggetti, nell'economia del quotidiano mediterranea, è l'andare oltre al significato legato alla pura funzionalità, tendendo verso prodotti che diventano compagni e strumenti dei vari rituali della vita assumendo significati e valori simbolici." (Fagnoni 2004, 35).

Il significato iconografico ed iconologico dei simboli e delle figure ricorrenti nei tessuti artigianali, nei gioielli o negli oggetti d'uso era quasi sempre legato al loro contesto storico d'origine. Nel passato, ad esempio, i gioielli avevano molti significati e venivano conservati e tramandati, da generazione in generazione, come oggetti sacri e preziosi. Il gioiello aveva la funzione di medium tra l'uomo e gli Dei, per invocarne la grazia o per

esorcizzare le forze del male. I gioielli per i bambini servivano a sottrarre il nuovo nato alle insidie del malocchio, il corredo di oggetti preziosi affiancato al defunto garantiva la custodia del corpo e la rinascita alla vita, lo scambio degli anelli sanciva la promessa di un matrimonio per cui il gioiello è simbolo dell'alleanza e del vincolo.

L'abbandono dell'animismo "che aveva caratterizzato il concetto di natura nutrito dai classici come dalla maggior parte delle altre culture nei quattro angoli del mondo" (Cipolla 2004) e definito significato, forme e decoro degli oggetti, si manifesta nel momento in cui negli oggetti prevale la funzione sull'uso e quindi durante la rivoluzione industriale quando si inizia ad utilizzare le cose prevalentemente per la loro performance tecnologica. Ciò non avviene repentinamente con la sostituzione dei sistemi produttivi industriali a quelli manifatturieri, ma gradualmente, se pure in maniera differente per ogni luogo (i diversi ordini del tempo), col progredire delle scoperte tecnologiche.

La scomparsa del valore simbolico che si completa nella fase postmoderna (Baudrillard 2003), se da un lato libera (in parte) gli oggetti dalla loro funzione rappresentativa, dall'altro cancella progressivamente quella componente animistica che definiva il rapporto tra noi e le cose. Gli oggetti di cui ci circondiamo non hanno più un'anima, non assumono più quel ruolo simbolico che le culture del passato gli avevano attribuito.

Il valore simbolico degli oggetti scompare dunque col prevalere degli aspetti funzionali che ne annullano in parte la ritualità, ma soprattutto con l'incedere di una obsolescenza che impedisce un rapporto continuativo con gli oggetti, quel "tramandarsi" che è spesso un rafforzamento delle componenti simboliche.

I pochi oggetti che conservano un ruolo simbolico legato all'uso sono gli oggetti delle cerimonie (rituali della tavola, riti religiosi, celebrazioni) che ancora permangono nel nostro vivere, mentre è scomparso completamente un valore simbolico negli oggetti quotidiani che hanno ormai esclusivamente un ruolo funzionale o tecnologico transitorio. Poiché i simboli e la loro decodificazione agiscono nell'ambito di comunità circoscritte è lì che tali attributi assumono una connotazione identitaria che può essere conservata e trasmessa. Al contempo gli oggetti sono portatori di immaginario.

Gli oggetti sono strutture immaginarie. Lo sono non soltanto perché producono significati simbolici e culturali, aprendo mondi impensati, ma anche perché l'immaginario è insito nella formulazione e nella progettazione di nuovi oggetti. Si potrebbe dire che l'immaginario è un produttore di oggetti, tanto quanto gli oggetti sono produttori di immaginario. (Proverbio P. Riccini R. 2016).

È tale immaginario elemento di una memoria collettiva che alimenta la dimensione identitaria.

L'uso e il possesso

Gli oggetti hanno prevalentemente due funzioni: quella legata al loro possesso e quella legata al loro uso. Ci sono chiaramente oggetti che vivono del solo possesso (gli oggetti della museografia o del collezionismo o i souvenir, memorie di altri luoghi) o del solo utilizzo (lo sono gli oggetti legati alle funzioni pubbliche o gli oggetti condivisi della sharing economy) ma prevalentemente la vita di ogni oggetto si svolge in un mix equilibrato tra questi due ruoli.

Il possesso rappresenta l'interazione tra l'oggetto e l'ambiente (si pensi al ruolo "rappresentativo" degli oggetti) mentre l'uso rappresenta l'interazione tra l'oggetto e l'uomo. Tale interazione non avviene sempre con le stesse modalità ma ha una declinazione che può essere personale (legata alla nostra gestualità), o condivisa da un gruppo o da una comunità e quindi codificata. Quando tale condivisione avviene nell'ambito di un determinato territorio, essa diviene elemento di connotazione identitaria. Non solo l'aspetto delle cose, quindi, costruisce l'identità (o ne è conseguenza), ma anche il modo in cui le usiamo costituisce una componente di diversità.

L'uso rappresenta l'incontro tra gestualità e materialità. Spesso la gestualità è parte di un rituale che coinvolge uomini, oggetti e spazi (si pensi agli oggetti delle feste o delle tradizioni) altre volte è espressione di personalizzazione di una funzione (si pensi al differente utilizzo degli oggetti in ambito lavorativo e alle diverse "abilità" espresse) altre ancora è espressione di una quotidianità (i gesti che compiamo ogni giorno quali ricaricare un orologio al polso o riempire una moka con l'acqua e il caffè). Gli oggetti guidano i rituali e possono veicolare dei significati che oltrepassano la loro funzione (come già specificato parlando del ruolo simbolico delle cose); sono costruttori di legami sociali. In virtù di un patto sancito attraverso il dono, essi assumono un carico emotivo che prende la forma di un'amicizia o di un attestato di vicinanza, costruendo quei legami che definiscono una comunità; gli oggetti rituali sono portatori di significati, instaurano un dialogo intimo e personale con i loro utilizzatori. Oltre ad essere espressione di identità l'uso delle cose contribuisce al loro continuo modificarsi. La successione storica di forme che caratterizza alcuni oggetti quotidiani racconta di un continuo adeguamento all'uso. È la progressiva scomparsa di una gestualità (basterebbe mettere a confronto la ricchezza dei gesti di un vecchio ciabattino con la meccanicità del fare di un moderno riparatore) una delle molteplici cause di un progressivo impoverimento degli oggetti che si distaccano in tal modo dal loro rapporto con i luoghi.

Il possesso delle cose è sempre stato il motore di una staffetta identitaria. Il tramandarsi degli oggetti è espressione dell'appartenenza ad un nucleo familiare ma al contempo è

espressione dell'appartenenza ad un territorio. In molte regioni del mondo gli oggetti rappresentavano il corredo in dote alle figlie femmine (ma talvolta anche ai figli maschi nelle famiglie benestanti) con un evidente ruolo simbolico ma anche come rivendicazione orgogliosa di un'origine e di una tradizione territoriale. Tali oggetti variavano a seconda delle tradizioni del luogo e contribuivano a tener viva una specifica cultura del fare. Ciò che caratterizzava tali oggetti tramandati era il loro persistere ad di là dell'uso. La presenza di una vetrina nel salotto o nel tinello della casa borghese (ma spesso anche nella cucina della casa contadina) aveva il ruolo di mostrare le "cose" e queste cose contenute nelle vetrine parlavano di tradizioni del fare, di viaggi, di passioni (le collezioni), di status sociale (reale o apparente).

1.5. Gli ambiti dell'identità

Un territorio (sia esso città, regione, nazione) non è un semplice agglomerato di case, uffici, strade, industrie, semafori, automezzi ecc. È soprattutto un concetto "identitario", uno spazio, allo stesso tempo fisico e simbolico, in grado di generare senso di appartenenza nelle persone che ci vivono e attrazione per le altre.

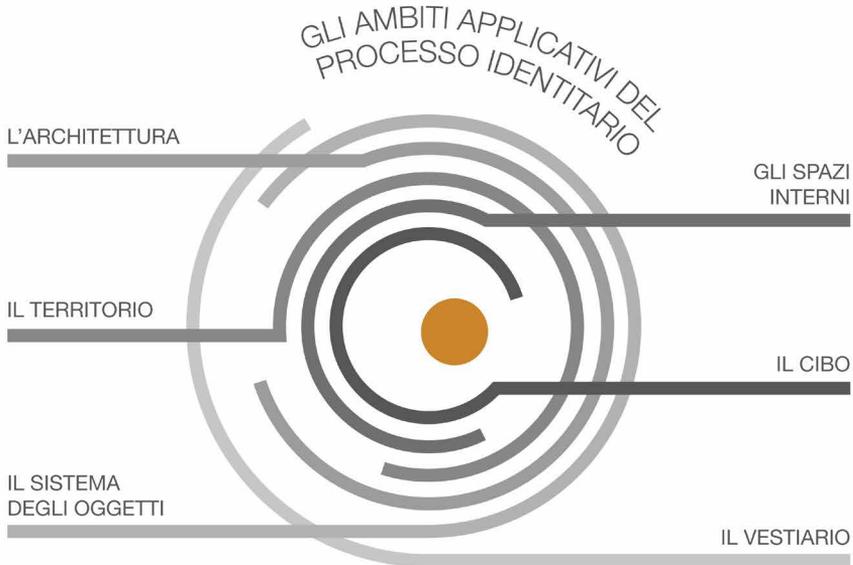
Antonio Romano

Le invarianti appena descritte si esprimono nei diversi ambiti applicativi, e quindi nelle diverse attività in cui si esplicita la vita dell'uomo nei luoghi. Materiali, usi, cromatismi, tecniche, tipologie e stilemi rappresentano invarianti generiche che possono trovare ugualmente applicazione nel patrimonio architettonico, nel sistema degli oggetti, nel territorio antropizzato o nelle espressioni culinarie di un luogo. Ognuna di questi invarianti diventa portatrice di un'identità nel momento in cui viene applicata ad un ambito locale.

Vi sono per ogni cultura territoriale degli ambiti specifici nei quali l'identità, per vicende storiche o geografiche, si manifesta e progressivamente definisce una propria specificità. Non tutti i territori in cui sono presenti delle terre argillose sviluppano ad esempio una cultura dei manufatti in terracotta, ma lì dove ciò accade, spesso si sviluppano parallelamente delle culture artigianali e delle tecniche di lavorazione e il tutto trova applicazione probabilmente nel patrimonio architettonico o nel sistema degli oggetti definendo progressivamente una diversità di quel luogo rispetto ad altri luoghi simili. È l'attività dell'uomo, e quindi la sua cultura, che consente alle invarianti identitarie di esplicitarsi ed essere applicate. La presenza in un luogo di una cultura del fare può essere determinata dalla elaborazione di una o più delle invarianti precedentemente descritte ma anche da vicende storico-sociali che favoriscono una importazione di invarianti "esterne" e una loro successiva declinazione. Se si pensa alla tradizione della porcellana a Sesto Fiorentino in Italia, questa si deve alla lungimiranza del marchese Carlo Ginori che portò sul territorio conoscenze e maestranze provenienti dall'Austria avviando in quel luogo una nuova tradizione culturale pur nell'assenza delle



Gli ambiti applicativi del progetto identitario (elaborazione di Martina Corti).



materie prime necessarie. Le invarianti, in quel caso materiali e tecniche, non appartenevano al luogo ma la loro specifica declinazione nel tempo ha consentito la costruzione di una identità che si è alimentata di decori (nella contaminazione con l'arte nel territorio fiorentino), tipologie, tecniche e maestranze che si sono sviluppate in quella specifica tradizione e che l'hanno resa differente da altre tradizioni similari.

Viceversa, a pochi chilometri di distanza, la cultura del cotto ad Impruneta si sviluppa in riferimento ad invarianti (materie prime e usi) proprie del territorio. Lo sviluppo di invarianti in uno o più ambiti costitutivi della cultura di un luogo è di per sé elemento costruttivo di una specifica identità. I paragrafi a seguire mostrano, tra le molteplici attività svolte dall'uomo, quelle che rappresentano i principali ambiti applicativi delle invarianti identitarie precedentemente descritte.

Il territorio

Il principale ambito nei quali si sviluppano e trovano applicazione le invarianti identitarie sinora descritte è il territorio inteso come ambito circoscritto nel quale si raccoglie una comunità. Il territorio è lo spazio fisico, ma anche lo spazio antropologico, nel quale si sviluppa e si definisce, attraverso relazioni, la cultura e l'identità di un gruppo sociale.

Limitatamente alla sua dimensione fisica il territorio è esso stesso espressione di una identità che si manifesta, alle varie scale, nelle trasformazioni operate dall'uomo sull'ambiente naturale. Per le discipline progettuali è lo spazio geografico urbanizzato, agricolo o naturale, dove è possibile attuare, attraverso gli strumenti del progetto, tali trasformazioni.

Per la scuola territorialista, nata in Italia nei primi anni '90 da un fortunato incontro tra discipline del progetto e scienze sociali, il territorio è espressione delle connessioni tra "natura" e "cultura" che si sviluppano nel corso della storia. Attraverso processi di lunga durata il territorio acquisisce una sua peculiare identità. Usando le parole di Alberto Magnaghi, "il territorio non esiste in natura: esso è un esito dinamico, stratificato, complesso di successivi cicli di civilizzazione; è un complesso sistema di relazioni fra comunità insediate (e loro culture) e ambiente... Il territorio nasce dalla fecondazione della natura da parte della cultura" (Magnaghi 2000, 61).

È vero che l'ambiente naturale esprime di per sé una sua specificità, costituendo, come già scritto, una delle invarianti alla base delle trasformazioni identitarie, ma parliamo di identità "culturale" di un territorio esprimendo in tal modo quelle differenze che sono conseguenza del rapporto tra l'ambiente naturale e le trasformazioni ad esso apportate dai suoi abitanti e quindi come ambito applicativo delle invarianti.

Ciò che noi percepiamo talvolta come ambiente naturale è in realtà spesso frutto di trasformazioni avvenute nei tempi (modificazioni conseguenti alle conoscenze sviluppate e contaminazioni), esattamente come avviene per gli altri ambiti dell'identità. Nulla parrebbe più naturale di un paesaggio con cipressi in Toscana, o di un campo con alberi di eucalyptus nell'agro pontino o, ancora, di un parco con le palme in Sicilia. Ebbene il Cipresso non è nato in Toscana, la sua culla è nel bacino del Mediterraneo orientale, idealmente fra la Persia, l'Egitto e la Grecia, dove infatti vegeta spontaneamente (in Italia fu importato dai Fenici e in Toscana dagli Etruschi), l'eucalyptus è un albero tipico australiano introdotto nel Lazio, in Sardegna e in altre regioni dagli americani con le bonifiche del dopoguerra e impiegato, per debellare la malaria grazie alle sue straordinarie capacità di assorbimento dell'acqua, la palma, perlomeno quella che ancora ammiriamo nei giardini monumentali di alcune città del sud viene, con ogni probabilità, dall'Africa settentrionale.

A partire dalla metà degli anni Ottanta le ricerche e i progetti sviluppati da più parti intorno all'identità dei luoghi sono confluiti in un unico movimento che pone al centro del proprio operare il territorio come bene comune, nella sua identità storica, culturale, sociale, ambientale e produttiva, e il paesaggio in quanto sua manifestazione sensibile. Al "movimento territorialista" concorrono le riflessioni di sociologi, architetti, urbanisti, storici, economisti e antropologi volte ad analizzare gli elementi di degrado e a formulare ipotesi di sviluppo.

**Orti
sinergici**
Salvatore Spataro
Paolo Barboni
2020.



Alle definizioni di territorio e paesaggio, nell'esprimere l'identità dello spazio si affianca il concetto di luogo con una accezione che abbraccia il sistema insediativo, generativo di rapporti tra e con gli abitanti. I luoghi "identitari, relazionali e storici" (Augè 1993, 52) sono spazi carichi di significato: da un lato, sono i soggetti ad attribuire un senso al luogo che abitano, tramite le relazioni che instaurano con esso, dall'altro sono i luoghi stessi a conferire significato ai soggetti e alla loro identità, perché la loro appartenenza a un gruppo, a una comunità e la loro identità si esprimono anche tramite il legame con il luogo. Questa attribuzione di senso è quindi reciproca: i luoghi sono significativi per il tipo di legami che si creano e contemporaneamente i luoghi stessi concorrono alla formazione di relazioni significative che diventano parte della loro identità. In rapporto al luogo, l'identità individuale e l'identità collettiva prendono forma.

L'architettura

Lo spirito dei luoghi è stato per molte civiltà un elemento definito e consolidato nella definizione del paesaggio antropico e delle regole del costruire. Nella religione romana il Genius Loci era un'entità soprannaturale legata ai luoghi. "Nessun luogo - scrive Servio - è privo di Genio".

Già Vitruvio, nei libri di Architettura, rimarcava come il luogo avesse un marcato effetto sulla conformazione dell'edificio e come, per contro, la costruzione influisse sul sito circostante. "Gli aspetti più rilevanti del progetto e della costruzione di un edificio riguardano, nelle parole di Vitruvio, la scelta del luogo, il microclima ed il paesaggio: bisogna edificare nel miglior luogo possibile e con le condizioni ambientali più favorevoli. Alla scelta del luogo deve seguire quella per l'orientazione dell'edificio e la sua distribuzione" (Guardigli 2012, 22).

L'utilizzo dei materiali locali ha costituito spesso il maggiore contributo alla definizione delle identità architettonica, e con esso le tecniche, i linguaggi e le tipologie che costituiscono l'apparato stilistico del costruito. Il senso dei luoghi si esprime quindi anche attraverso le trasformazioni compiute dall'uomo nel sistema del costruito.

Questo rapporto stretto tra luogo e costruito ha accompagnato con continuità (con l'eccezione delle derive stilistiche dell'Ottocento) la definizione delle città europee, sino ad essere bruscamente interrotto dal manifestarsi del movimento moderno, dall'omogeneizzazione delle principali tecniche costruttive

alla diffusione di linguaggi estetici condivisi. La diffusione della tecnica costruttiva del cemento armato nella seconda metà del XIX secolo e con essa il progressivo abbandono dell'utilizzo dei materiali locali è una delle principali cause della omogeneizzazione delle nostre città. La diversità che caratterizza i centri storici non corrisponde quasi mai all'appiattimento delle nostre periferie. A cominciare dagli anni Sessanta in Europa, un movimento "contestualista" in opposizione alle pratiche del modernismo (e alla sua indifferenza nei confronti del luogo) si forma a partire dagli studi di Ernesto Rogers e di Aldo Rossi, riportando l'attenzione del progetto sui luoghi e ponendo problematiche di linguaggio e di un corretto utilizzo dei materiali. Nei primi anni Ottanta Christian Norberg-Schulz ha svelato e approfondito il rapporto tra architetture e luoghi in un libro che è stato un preciso riferimento per intere generazioni di architetti.

Gli oggetti

Tra gli elementi che maggiormente connotano un'identità culturale vi è il sistema degli oggetti. Attraverso gli oggetti si trasmette il senso di un'appartenenza, si costruiscono rapporti, si comunica una diversità. Gli oggetti sono stati i primi messaggeri delle differenze tra i popoli sia per le loro caratteristiche costitutive sia per il loro ruolo di "comunicatori". Tutto ciò che ogni cultura conosceva delle altre passava in primo luogo dalla trasmissione di oggetti e ciò che conosciamo delle culture che ci hanno preceduto ci deriva dal ritrovamento degli oggetti e dai segni e dalle immagini in essi contenute che ci parlano della vita e delle gesta di quei popoli.

È nella connessione tra il conoscere e il fare degli uomini e le risorse del territorio che si definiscono gli elementi di connotazione degli oggetti. Un rapporto stretto tra mestieri e luoghi di vita ha dominato dapprima il fare dei popoli greci e romani che si riunivano in comunità definite collegia e universitates (che verranno ufficializzate dalla legislazione di Teodosio) per poi divenire elemento caratterizzante della società medioevale.

Di questo radicamento delle professioni ai luoghi sono testimonianza gli elementi di toponomastica di molte città dove i nomi delle vie rimandano ai mestieri che in esse si praticavano.

La storia di molti oggetti è una storia di continue modifiche formali, funzionali, tecniche ed estetiche apportate nel tempo nei luoghi e di contaminazioni con l'esterno che hanno sempre rappresentato un fattore di crescita per le comunità locali. L'appartenenza degli oggetti ai luoghi ha accompagnato le culture materiali sino alla trasformazione delle manifatture in industrie. La sostituzione delle abilità manuali, in qualche modo legate a tecniche tramandate e a differenti abilità acquisite nei tempi con la serialità delle

macchine, ha di fatto interrotto una catena di unicità e diversità delle conoscenze che apparteneva ai luoghi. La concezione seriale, che è stata per lungo tempo alla base della definizione stessa di industrial design, produce nel XX secolo uno sdoppiamento nella fabbricazione degli strumenti del vivere tra i sistemi industriali, nei quali il concepimento dell'oggetto è scisso dalla sua realizzazione, e sistemi artigianali, che proseguono in un doppio binario di coincidenza e divisione tra idea e gesto realizzativo.

Una progressiva erosione delle attività artigianali che segue il diffondersi della cultura industriale, avviene non in maniera omogenea, ma interessa dapprima le grandi città e successivamente, e progressivamente, i territori, anche attraverso la trasformazione di molte piccole storiche imprese artigiane.

Tale sviluppo ha talvolta decretato la scomparsa definitiva di una produzione di manufatti legati alla presenza di particolari risorse del territorio o a una specializzazione sviluppata nell'arco di secoli in un continuo tramandarsi di conoscenze tacite annullando in pratica i rapporti tra oggetti e luoghi. Le uniche forme di artigianato che hanno mantenuto una presenza e un ruolo nelle metropoli industriali sono quelle legate al riparare piuttosto che al fare che proseguono perlomeno per tutto il Novecento e quindi i calzolai, i fabbri, i sarti, gli arrotini, gli impagliatori di sedie etc.... All'arretramento dell'artigianato dietro gli attacchi della cultura industriale ha fatto seguito il diffondersi di una nuova generazione di oggetti universali che hanno modificato radicalmente il rapporto tra noi e le cose. La modernità ha portato con sé un nuovo modo di relazionarsi agli oggetti, dovuto in gran parte al cambiamento delle modalità di produzione e alle conseguenze economiche e sociali da esso generate. La standardizzazione, la serialità, l'economia di scala, la semplificazione insita nella produzione basata sulle macchine, la generazione di bisogni necessaria alla vendita di un numero sempre più elevato di prodotti, sono tutti caratteri con i quali le varie culture materiali e le comunità da loro sottese si sono dovute confrontare in tempi e modi differenti, ma che in ultima analisi hanno contribuito allo sfaldamento dei legami fino ad allora esistenti tra le persone e le cose e tra le cose e i luoghi. Oltre ad aver progressivamente cancellato la conoscenza effettiva degli oggetti a seguito della scomparsa di conoscenze generali su tecniche in continua trasformazione (la corsa continua all'innovazione tecnologica implica un continuo rimodularsi di conoscenze spesso volutamente non accessibili ai più), abbiamo ugualmente smarrito la ritualità che gli oggetti portavano con sé e conseguentemente la pratica di tramandarci le cose. La perdita del ruolo di testimoni generazionali che gli oggetti possedevano è perdita di identità; la vita effimera degli oggetti contemporanei ne rende inutile la propria trasmissione.



Su Trimpanu
Strumento
della tradizione
musicale della
Sardegna
(Ottana 2018)
Fotografia di
Gianni Careddu
Opera propria, CC
BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=66548412>.

Tutto ciò è in buona parte attribuibile al passaggio dalle pratiche artigianali alle pratiche industriali ma ancor più ad una obsolescenza programmata non necessariamente conseguenza diretta dei cambiamenti produttivi.

L'obsolescenza estetica (il susseguirsi delle mode) e tecnologica (l'avvicinarsi pianificato delle tecnologie) rendono oramai sempre più breve la vita degli oggetti. Se a ciò aggiungiamo l'impovertimento dei materiali utilizzati (quasi sempre ascrivibile a scelte commerciali) e l'impossibilità della riparazione o della sostituzione dei componenti (la sostituzione dell'intero oggetto prevale sulla sostituzione delle parti), la maggior parte degli oggetti della nostra vita sono destinati a scomparire ben prima di noi, accompagnando una parte limitata della nostra esistenza.

Ma non è stato sempre così. Le nostre case ospitano ancora oggetti appartenenti alle generazioni che ci hanno preceduto; gioielli, ceramiche, vetri, mobili, abiti testimoniano di un mondo di oggetti duraturi di cui eravamo in grado di stabilire un valore, fosse esso legato ai materiali, alle lavorazioni o alle componenti affettive. Osserva La Cecla "Con gli oggetti entra la modernità di un discorso universale. Come una "lingua franca" il discorso universale consente di intendersi tra parlanti lingue incommunicabili e come una lingua franca minaccia i domini rispettivi delle lingue degli interlocutori. Nella ripetizione indigena l'originale continua ad esistere in tutte le copie. Nell'oggettistica moderna non ci sono come ho già detto che copie"(2013).

La globalizzazione se da un lato è stata una componente determinante per lo sviluppo e la diffusione della cultura, dall'altro ha progressivamente indebolito la capacità di ogni popolo di generare diversità. L'evoluzione delle tecniche produttive, le necessità di serialità e di produzione standardizzata, le possibilità di "esportazione" dell'energia, gli squilibri nel costo del lavoro hanno generato una separazione sempre più netta tra progettazione e produzione che non hanno più necessità di essere intimamente legate. Quello che prima era un sistema di condivisione nella ideazione e costruzione delle cose, si è tramutato in un sistema verticale e spesso virtuale di relazioni, in cui aziende medio-grandi commissionano parte delle loro produzioni a piccole aziende e sempre meno ad artigiani, interrompendo di fatto quello scambio di informazioni e saperi che ha alimentato la pluralità e la creatività della produzione legata ai territori.

La separazione tra ideazione e realizzazione ha favorito la delocalizzazione delle produzioni in aree del mondo economicamente vantaggiose, spogliando i territori di quel patrimonio di riferimenti, capacità, conoscenze e relazioni alla base del rapporto tra oggetti e luoghi. Il design ha la grande responsabilità di aver promosso e motivato la produzione di oggetti universali apolidi cancellandone di fatto le componenti identitarie.



Gli spazi interni

È nella dimensione abitativa che si completa, una declinazione identitaria del costruito. Nella scelta degli arredi, nella definizione di materiali e colori, nel sistema degli oggetti, nella specializzazione degli spazi, l'uomo compie delle scelte e tali scelte, in quanto espressione culturale, possono contemplare l'adesione ad una identità, sia essa di linguaggio estetico o di luogo.

Sino a non molto tempo fa un'abitazione di Londra, una casa Milano e una siheyuan di Pechino erano espressione di differenti modi di abitare ma anche di un preciso rapporto con le risorse presenti in quei luoghi che accompagnava e definiva la dimensione abitativa. Nella costruzione identitaria degli spazi interni vi era un ruolo che competeva la scatola architettonica (il rapporto con l'esterno, l'organizzazione dei volumi, la distribuzione degli spazi, la tipologia degli infissi, i materiali) e un ruolo che era ambito dell'arredo e quindi degli elementi allestitivi, fossero essi mobili, complementi o accessori.

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

Gli elementi di diversità, ad una macro scala, erano definiti da una interpretazione locale dal rapporto con gli ambiti climatici (esposizione, spessori dei muri, tipologie di copertura, dimensioni delle aperture) e dall'influenza di questi ultimi nello sviluppo delle differenti tipologie abitative (rapporto interno-esterno, corti interne ed ambienti di vita comune). È esemplificativo il rapporto interno/esterno esistente nei diversi sud del mondo dove spesso gli esterni delle abitazioni avevano/hanno un ruolo di spazio sociale di incontro e scambio, il cui arredo avviene per traslazione degli elementi interni (sedie, tavoli o accessori del lavoro).

Alla scala dell'arredo la diversità, perlomeno sino alla presenza degli artigiani nel tessuto sociale, era legata ad una specializzazione delle tecniche, alla ripresa degli stilemi, all'utilizzo dei materiali locali, al persistere di modelli e tipologie specifiche. Nelle nostre città, sino alla fase della ricostruzione post-bellica, l'uso di rivolgersi ai falegnami e altri artigiani per la definizione dell'arredo era consolidato e ciò facilitava da un lato il mantenimento di microeconomie locali (l'artigianato era alimentato dalla comunità stessa), dall'altro il perpetuarsi di modelli frutto di una personalizzazione del singolo artigiano di tecniche e linguaggi tramandati. Era tale legame che consentiva già nella fase medioevale, quando a partire dalla cassapanca si definiscono i primi mobili, lo svilupparsi di tipologie dalla specifica connotazione territoriale (e a tale periodo che si attribuisce ad esempio la nascita della "Savonarola" o della "Dantesca" in ambito fiorentino) e a partire

dal Settecento, la definizione di uno “stile” d’arredo territoriale. Lo stile fiorentino, ad esempio, si nutre di un preciso rapporto con l’artigianato locale e si sviluppa con forza all’inizio del Novecento alimentando un preciso commercio di vero o presunto antiquariato che si diffonde negli ambienti colti della società americana. Alcuni di questi elementi hanno resistito all’incedere della modernizzazione per presentarsi con continui aggiornamenti stilistici per tutto il Novecento o perlomeno sino al persistere di un tessuto artigianale che ne garantiva la ereditarietà e al contempo di una pratica d’uso locale. Già Ponti alla fine degli anni venti parlava di una “casa all’Italiana” ambiente connotato da forti principi e valori territoriali che riuscivano a penetrare completamente all’interno del progetto.

Agli aspetti sin qui enucleati, nell’ambito di una definizione identitaria dell’abitare si aggiungevano gli elementi percettivi. Tali elementi, esaminati nell’ambito delle invarianti identitarie, rappresentano la componente intangibile dell’identità, e oltrepassano la definizione dell’involucro abitativo. Sono gli aspetti legati agli odori, alle musiche, ai suoni, alle luci, che accompagnano e definiscono il nostro abitare al pari degli aspetti funzionali ed estetici. La nostra esperienza in uno spazio si compone di rimandi, di connessioni che ci riconducono ai rituali della nostra esperienza abitativa e nei quali le percezioni assumono un ruolo preminente; l’odore del cucinato quando percorriamo una strada, la luce alternata di un televisore la sera, il suono di un pianoforte che ci connette all’intimità di un vicino da cui siamo divisi da un sottile diaframma di cemento.

“Ricordo il periodo della mia vita in cui vivevo l’architettura in modo spensierato. Mi sembra ancora di sentire nella mano la maniglia della porta, quella porzione di metallo configurata come il dorso di un cucchiaino. La stringevo quando entravo nel giardino di mia zia. Ancora oggi quella maniglia mi appare come un segno distintivo dell’accesso a un mondo di sensazioni e odori molteplici. Mi ricordo del rumore della ghiaia sotto i miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alle mie spalle; mi vedo avanzare lungo l’oscuro corridoio e raggiungere la cucina, l’unico spazio propriamente rischiarato della casa. Era l’unico spazio - mi sembra oggi - il cui soffitto non scompariva nella penombra; e le piccole piastrelle esagonali, rosso scuro, con i giunti ben saturati, rispondevano ai miei passi con inflessibile durezza, e la credenza emanava un singolare odore di colore a olio. Tutto, in quella cucina, era così come è in ogni vecchia cucina tradizionale. Nulla di particolare la distingueva. Ma forse proprio perché era semplicemente e in modo quasi naturale una cucina, è rimasta presente nella mia mente come l’immagine per eccellenza di una cucina. L’atmosfera di quello spazio si è coniugata per sempre con l’immagine che ho di una cucina” (Zumthor 2007, 43).



**Antonietta Spanu
Pani Nuziali**
Si ringrazia
GianMarco Murru
(mediterraneanonline.eu) per la
concessione
dell'immagine.

Nelle parole di Zumthor la percezione dello spazio non è il frutto di una acquisizione passiva ma il risultato di un dialogo interno tra le informazioni che lo spazio ci restituisce e le informazioni che vengono prodotte dalla nostra memoria. Ciò che è già stato visto guida la percezione di ciò che stiamo per vedere, le informazioni che riceviamo attraverso il nostro apparato sensoriale guidano la nostra lettura dello spazio condizionate dal nostro bagaglio esperienziale e ciò concorre a delineare un'identità degli spazi.

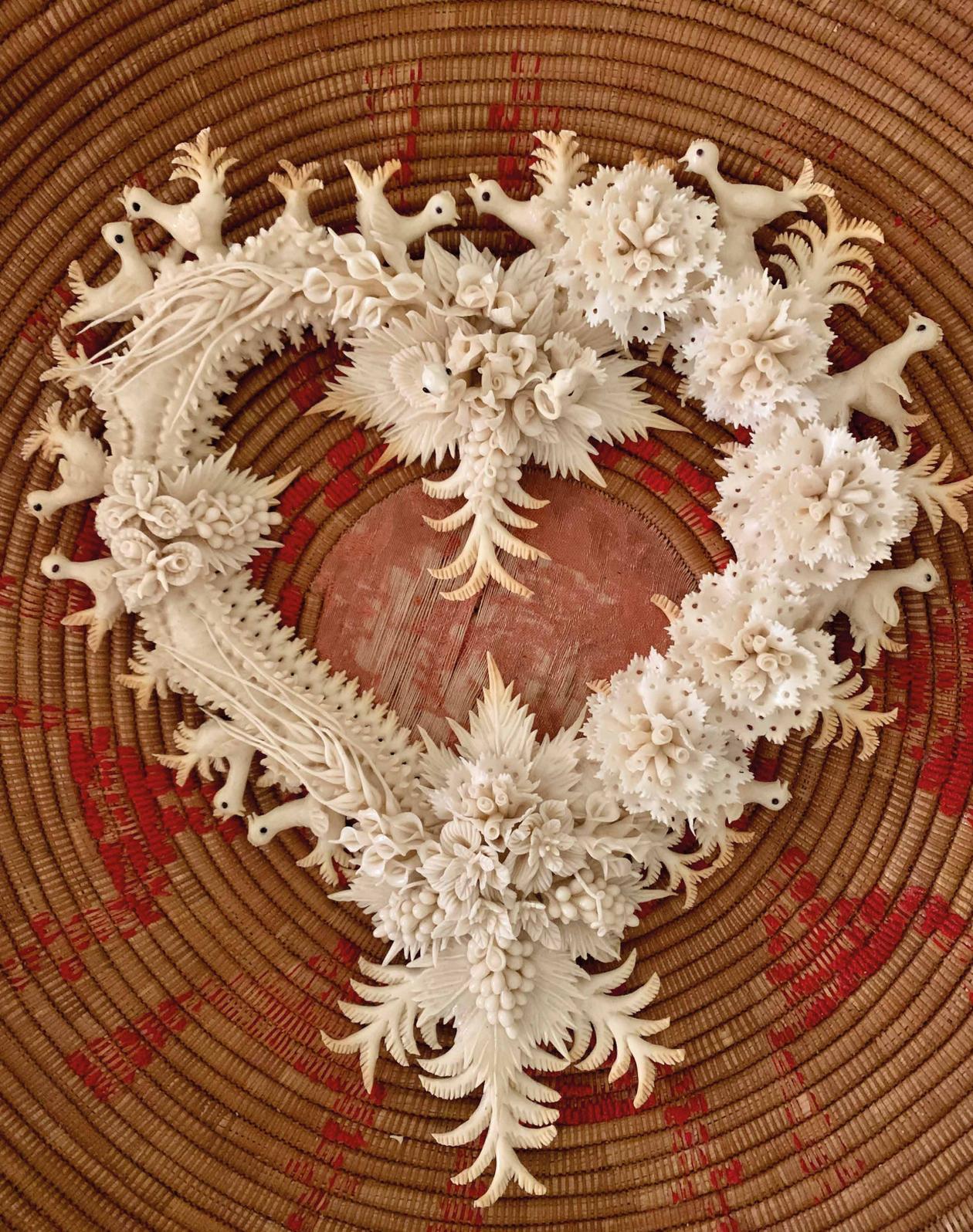
I cibi

Il cibo come componente del patrimonio culturale è una delle espressioni più rappresentative della nostra identità: cibo e luogo sono i mattoni della costruzione identitaria di ognuno di noi. La cultura del cibo è sempre stata uno dei capisaldi dell'identità di un popolo e si costruisce nella connessione tra le risorse naturali, le conoscenze locali e la contaminazione che deriva dal rapporto con l'alterità. Se nella cucina si traduce inconsciamente la struttura di una società (Lévi-Strauss 1965), l'universo gastronomico è depositario delle tradizioni e delle identità di gruppo (Montanari 2004).

Per un viaggiatore il cibo è la chiave di accesso alle culture e la scoperta dei luoghi del cibo è scoperta delle città e della sua anima. La dimensione territoriale dei cibi è in realtà un elemento impalpabile legato, a tecniche e materiali, ma soprattutto ad una trasmissione orale dei saperi. Il rapporto dei cibi con i luoghi si misura nei prodotti che ogni territorio esprime, ma anche e soprattutto nella ripetizione di saperi tramandati fatti di quantità, piccoli segreti e spesso anche estetica della presentazione. Tali competenze avevano un tempo carattere di ereditarietà; si ereditavano gli oggetti e le proprietà ed esisteva al pari un'ereditarietà delle conoscenze.

Nelle tradizioni legate alla civiltà della tavola è possibile ugualmente leggere una doppia identità; la prima prettamente legata ai prodotti (in Italia le cipolle di Tropea, i pomodori di Pachino, le castagne di Marradi), la seconda legata alle tecniche generate intorno ad essi (ricette, piatti tipici, sistemi di conservazione, derivati).

Il cibo è poi esempio di quanto lo sviluppo di una diversità possa avvenire anche attraverso contaminazioni, tra territori, o tra ambiti della territorialità e si definisca anche nell'incontro o nello scontro tra le diverse culture generando identità meticce attorno ad esso. Pensiamo ad esempio alla gastronomia siciliana e a quanto essa sia lo specchio di ibridazioni con le molte tradizioni dei popoli con cui la gente di quell'isola ha avuto dei contatti, dai Fenici ai Greci, dagli Arabi ai Normanni, o a quanto i rituali della tavola siano un incontro tra i territori dell'oggetto e quelli della gastronomia e infine a quanto ogni contaminazione sia alla base della costruzione di nuovi elementi di identità.





**I costumi delle
regioni italiane.**

Disegno di Dino Battaglia presente nel n° 46 del 18 novembre 1962 del Corriere dei Piccoli tratto da <https://corrierino-giornalino.blogspot.com/>.

Il vestiario

L'abbigliamento è sempre stato nella sua dialettica di “differenziazione” e “identificazione”, uno dei principali veicoli della diversità tra i popoli e alla base della definizione identitaria; le tradizioni vestimentarie hanno sempre rappresentato uno strumento privilegiato per lo studio di una società e della sua cultura.

Il decoro della pelle, gli abiti, gli ornamenti sono serviti in ogni tempo a distinguere i sessi, a sottolineare l'appartenenza ad una classe sociale o a una diversa età della vita, ma anche, e soprattutto nel passato, a definire una diversità tra le comunità. Tale identità ha resistito in alcuni territori sino ai nostri giorni attraverso un passaggio di testimone generazionale di stilemi e tecniche che hanno consentito la continuità delle tradizioni.

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

In alcuni ambiti geografici non c'è paese che non abbia un suo costume tipologicamente e stilisticamente differente dai paesi confinanti. La preziosità dei tessuti e delle lavorazioni, le varianti cromatiche, l'unicità degli stilemi, hanno sempre costituito motivo d'identità di una collettività, ma anche motivo di orgoglio e di competizione con le comunità confinanti. Cambiano gli elementi che compongono il vestito, le tipologie, i materiali ed i colori, gli accessori e i decori, la simbologia che consente di ricondurre ogni decoro ad un preciso significato. Permane la preziosità del vestito, l'identificazione e la rappresentatività.

Ma a contribuire alla diversità dei vestiti sono state anche conquiste e dominazioni nelle quali le caratteristiche proprie del vestimento di un popolo si mescolavano con quelle dei popoli assoggettati arricchendo il vocabolario espressivo e soprattutto di una simbologia, prevalentemente religiosa, che consentiva di ricondurre ogni decoro ad un preciso significato. Oggi la presenza di una topografia dell'abbigliamento si è notevolmente ridotta. L'universalizzazione dei capi di abbigliamento ha appiattito le differenze nei modi del vestire decretando una graduale scomparsa dell'abbigliamento regionale; nel fare contemporaneo si è perso il rapporto identitario con i luoghi in favore di una un'identità legata a tribù ideali veicolate dai media. Fatto salvo il coincidere per la cultura occidentale dell'avanzamento culturale con l'adeguamento culturale, una diversità nel vestirsi ancora permane in quelle aree del mondo ancora marginalmente interessate dall'omologazione globale.

La scomparsa della diversità culturale





Madrepane
Stampi per il
pane
Design:
Roberto
Sironi
2016.

2.1. Diversità e omologazione culturale

La storia della localizzazione dell'umanità nelle varie regioni geografiche ci mostra quanto la costruzione di una differenziazione competitiva tra i territori sia sempre stata alla base della storia stessa dei popoli. Da quando l'uomo ha fatto la sua apparizione nella terra il rapporto tra luoghi, risorse e produzione ha definito lo sviluppo delle singole culture determinandone una diversità che si è sviluppata nel tempo ed è stata a lungo tutelata da una bassa diffusione delle conoscenze. Tra gli elementi storicamente determinanti per lo stanziarsi di una comunità in un territorio, e il conseguente sviluppo delle attività, un ruolo prevalente lo hanno sempre avuto le risorse energetiche (nella storia dell'umanità il maggior vincolo alla crescita della produzione di beni è sempre stato quello energetico) che, prima della diffusione di forme di energia secondaria trasportabili e non legate ai territori quali l'energia elettrica, garantivano il funzionamento delle macchine. Le società che precedono quella industriale si basavano su un'economia energetica circoscritta ad ambiti locali; il legname, l'energia eolica e idrica di diretto sfruttamento, la torba e il carbone erano elementi determinanti nella localizzazione delle attività produttive. Le comunità manifatturiere si sviluppavano nel rapporto con tali risorse energetiche e con le risorse naturali (pietre, terre, minerali, specie vegetali) che ogni territorio esprimeva e la combinazione tra questi due fattori primari determinava la diversità rispetto ad altri territori. A questi iniziali fattori di differenziazione se ne aggiungevano nel tempo altri, direttamente connessi alle scelte e alle abilità degli uomini; la maestria nel fare, le capacità nella trasformazione dei materiali, nella loro produzione, gli avanzamenti nei trasporti e nelle comunicazioni, nonché le innovazioni estetiche e tecnologiche, sono stati fattori determinanti nella definizione di una diversità culturale.

Un progressivo indebolimento nello sviluppo di elementi di specializzazione competitiva prende avvio nella seconda metà del Settecento con la rivoluzione industriale e il passaggio dal fare degli uomini al fare delle macchine che si accompagna ad una sistematica diffusione e condivisione delle innovazioni scientifiche e tecniche.



**Thusi Clothing
Valet,
Studio Noi 2011
Produzione
Mabeo.**



La rivoluzione industriale è stata un processo di evoluzione, dapprima produttiva e successivamente economico e sociale, che ha trasformato sistemi territoriali con una vocazione prevalentemente agricolo-artigianale, in sistemi industriali moderni caratterizzati dall'uso generalizzato di macchine azionate da energia meccanica e dall'utilizzo di nuove risorse energetiche (come i combustibili fossili) non più legate ai territori ma "importabili". Tale passaggio ha, come già affermato, svincolato la localizzazione delle produzioni dai territori avviando un processo di delocalizzazione che dapprima si è manifestato in ambiti territoriali allargati (spesso le periferie delle grandi città) in localizzazioni di maggior convenienza per le imprese e successivamente, a partire dalla seconda metà del Novecento, in ambiti transnazionali alimentato da nuove logiche economiche di reperimento della mano d'opera e minor costo del lavoro.

Parallelamente alla diffusione delle prime industrie e alla conseguente crescita economica si avviarono profonde modificazioni socioculturali e politiche che investirono anche la dimensione territoriale determinandone uno svuotamento a vantaggio dei grandi centri urbani e, conseguentemente, l'avvio di un progressivo indebolimento.

La rivoluzione industriale ha sviluppato profonde e irreversibili trasformazioni che, partendo dal sistema produttivo, sono arrivate a coinvolgere l'intero sistema sociale. Un processo basato su una produzione per un mercato sovra-locale, nel quale i lavoratori fanno

funzionare macchine che incorporano e sostituiscono le abilità artigianali, ha generato, un progressivo distacco dal locale e una cessazione dello sviluppo di quegli elementi di diversità che ogni territorio generava. L'industria assume progressivamente il ruolo di motore dello sviluppo concentrando, come già scritto, le proprie attività e le risorse nelle città.

I cambiamenti avviati da questa trasformazione produttiva sono stati radicali (tanto che la rivoluzione industriale ha assunto un valore periodizzante quale inizio dell'età contemporanea) ma non repentini e si sono sviluppati gradualmente determinando nelle varie parti del mondo tempi diversi di adesione ai nuovi scenari della modernità. Dall'Inghilterra, nazione nella quale per motivi storici e strutturali ha preso avvio il processo di cambiamento, la rivoluzione industriale si è progressivamente estesa agli altri stati europei, agli Stati Uniti, alla Cina e al Giappone, fino a coinvolgere progressivamente l'intera umanità.

È pur vero che ogni paese ha seguito un proprio specifico percorso verso la modernità ma alcuni elementi caratterizzanti di questo processo sono diventati prevalenti e trasversali. Tra questi certamente un progressivo avanzamento delle tecnologie e una crescita dei consumi, entrambi alimentati da una diffusione esponenziale delle comunicazioni che avrà il suo apporto nella nascita di internet e lo sviluppo delle tecnologie digitali. La diffusione delle conoscenze e la "deterritorializzazione" delle produzioni hanno dato avvio a quei fenomeni di omologazione che, irradiandosi dai centri urbani ai territori interni, hanno coinvolto un numero sempre più grande di persone.

Il prevalere del globale sul locale sembra definire il tratto costitutivo della realtà di questo primo scorcio di millennio (Irace 2001). Con le parole di Francois Burkhardt: "gli ideali e i modi di produzione della società industriale occidentale impongono una tendenza alla universalizzazione dei valori e delle funzioni che determinano i gruppi sociali, per accedere ad una comunità intercontinentale di idee e prodotti. È questo un processo che tende all'assorbimento totale dei gruppi isolati al fine di far valere una forma di civiltà universalistica auspicata dall'ideologia, detta 'modernista', della standardizzazione della civiltà industriale e della tipologia. Ne deriva una omogeneizzazione delle idee, delle tecniche e dei prodotti, ma anche dei comportamenti, e per ciò stesso la perdita di un patrimonio produttore di differenze..."¹.

La connessione tra sviluppo dei consumi ed omologazione culturale è evidente. Le logiche del consumo tendono a creare gruppi orizzontali omogenei che, nella dimensione contemporanea, eludono la connotazione territoriale costruendo connessioni e dipendenze che vengono alimentate da sistemi di comunicazione sempre più invasivi.

¹ Burkhardt, F. 1998. *La difficoltà di risolvere un rapporto sfasato: a proposito dell'artigianato e del design* in La Pietra U. (a cura di). *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*. Milano: Edizioni della Triennale.

Baudrillard (1976) in una delle sue opere più famose sottolinea l'assurdità e l'incongruenza di tali processi: “mentre siamo spinti dall'acquisto di un detto bene date le sue peculiarità e funzioni, contemporaneamente vogliamo possederlo soltanto perché tutti lo usano”. Per Baudrillard il consumo ha la funzione di evidenziare le differenze di *status* e classi sociali, ma anche una funzione ideologica che permette alle classi dominanti di esercitare un controllo. Mentre in passato il consumo era legato a criteri di necessità e utilità, con la diffusione delle merci conseguente alle dinamiche industriali esso si sposta su logiche di identificazione che trascendono la dimensione locale; definisce l'appartenenza non più ad una comunità territoriale ma a comunità trasversali di consumatori non circoscritte in un ambito geografico ma legate da ideali condivisioni di beni e servizi. I ritmi delle trasformazioni che investono le dinamiche sociali sono progressivamente diventati ritmi frenetici; oggi tutto muta con continuità, spariscono le certezze e i riferimenti e in una tale complessità sociale diventa più importante omologarsi piuttosto che distinguersi. Nella società liquida di Bauman (2002) gli individui sentono la necessità di essere uguali nel modo di pensare e condividere ideologie, nel modo di agire e apparire. Il consumismo spinge gli individui a guardare in un'unica direzione: quella del voler avere sempre di più anche lì dove magari non possiamo permettercelo, inseguendo il mito del raggiungimento di un miglior livello sociale.

Un consumismo che rompe le connessioni emotive con gli oggetti alimentando una dimensione di utilizzo temporale alla base di quei fenomeni di obsolescenza che regolano la società dei consumi². Bauman afferma che l'esclusione sociale non si basa più sull'estraneità al sistema produttivo o sul non poter comprare ciò che risulti essere necessario per soddisfare un bisogno primario, ma sul non poter comprare per sentirsi parte della modernità. Secondo il sociologo polacco, il povero, “liquidamente”, cerca di standardizzarsi agli schemi comuni, ma si sente frustrato lì dove non riesce a sentirsi e a vedersi come gli altri e cioè a non sentirsi accettato nel ruolo di consumatore.

Economia, società e cultura vanno quindi oggi sganciandosi da una dimensione locale e non sono più i limiti geografici, ma linguaggi, codici e programmi a delineare i nuovi confini del sistema delle merci. L'avvento di Internet, che consente un'interazione sganciata dallo spazio e dalla realtà materiale, ha provocato una riorganizzazione delle connessioni tra le persone, gli oggetti e i luoghi, se non addirittura una rivoluzione delle

² In riferimento all'obsolescenza estetica e tecnologica uno dei documenti più significativi è certamente “La Storia delle Cose”, un breve documentario animato sul ciclo di vita dei beni materiali. Il video è una documentata critica alla società dei consumi e promuove una nuova visione di sviluppo in cui è centrale il tema della sostenibilità. Pubblicato online il 4 dicembre 2007 e narrato dalla ricercatrice Annie Leonard, il documentario è sponsorizzato dalla Tides Foundation ed è stato prodotto dai Free Range Studios. Secondo il sito, il documentario è già stato visto oltre 40 milioni di volte.

esistenze. L'idea che il mondo si stia culturalmente trasformando in un luogo unico è strettamente correlata ad una concezione di connettività che si fa prossimità. Nel concetto stesso di globalizzazione, e nei processi che lo caratterizzano, emerge una tensione verso l'omologazione e l'unificazione e il termine stesso "globale" rimanda all'interezza.

Alla progressiva riduzione della diversità culturale si va affiancando, con motivazioni in buona parte connesse alla diffusione dei consumi, una parallela diminuzione della biodiversità globale (intendendo con essa il numero di specie esistenti in tutti gli ecosistemi) che caratterizza l'Antropocene. In una relazione dell'ONU pubblicata nel 2019, viene lanciato un allarme di estinzione per un milione di specie (su un totale stimato di 8 milioni), molte delle quali rischiano di scomparire nel giro di pochi decenni.

Tra biodiversità e diversità culturale vi è in realtà un legame stretto; il patrimonio culturale territoriale e le sue connessioni sono sempre stati essenziali nella gestione e nella conservazione della biodiversità. Comunità locali e tradizionali hanno saputo tutelare il proprio territorio grazie a conoscenze sviluppate nello specifico e poi tramandate per generazioni. Sempre più oggi è riconosciuta la connessione tra i due sistemi nella transizione verso un nuovo approccio sostenibile allo sviluppo e oramai si parla, sempre più spesso di "diversità bioculturale". È al biologo americano Raymond F Dasmann (2010), che si fa risalire l'esigenza di una protezione, sia della diversità naturale che di quella culturale nello sviluppo della società, un'intuizione che pone in pratica le basi per quello che è il concetto di diversità bioculturale. La diversità bioculturale è quindi la somma delle diversità esistenti nel mondo, indipendentemente dalle loro forme; un sistema che comprende la diversità culturale, quella biologica e quella linguistica riconoscendone la stretta relazione ed interdipendenza. Il World Wildlife Fund ha sviluppato nel 2017 la prima mappa che mostra la sovrapposizione tra biodiversità e diversità linguistica e culturale.

La necessità di sviluppare processi e strumenti per contrastare una tendenza esponenziale all'omologazione è oramai riconosciuta a livello mondiale e inizia oggi a produrre risposte e pratiche condivise come vedremo nei successivi capitoli.

2.2. La diversità nella società liquida

Sviluppate la vostra legittima stranezza.
Michel Foucault

Omologazione e Diversità sono gli opposti che definiscono lo sviluppo di ogni società. La storia dell'uomo è una continua ricerca di un compromesso: sentirsi parte del proprio gruppo sociale ed essere da questo riconosciuto e, contemporaneamente, distinguersi al suo interno con la propria individualità. Ognuno dovrebbe avere una propria identità che lo



Ugo La Pietra.
Vaso con
serpente.
(2000), Courtesy
Archivio Ugo La
Pietra, Milano.

contraddistingue, e che non si contrappone all'appartenenza ad una identità territoriale. Così è stato storicamente: individualità e senso di comunità si affiancano nella corretta costruzione di una società.

Il coraggio di essere diversi è spesso segnale di una particolare intelligenza. Le persone che hanno lasciato le maggiori tracce nelle trasformazioni culturali e sociali dell'umanità sono state spesso persone che, nei diversi ambiti della cultura, si sono distinte per il loro rifiuto ad omologarsi. Pensiamo a personaggi come Einstein, Dalì, Warhol, Wilde, Zappa e a quanto la loro diversità personale corrispondesse ad una capacità di aprire nuove strade. Vi è un rapporto stretto tra diversità e creatività; è dimostrato quanto la diversità culturale, costituisca uno stimolo allo sviluppo della creatività.

La diffusione delle comunicazioni ha di fatto ampliato le possibilità di accesso alle conoscenze moltiplicando i punti di contatto tra le culture, ma di contro ha generato un'erosione culturale che, con tempi differenti nei diversi territori del mondo, ha minato le basi della diversità. Standardizzazione e omogeneizzazione hanno contaminato progressivamente le pratiche culturali. Un processo che, sviluppando flussi accelerati di conoscenze, idee, linguaggi e persone, genera una tendenza ad affiliazioni culturali multiple. Uno dei principali effetti della globalizzazione è stato proprio quello di rompere i legami tra processi culturali e localizzazione geografica portando fino alla nostra prossimità influenze ed esperienze lontane ma di fatto recidendo molte delle fonti di ispirazione della creatività. La dimensione spaziale, che è sempre stata alla base della costruzione delle identità territoriali, si è smaterializzata e il generarsi di spazi virtuali ha di fatto sviluppato nuove comunità trasversali definite non più da una pluralità di invarianti come avviene nei territori materiali ma da pochi semplificati elementi condivisi. Se da un lato la globalizzazione tende a uniformare, dall'altro tende al contempo a dividere creando nuove distinzioni su basi economiche o culturali. "La globalizzazione divide quanto unisce; divide mentre unisce, e le cause della divisione sono le stesse che, dall'altro lato, promuovono l'uniformità del globo." (Baumann 2002, 4).

Il processo di globalizzazione crea disuguaglianze che sono molte volte alla base della necessità di fuga dai luoghi. Viviamo in un mondo di viaggiatori in continua migrazione, molti per necessità, alcuni per scelta, per cui il concetto di abitare non è più legato all'idea di stabilità; problemi economici e nuovi stili di vita allontanano una larga fetta della popolazione dal possesso dell'abitare e ciò favorisce una mobilità "nei luoghi e tra i luoghi" che investe la dimensione identitaria.

Secondo il sociologo Arjun Appadurai (2012) due fenomeni costituiscono gli elementi di rottura della condizione identitaria: le comunicazioni di massa e l'accelerata migrazione



delle persone. Questi due fenomeni sono alla base dei processi di de-territorializzazione, intesa come irregolare e diffusa scomposizione di persone, conoscenze, pratiche e ideologie. Avviene uno svincolamento dai confini (locali o nazionali) nei quali in precedenza la comunità trovava un riferimento, si introducono nuovi linguaggi e nuove pratiche, si assiste in pratica alla perdita dei confini identitari, dando origine a “identità fluide” (Baumann 2003).

Di fronte alla nascita di una nuova condizione globale, il concetto di “luogo” si amplia a nuovi significati; i flussi globali generano nuovi luoghi virtuali in cui gruppi di persone si incontrano e costruiscono comunità grazie a connessioni mediatiche sempre più istantanee e ramificate. Il mondo sembra essere una griglia aperta, uno spazio senza barriere né confini fisici così come era stato d'altronde auspicato dal Superstudio negli anni Settanta³. Tuttavia, in questo svilupparsi di trasformazioni, incrementali e inarrestabili, e in parte come risposta ai fenomeni in atto, una nuova fase culturale inizia a palesarsi all'inizio del nuovo millennio con le analisi e le riflessioni conseguenti alla “Dichiarazione Universale sulla diversità culturale” dell'Unesco del 2004, ampliate nel 2005 alla “Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali”. I due documenti mirano a preservare le peculiarità delle identità territoriali, incoraggiandone al tempo stesso la tutela e lo sviluppo in contrasto con la tendenza alla omogeneizzazione culturale generata dalla globalizzazione.

È a partire da tali segnali che si definisce e si sviluppa un movimento che, nei vari ambiti della cultura, vuole ricucire una continuità storica bruscamente interrotta dalla modernità e costruire scenari alternativi di sviluppo che pongano il recupero e la rielaborazione di quel ricco bagaglio di espressioni e conoscenze che appartiene ad ogni territorio quale strumento di riconquista di una diversità culturale. Una rielaborazione che non può prescindere dal dialogo interculturale come opportunità e stimolo per la crescita delle singole culture. In effetti, la cultura ha due significati, al tempo stesso distinti e totalmente complementari. “In primo luogo, essa designa la diversità creatrice incarnata in «culture» particolari, con le loro tradizioni e le loro espressioni materiali e immateriali, in secondo luogo, la cultura (al singolare) rimanda all'istinto creatore che presiede alla diversità delle «culture». Questi due significati - l'uno che si riferisce alla cultura stessa, l'altro che la trascende - sono indissociabili e costituiscono la chiave di un'interazione

³ Nei molti progetti elaborati dal Superstudio tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta (dalla Superarchitettura alla Supersuperficie), partendo dall'utopia di un pianeta reso omogeneo attraverso reti di energia e informazioni, si ipotizzava un processo riduttivo per l'architettura ed una occupazione dell'ambiente che escludesse sistemi tridimensionali.

fruttuosa tra tutti i popoli nell'ambito della globalizzazione"⁴. Oggi si va sviluppando trasversalmente, nelle diverse parti del mondo, una ribellione verso i processi di omologazione e una nuova visione culturale che restituisce valore agli elementi costitutivi delle diversità favorendo la riemersione delle tradizioni locali; un ritorno alle origini che è allontanamento dalla standardizzazione.

2.3. Processi industriali e cultura della semplificazione

La tradizione è un processo di denotazione del presente che procede in continuità col passato, ma se storicamente essa si costruiva entro i limiti di un territorio circoscritto, procedendo per passaggi incrementali nel corso del tempo, oggi non riesce più a definirsi in un presente privo di tempo e di luogo, indifferente a ciò che è stato nel nome di un'idea di progresso come sostituzione. Questo presente, che prescinde dal valore della memoria e dalla continuità storica delle cose, rappresenta il controcampo dell'identità.

Il Novecento ha visto il procedere della logica razionale dell'industria e l'affermarsi di una nuova disciplina, il Design, a cui è stato affidato dapprima il progetto e, a seguire, il controllo dell'intero processo generativo degli oggetti. Si è venuta a delineare una nuova estetica, definita in Europa dalla scuola del Bauhaus prima e dalla scuola di Ulm poi, che ha sancito un distacco tra ciò che viene prodotto industrialmente e ciò che è prodotto artigianalmente, tra la purezza geometrica del prodotto industriale e l'espressività decorativa del prodotto artigianale.

Ma nel diffondersi delle conoscenze e nell'avanzare delle tecnologie le tradizioni artigianali territoriali hanno saputo mantenere un proprio ruolo nelle dinamiche produttive e per tutto il secolo conoscenze universali e conoscenze tacite si sono contaminate e sovrapposte. Tuttavia, in una competizione impari, l'artigianato non ha saputo mantenere il passo di un susseguirsi di trasformazioni sociali e tecnologiche avviandosi progressivamente verso un lento declino. Conoscenze tacite, tramandate localmente nel corso dei tempi, sono state progressivamente sostituite da conoscenze globali veicolate da mezzi di comunicazione trans locali e transnazionali.

In questo doppio binario produttivo il Design ha contaminato ripetutamente i territori dell'artigianato, talvolta utilizzandolo come territorio di sperimentazione progettuale, talvolta, chiamato in soccorso dello stesso per il proprio bagaglio di competenze e progettualità, proponendo specifiche strategie di innovazione. Una contaminazione che ha necessariamente comportato l'affiancarsi alla sintesi pensiero/azione che da sempre caratterizza le

⁴Rapporto mondiale dell'UNESCO Investire nella diversità culturale e nel dialogo interculturale.



**Sigve Knutson
Drawn Molds
2016**

I lavori del designer svedese Sigve Knutson formatosi Design Academy di Eindhoven rifuggono dall'omologazione del design contemporaneo. Seppure lontani da un'idea di design identitario mostrano il valore della diversità nel progetto.

culture tramandate tacitamente, di una scissione tra atto progettuale e atto realizzativo che potesse favorire l'apporto del designer. Ma mentre l'artigiano usa la complessità come sfida continua nel proprio processo realizzativo, il designer è più incline alla semplificazione come elemento ordinatore del proprio operare.

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

L'estetica industriale, che si sviluppa nel nostro paese agli inizi degli anni Cinquanta ⁵, vede nella corrispondenza forma-funzione (la forma di un elemento è data esclusivamente dalla sua funzione o dalla sua struttura: ogni aggiunta è superflua), nella ricerca di una pulizia formale (dettata in parte dai processi produttivi in parte dall'imporsi di linguaggi estetici), nell'assenza di decorazione, i propri principi connotativi. Tali principi, diffusi e veicolati attraverso i nascenti mezzi di comunicazione di massa, corrispondono ad un'idea di modernità che si diffonde progressivamente parallelamente allo sviluppo delle tecnologie (dapprima attraverso la diffusione degli elettrodomestici e successivamente veicolata dai media). Nel contempo i progressi nella ricerca chimica portano nel sistema degli oggetti nuovi materiali artificiali che progressivamente si vanno a sostituire a quelli naturali recidendo un ulteriore ramo portante della costruzione identitaria. I nuovi materiali, così come era stato per le tecnologie produttive di fine Ottocento, costituiscono il terreno fertile di un ripensamento della natura stessa del fare progettuale che concettualmente va nella direzione di una derivazione totale dall'industria svincolandosi dal rapporto con i luoghi e con le loro risorse.

Questi tre aspetti: semplificazione formale, annullamento degli aspetti decorativi, cambiamento dei materiali, insieme all'ampliarsi progressivo di una forbice tra costo produttivo dei manufatti industriali e artigianali, daranno un duro colpo al comparto dell'artigianato e al mantenimento di una definizione territoriale degli oggetti. Se anche non sufficienti a decretare una immediata scomparsa delle culture materiali locali, che per tutto il Novecento cercheranno un confronto con le culture progettuali e un compromesso con le imposizioni del mercato, esse mineranno alle basi i concetti identitari che definivano i rapporti tra oggetti e luoghi. Tuttavia, sebbene il Novecento abbia sancito

⁵ Il 1952 e 1953 vedevano le due edizioni della mostra "Estetico industriale" e nel 1953 la Rinascente allestisce nella sua sede milanese l'esposizione "Estetica del prodotto" che prelude alla formazione del premio "Compasso d'oro".



una drastica e radicale riduzione delle attività artigianali, molte culture produttive territoriali hanno saputo rigenerarsi all'interno dei mutati scenari, favorendo lo sviluppo di una contaminazione virtuosa tra conoscenze tacite e culture globali che ancora oggi può consentire lo svilupparsi di quella diversità culturale a lungo negata dalla modernità.

2.4. Il valore della diversità culturale

Ogni luogo è una miniera. Basta lasciarsi andare. Darsi tempo, stare seduti in una casa da tè a osservare la gente che passa, mettersi in un angolo del mercato, andare a farsi i capelli e poi seguire il bandolo di una matassa che può cominciare con una parola, con un incontro, con l'amico di un amico di una persona che si è appena incontrata e il posto più scialbo, più insignificante della terra diventa uno specchio del mondo, una finestra sulla vita, un teatro d'umanità dinanzi al quale ci si potrebbe fermare senza più il bisogno di andare altrove.

La miniera è esattamente là dove si è: basta scavare.

(Tiziano Terzani *Un indovino mi disse*)

Vi è un rapporto molto stretto tra la diversità culturale e la dimensione del viaggio. Il viaggio, nelle sue molteplici forme, è alimentato da un desiderio di conoscenza di ciò che differisce dal nostro quotidiano. Ogni luogo come scrive Terzani è una “miniera di diversità” che attende di essere “scoperta”, ed è partendo da tale assunto, che è possibile spiegare il ruolo della tutela e dello sviluppo della diversità per la sostenibilità economica e sociale dei territori. Un ambito che ha sempre maggiori connessioni con la diffusione e lo sviluppo di un “turismo sostenibile”.

Sebbene sia sempre più complesso dare una definizione esaustiva del termine turismo, potremo forse definire il turismo come l'insieme delle relazioni che si determinano nello spostamento temporaneo delle persone. Il termine deriva dal francese *tour*, che significa “giro”, “circuito” e ha come presupposti fondamentali la temporalità e la circolarità; perché parliamo di turismo quando si verifica uno spostamento temporaneo mosso dall'interesse per un luogo seguito da un ritorno al luogo di partenza. Quindi, in tal senso, quasi sempre un processo di arricchimento della propria identità. Andando indietro nel tempo è forse possibile trovare tali elementi già nei Greci che attribuivano ai loro viaggi motivazioni di tipo culturale, di ricerca del nuovo, di desiderio di conoscere. Il viaggio di Ulisse descritto da Omero nell'*Odissea*, le peregrinazioni del filosofo Democrito, i viaggi di Ecatteo che descriveva con minuzia i luoghi visitati e ancora i soggiorni nelle località termali o infine le Olimpiadi, organizzate in onore di Zeus e ripetute ogni quattro anni a Olimpia (forse il primo esempio di un turismo sportivo) assegnano a tale popolo la paternità di un'idea di turismo. Ma anche nella civiltà romana i *feriari* (l'essere in ferie) e i *rusicari* (trasferirsi in campagna per qualche tempo) erano parte integrante della vita sociale. Durante

l'Impero Romano si consolidò l'abitudine, per i patrizi, di trascorrere periodi di soggiorno in campagna, in villa ed è da questa pratica che deriva il termine "villeggiatura".

È al *Grand Tour* (nato in Gran Bretagna e poi estesosi al resto d'Europa) che viene fatta risalire l'origine del turismo moderno. L'usanza dei giovani borghesi di effettuare viaggi di formazione in Europa tra il XVII e il XVIII secolo viene identificata infatti come la prima forma di turismo codificato; il *Grand Tour* costituiva un obbligo, un'esigenza educativa per tutti giovani ricchi d'Europa e la sua durata non era mai inferiore ai due anni.

Ma è a partire dal secondo dopoguerra, merito di una generale stabilità e di un rapido sviluppo dell'economia in molte parti del mondo, che si sviluppa il turismo così come oggi lo conosciamo. Già alla fine del precedente millennio il turismo diventa un bene irrinunciabile diventando fenomeno di massa a livello globale.

Quello del turismo di massa è un fenomeno in arrestabile crescita (nel 2013, secondo l'UNWTO⁶, è stata superata la quota di un miliardo di turisti nel mondo) che, seppure frenato dalla recente epidemia pandemica, è destinato a svilupparsi a ritmi incrementali. Nei prossimi anni i viaggiatori internazionali potrebbero aumentare di trecento milioni di unità raggiungendo la quota di 1,3 miliardi e nel decennio successivo il turismo internazionale potrebbe crescere ulteriormente, fino a raggiungere probabilmente la cifra di 1,8 miliardi di viaggiatori in tutto il mondo.

Fare turismo significa conoscere persone, luoghi, culture, modi di vivere diversi da quelli dei territori in cui abbiamo sviluppato la nostra identità; viaggiare implica l'apprendere cose nuove che accrescono la propria cultura, confrontare la propria identità con l'alterità e in tal modo arricchirla con ricadute che competono la sfera personale e la sfera collettiva. I flussi turistici sono determinati dalla diversità (Gradiva le differenze: forse per questo viaggiò tanto. Jorge Louis Borges), a sua volta la determinano producendo economia e ricchezza nei territori di maggiore attrattività. Risulta evidente la relazione proporzionale tra diversità culturale e attrattività turistica ed è in tale dimensione che la diversità si amplia ad un ruolo di motore economico dello sviluppo dei luoghi. La difesa e lo sviluppo della diversità diventa quindi l'obiettivo primario delle amministrazioni territoriali. Definire le modalità con cui tali processi possano essere attuati è compito delle discipline del progetto in una visione trans scalare e transdisciplinare.

Gestire efficacemente le diversità si presenta come un obiettivo denso di implicazioni economiche e sociali; in un certo senso, la gestione delle diversità rappresenta la cifra della vita collettiva contemporanea, e un obiettivo vitale della nostra società. Nello spiegare agli

⁶ L'UNWTO (United Nations World Tourism Organization), è un'organizzazione al quale partecipano i governi di 113 paesi che svolge attività di studio per lo sviluppo del loro settore turistico. Ha sede a Madrid.



Ugo La Pietra
"Amore
mediterraneo",
realizzato
da Giovanni
D'Angelo, Polizzi
Generosa (PA),
2000 - courtesy
Archivio Ugo La
Pietra, Milano.

studenti quanto la diversità abbia una connessione stretta con lo sviluppo economico, faccio spesso l'esempio del duomo della mia città: Firenze. È un solo edificio la cui costruzione inizia alla fine del milleduecento e la cui fabbrica si sviluppa per alcuni secoli coinvolgendo i principali artisti del territorio. Attorno a quell'edificio, la cui diversità attira turisti da tutto il mondo, si sono sviluppate nel tempo un'economia e un indotto che ancora oggi determinano la ricchezza di tale città. Un solo edificio, che per fortuna nessuno mai si è sognato di demolire nel nome di una presunta esigenza di modernità, ha garantito la prosperità economica a generazioni di fiorentini e non solo.

E ancora, partendo da tale edificio celebrato nel tempo dalle arti (si veda il bellissimo film "Camera con Vista" diretto nel 1985 dal regista americano James Francis Ivory) che Firenze ha saputo costruirsi nel tempo una propria specifica identità, sapientemente tutelata da amministratori illuminati, che si è ampliata alla tutela del paesaggio, del patrimonio museografico e architettonico, degli spazi urbani, delle tradizioni materiali e della cultura enogastronomica.

Un esempio simile, in ambito contemporaneo, mostra quanto logiche parallele possano trovare applicazione nella costruzione di un'identità. Il Guggenheim Museum di Bilbao, un museo di arte contemporanea progettato dall'architetto canadese Frank O. Gehry nel nord della Spagna, dalla sua apertura è diventato simbolo identitario della città, con un impatto economico fortissimo sull'economia dell'intero territorio considerato una delle regioni più povere della Spagna.

Gli investimenti culturali presentano un ritorno economico importante lì dove contribuiscono a dare a una città o a un territorio un'identità unica che stimola la curiosità di potenziali turisti da ogni parte del mondo. E tali esempi sono sempre più frequenti in tutte quelle parti del mondo dove si è riusciti a comprendere il valore della tutela e della salvaguardia del patrimonio culturale e della costruzione di strategie di sviluppo su di essa basate.

Non vi è dubbio quindi che uno dei settori in cui la gestione della diversità può trovare un campo d'applicazione rilevante sia proprio quello turistico dove può essere, forse più facilmente che in altri ambiti, codificata come "tipicità" positiva generando processi di valorizzazione di ambienti ed ecosistemi, che necessitano sempre più di essere salvaguardati e protetti appunto nelle loro peculiarità e nei delicati equilibri che li caratterizzano. David Harvey (2002) ha messo in evidenza il valore economico di tali processi in una tendenza generalizzata all'omologazione culturale ed in particolare il potenziale economico dell'identità dei luoghi che consente di generare reddito di 'monopolio'. Questo risulta specialmente rilevante se i valori di



monopolio derivano fattori di unicità impossibili da riprodurre come nel caso delle due architetture precedentemente descritte. Gli esempi più espliciti sono i prodotti suscettibili ad essere iscritti in una denominazione di origine protetta o di qualità. Lo stretto legame tra produzioni alimentari, paesaggio e tradizione culinaria è, per molte ragioni, espressione di un ambito di ricerca ampio sui patrimoni tangibili e intangibili. Come sottolinea Richards (2002, 1048) le relazioni tra alimenti, identità e luogo-vengono sviluppate con differenti sfumature, in ambito turistico.

Il consumo culturale riguarda oggi un pubblico sempre più ampio e include espressioni ed esperienze culturali sempre più numerose. L'artigianato e il turismo (il primo dando forma agli elementi di diversità espressi da ogni cultura materiale, il secondo dando accesso a tali diversità nel loro ambito naturale) illustrano lo scontro tra autenticità e sfruttamento che è al centro dei processi di tutela e sviluppo della diversità culturale. La produzione di oggetti artigianali è una forma importante di espressione culturale e, sempre più, una fonte di profitto e di impiego in numerose regioni del mondo. L'artigianato è oggi parte integrante dei processi di sviluppo del mercato. Il lavoro artigianale incarna la forma e la filosofia proprie della cultura a cui fa riferimento e da cui deriva e va salvaguardato da una decontestualizzazione che potrebbe portare al suo impoverimento separandolo dalle sue radici. Al contrario è dal nuovo artigianato che posso partire processi virtuosi attorno ad una idea di diversità culturale come base per l'innovazione. "Nell'ambito dell'internazionalizzazione del mercato, la capacità delle imprese ad accettare le sfide della diversità culturale traendo profitto dalle risorse che essa offre, è diventata un fattore chiave del successo economico. Che si tratti della concezione dei prodotti, della creazione della loro immagine di marca o dell'elaborazione delle strategie di marketing, o che si consideri l'organizzazione delle imprese o delle loro politiche di personale, la diversità culturale è un fattore essenziale da tener presente nelle operazioni commerciali su scala mondiale"⁷.

Oggi, d'altronde, anche gli scenari del consumo stanno rapidamente mutando. Rispetto ad una filosofia produttiva spesso espressione di una cultura industriale che ha sempre considerato il consumatore come un soggetto passivo, facilmente influenzabile, il consumo è motivato sempre di più da scelte etiche e sociali. Le crisi economiche e le elaborazioni culturali hanno prodotto una nuova figura di consumatore, sempre più portato a ragionare sull'effettivo valore dei beni materiali e a discostarsi da un'idea di consumo predatorio, rivolgendosi sempre più all'acquisto di beni durevoli. È in questa logica che

⁷ Rapporto mondiale n° 2 dell'UNESCO Investire nella diversità culturale e nel dialogo interculturale.

rientra un rinnovato interesse verso la dimensione locale del fare, da sempre considerata come garanzia di maggiore qualità ed è conseguenza di tale visione una rinascita dei territori che comporti una tutela e sviluppo degli elementi identitari.

La sola ed esclusiva tutela del patrimonio identitario esistente non può essere operazione esaustiva ma, accanto ad essa, è necessario continuare a sviluppare diversità anche nella contaminazione con le nuove pratiche progettuali. Compito di tale volume è appunto quello di indagare le modalità e i processi attraverso i quali, nella contemporaneità è ancora possibile sviluppare diversità culturale.

L'identità nei territori del progetto





Marco Magni
Ovaria
Oggetto
domestico
2014.

3.1. Progettare diversità

Oggi produrre località è un'operazione complessa. Il definirsi di territori virtuali prodotti dall'avanzamento delle tecnologie ci spinge ad un continuo scambio tra vicinati spaziali e virtuali che ci allontana dai luoghi e dalle relative conoscenze negando quell'idea di territorio concluso che è alla base della costruzione di un'identità.

I territori virtuali veicolati dal web sono territori apolidi all'interno dei quali si sviluppa la diffusione di oggetti universali promossi da logiche di adesione a comunità trasversali che si costruiscono non più su rapporti e condivisioni, ma attorno a desideri o mode ed eludono qualsiasi appartenenza territoriale, "...gli ideali e i modi di produzione della società industriale occidentale impongono una tendenza all'universalizzazione dei valori e delle funzioni che determinano i gruppi sociali, per accedere ad una comunità intercontinentale di idee e prodotti. Questo un processo che tende all'assorbimento totale dei gruppi isolati al fine di far valere una forma di civiltà universalistica auspicata dall'ideologia, detta 'modernista', della standardizzazione della civiltà industriale e della tipologia. Ne deriva una omogeneizzazione delle idee, delle tecniche e dei prodotti, ma anche dei comportamenti, e per ciò stesso la perdita di un patrimonio produttore di differenze..." (Bettini 2011, 40).

Costruire un nuovo rapporto con i luoghi vuol dire quindi riequilibrare i flussi di una produzione troppo sbilanciata su oggetti apolidi e restituire un ruolo alle diversità dei tanti territori del mondo. Vuol dire alimentare nuovamente la ricchezza di scambi culturali che sono sempre stati il motore dello sviluppo delle identità.

Il senso di radicamento o spaesamento ha rafforzato nella società contemporanea la volontà di un recupero della località che diventa un processo dalle ricadute politico-istituzionali in piccola scala nei borghi e nelle società contadine e in grande scala nelle politiche nazionali di valorizzazione del patrimonio artistico-culturale. "Di fronte all'esplosione del mondo moderno e la banalizzazione dei criteri sociali, il patrimonio diventa una sorta di valore rifugio, nel quale fa bene ritemprarsi a intervalli regolari" (Audrerie 2003, 21).

La storia e i beni culturali diventano quindi una riserva indispensabile di autenticità in grado di restituire specificità e originalità al progetto. Tuttavia, il lavoro di recupero, condivisione ed elaborazione progettuale di questo passato ai fini identitari si configura come una costruzione semiotica complessa. È necessario elaborare pratiche di riconnessione tra gli elementi di connotazione identitaria che ancora persistono nei territori e, con riferimento al sistema degli oggetti, sviluppare una nuova visione strategica che, palesati i limiti di una sovrapproduzione, restituisca valore all'universo delle cose recuperando da un lato quei valori rituali, affettivi e simbolici che ne guidavano l'interazione con le persone e dall'altro una attenzione alla qualità del fare che è antidoto alla loro obsolescenza.

La nuova sfida della cultura del progetto, quindi, è oggi quella di mediare tra locale e globale, di sviluppare processi e strategie che permettano alle culture locali di disegnare un ruolo all'interno delle pratiche globali. Il "localismo cosmopolita" di Ezio Manzini (2004) rappresenta un territorio di incontro tra la dimensione locale e la dimensione globale, il punto di equilibrio tra radicamento e apertura. La diversità diventa una risorsa e uno stimolo per l'innovazione e, di conseguenza, per la crescita dei territori.

L'identità non ha mai avuto un contenuto immutabile nel tempo ma si è sempre costruita per passaggi incrementali come elaborazione di avvenimenti, situazioni e contesti. La capacità di un territorio di "generare" identità si è quasi sempre determinata sulla base dell'attitudine di una comunità a produrre innovazione o di una differente interpretazione di conoscenze "esterne" apprese da altre culture. L'identità, in questo senso, è un dialogo costante tra il rafforzamento degli elementi di continuità e i flussi di cambiamento derivanti dalle innovazioni; tra il processo di riconoscimento in valori ed espressioni consolidate e la costruzione di nuove conoscenze che possano generare una differenziazione competitiva. L'incapacità di costruire identità è l'espressione più evidente del declino culturale di una comunità, della mancanza di stimoli di rinnovamento. Tale incapacità si manifesta in due modalità prevalenti: un legame "esclusivo" con il passato, che diventa un impedimento alla costruzione del futuro e la difficoltà di rinnovarsi includendo quegli elementi di alterità capaci di reinterpretare la realtà nella quale le comunità vivono passivamente.

L'identità è una costruzione e, in quanto tale, non necessita di azioni esclusive di tutela, ma di azioni che la alimentino preservandone il declino. Il concetto di identità non è alternativo a quello di progetto, ma è anzi il progetto che genera identità adattando contenuti antichi a linguaggi nuovi. È il progetto lo strumento con cui la cultura proietta l'identità nella dimensione del contemporaneo.

Ma affinché il progetto possa alimentare l'identità, è necessario costruire un dialogo tra storia e innovazione, definire il perimetro delle trasformazioni e la misura delle contaminazioni possibili, rileggere il rapporto con le vecchie e le nuove tecniche. È necessario cioè stabilire i termini del confronto culturale tra passato e futuro, gli elementi fondanti e non cancellabili dell'identità e le componenti che, al contrario, necessitano di un adeguamento ai tempi mutati. “Nella dialettica tra specificità e omologazione che contraddistingue i nostri tempi, vi sono due modi di intendere l'identità: la visione “fissista” e quella “convenzionalista”. Per la prima l'identità esiste, punto e stop. Per la seconda è ‘fluida’, si può discutere e ‘decidere’. Sempre che il cambiamento non sia avvertito come una minaccia. Le identità che nella storia hanno resistito sono quelle che hanno saputo affrontare e inglobare gli elementi estranei. Gli irrigidimenti, per contro, di solito producono crepe. L'identità non è qualcosa che si conquista e che si ha, per sempre: costruita o ereditata che sia, va lavorata, conservata, migliorata guardando al futuro. È relazionale, insomma: viene definita dal rapporto con l'altro, dalla cui esistenza essa dipende. Il confronto fa crescere solo chi non teme la diversità e non ha paura di perdere la propria. Detto per inciso, una cultura si perde quando non è più viva” (Canestrini 2001).

Una identità locale è quindi una entità viva, in trasformazione, che necessita di essere continuamente alimentata con nuove pratiche culturali, socializzata e trasmessa. Perché ciò avvenga è necessario che il territorio nel quale l'identità si è costruita continui a generare processi attivi all'interno dei quali nuove costruzioni identitarie possano esplicitarsi. Cibo, culture materiali, tutela del patrimonio naturale, sono tutte pratiche che, nel mantenere attiva una comunità territoriale ne favoriscono la tutela dell'identità.

“Di solito un'identità sopravvive fino a quando le relazioni con il suo contesto sono attive e significative: quando il contesto si evolve e modifica, se l'identità non è in grado di rielaborarsi (conservando le sue tipicità ma confrontandosi con la contemporaneità), è destinata a diventare marginale o elitaria o a scomparire. La creazione di nuove connessioni, attraverso i processi di territorializzazione e contestualizzazione, è il modo con cui dei valori locali e delle tipicità territoriali possono essere attivati, dinamizzati e rinnovati in continuità, e messi in grado di dialogare (attraverso forme e numeri di relazioni sostenibili) con contesti più ampi come quelli che il mondo contemporaneo richiede” (Lupo 2007).

Il dibattito necessario sui rapporti tra identità locale e sviluppo globale pone come obiettivo primario la definizione delle modalità con cui la contemporaneità può ancora guardare alla diversità culturale; capire come tradizioni specifiche possano essere preservate e rivitalizzate, come globale e locale possano convivere, come cultura industriale e cultura artigiana possano rappresentare due territori nei quali il progettista interviene parimenti, vuol dire porre le



Corpetto per
la mostra

Domo

Design:

Roberta

Morittu.

Foto di

Daniela

Zedda.

basi per un nuovo approccio culturale. Un approccio alternativo, sia ad un'idea di sviluppo globale indifferente alle specificità dei luoghi, sia al modello di un'identità chiusa al confronto con l'innovazione e le contaminazioni.

L'identità che può alimentare una nuova stagione del progetto è l'identità di cui parla Maurizio Bettini, che non corrisponde all'immagine statica delle radici fisse nella terra da cui ricevono nutrimento, ma all'immagine dinamica del fiume il cui scorrimento è continuamente alimentato dall'immissione di nuovi affluenti. "La nostra è una società che si allarga, una società sempre più orizzontale, in cui i modelli e i prodotti culturali delle altre comunità entrano sempre più frequentemente in parallelo o in serie con i nostri. Potremmo perciò suggerire di cercare immaginari capaci di definire la tradizione non più in termini verticali - dal basso verso l'alto o viceversa - ma piuttosto in termini orizzontali. La tradizione potrebbe benissimo essere immaginata come qualcosa che - orizzontalmente - si unisce con altri tratti distintivi, e assieme a essi contribuisce a formare l'identità delle persone. Se proprio si deve ricorrere a immagini e metafore, per parlare dell'identità collettiva - e temo che, maneggiando un concetto così vago e ambiguo, non se ne possa fare a meno - in luogo di quelle dell'albero/radici o sommità/discesa, così verticali, si potrebbe ricorrere all'immagine, assai orizzontale, di fiume/affluenti" (Bettini 2011, 40).

Se ci riferiamo all'universo dei manufatti, affinché una tale rivoluzione culturale si possa attuare, è necessario sviluppare pratiche progettuali e linguaggi estetici alternativi alla visione "azzerante" della modernità. Azioni che possano aiutare a ricucire la continuità storica ma anche a metabolizzare le contaminazioni esterne quali contributi allo sviluppo della propria diversità. Una visione "inclusiva" del progresso è espressione di una dinamica post-moderna di superamento della modernità che coinvolge le diverse anime della cultura. Scrive, a tale proposito, Francois Burkhardt: "La condizione postmoderna è, innanzitutto, un atteggiamento di fronte alle perdite di identità subite dalla società moderna... il recupero della nozione di specificità regionale che, senza rimettere in causa la tendenza all'universalismo, consente una nuova discussione attorno al rapporto fra luogo e storia, fra identità e prodotti, come seguito ai segni che comprendono significati propri a una regione e che servono da legame nel senso di una comunità. È evidente che questi segni sono sempre esistiti, ma che, a causa di certi meccanismi che cercano di farli sparire o di ignorarli, sono stati cancellati negli spiriti, pur essendo fisicamente presenti. Non si tratta di riprendere una discussione sulla conservazione dei valori ma piuttosto di associare culture radicate e nozioni universalistiche" (1998, 9).

Definire con quali modalità e con quali strumenti l'identità possa oggi essere competenza del mondo del progetto è una delle finalità di questo libro. Da più parti le diverse



componenti della cultura hanno manifestato modalità di approccio alla continuità storica nello sviluppo di espressioni contemporanee; alcune di tali modalità individuano nell'artigianato e nella piccola industria le pratiche attuative delle elaborazioni concettuali che provengono dalla scena del progetto. È quindi a tali ambiti che si indirizza prevalentemente il testo, con l'obiettivo di esplicitare i passaggi necessari per un progettista, e più specificatamente per un designer, nella rielaborazione del patrimonio identitario.

3.2. Aspetti del progetto identitario

La rielaborazione identitaria nell'ambito della nostra disciplina impone approfondimenti e mutazioni relative perlomeno a tre aspetti del processo generativo dei manufatti: l'aspetto estetico/formale, l'aspetto tecnico/realizzativo, l'aspetto comunicativo/distributivo.

Ognuno di questi aspetti comporta un ripensamento dei processi e un confronto con l'evoluzione delle tecniche e dei linguaggi nel prefigurare ipotesi progettuali che permettano all'identità di riacquisire un ruolo nelle dinamiche produttive.

L'aspetto estetico/formale è prevalente in una società permeata da una cultura estetica che muta e si ridefinisce continuamente. In tali dinamiche può assumere un rinnovato valore la permanenza e rielaborazione di segni identitari che talvolta attraversano l'intera storia di un territorio (si guardi a come la connotazione decorativa del "neo local design" faccia talvolta riferimento ai segni "perenni" tracciati nelle grotte preistoriche). Una permanenza che non subisce obsolescenza se ha la capacità di rinnovarsi generando continue varianti che costruiscono un dialogo con la contemporaneità senza indebolire il segno originario ma anzi rafforzandone il ruolo di "icona". Tipologie, forme, materiali, cromatismi, simbologie, lavorazioni e segni costituiscono il vocabolario espressivo da cui attingere per traghettare nella contemporaneità l'identità territoriale degli oggetti.

L'aspetto tecnico/realizzativo è forse quello che presenta i maggiori connotati di complessità in quanto determinato da fenomeni in continua evoluzione e con grandi differenze processuali.

Un primo aspetto riguarda la permanenza di un tessuto artigianale ancora forte e vivo nei territori che rappresenta il primo e prioritario ambito di riguardo per progetto identitario ma necessità di una definizione dei termini del confronto con la disciplina design, come più volte ribadito in questo testo.

L'artigiano vive della stessa dualità che domina le discipline progettuali. Così come il designer, deve far coincidere un ruolo prevalentemente tecnico-scientifico (funzioni, norme, prestazioni) con un ruolo prettamente artistico (forme, decori, cromatismi); è

tecnico realizzatore, ma con una vocazione consolidata all'espressione che non gli consente di assumere un ruolo di mero esecutore. L'apporto artistico dell'artigiano, che proviene prevalentemente dalla conoscenza delle tecniche e delle culture locali, e quello del designer, che aggiunge una conoscenza della storia e della contemporaneità dei linguaggi espressivi, devono potersi contaminare all'interno di un rapporto complesso guidato dal carattere e dalla sensibilità dei due attori. Nell'incontro tra designer e artigiano il dialogo tra le differenti anime è crocevia del progetto e in esso si definiscono successi e fallimenti; la circolarità virtuosa tra pensare e fare diviene paradigmatica e si definisce in un confronto continuo che genera il progetto. Ad alimentare questa rimodulazione processuale relativamente giovane (la biforcazione tra progetto ed esecuzione nell'artigianato si definisce appunto nel confronto con la disciplina design) si inseriscono le tecnologie che oggi guidano sia l'attività progettuale (attraverso la modellazione e la rappresentazione digitale), sia le pratiche realizzative (lo sviluppo dell'artigianato 4.0) sino a costruire ponti tra le due fasi.

Un secondo aspetto, legato ai processi realizzativi, riguarda di contro, il sopravvivere di una unicità tra "ideare" e "fare" che, da un lato caratterizza la figura dei nuovi artigiani (sempre più "culturalmente attivi" e in sintonia con i processi evolutivi della contemporaneità:), dall'altra la figura degli "autoproduttori", lì dove il designer si fa artigiano, riappropriandosi di una manualità molto spesso connessa ad una ribellione al virtuale e alle tecnologie.

Nell'incrocio tra questi due scenari si sviluppa una molteplicità di figure, che vanno dalla microimpresa al *bricolage*, che frantuma e parcellizza la produzione degli oggetti anticipando un possibile futuro nel quale ognuno, attraverso software semplificati e stampanti tridimensionali, potrà auto costruire gli involucri, gli oggetti, gli abiti e perfino i cibi della propria esistenza.

È in questo specifico ambito del fare "artigianale" che si sviluppa una cultura del limite (*limited editions/pezzo unico*) che sposta gli oggetti nei territori dell'arte alla ricerca di un valore riconosciuto al tempo lungo del fare e alla genialità ideativa. La connotazione "artistica" che un tempo si associava ad una elevata qualità esecutiva (artigianato artistico) si amplia oggi ai processi ideativi del design contemporaneo che, in uno scenario che collega i siti web alle gallerie d'arte, consente ai giovani progettisti di bypassare le maglie strette della produzione industriale ed esplicitare liberamente i propri talenti e le proprie idee di futuro.

Un terzo scenario che compete gli aspetti tecnico/realizzativi del progetto identitario è quello del rapporto con l'industria. Oggi l'industria sta modificando i propri processi sia recependo anch'essa la produzione di tirature limitate come strategia di marketing, sia abbracciando un'idea di sostenibilità non più come imposizione ma come consapevolezza e opportunità (si guardino gli sviluppi dell'economia circolare), aprendosi a nuove sperimentazioni, tra

Fotografia
di Stefano
Visconti.



le quali compare il dialogo con l'artigianato. In una logica che rimanda alla "serie variata" (Mello 2007), gli oggetti di contaminazione tra industria e artigianato sono il segnale di una contemporaneità che ha oramai abbattuto gli steccati che dividevano le arti, le discipline e i mestieri, un "mondo liquido" dove tutto viene continuamente reinventato.

In questo panorama vasto della scena produttiva il progetto identitario può quindi sviluppare pratiche di contrasto all'omologazione culturale lavorando sulla riproposizione dei concetti di tempo e luogo quali parole chiave della definizione di una nuova visione così come si evidenzia nei casi studio esposti nei successivi capitoli.

L'aspetto **comunicativo/distributivo** infine coinvolge con sempre maggiore frequenza la disciplina design diventando componente imprescindibile di un unico processo che comprende ideazione, costruzione e distribuzione. Le opportunità offerte dai nuovi media digitali, di una comunicazione democratica e accessibile, moltiplicano le possibilità di diffusione di un prodotto e consentono al progettista di svilupparne una narrazione in continuità col processo progettuale.

La contemporaneità ha determinato un'erosione dei luoghi fisici del commercio a vantaggio di terminali virtuali che corrispondono a siti web e social media. Ciò può costituire un vantaggio competitivo per il progetto identitario che si nutre di una dimensione del racconto congeniale ai nuovi media comunicativi. Il successo e lo sviluppo del Narrative Design, nella sua specificità italiana, ha riportato lo sguardo sulle biografie degli oggetti (Mattozzi, Volonté 2009) e sul loro ruolo simbolico e affettivo nelle dinamiche di vita delle persone. Al contempo la dimensione comunicativa del progetto identitario si inserisce spesso in uno scenario più ampio di "marketing territoriale".

La definizione di azioni trasversali tra le attività produttive e culturali di un luogo vede oggi il designer nel doppio ruolo di regista (per la sua innata capacità di "connettere") e di ideatore di oggetti che vedono in un turismo colto e consapevole il principale mercato e veicolo di diffusione. La riscoperta del "souvenir" anticipata negli anni Settanta dalla capacità visionaria di Ugo La Pietra e dal suo ruolo di messaggero dell'identità sta oggi restituendo prospettive ad un artigianato colto che in alcune regioni (Sardegna, Sicilia, Toscana, Liguria, Veneto, Piemonte e Puglia tra le prime) è motore di una riscoperta dei territori. Saper comunicare il rapporto con i luoghi e il valore della diversità è un vantaggio competitivo che il design può assumere per alimentare una diffusione delle cose che oggi non è più ambito esclusivo di una produzione organizzata ma opportunità concessa dalle tecnologie anche al più isolato auto produttore di diffondere le proprie idee e i propri progetti.



Schema grafico
del processo
progettuale
identitario
Elaborazione di
Martina Corti.

3.3. Un differente processo

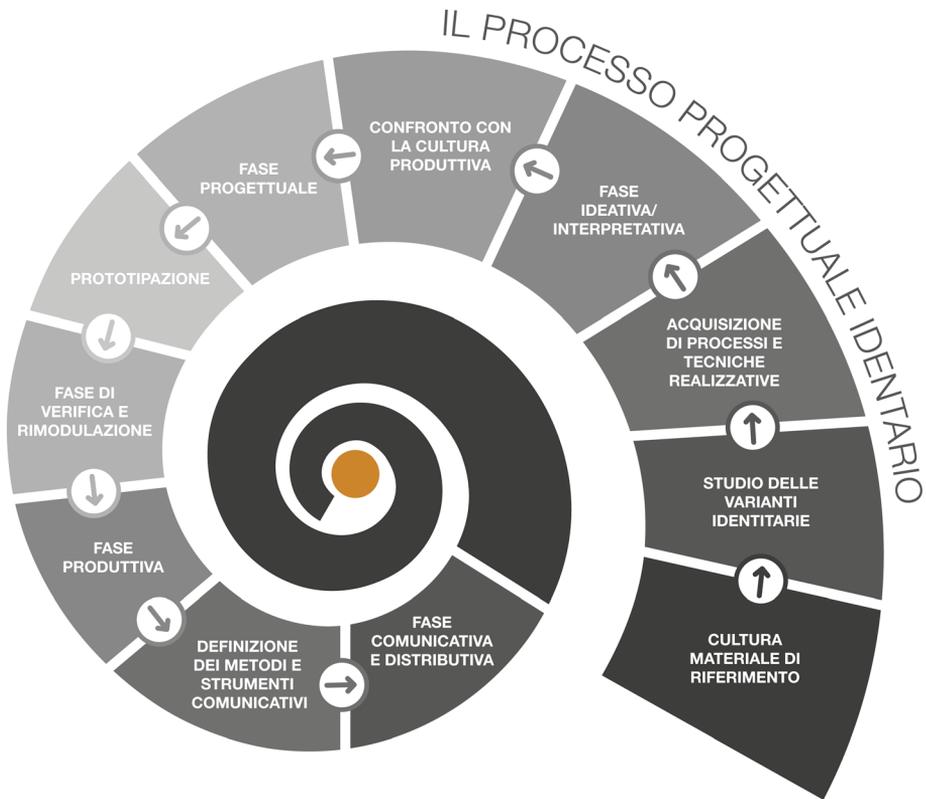
La scomparsa di ambiti territoriali omogenei, quali quelli che hanno determinato la nascita e lo sviluppo delle culture identitarie, è oggi il maggior ostacolo alla costruzione di una cultura dei luoghi; la rete tende a creare sistemi di connessione virtuali non più legati a territori, conoscenze, tradizioni ma ad un mercato ampio e omogeneo di oggetti apolidi di cui non conosciamo più la provenienza.

Costruire un nuovo rapporto con i luoghi vuol dire dunque riequilibrare i flussi di una produzione troppo sbilanciata su un universo di prodotti industriali apolidi, scelti esclusivamente per tecnologia, estetica e costo, e riappropriarsi di una interazione con gli oggetti che possa restituire un ruolo alle diversità dei tanti territori del mondo. Vuol dire, allo stesso tempo, ripristinare un'idea positiva di confine quale linea di scambio tra le diversità, alimentando la ricchezza di un confronto che è sempre stato motore dello sviluppo delle singole identità. Vuol dire, infine, stabilire i termini di un confronto tra passato e futuro, definire gli elementi fondanti e non cancellabili di una identità e le componenti che, al contrario, necessitano di un adeguamento ai tempi mutati.

All'interno di un quadro definito da tali premesse generali, si colloca il ruolo del Design, disciplina che, nella contemporaneità, ha forse sottratto all'architettura quella vocazione ad agire "dal cucchiaino alla città" (Rogers 1952) con i mezzi del progetto sui molteplici ambiti dell'esistenza umana; da quello intimo del sistema degli oggetti, passando per quello domestico dell'abitare e infine a quello relazionale delle città e dei territori che sottende alla costruzione delle identità. Ad una vocazione consolidata delle discipline del progetto, che da sempre si fanno espressione delle trasformazioni sociali, il design aggiunge oggi una visione trasversale, alimentata dalle potenzialità della rete, di connessione tra i saperi, insieme a una capacità di fare sintesi dei molteplici apporti che è insita nel proprio DNA.

Il Design si pone oggi capofila di un processo di costruzione di relazioni "tra globale e locale" che, con un obiettivo ampio di salvaguardia e sviluppo delle diversità culturali, sottende alla elaborazione di nuove pratiche culturali.

Si tratta di definire nuovi processi "in una forma di mezzo tra *l'in-strùere* e *l'in-signàre*, tra la ricerca di risorse perdute, proprie dei codici delle procedure costruttive (*in-strùere*), e la volontà di trarne un segno, un marchio, un'identità (*in-signàre*). Questo passa attraverso una strana forma delle cose, non disegnabile a priori, non deducibile solo dalle tecniche, ma raggiungibile alla fine della sequenza di un processo nel quale *technè* e *humanitas* si sono con-fuse come in un gioco di specchi e in una contiguità di domini dissimili, superando i recinti disciplinari." (Carullo 2019, 58)



Un processo complesso che, lì dove applicato all'azione progettuale, impone un sistema di passaggi non lineare ma dialogico, fatto di proiezioni e ripensamenti, di ricuciture tra la dimensione del “già fatto” e quella dell'innovazione. Il “progetto lento” della dimensione identitaria si nutre dei ripensamenti che derivano dal confronto (con l'artigiano, col territorio) e si poggia sulle fondazioni solide dell'esperienza. In questa ciclicità dei passaggi il progetto aspira all'oggetto stabile, non soggetto a quella obsolescenza estetica o tecnologica che domina il fare industriale.

3.4 La fase conoscitiva e il ruolo degli archivi

Niente si costruisce con le rovine ma tutto si costruisce con le rovine”, mi ripeto ancora una volta, citando Borges. Ogni progetto insiste su terreni che sono accumulazioni di tracce, rovine, progetti. Come in ogni essere vivente c'è un DNA costruito in tempi passati, capace di modificarsi

plasticamente prefigurando sviluppi futuri. L'attenzione al contesto, la simpatia coi luoghi insieme alle tecniche di lettura ed analisi ci permettono di capire ciò che il luogo è, e forse anche "cosa vuol essere" ... ma tra questo e la sintesi del progetto c'è un salto logico, un lapsus. Il programma, i vincoli, le diverse esigenze ma anche i desideri giocano il loro ruolo nel processo di trasformazione del luogo e nella costruzione del progetto. Cerchiamo di sovrapporre segni nuovi a quelli esistenti, aspirando a una continuità. Cerchiamo di tramandare l'eredità che ci è stata affidata, tenendo in mente la parabola dei talenti ... La complessità della realtà non ci permette di individuare una metodologia. Gli statuti della disciplina, le regole del corretto costruire ... tutto questo cambia in continuazione come noi cambiamo. "Things fall apart; the centre cannot hold; mere anarchy is loosed upon the world". (Le cose crollano, il centro non può reggere; mera anarchia è scatenata sul mondo ...) come scriveva W.B. Yeats tra le due guerre.

Adolfo Natalini 2014

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

Nel progetto identitario a riempire questo vuoto sono le conoscenze che costituiscono la premessa al fare progettuale. Conoscenze che riguardano i molteplici tasselli di un'identità e quindi la storia (la memoria), le invarianti identitarie descritte nel precedente capitolo, le specificità del fare produttivo (tecniche e processi) col quale ci si confronterà. Conoscenze che implicano, altresì, differenti strumenti elaborativi per la pratica progettuale in relazione al processo produttivo al quale ci si rivolge. La storia e le invarianti identitarie di un territorio costituiscono le basi di una riserva di autenticità in grado di restituire specificità e originalità, un valore aggiunto che la dimensione locale può dare e che sta al progettista saper cogliere. Il lavoro di recupero e rivitalizzazione di questo passato si configura tuttavia come una costruzione semiotica complessa.

Negli anni Settanta, quando il recupero dell'identità si presentava come una direzione possibile per la cultura del progetto, la fase di acquisizione delle nozioni identitarie era un processo che non poteva prescindere da un contatto diretto col territorio, un percorso di scoperta in cui si svelavano progressivamente i diversi tasselli costitutivi di una diversità costruita nel tempo. Da allora le azioni di tutela e promozione delle specificità locali sono progressivamente diventate un obiettivo culturale condiviso e oggi l'accesso ai patrimoni di conoscenze locali è agevolato dalla presenza di una rete fisica di archivi delle

culture industriali, di musei delle culture materiali, di biblioteche comunali, di pubblicazioni locali ma anche da una rete virtuale, altrettanto vasta, che consente un approdo immediato alle stesse informazioni.

La missione del progetto identitario è quella di esplicitare ed elaborare tali conoscenze ponendole alla base della costruzione di nuove espressioni di identità nel confronto con le conoscenze universali che derivano dall'evoluzione delle tecnologie e dei linguaggi.

La sfida è quella di garantire il giusto mix tra conoscenze tacite e codificate, tra conoscenze locali radicate e conoscenze transnazionali. Le conoscenze tacite sono patrimonio delle imprese, siano esse il piccolo artigiano che l'azienda maggiormente strutturata. Quelle codificate provengono dal mondo della ricerca e della cultura del progetto. (Lotti 2010).

Ogni tassello di conoscenza rappresenta una fonte di ispirazione per nuove visioni progettuali, un mattone della costruzione di altre possibili espressioni di identità. Se il progetto identitario si configura come la ripresa di quella continuità evolutiva del fare bruscamente interrotta dalla modernità, la conoscenza della storia, intesa come processo di sviluppo di interazioni, connessioni, tradizioni e legami, costituisce certamente il primo mattone della costruzione di una nuova stagione culturale. Il "rispetto delle tracce che ci lascia la storia, che vuol dire semplicemente capire ed interpretare, e quindi tener conto di dati fondamentali rispetto ai quali poi può essere innescato un processo evolutivo (e quindi anche un rinnovamento delle forme), è una garanzia della continuità, e anche della qualità. Tutte le volte che si segue questo procedimento la qualità... migliora. E quando lo si ignora, peggiora" (Gabrielli 1993, 42).

La storia racconta le vicende dei luoghi, degli uomini e delle cose e i modi sempre diversi in cui queste vicende si intersecano nel generare una "diversità" rispetto ad altri luoghi. Una rinnovata consapevolezza del valore del passato come archivio culturale, oltre che chiave di comprensione del vivere contemporaneo, si palesa in Europa a partire dai primi anni Settanta del precedente secolo quando si assiste ad uno sviluppo di studi e analisi sulla storia locale che promuovono una nuova concezione del ruolo della memoria, come processo che anticipa e motiva l'atto progettuale.

All'interno della cultura architettonica (che riunisce in quella stagione le diverse scale del fare progettuale "dal cucchiaino alla città", si definisce una corrente storicistica che intende il progetto come "atto di continuità". È in questa corrente, animata in Europa dalle figure di Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni e, in seguito, Aldo Rossi e Adolfo Natalini che si delinea un processo di riconsiderazione disciplinare che pone il rispetto della diversità dei luoghi quale elemento determinante del processo progettuale. Un processo che investe progressivamente il mondo degli oggetti



Pagina del sito Europea Europea è un archivio digitale europeo che riunisce contributi già digitalizzati da diverse istituzioni dei paesi membri dell'Unione. La sua dotazione include libri, film, dipinti, giornali, archivi sonori, mappe, manoscritti ed archivi.

motivando la nascita di musei del territorio, musei aziendali, musei dell'artigianato, musei tematici col ruolo di tutela e rivitalizzazione delle culture materiali.

Questo ritrovato rapporto con la storia, che coinvolge quindi direttamente la cultura del progetto, è preceduto e ispirato da alcune esperienze, tra le quali la più importante è sicuramente quella della rivista francese *Annales*¹ che, a partire dagli anni Trenta del Novecento, aveva favorito uno sviluppo fortemente innovativo della ricerca storiografica.

Lo studio e la difesa delle peculiarità dei territori determinano dapprima una diffusione capillare delle biblioteche comunali e in seguito, a partire dagli anni Ottanta e con lo sviluppo delle tecnologie della connessione, lo sviluppo delle reti telematiche e la digitalizzazione dei fondi librari e documentali che consentono un facile accesso alle risorse bibliografiche di ogni territorio.

Si viene così a creare una rete ampia, di sempre più facile consultazione, che rende accessibile quel patrimonio di informazioni sui luoghi quali “luoghi culturali”; una stratificazione di memorie che investe dapprima la dimensione della narrativa storiografica ma che in seguito, come già detto, si amplia alla dimensione progettuale e, a tal fine, allarga i propri interessi agli aspetti tecnici e produttivi delle culture indagate.

La digitalizzazione del patrimonio iconografico relativo alle culture materiali offre oggi un bagaglio di conoscenze specifiche che integra e amplia la ricerca storica. Conoscenze che possono essere espresse in differenti modalità ma che, fondamentalmente, presuppongono un approccio grafico-fotografico e una componente testuale. Mentre l'interesse prevalente dell'indagine storica è quello di tutelare e trasmettere brani importanti della vita dei luoghi (alcune culture materiali hanno avuto una storia breve cancellata dai progressi tecnologici o dai mutamenti sociali), l'interesse della cultura del progetto è quello di individuare ed estrapolare quegli elementi che possano ispirare e guidare il processo ideativo.

L'interesse alla salvaguardia di conoscenze che stanno progressivamente e definitivamente scomparendo, è diventato via via crescente man mano che la catalogazione del patrimonio culturale ha cominciato a trasformarsi da operazione esclusiva di tutela in operazione propositiva in grado di incidere sulle pratiche generative dei nuovi oggetti e sui processi di rielaborazione delle identità. A tal fine vengono utilizzati processi di ricerca, raccolta, catalogazione, classificazione, propri dell'archeologia o della ricerca demo-etno-antropologica, riadattandoli agli interessi specifici delle discipline del progetto.

¹*Annales d'histoire économique et sociale* è una rivista nata in Francia nel 1929. I due fondatori, Lucien Febvre e Marc Bloch, si proponevano di comprendere la società attraverso una storia totale che non trascurasse “nessun aspetto, nessun individuo, nessuna scala sociale”. In sostanza la conoscenza completa della realtà quotidiana e delle sue espressioni.

europeana
labs

APIs Apps Data Incubation

OUR SITES

Edit

ENGRAVINGS FROM THE AMSTERDAM MUSEUM

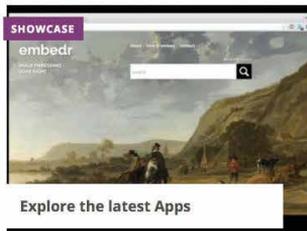
Over 1,000 openly licensed, high resolution historic engravings.

europeana

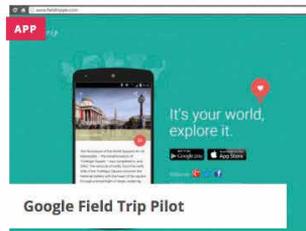
Port de mer au soleil couchant, Port de mer Italien | Le Bas, Jacques-Phillippe (graveur), Amsterdam Museum
© Public Domain

This is your code, this is your heritage, these are your labs.

LATEST UPDATES



See some of the recent things that have been made using Europeana content in our Apps Showcase, including a new audiovisual theme.



Read about the integration of content from Austria, Sweden, Estonia & Poland into this popular App



This simple guide uses the popular JavaScript library jQuery to show how simple it can be to make an API call and display results in a web page.

Archivi delle culture, quindi, come abachi di riferimento per una nuova cultura progettuale capace di rileggere e rielaborare i patrimoni territoriali; una visione evolutiva che consente di connettere la grande tradizione artigianale con il mondo del design, rimettendo in circolo saperi e competenze che potrebbero davvero costituire la base per una nuova stagione del fare. La costruzione di nuovi scenari identitari passa attraverso la narrazione e la catalogazione del patrimonio culturale ampliando lo sguardo a tutti quegli stimoli provenienti dalla cultura contemporanea che possono alimentare il progetto. D'altronde, slegare i saperi territoriali dall'evoluzione del mondo contemporaneo significherebbe certamente avviarne un declino e un progressivo processo di cancellazione.

La schedatura dei beni culturali materiali e immateriali è un processo che per la maggior parte dei paesi europei si è avviato a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento,



Archivio
dei saperi
artigianali del
Mediterraneo.

parallelamente alla formulazione teorica del patrimonio culturale all'interno dell'Unesco. Gli Archivi nazionali dei paesi dell'Unione Europea hanno avviato una collaborazione costituendo un gruppo di lavoro denominato *European Archives Group* (EAG), nato nel 2006. Il portale europeo che nasce da tale collaborazione dà oggi accesso alla documentazione archivistica di tutta Europa secondo un approccio globale che consente di evidenziare la diversità delle singole culture.

La trasformazione degli archivi da cartacei a digitali, avviata all'inizio degli anni Ottanta, segna un passaggio fondamentale della società della conoscenza. La comunità archivistica europea ha condiviso la filosofia della valorizzazione degli archivi attraverso la rete, e le singole regioni hanno provveduto a dotarsi di sistemi informativi dei beni culturali, quasi tutti liberamente fruibili via web.

La maggior parte dei sistemi di catalogazione in uso ha sviluppato tuttavia, in una prima fase, delle modalità prevalentemente archivistiche tese a tutelare la conoscenza dei patrimoni ma non ad evidenziarne quelle caratteristiche tecniche, estetiche o formali che sono necessarie ad un utilizzo di tali conoscenze all'interno dei processi progettuali. La necessità di sviluppare nuovi strumenti di catalogazione, più funzionali ad un uso attivo delle conoscenze, si è posta in evidenza all'interno di una nuova visione culturale promossa dalle discipline del progetto. Alcune "buone pratiche" sono andate in tale direzione. L'Archivio dei Saperi del Mediterraneo, promosso nel 2013 dalla Regione Sardegna nell'ambito di una ricerca sul campo condotta in Sardegna, Marocco ed Egitto, nasce con l'obiettivo prioritario di consolidare i rapporti culturali con i paesi della sponda sud del Mediterraneo e favorire un processo di sviluppo socioeconomico attraverso la salvaguardia e la rielaborazione delle specificità culturali e tecniche dei saperi artigianali tradizionali. La ricerca, estesa a settori, luoghi e contesti assai diversi tra loro, si è avvalsa di quattro differenti tipologie di contenuto: documentazione tecnica (schede specifiche per settore), documentazione fotografica (dei manufatti e degli strumenti di lavoro), documentazione video (delle tecniche e delle testimonianze), documentazione testuale (attraverso approfondimenti specifici). Un tale approccio alla conservazione e tutela dei saperi possiede una immediata utilità per il recupero di quella "processualità" delle trasformazioni che la nuova cultura progettuale intende oggi perseguire. Tra gli elementi di maggiore interesse c'è l'indagine sui decori e le simbologie che ha permesso di costruire un archivio di disegni tecnici per la tessitura realizzato col coinvolgimento delle tessitrici, incaricate di rimettere su carta gli "esecutivi" dei principali motivi decorativi appartenenti al loro territorio. Tradizionalmente i motivi decorativi venivano tramandati per passaggio diretto, attraverso attività non codificate di esperienza condivisa

The screenshot shows the top navigation bar of the website. On the left is the logo, which consists of a square with wavy lines and the text 'archivio dei saperi artigianali del mediterraneo'. To the right of the logo is a search bar with the placeholder text 'Cerca' and a magnifying glass icon. Further right is a 'Log in' link. Below the search bar is a horizontal menu with four items: 'ARCHIVIO', 'ARTIGIANI', 'SETTORI', and 'AUDIOVIDEO'. Below the menu is a breadcrumb trail: 'Home'. The main content area features a large, artistic photograph of a necklace made of various metal and wood components, including rings, squares, and organic shapes. To the left of the necklace, there is a text block: 'L'Archivio' followed by a paragraph describing the archive's focus on research in Sardinia, Morocco, and Egypt, and listing types of content like photos, videos, and technical sheets. Below this are two links: 'Consulta l'archivio >' and 'Approfondisci storia, obiettivi e metodologia dell'archivio >'.

e di competenza tecnica e quindi il rischio di perdere un intero patrimonio segnico era alto; le schede consentono un utilizzo diretto per una innovazione che possa dare una continuità evolutiva a tali tradizioni.

Al contempo un processo in via di sviluppo crescente è quello della schedatura degli archivi di alcune importanti manifatture, un processo che spesso tende ad evitare che patrimoni di immagini, fonte di memoria e ispirazione possano essere definitivamente cancellati dalla chiusura delle imprese.

Tra le esperienze recenti più interessanti in tale ambito c'è il lavoro dell'associazione Memoria e Progetto che a Milano si occupa della tutela, valorizzazione e divulgazione del patrimonio storico-culturale. Alcuni progetti recenti come la digitalizzazione e schedatura dell'archivio dell'Industria tessile Erica, dell'archivio dell'Unione dei Comuni della Valletta o dell'archivio Curiel che conserva i disegni e i progetti dell'omonimo atelier di moda, mostrano il ruolo che tali operazioni possono rivestire per una cultura del progetto che sappia usare la memoria come stimolo per l'innovazione.

Nei prossimi capitoli viene esplicitata la connessione in atto tra tali archivi e il lavoro di una nuova generazione di progettisti che caratterizza quello che viene oggi definito "neo local design". L'acquisizione delle conoscenze attraverso gli archivi virtuali delle culture materiali rappresenta per il nuovo design il primo atto di un fare progettuale che si va progressivamente diversificando dai processi sviluppati per la cultura industriale acquisendo una sua autonomia processuale all'interno della disciplina.



**Salvatore Usai
Brocca della
sposa.**

La brocca della festa o della sposa si caratterizzava per la ricca decorazione, concentrata nella parte superiore, con aggiunte plastiche a cascata sulle quattro anse, cariche di valenze simboliche e benauguranti.

3.5. Dalla conoscenza alla rielaborazione

La fase che segue l'acquisizione delle conoscenze è la fase ideativa durante la quale queste si inseriscono in un sistema più ampio di nozioni che appartengono al bagaglio culturale del progettista.

È in tale fase che la dimensione storico-identitaria si confronta con la contemporaneità che ne impone un dialogo con le conoscenze universali e una rilettura e riscrittura nell'ambito di un rinnovato sistema linguistico. È all'interno di tale fase che si esplicitano le maggiori differenze rispetto al processo progettuale per l'industria. Il progetto identitario è caratterizzato da una contenuta libertà di espressione (la rielaborazione sostituisce l'invenzione) e dalla necessità di una conoscenza approfondita di quegli elementi di specificità locali che non possono essere sostituiti o annullati.

Nella maggior parte dei casi il confronto con la storia implica una rilettura e una rielaborazione, quasi mai consente una progettazione totalmente libera da condizionamenti. Rielaborare stili e stilemi senza stravolgerne il valore iniziale, inserire tracce di modernità all'interno di linguaggi storicizzati, è operazione estremamente complessa che richiede al progettista un arretramento del segno personale e un'assoluta maturità progettuale. Quella maturità che allontana il progetto dalla rivisitazione folkloristica e spesso eccessiva di una identità urlata. Il locale deve essere profondamente ripensato attraverso una attenta lettura delle tracce del passato ma con una ibridazione con la contemporaneità che è passaggio necessario per conferire ai sistemi locali vitalità competitività.

La rielaborazione dei segni è delle tipologie, il rispetto delle corrette tecniche realizzative costituiscono il passaggio più importante del processo progettuale identitario. L'obiettivo è quello di un adeguamento ai linguaggi estetici della contemporaneità che non stravolga i codici espressivi e simbolici dell'oggetto originario. Una tale operazione non può risolversi esclusivamente nella dimensione estetica ma implica un approfondimento conoscitivo (è in ciò si rivela il ruolo degli archivi digitali dei patrimoni) sul significato di tali codici e delle lavorazioni espresse dalle tradizioni.

La rilettura di progetti contemporanei che hanno saputo esprimere un maggiore radicamento ai luoghi rivela quanto il confronto tra storia e modernità implichi precise scelte di campo nella definizione degli obiettivi del progetto. Per costruire nuove identità, per tracciare un quadro dei valori su cui puntare, per elaborare nuovi scenari di sviluppo e valorizzazione, è necessario rintracciare quelle diversità, rispetto ad altri contesti, che possa supportare un effettivo posizionamento competitivo rispetto ad un panorama di offerta che rischia di diventare sempre più saturo e indifferenziato. Il progetto dell'identità passa quindi da un'analisi del patrimonio di segni, tipologie, cromatismi e simbolismi che ogni





Richard Yasmine Wonderwood
 Fotografia: © BizzareBeirut
 Richard Yasmine con Wonderwood rilegge in chiave contemporanea i materiali e le tecniche della tradizione artigianale libanese. La carica espressiva dell'oggetto nasce e si sviluppa all'interno di un progetto lento nel dialogo tra progettista e artigiano.

territorio possiede a nuove sperimentazioni e nuovi processi memori che portano a produzioni diverse, specifiche per ogni zona.

In tale direzione paesi come l'Italia, la Cina, il Giappone in possesso di patrimoni culturali tra i più importanti al mondo (non sono molti i paesi che possono vantare la presenza di una cultura materiale di tale importanza), posseggono, in una nuova visione culturale, un vantaggio competitivo rispetto alle altre nazioni che può davvero alimentare un rinascimento produttivo.

3.6. La necessità di nuovi linguaggi

La corrispondenza forma-funzione e la serialità sono i concetti guida sui quali per tutto il Novecento si è fondata una differenziazione tra design e artigianato. Il design esprime linguaggi estetici e formali di semplificazione, fondamentali per il prodotto seriale ma non congeniali al prodotto artigianale dove la semplificazione esclude la sapienza dell'artigiano e la stratificazione di conoscenze tacite.

In un nuovo dialogo tra design e artigianato è quindi assolutamente necessario definire nuovi linguaggi, individuare strumenti e metodi per un ritorno alla diversità al fine di favorire e sostenere una nuova area di ricerca che possa promuovere un incontro tra cultura progettuale e identità locali.

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

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

Il rinnovamento e adeguamento dell'apparato decorativo di una cultura territoriale rappresenta una sfida complessa per il progettista; il compito è da un lato quello di una corretta rilettura delle forme, dei decori e delle simbologie che provengono dalla fase di acquisizione delle conoscenze, dall'altro quello della elaborazione di nuovi segni che



sappiano innestare innovazione senza ricadere nel folklorismo formale. Il design d'altronde è un “processo creativo culturalmente consapevole” (ADI) che può connettere conoscenze, tradizione e innovazione. Perché ciò avvenga è oggi necessaria una riflessione sui modificati strumenti del progetto e sull’apporto delle nuove tecnologie alla ridefinizione identitaria. Artigianato e tecnologia non sono in una posizione antitetica ma anzi è la tecnologia lo



**Paolo Modolo
Orani**

**Scialle in velluto
liscio.**

Il grande scialle
nero riprende
il modello
con lunghe
frange della
tradizione sarda
in una nuova
interpretazione
pulita in velluto
liscio.

Courtesy: Vetrina
dell'Artigianato
Artistico Regione
Sardegna.

strumento che guida la rilettura del passato e l'innovazione delle tradizioni. Guardare al passato, ricostruire una processualità delle trasformazioni, non significa collocarsi in una dimensione antistorica di rifiuto della modernità, ma collegare storia e futuro con i nuovi strumenti che il presente ci mette a disposizione.

Le relazioni tra tecnologia e artigianato possono essere per il design un ambito applicativo di quella complessità che appartiene al lessico della contemporaneità. “Un ambito in cui coesistono pratiche tradizionali e materiali industriali all'avanguardia, norme tramandate attraverso antichi saperi ma anche modellabili con le tecnologie avanzate della progettazione e produzione digitale. In questo la sfida che riguarda la disciplina del design, ci sembra vada giocata piuttosto nella contaminazione tra ciò che è stato creato dalla mano umana e di quello che rappresenta in termini culturali e ciò che, invece, è di origine meccanica, senza soluzione di continuità” (Carullo, Labalestra. 2018, 96).

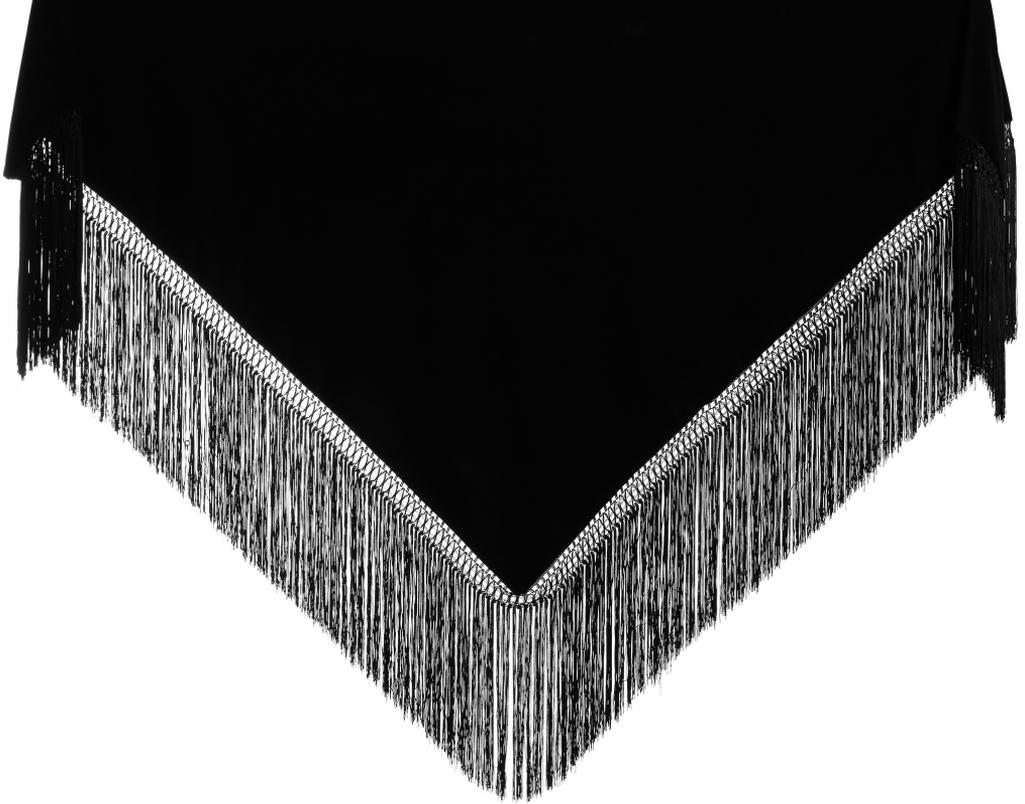
Il tema, che si pone come tema portante delle riflessioni sugli scenari futuri, non è quello di contrastare un avanzamento esponenziale delle tecnologie ma quello di stabilire un corretto equilibrio tra uomo e macchine.

3.7. Tra industria e artigianato

Se nel manifestarsi di una scissione tra procedimenti ideativi e pratiche realizzative, che ha accompagnato il passaggio dai processi artigianali ai processi industriali, si può individuare una delle cause che hanno determinato un progressivo indebolimento dei meccanismi identitari, è su tali passaggi che è necessario intervenire se si vogliono prefigurare nuove strategie per la tutela e lo sviluppo dei territori.

Il fenomeno, sempre più ampio a livello globale, che vede nel ritorno al lavoro manuale e a una dimensione locale del fare una risposta alla preponderanza tecnologica è il segnale di una tendenza che assumerà sempre più forza man mano che le tecnologie diventeranno egemonizzanti nel nostro vivere. Per quanto sotto l'egida del Craft si sia evidenziata spesso, soprattutto nei movimenti statunitensi, una dimensione prettamente dilettantistica, tuttavia il fenomeno sta generando una riapertura del dibattito sul fare manuale che coinvolge i paesi europei allargandosi ai rapporti tra artigianato e design e tra artigianato e arte.

Una riscoperta della dimensione artigianale era stata auspicata e promossa in Europa da un libro straordinario quale *The craftsman* di Richard Sennet e successivamente da testi come *The culture of Craft* di Peter Dormer o *On craftsmanship* di Christopher Frayling che ponevano l'attenzione sul significato profondo di un ritorno al fare manuale e di quanto esso implichi, in una società radicalmente mutata, un rinnovato rapporto con la



tecnologia, il web, il design, l'arte. "The concept of craftsmanship has never been as relevant and timely as it is today. Assailed on all sides by - among many other tendencies - flexible working, short-termism, portfolio careers, quick-fix training and the cult of celebrity, it has recently re-entered public debate with a new sense of urgency" (Frayling 2011).

Una rinnovata attenzione ai valori espressi dai processi artigianali che per un paese come l'Italia ha rappresentato la presa di consapevolezza di un vantaggio competitivo rispetto ad altre culture produttive. "Per molte imprese italiane attive sul fronte del progetto la riscoperta del lavoro artigiano è stata principalmente una presa di consapevolezza: molte imprese del settore del mobile-arredo, della meccanica e della moda producono da tempo sulla base di specifiche richieste della clientela. Una quota parte del valore che sono in grado di produrre a scala globale dipende da un lavoro di qualità che in Italia è ancora diffuso e radicato nei territori. Molte fra queste imprese hanno saputo incardinare il contributo di questi profili all'interno di modelli gestionali coerenti con uno sforzo di innovazione tecnologica e di proiezione internazionale del prodotto" (Bettiol, Di Maria, Micelli 2019).

Dopo una prima stagione di confronto con la modernità durante la quale il Design in Italia veniva identificato esclusivamente col prodotto industriale, la disciplina si è progressivamente



Ceramisti al lavoro sul tornio, Foto ceramiche Usai per gentile concessione.

allargata all'intera scena dei processi produttivi e quindi parimenti ai processi artigianali e industriali ma anche a nuove espressioni produttive che sempre più si pongono a cavallo dei due ambiti (si guardi all'utilizzo delle stampanti 3D nelle autoproduzioni). In questo senso potremmo affermare che già a fine Novecento viene avviata la rilettura critica di una storia del design italiano che tende a sottovalutare il ruolo delle imprese artigiane come recentemente ribadito, tra gli altri, da Renato De Fusco che propone un'interpretazione della storia della cultura materiale italiana del secondo dopoguerra in cui si individua nella presenza di culture materiali diffuse nei territori uno degli elementi cardine per la formazione del design italiano e della sua fortuna nei decenni successivi (De Fusco, Rusciano 2015).

L'artigianato è certamente l'ambito primario di sviluppo del progetto identitario perché ne consente una definizione nell'ambito di un processo lento, indifferente ai vincoli temporali espressi dalla società dei consumi e aperto ad una sperimentazione continua, ma anche ad una rinnovata attenzione alla qualità in tutte le sue accezioni (realizzativa, espressiva, comunicativa). Ed è in tale processo che, ancora una volta, si evidenziano le differenze nei confronti dell'industria. Non sono tanto i processi di serializzazione che differenziano la concezione del prodotto industriale da quello artigianale, quanto piuttosto il rapporto tra pensare e fare che, nell'artigianato, vede progetto e realizzazione come due fasi strettamente connesse e in continuo dialogo: il rapporto con l'artigiano è per il designer l'apertura di un confronto che è generativo del progetto e non limitato alla sua realizzazione.

Il progetto diventa un processo lento fatto di balzi in avanti e di un indugiare che è il tempo della riflessione e dei ripensamenti. Un progetto che sempre più si avvale dei contributi delle scienze sociali quale "strumento necessario per praticare il pensiero laterale dando forma ad un design riflessivo" (Meloni 2020).

È nella definizione formale ed estetica che si stabilisce il punto di incontro tra le idee del progettista e le competenze dell'artigiano ed è fondamentale che il designer sappia cogliere le sollecitazioni che provengono dalla cultura del fare. Alla mano del progettista che traccia i segni su un foglio si sovrappone la mano dell'artigiano che riporta tali segni alla materia. Ma la mano dell'artigiano non è unicamente una mano esecutrice, ma una "mano che pensa" (Pallasmaa 2014) e che contiene le memorie di una cultura stabilizzata e di un rapporto con la materia che è generativo del progetto quanto la traccia sul foglio. Il progetto nasce dal dialogo e si definisce e concretizza in un rimando continuo tra segno e materia. Il Viaggio del progetto è una metamorfosi da idea a forma (Steven Holl) che si definisce in un processo a quattro mani, ma al pari di un recuperato rapporto





**Julian Watts
Hand Carved
Bench
Patrick Parrish
Gallery
2019**
I lavori di
Julian Watts
interrogano
il confine
tra oggetti
funzionali e arte
ed evidenziano
le potenzialità di
una connessione
tra design e
artigianato.

con la cultura del fare dell'artigiano, il designer si fa oggi esso stesso artigiano. Nelle nuove espressioni del design il ritorno al fare manuale non è più visto come conseguenza dell'estromissione da un mercato del lavoro sempre più chiuso, ma come espressione felice di un recuperato rapporto con la creatività, in un connubio tra cultura del progetto e cultura del fare che diventa percorso praticabile di costruzione di una propria identità professionale, lì dove un'industria sempre più escludente e sempre meno aperta alle sperimentazioni insegue il valore aggiunto della firma.

Tale connubio può diventare strategico nell'ambito di un ritorno alla diversità culturale, se solo sapremo riattivare una trasmissibilità delle conoscenze che possa dare continuità al saper fare. Il superamento del dogma industriale per la disciplina design ha di fatto ampliato gli orizzonti della professione promuovendo una figura di progettista che opera indistintamente nei territori dell'industria e dell'artigianato. Le profonde differenze di processo e di obiettivi tra le due sfere produttive guidano un differente approccio: l'industria pone la semplificazione come condizione necessaria mentre l'artigianato trova nella complessità del fare la sua esaltazione.

Il tema, che compete un'idea di futuro, è quello del rapporto tra le diverse espressioni della cultura produttiva: in che modo è possibile evitare che la cultura industriale sia egemonizzante e si possa ancora promuovere un'idea di sviluppo diversamente competitivo dei territori?

Per poter alimentare una nuova modernità che sappia rileggere il sistema degli oggetti sulla base degli elementi di specificità che ogni cultura materiale ha saputo esprimere, bisogna quindi elaborare nuovi processi e metodi progettuali che considerino il differente approccio tra cultura industriale e cultura artigianale. Ciò deve avvenire anche nell'ambito della formazione e della ricerca elaborate all'interno dei corsi universitari.

In uno scenario talmente complesso da renderne difficile, talvolta, una corretta interpretazione, risulta evidente quanto il processo progettuale debba diversificare i propri metodi e le proprie strategie in rapporto ai diversi processi produttivi e quanto possa essere strategico, in tale ottica, definire processi innovativi di connessione tra artigianato e design.



**Nuovi scenari
del progetto**





Maddalena
Vantaggi
e Studio
Lievito
NERO
Bucchero
is the new
black

Costituiscono
una rilettura
del bucchero
etrusco che
è a sua volta
una rilettura
della
ceramica
nero-lucida
d'impasto
dell'età
del bronzo.
Torniti,
steccati a
mano e cotti
nelle storiche
botteghe di
Gubbio sono
oggetti che si
sviluppano
tra il
funzionale e
il simbolico.

4.1. La riconquista della diversità culturale

Ad una lunga stagione progettuale che ha spesso guardato al patrimonio territoriale come ad un fardello pesante del passato, estraneo alle dinamiche del contemporaneo, si va oggi progressivamente sostituendo una nuova visione del progetto nella quale gli elementi di connotazione identitaria diventano strumenti per una diversificazione competitiva e le pratiche artigianali una possibilità concreta di innovazione e sperimentazione spesso negata dall'industria. In tale nuovo scenario si inserisce il rapporto con le tecnologie come rapporto di complementarità che rende possibile una nuova stagione degli oggetti.

La nuova scena del progetto manifesta un'insofferenza crescente nei confronti di un'idea di design standardizzato e omologato, riscoprendo le potenzialità simboliche ed espressive dell'artigianato e le sue commistioni con l'arte, valorizzando l'unicità dell'oggetto anche quando parte di esso è ingegnerizzato o realizzato digitalmente. Una nuova visione che porta a maturazione un percorso che nel nostro paese, e in alcune specifiche aree progettuali, parte da lontano.

Volendo intraprendere un viaggio a ritroso nei processi di recupero delle connotazioni identitarie bisognerebbe probabilmente risalire agli anni compresi tra la due guerre e ad un periodo (come già evidenziato) nel quale ancora industria e artigianato si affiancavano nel fare delle cose. È in questa fase che, pur talvolta senza una volontà specifica di connessione al territorio di origine, è possibile rintracciare elementi di identità alle varie scale del progetto (nazionale e regionale) negli arredi delle prime generazioni architetti/designer. L'affidamento a tecniche di realizzazione per buona parte ancora artigianali, il riferimento a tipologie e modelli di produzione locale, una comune base culturale e artistica di riferimento, l'utilizzo di legni semplici (castagno, pero, noce, ciliegio) prettamente nostrani e sfruttati nel loro aspetto naturale, restituisce tratti comuni ai progetti di Ponti, Albini, Michelucci e (sebbene con un linguaggio decisamente più organico, in contrapposizione ad una diffusa corrente tecnicistica) Mollino. Prima ancora che le suggestioni provenienti dal design nordico contagiassero nei tipi e nei linguaggi il nascente design italiano, si definisce una caratterizzazione stilistica

che, pur nelle diversità delle culture di riferimento, legava in particolar modo nell'arredo e nell'oggetto, il fare dei progettisti.

Michelucci, che proveniva da una famiglia proprietaria di una qualificata officina per la lavorazione artistica del ferro, aveva con l'artigianato un rapporto stretto che legava i suoi progetti d'architettura al disegno alla piccola scala. I suoi mobili per Fantacci e Poltronova, così come le sue architetture, rileggono tipologie e materiali del suo territorio d'origine (la Toscana). Ponti, sin dagli anni Trenta, si era posto il problema di approdo alla modernità del ricco patrimonio artigianale nazionale ed era fortemente convinto che linguaggi tradizionali e arte moderna potessero coesistere nella stessa opera. Dalle pagine di *Domus* e di *Stile* (che hanno rappresentato gli strumenti più importanti per lo sviluppo del dibattito culturale nell'architettura e nel design del nostro paese), sosteneva che ogni impresa potesse, e dovesse, adeguare gli elementi di connotazione autoctona alle tendenze contemporanee definendo, in tal modo, una diversità del fare italiano quale espressione di un patrimonio culturale unico. "Le nostre industrie devono pareggiare la qualità delle straniere e rappresentare, con una decorazione di puri e accorti riferimenti stilistici, i motivi nostrani che possono renderla riconoscibile, desiderata, rappresentativa"¹.

La ricerca di Albini verso i materiali più poveri e naturali, sebbene tendente, nelle more del nascente Design, ad una semplificazione dei segni guidata dall'uso, implicava una "riconoscibilità" riscontrabile nelle poltroncine *Margherita* e *Gala* per Bonacina o nella poltroncina *Luisa* in continua trasformazione dal '39 al '55. Anche Albini, che condivideva con Ponti un interesse per la definizione di una identità nazionale nel design, parlava di tradizione da reinterpretare per creare una "nuova tradizione".

Mollino poi, il più antindustriale dei designer della prima generazione, costituisce il primo vero esempio di contaminazione tra arte e design. L'utilizzo di tecniche artigianali (Mollino frequentava il contesto produttivo dell'alto artigianato torinese) per oggetti "a tiratura limitata" prefigura un processo di sperimentazione che il design italiano saprà riprendere solo negli anni Ottanta. Ampliando lo sguardo all'intero campo delle arti decorative, nel periodo che va dalla prima alla seconda guerra mondiale "si recuperano forme e modalità dalla tradizione artigianale regionale più connotata specie in ambito ceramico; si pensi allo sviluppo, specialmente negli anni Trenta e Quaranta, della ceramica sarda, tra Altara, Melis e Fancello, celebrata in riviste come 'Domus' e 'Stile' e della ceramica

¹ Gio Ponti, *Le ceramiche in L'Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e industriali moderne: Parigi 1925* da Oliva Rucellai O.2013 *Ceramiche d'Arte* Richard Ginori in *La forza della modernità*, Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti.

di Vietri, in particolare nella produzione di Guido Gambone, ma anche della ceramica veneta, dei tessuti toscani, dei mobili intagliati alpini, dei vetri muranesi” (Terraroli 2013).

Durante la ricostruzione (in un processo di emulazione di una modernità che si andava sviluppando nelle culture progettuali tedesca, scandinava e francese) si registrerà il maggior distacco dalle connotazioni identitarie seppure permanga in alcune aree di forti tradizioni artigianali una resistenza ai processi di omologazione. Tracce di uno sguardo alla modernità delle identità territoriali portano, ad esempio, all’opera di Eugenio Tavolara. Tavolara, in contatto con lo stesso Ponti, poneva al centro della propria opera la contaminazione e la sintesi tra “primitivo” e contemporaneo. Ispirandosi al mondo della Sardegna rurale prendeva spunto dalle diverse forme di arte popolare presenti nell’isola, rivisitandole alla luce della cultura moderna.

Con un brusco salto di una ventina d’anni, dominati da una aderenza assoluta nei ai linguaggi e nelle alle forme della modernità industriale, possiamo tornare a parlare d’identità nell’opera di alcuni dei protagonisti della scena radicale: Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, Adolfo Natalini.

Dalisi svolge un lavoro prezioso nella costruzione di un dialogo tra design e artigianato operando in un territorio (la Campania degli anni Sessanta) a bassa vocazione industriale. Il suo “progettare nel dialogo” rimane uno degli esperimenti più interessanti di rapporto tra Design e territorio. Ugo La Pietra dal 1985 al 1999 definisce un nuovo percorso per il design identitario coordinando mostre (tra tutte *Abitare il Tempo* a Verona con Carlo Amadori), premi, seminari e nuove collezioni di oggetti intorno ai territori dell’artigianato: “C’è qualcosa che è ancora tutto da recuperare: il grande patrimonio produttivo e quindi economico-commerciale che fa riferimento alla moltitudine di oggetti per “rappresentare”, “celebrare”; opere fatte per esprimere i caratteri della cultura materiale legata ad usi, costumi, riti di un territorio, e per questo spesso realizzate con tecniche più genuinamente locali e artigianali” (Rui 2014, 14).

Un percorso d’indagine della diversità che coinvolge moltissime aree del territorio nazionale (alabastro di Volterra, pietra di Apicena, pietra leccese, pietra lavica, pietra di Lavagna, mobile di Todì, mobile di Cantù, mobile di Pesaro, mobile di Bovolone, mobile di Saluzzo, ceramica di Faenza, ceramica di Deruta, ceramica di Grottaglie, ceramica di Vietri sul Mare, vetro di Murano, vetro di Colle Val d’Elsa, mosaico di Ravenna, mosaico di Spilimbergo, mosaico di Monreale, etc.). I progetti, dalla piccola scultura all’oggetto, all’elemento d’arredo, rappresentano la testimonianza di una sorprendente capacità di reinterpretazione, in chiave contemporanea, di quei caratteri legati a consuetudini e memorie di un territorio nel totale rispetto delle prerogative dell’artigiano e delle tecniche produttive sviluppate.

La rocca dei vasi
Designer:
Studio Martinelli Venezia
2016

“La rocca dei vasi”: è l’antico nome di Caltagirone, dall’arabo Qal’at al Gharùn. Un possibile dialogo tra fatto a mano e prodotto in serie. Il risultato sono stati dei contenitori composti di due metà: la parte sotto è il classico vaso di produzione industriale realizzato a stampo, e la parte sopra è costituita da elementi fatti artigianalmente, seguendo le tipiche lavorazioni di quella zona. La volontà è sottolineare le differenze ma al tempo stesso “ricucire” la divisione tra un oggetto prodotto in serie, identico e di basso costo, e un completamento artigianale sempre diverso.



Pur mantenendosi fedele alla tradizione del mobile toscano, Adolfo Natalini introduce nei suoi elementi d'arredo forme antropomorfe, dettagli scultorei che guardano alle connessioni dell'artigianato con l'arte. Così è per la consolle *Manutengolo* della collezione "Mirabili" dove mani cesellate escono dal legno per andare a sorreggere elementi strutturali, o come nel letto a baldacchino, sempre della stessa serie, in cui una struttura quasi architettonica termina con figure antropomorfe simboleggianti il giorno e la notte, l'aurora e il crepuscolo, in un particolare connubio in cui "metafora e allegoria possono ricomporre frammenti significanti, rianimare l'intelligenza delle cose, per realizzare architetture e mobili "parlanti"(Natalini 1989).

Il lavoro di recupero del patrimonio produttivo nazionale svolto da La Pietra e Amadori per le mostre culturali di *Abitare il Tempo* (tra tutte le diverse edizioni della mostra *Genius Loci*) fa emergere l'opera, in chiave identitaria, di alcuni straordinari progettisti quali David Palterer, Guglielmo Renzi, Luca Scacchetti, Atelier Metafora, Marco Magni, Almerico De Angelis, Ugo Marano, Cristiano Toraldo di Francia, Paolo Coretti, Anna Deplano. Sfolgiare i cataloghi della rassegna veronese significa immergersi in un'avventura progettuale durata più di quindici anni che ha affrontato tutte le possibili espressioni del rapporto tra oggetti e identità. Sempre agli anni Ottanta appartengono le esperienze di Carlo Bimbi, sia col consorzio *AmiataLegno*, sia con gli alabastrai volterrani per la mostra "Cercare l'Alabastro".

Nelle espressioni del design di fine millennio è possibile trovare tracce di un lavoro sull'identità nelle opere di Giulio Iacchetti (con uno specifico percorso di ricerca di un'identità "nazionale" del fare) e Paolo Ulian (più legate al tema della sostenibilità nei territori produttivi e alle connessioni industria/artigianato).

Iacchetti fa suo il proposito Pontiano di ricercare l'identità del prodotto italiano in un sapiente dialogo tra fare artigianale e fare industriale, tra pulizia formale e ricchezza espressiva. Ulian ha di recente indagato alcune culture materiali compiendo un lavoro, tra tipologie e processi, teso a generare innovazione pur nel mantenimento di un'identità forte legata al materiale.

4.2. La nuova sfida dei giovani progettisti

Oggi il design, divenuto disciplina pervasiva e trasversale, si pone alla guida di una rinnovata fase di sperimentazione dei rapporti e delle possibili contaminazioni tra innovazione tecnologica e pratiche consolidate nei territori. Partendo dall'assunto che "ogni cosa fatta dall'uomo, e ogni strategia progettata, sia un nodo in una rete di relazioni con altre persone, cose, contesti"², il design diventa strumento di dialogo e connessione tra discipline, contesti

² Dalla presentazione del corso di Contextual Design alla Design Academy di Eindhoven.



Foghile
Scenari Muragici
Design:
Alessia Pinna
2019.

e pratiche in un processo di riscoperta e “riattualizzazione” dei territori nel quale il tema dell’identità gioca un ruolo prevalente. La visione strategica delle più giovani generazioni di designers, pur ponendosi in continuità con una linea di pensiero che, come abbiamo visto, si ripresenta in più fasi nella cultura progettuale del nostro paese, assume caratteri di unicità a causa del profondo modificarsi degli scenari nei quali il processo progettuale si svolge.

Cancellata definitivamente la tradizionale identificazione col processo industriale, il design volge lo sguardo all’intero sistema dei processi produttivi compresi quelli artigianali. Ciò ha imposto una rilettura della storia stessa degli oggetti non più come storia che nasce e si definisce a partire dalla rivoluzione industriale (come ancora appare nei principali testi di storia del design) ma come processo evolutivo che coincide in parte con la storia stessa dell’uomo e ingloba tutte i fattori costitutivi delle cose tra quelli identitari, simbolici e rituali che la modernità aveva estromesso come pegno alla componente funzionale. Il divenire delle cose è un processo lineare che inizia con la storia del primo uomo e procede senza soluzioni di continuità sino ai giorni nostri. D’altronde “il nostro creare è sempre e soltanto un ri-creare, un ri-fare”(Den Biesen, Proietti 2020).

Così scrive Andrea Branzi “Dalla più remota antichità, fino ad i giorni nostri, esiste [...] un unico flusso di trasformazione del mondo degli oggetti; flusso che ha portato i primi arnesi creati dall’uomo ad evolversi nel complesso e popolato mondo dei manufatti che riempiono la nostra vita oggi. Si può dunque leggere la storia della cultura materiale come il risultato - sempre parziale ed in continua espansione - di un’unica ricerca fatta da un numero infinito di operatori [...] un singolo oggetto va dunque capito come parte terminale e provvisoria di uno sforzo che attraversa l’attività di numerosi individui per un lungo periodo storico” (Branzi, Pederbelli 2007, 22).

Già Kubler analizzando i rapporti tra il fare delle cose e il fare dell’arte affermava “Le più antiche reliquie dell’opera dell’uomo sono gli arnesi dell’età della pietra. Da questi arnesi alle cose di oggi non c’è soluzione di continuità: è un’unica e lunga serie di oggetti che si è ramificata più volte ed è spesso finita in rami morti. Intere sequenze vennero naturalmente a mancare quando si estinsero le stirpi artigiane o quando si ebbe il crollo di una civiltà. Ma il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale, tutto ciò che esiste oggi è una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana” (Kubler 2002).

L’opera di quegli autori che hanno saputo avviare un confronto con le identità locali rivela alcune delle modalità con cui il progetto contemporaneo si confronta con le specificità dei luoghi. Le categorie che emergono sono molteplici - il lavoro sulle tipologie e



sulle tecniche, quello sulla rielaborazione dell'apparato decorativo, quello sulla connotazione materica, quello sulle contaminazioni stilistiche, quello sui valori simbolici e narrativi - e disegnano un panorama multiforme che riflette la diversità delle risorse culturali e materiali presenti nei territori.

Si va prefigurando una nuova felice stagione culturale nella quale la complessità delle trasformazioni in atto è al contempo causa ed effetto di una evoluzione di linguaggi, pratiche, connessioni. Come l'onda creativa che ha attraversato le arti figurative del primo Novecento ha costruito le radici del nascente *made in Italy*, così questa nuova stagione del progetto può contribuire al superamento della crisi economica e culturale in corso.

Dalle esperienze più recenti è possibile cogliere alcune delle specifiche che qualificano il nuovo design identitario.

In primo luogo, una volontà di diversità nei confronti dell'omologazione. Una diversità che non vuole essere capacità di stupire, come spesso avviene nei territori dell'arte o in alcune

espressioni del design contemporaneo, ma bensì ricerca personale di quegli elementi di specificità che possano determinare il progetto e volontà di costruire su di essi delle cornici di senso. Ciò comporta, al contempo, l'intenzione di sviluppare processi di interazione basati sul rapporto affettivo e simbolico con l'oggetto e sono tali processi a preservare dai meccanismi di obsolescenza della cultura contemporanea.

Un secondo aspetto riguarda la capacità di rielaborare le tracce.

Le tracce, come scrive Raffaella Fagnoni, sono “fonte di memoria e allo stesso tempo di futuro”(2018). Le rielaborazioni del nuovo design identitario sono rielaborazioni mature che sanno eliminare il folkloristico e il superfluo e riportare il progetto all'essenzialità del contemporaneo.

Un terzo aspetto riguarda, infine, il processo.

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

Vi è nei nuovi designer la volontà di non usare l'artigiano come una macchina, come un costruttore di prototipi funzionale al proprio accrescimento professionale, ma di lavorare nel dialogo, costruendo su tali rapporti una catena di valore che possa portare vantaggi all'intera comunità coinvolta nel processo. E tra questi la possibilità di ri-alimentare le tradizioni materiali salvaguardando in tal modo una diversità dei luoghi che diventa il valore aggiunto per oggetti che si distaccano dall'omologazione che caratterizza il panorama contemporaneo della produzione. Ciò che è mutato è l'assoluto rispetto che le nuove generazioni hanno verso la figura dell'artigiano e più in generale verso il lavoro manuale considerato non più un'arte minore ma arte come mestiere, arte come “ricerca continua” (Munari) che coinvolge e qualifica una comunità.

4.3. Design Territoriale

È compito della cultura del progetto sia sviluppare nuovi elementi di identità sia stabilire i processi attraverso i quali tali elementi possano essere condivisi all'interno di un sistema territoriale definito. Il riaffermarsi di una visione identitaria si inserisce infatti all'interno di un orizzonte vasto che è quello del “progetto territoriale” (o “progetto locale”), abbracciando temi di ampio respiro quali: le strategie di sviluppo delle aree interne, la tutela attiva del territorio e delle comunità locali e la valorizzazione dei patrimoni naturali e culturali. In Italia il patrimonio culturale costituisce il più grande *asset* nazionale che unifica

territori certamente eterogenei ma con pari potenzialità per processi di sviluppo. “Il patrimonio culturale, nella nozione estesa di *eredità culturale* inclusiva di valore per la società, come sancito dalla Convenzione di Faro del Consiglio d’Europa, rappresenta l’insieme delle risorse ereditate dal passato che le comunità riconoscono come riflesso dei loro valori identitari contribuendo al perseguimento di comuni obiettivi di tutela, di salvaguardia, e di trasmissione di queste risorse alle generazioni future, in stretta connessione con i processi di sviluppo sostenibile e alla promozione della diversità culturale”³.

I saperi locali assumono dunque oggi un ruolo di particolare importanza nell’innescare processi di sviluppo dei territori; le invarianti che ogni territorio esprime, e che costituiscono il “capitale territoriale”, sono le risorse energetiche dello sviluppo locale.

La necessità di lavorare contemporaneamente sulla conservazione e sull’innovazione di tali saperi rientra tra gli obiettivi della Strategia Nazionale per le Aree Interne (SNAI):

“... è necessario restituire il sapere al territorio, perché quelle specifiche capacità possano trasformarsi in possibilità di futuro (...) e perché, in un processo di continua rielaborazione, possano rinnovarsi e ritrovare una loro collocazione in un mondo aperto”⁴.

A sua volta lo sviluppo locale si può ascrivere a uno scenario ancora più ampio che compete il tema dello sviluppo sostenibile. Nelle più recenti elaborazioni programmatiche nazionali⁵, sviluppate nell’ambito della “politica di coesione” dell’Unione Europea⁶, si evidenzia il ruolo strategico dei settori culturali quali *driver* per l’innovazione ma anche il ruolo delle connessioni tra risorse culturali e risorse naturali nei processi di sviluppo sostenibile. Nell’ambito dei diciassette “Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile” (*Sustainable Development Goals*) dell’Agenda 2030, Città e comunità sostenibili e Consumo e produzione responsabili (Goal 11 e 12) rappresentano aspetti strategici degli obiettivi da perseguire per le nazioni coinvolte. La Strategia Nazionale di Sviluppo Sostenibile 2017-2030, quale strumento di coordinamento per le pratiche attuative dell’Agenda 2030, definisce il quadro di riferimento per i processi di pianificazione, programmazione e valutazione di tipo ambientale e territoriale. La Strategia si configura come un nuovo strumento per l’economia circolare, la riduzione delle emissioni di Co2, i cambiamenti locali e globali, la gestione di problematiche come la perdita di valore e biodiversità.

³ La programmazione della politica di coesione 2021 - 2027- Documento preparatorio per il confronto partenariale, Aprile 2019, Presidenza del Consiglio dei Ministri.

⁴ Strategia nazionale per le Aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance. Documento tecnico collegato alla bozza di Accordo di Partenariato trasmessa alla CE il 9 dicembre 2013 pag. 5.

⁵ La programmazione della politica di coesione 2021 - 2027 doc. cit.

⁶ I cinque grandi obiettivi di policy proposti nell’ambito della politica di coesione (un’Europa più intelligente, più verde, più connessa, più sociale, più vicina ai cittadini) vengono declinati dai singoli stati all’interno di specifici documenti di programmazione.



Salvatore Spataro e Paolo Barboni
Lampadario per Le Porcellane. Il lavoro di rilettura del patrimonio culturale parte da un particolare architettonico della città di Noto e approda ad una nuova linea di oggetti ispirati alla cultura siciliana.

In un tale scenario il ruolo del Design si va oggi maggiormente definendo, non più come espressione di competenze specifiche ma come disciplina di connessione di competenze interdisciplinari. Nel passaggio da attività a servizio dell'industria ad attività a servizio della società il design assume un ruolo politico nella definizione dei processi sociali. Oggi si può esplicitamente parlare di un "design territoriale" lì dove si va delineando uno specifico approccio del design alla materia territoriale e alla dimensione multidisciplinare del suo progetto. Dobbiamo ancora una volta ad Ugo la Pietra, nella metà degli anni Ottanta, la definizione di una specificità del design territoriale che è progressivamente divenuto ambito di sperimentazione all'interno di esperienze svolte in ambito didattico e di ricerca e professionale, mutando negli anni il proprio raggio d'azione.

Come afferma Marina Parente, "il concetto iniziale di "design nel territorio" vedeva appunto il territorio come contesto di progetto, (così come per tutte le discipline progettuali) al cui interno il design - prevalentemente di prodotto - operava con le sue logiche, interpretando in modo originale e innovativo materiali e know-how locali, fino a contribuire a definire quei distretti industriali caratteristici della situazione italiana. Poi siamo passati, talvolta con un po' di presunzione, a un "design del territorio" enfatizzando il ruolo del design nel progettare prodotti e sistemi-prodotto che fossero degli amplificatori dei valori di un luogo e ne rafforzassero la loro identità e visibilità. (...) Parallelamente nel campo del design della comunicazione si specializza il *place branding* e i progetti di comunicazione strategica orientati soprattutto alla promozione turistica. Oggi parliamo di design per il territorio che da una parte è una forma inclusiva dei due approcci, dall'altra evidenzia un ruolo proattivo e generativo di nuove pratiche, nuove forme per esperire i luoghi, per attivare nuove economie, per avviare processi sostenibili dal punto

di vista ambientale e sociale, oltre che economico. Una visione più ampia, inclusiva e strategica, che riguarda i vari aspetti della valorizzazione dell'identità dei territori come leva per lo sviluppo locale, la valorizzazione delle risorse tangibili e intangibili, l'*empowerment* delle comunità locali⁷.

A livello della ricerca accademica di design, questo percorso di avvicinamento alle tematiche territoriali è iniziato nel 1998 con la ricerca Sistema Design Italia (che per prima ebbe il merito di rilevare, soprattutto nelle aree a prevalente vocazione artigianale, nuove forme applicative del design rivolte a valorizzare i prodotti della cultura locale) e successivamente è proseguito con ricerca Me.Design che intorno al concetto di “capitale territoriale” ha posto le basi metodologiche per un approccio dedicato alla valorizzazione dei territori.

Le competenze sviluppate dalla disciplina nella gestione della complessità, e la capacità del designer di fare sintesi di apporti e competenze, lo rendono oggi disciplina strategica nei programmi di sviluppo dei territori. Se il design è un atto politico (Riccini 2016) è nella cultura del design contemporaneo la volontà di contribuire con i propri strumenti e il proprio apparato critico allo sviluppo della società.

In un passaggio dalle pratiche conoscitive del *Design Knowledge* alle capacità di rapportarsi a diversificati ambiti di intervento del *Design Thinking*, il designer diventa oggi *problem solver* in una nuova visione del design come “costruttore di strategie”. Un design strategico che, secondo Francesco Zurlo (2003, 1) “è un'attività di progettazione il cui oggetto è il sistema-prodotto, cioè l'insieme integrato di prodotti, servizi e comunicazione con cui un'impresa si presenta sul mercato (leggasi “un territorio che si colloca nella competizione tra i territori”) e dà forma alla propria strategia. In questo senso, il principale output del design territoriale non è l'insieme di prodotti territoriali progettati, bensì la strategia delineata. I prodotti territoriali scaturiscono dalla strategia e sono una maniera per darle una forma concreta, per aiutare a chiarificarla e a comunicarla.” (Franzato 2009).

Il design territoriale si rapporta al territorio con un approccio strategico occupandosi della progettazione di “prodotti territoriali” (prodotti industriali, artefatti comunicativi, servizi, eventi) e avvalendosi di competenze multidisciplinari, siano esse proprie di altre branche della disciplina del design o di altre discipline *tout court*.

Tra le caratteristiche di una nuova visione del design territoriale vi è il suo essere plurale (i processi di innovazione sono sempre più condivisi da una pluralità di autori quali istituzioni locali, organizzazioni pubbliche, imprese, ricercatori e professionisti), relazionale (il design territoriale è necessariamente un processo di interazione con il territorio) e multidisciplinare

⁷ Parente M. in *Teoria/Pratica, dialoghi sul design per i territori* in https://www.researchgate.net/publication/318210291_TEORIAPRATICA_dialoghi_sul_design_per_i_territori_01 (consultato in data.10.2021).



**Grafico
Design
Capabilities
per il
Territorio**
M> zxcv. Parente
C. Sedini
tratto da
Teoria/Pratica,
dialoghi sul
design per i
territori.

design capabilities



(i diversi ambiti ambientale, economico, sociale o culturale implicano apporti da differenti discipline). Tutto ciò porta alla necessità di un cambio di paradigmi dell'attività progettuale che deve oggi necessariamente ampliare lo sguardo a processi e metodi che appartengono alle scienze sociali o alle discipline economiche.

4.3. Una visione sistemica

Inserire questa citazione in apertura “Non far caso a me. Io vengo da un altro pianeta. Io ancora vedo orizzonti dove tu disegni confini.

Frida Kahlo

Le molte esperienze maturate nell'ambito del progetto identitario alle diverse scale di intervento (dall'oggetto al territorio), mostrano la necessità di una visione sistemica che, nella convergenza di apporti pluridisciplinari, consenta di comprendere le componenti distintive di uno specifico contesto territoriale per definire le azioni necessarie per sviluppare un'identità competitiva. Il territorio ha una dimensione relazionale che alimenta le connessioni tra le diverse componenti ed è oggi nelle corde della nostra disciplina non solo l'intervento sulle singole parti (sistema degli oggetti, comunicazione, sistema del cibo) ma un ruolo attivo nella costruzione di azioni partecipate. Il design per la valorizzazione dei beni culturali, all'interno del quale si collocano le strategie di tutela e sviluppo dei patrimoni identitari, prevede un approccio sistemico che è alla base delle pratiche di *strategie design, communication design, interior/exhibit design, product design*.

È nelle corde del design territoriale attivare processi partecipati nei quali attori con differenti bagagli esperienziali possono esplorare congiuntamente le problematiche e insieme pensare a delle soluzioni passando quindi dal “fare per” al “fare con” con un coinvolgimento attivo del territorio. Con modalità trasposte dall'arte i nuovi designer

attivano pratiche di partecipazione comunitaria che spesso coinvolgono le comunità nel recupero e nella consapevolezza delle proprie tradizioni. Un design quindi che non è più esaltazione dell'ego ma attivatore di processi virtuosi di consapevolezza identitaria in una comunità. Narrazioni tematiche di storie conosciute o dimenticate appartenenti al territorio diventano oggi elementi attivatori di collezioni di oggetti che, come vedremo nei prossimi capitoli, non guardano direttamente al mercato ma mirano ad attivare interazioni con successive ricadute valoriali sul territorio,

Un approccio sistemico che, a partire dalla metà del Novecento, ha investito quasi simultaneamente molte altre discipline, dall'ecologia alle scienze sociali, contribuendo in maniera sostanziale allo sviluppo di processi di sviluppo sostenibile. Una sostenibilità quindi che non è più soltanto una questione ambientale ma la necessità di adottare un approccio integrato e condiviso e stabilire misure concrete per affrontare un importante cambio di paradigma socioeconomico. L'Unione Europea definisce oggi le linee guida per il consolidamento di una linea strategica condivisa e la Commissione Europea nel Luglio 2019 ha presentato gli obiettivi da raggiungere per lo sviluppo sostenibile in ottica di una strategia globale che va dal 2019 al 2024. È necessario che tali obiettivi non vengano relegati al solo ambito della ricerca ma possa permeare il mondo delle professioni all'interno del quale si svolgono oggi le più importanti sperimentazioni. Ci attendono nuove politiche che abbiano alla base un approccio sistemico e quindi una forte correlazione tra processi ideativi, economia, crescita sociale e ambiente come fondamenta di uno sviluppo realmente sostenibile.



Julian Watts.

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



Il progetto memore

Anfora anulare

Designer:

Patrizia Cara

2018.

L'arcaica forma dell'anfora anulare che ripropone una tipologia di origine romana è rivisitata con segno minimale nella colorazione grafica bianca, grigia e nera. L'oggetto appartiene ad una linea decorativa chiamata Cotto Orbace in cui la designer ceramista esegue citazioni, sensibili e pulite, ispirate alle tessiture al telaio della tradizione locale.



5.1. Pratiche identitarie

Dalle analisi dei capitoli precedenti emerge una differente processualità che coinvolge il progetto identitario. Nella fase di acquisizione delle conoscenze si definiscono gli elementi di riferimento per una azione progettuale che si nutre dei linguaggi e delle pratiche della contemporaneità e si avvale del supporto delle tecnologie. Talvolta attorno ad una sola invariante si definisce la costruzione di un progetto, talaltra più elementi concorrono a rafforzare una precisa vocazione identitaria. Dal confronto tra le invarianti identitarie e le pratiche progettuali contemporanee emergono alcuni dei percorsi possibili per l'elaborazione dell'identità. In questo capitolo del libro vengono analizzate le principali modalità con cui il design riesce a sviluppare identità (nell'accezione di identità territoriale) nel progetto. Tali percorsi trovano riferimento diretto nelle invarianti identitarie descritte nel primo capitolo e applicazione agli ambiti dell'identità. Nel sesto e ultimo capitolo. Se pure la trattazione del tema è indirizzata ad una sua applicazione negli ambiti della disciplina design si intuisce tuttavia quanto le tali modalità possano ugualmente essere attuabili nelle contigue discipline progettuali. È altrettanto vero che in molti ambiti di applicazione dei processi progettuali (mi riferisco in particolar modo ai temi legati agli spazi interni o agli spazi urbani) i confini di pertinenza delle discipline appaiano oggi sempre più permeabili e forse inutili.

Ognuna delle modalità analizzate ha chiaramente un valore universale nel progetto (in ogni progetto si parla di tipologie, colori o segni) ma viene qui analizzata per la sua specificità e il suo ruolo nel progetto identitario.

Al contempo la trattazione delle pratiche e dei processi di elaborazione del progetto identitario non ha ambizioni di completezza ma mira esclusivamente a mostrare alcune buone pratiche progettuali che possano fungere da testimone in una staffetta elaborativa.

5.2. Il ruolo delle tipologie

L'adesione a tipologie consolidate e la formulazione di nuove tipologie definite sulla base di elementi di specificità di un territorio costituiscono uno degli strumenti del progetto

Caffettiera Napoletana
Designer:
Riccardo Dalisi
Produzione Alessi
1979

Il lavoro di Riccardo Dalisi parte dall'analisi di una tipologia diffusa in un territorio circoscritto e fa riferimento alla tradizione del caffè nel Napoletano.

Il progetto di questa caffettiera è il frutto di un lavoro che, iniziato nel 1979, è arrivato alla produzione nel 1987 fruttando al suo Designer il prestigioso compasso d'oro. Dalisi decide di partire dal lavoro sul campo per arrivare alla maturazione dell'idea. I contatti con i lattonieri della Rua Catalana (una strada del ventre più profondo di Napoli) si sviluppano in una moltitudine di oggetti d'arte che sarebbe riduttivo e sbagliato definire prototipi. Più di 300 caffettiere, reali o ipotetiche sono state realizzate all'interno di questo progetto.



identitario. Tra le invarianti connotative quelle tipologiche rappresentano l'adattamento dei manufatti a modelli sviluppati nel rapporto con i rituali di lavoro o con i rituali abitativi di un territorio definito. Le tipologie lavorano alle diverse scale dell'identità riferendosi a processi e rituali che possono appartenere ad una comunità locale o abbracciare ambiti territoriali ampi come quelli regionali, nazionali o transnazionali (come nel caso dell'identità mediterranea). Mentre è immediata la riconoscibilità dei tipi in ambito architettonico un discorso più complesso è quello relativo al sistema degli oggetti dove spesso le tipologie si connotano di implicazioni simboliche e rituali che possono esser lette solo sulla base di una conoscenza specifica della cultura di riferimento.

Ogni tipologia, tuttavia, non rappresenta un valore immutabile ma una definizione che si rinnova continuamente nel trascorrere dei tempi adattandosi alle mutate esigenze del gruppo culturale di riferimento. Una delle direzioni possibili per il design identitario è quella di una rilettura di tipologie consolidate o della definizione di nuove tipologie specifiche basate sulla conoscenza delle invarianti identitarie (usi, materiali, colori, decori) di un territorio. Il concetto di tipologia concerne un ragionamento sulla forma generata da un uso specifico o determinata, come già detto, da connotazioni simboliche o di riferimento per una comunità. È nella definizione stessa di design il concetto di "dare forma" alle cose; la visione del design funzionalista che ha connotato la formazione stessa della disciplina si basa su una corrispondenza tra forma e funzione che esclude tutte le componenti accessorie, tra cui quelle decorative, simboliche, rituali, comunicative. Ciò non avviene nel design identitario dove l'espressione tipologica è molto spesso connotata o rafforzata dall'apparato decorativo. In tal senso il rapporto non è più un rapporto esclusivo tra forma e funzione ma tra forma, funzione e segno con una componente simbolica che è espressione di precisi rituali collettivi.

Il lavoro svolto negli anni Settanta da Riccardo Dalisi nella rilettura della caffettiera napoletana per l'azienda Alessi è sicuramente uno degli esempi più significativi per questa specificità del progetto identitario. Dalisi fa precedere il progetto da un'indagine, storica e sul campo, volta non solo ad una analisi delle varianti formali ma anche ad una analisi esperienziale delle trasformazioni dell'oggetto elaborate dai singoli utilizzatori. La specificità del processo progettuale che valse all'autore l'attribuzione del Compasso d'Oro per la ricerca nel 1981 mostra come il progetto identitario possa essere applicato anche ad un processo industriale o meglio nella trasposizione di un oggetto tipico della cultura artigianale negli ambiti produttivi dell'industria. La semplificazione formale elaborata da Dalisi per l'azienda Alessi non ha cancellato gli elementi generativi di una diversità tipologica ma semmai la produzione industriale ne ha reso possibile la conoscenza e la diffusione al di fuori del territorio di provenienza.

Luca Maci
Conca

Conca è il termine siciliano ad indicare il braciere, vero focolare attorno al quale si svolgeva la vita domestica nelle case contadine. Conca è un oggetto dall'anima ambivalente; un unico elemento sdoppiato nelle sue componenti: un tavolino ed un vassoio, dalla funzione autonoma ma complementare. Legno e metallo per il supporto e ceramica smaltata per il complemento i cui colori accesi richiamano le calde cromie delle tipiche ceramiche isolane. Un omaggio alla Sicilia ed alla sicilianità.

Compito del design è partire da una analisi della tipologia per comprenderne le motivazioni storiche, funzionali e, talvolta, rituali che l'hanno generata e poi procedere ad una sua rielaborazione che talvolta può essere adattamento a modificate esigenze o a nuove tecniche produttive (quest'ultimo passaggio è evidente nella caffettiera di Dalisi), talaltra può comportare una differenza connotazione decorativa (colori, segni, aggiunte) nella direzione di un adeguamento a mutati canoni estetici.

La riscoperta di tipologie tradizionali spesso cancellate dalle semplificazioni della modernità compare nel lavoro di alcuni designer contemporanei. Nell'anfora anulare Cotto Orbase di Patrizia Cara l'arcaica forma dell'anfora anulare è rivisitata attraverso una estrema pulizia formale e una scelta cromatica dettata da logiche di aderenza a linguaggi contemporanei. La linea decorativa, condivisa in una collezione di oggetti, segue citazioni sensibili ispirate dalle tessiture al telaio della tradizione locale e anch'esse rielaborate in chiave contemporanea. Tra le molte strade possibili, all'interno di un lavoro sulle tipologie, vi è quella tracciata da Carolina Martinelli e Vittorio Venezia che, lavorando sulla tradizione ceramica di Caltagirone in Sicilia, sperimentano una contaminazione tra processi produttivi e quindi tra espressioni formali che rileggono in chiave artigianale la tradizione e la forma semplificata di un vaso che deriva dalla produzione industriale. Un percorso tracciato da Patricia Urquiola nel 2008 per la seduta *Crinoline* di B&B dove, all'interno di una ricerca sulle *texture* tridimensionali, si mettono a confronto nell'ambito dello stesso oggetto procedimenti artigianali ed industriali.

Poiché la storia degli oggetti ha sempre espresso una trasformazione graduale nei tempi, qualche volta l'analisi storica può riportare in auge tipologie scomparse o desuete. Ciò avviene nel caso di Salvatore Spataro, designer siciliano che, sin dai suoi esordi, ha sempre lavorato sulle componenti identitarie della sua regione d'origine, sia indipendentemente che all'interno del progetto *Design Meets Sicily*, una collezione di design autoprodotta nata con l'obiettivo di reinterpretare in maniera inedita elementi e caratteri della cultura tradizionale. Molti dei suoi progetti come *Le Cavagne*, che deriva dagli omonimi contenitori in cannaper il trasporto del formaggio, o *Truppy* ispirato alle classiche trottole di legno costituiscono una rilettura di tipologie di oggetti comuni. *Design Meets Sicily* è una collezione di design autoprodotta nata con l'obiettivo di reinterpretare in maniera inedita elementi e caratteri della cultura tradizionale siciliana realizzata grazie alla collaborazione di artigiani locali.

Un ulteriore apporto alla rielaborazione tipologica si può riscontrare nella poltroncina *Gedda* ideata dal designer Angelo Figus e dall'artigiana Maria Raimonda Pinna nel 2008 per la biennale dell'artigianato sardo Domo. I due autori utilizzano una tipologia consolidata di cesto, appartenente alla tradizione contadina, e ne reinventano un utilizzo differente con



↑
Patricia Urquiola
Patch Fiore Scuro.
 Rielaborazione
 grafica della
 tradizione sarda
 nei tappeti
 per Bentu.
 Immagine
 fornita dalla
 società Bentu srl.

→
Monica Förster
Design Studio
Hide and Seek
Containers
and Coffee/Side
Tables per Zanat.

una operazione, apparentemente ardua, il cui fine ultimo è quello di restituire vitalità ad una tradizione e ad una produzione per buona parte cancellate dai mutamenti sociali e produttivi.

5.3. La rielaborazione dei segni

Il rinnovamento e adeguamento dell'apparato decorativo rappresenta oggi una sfida complessa per una nuova visione del design. Il compito è da un lato quello della rilettura dei decori e delle simbologie che provengono dalla fase di acquisizione delle conoscenze, dall'altro quello della elaborazione di nuovi segni, espressione di una diversità, che possano rafforzare il rapporto degli oggetti con i luoghi.

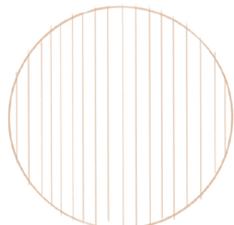
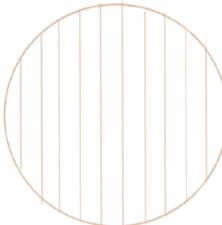
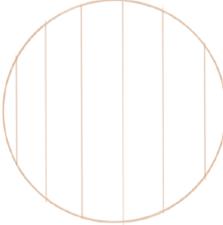
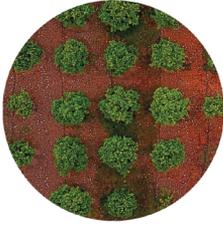
Se nelle analisi contenute nella prima parte di questo testo si definisce il ruolo avuto dalla cancellazione dei patrimoni decorativi territoriali (per buona parte a seguito del rinnovamento dei linguaggi estetici e delle trasformazioni nei sistemi produttivi) per la scomparsa



di una connotazione identitaria, è evidente quanto una nuova visione identitaria del progetto debba passare attraverso la rielaborazione delle componenti espressive dell'oggetto.

Per l'oggetto identitario il decoro è progetto, quasi sempre elemento fondamentale di una narrazione che esplicita simbologie e capacità manifatturiere sviluppate nei luoghi. La differenza tra una riproposizione folcloristica (nel significato di pittoresca, apparentemente o superficialmente collegata alle tradizioni) dell'identità e una sua riattivazione, passa attraverso la capacità della cultura del progetto di rielaborare l'identità senza stravolgerla o indebolirla. È un'operazione complessa che impone una maturità progettuale che spesso non appartiene al mondo della formazione, all'interno del viene per lo più sperimentata, ma più ad una dimensione che si colloca a metà strada tra ricerca e professione.

Nella contemporaneità l'espressione grafica del segno decorativo, che di per sé ha sempre subito storicamente continue trasformazioni, ha avuto una accelerazione nel produrre fenomeni di obsolescenza. Segni e colori mutano continuamente seguendo ritmi e tempi del



Trame
 progetto di Elena Di Raddo
 per il corso di Product Design
 A.A. 2020.2021
 Docenti S. Follesa / M.
 Marseglia

Il progetto sviluppa dei pattern con ispirazione al territorio toscano attraverso la rielaborazione dei segni tracciati dalla coltivazione degli ulivi, dei vigneti e del grano.

Al contempo un ulteriore rafforzamento in ambito identitario è dato dall'utilizzo di materiali (ceramica e legno di ulivo) che appartengono alle tradizioni materiali di quell'ambito regionale.

consumo che appartengono alla dimensione accelerata dell'industria. Il progetto identitario si nutre invece di segni stabili, definiti in un tempo allungato che è il tempo dei gesti dell'artigiano ma anche il tempo del radicarsi delle trasformazioni; la rielaborazione dei segni dell'identità è una rielaborazione ponderata.

“La componente di trasmissione della memoria, di cui ogni oggetto artigianale è intriso, ha bisogno di selezione, sedimentazione, stratificazione, e dunque di variabili temporali di lungo periodo (...) Semplicemente, abbiamo bisogno di tempo, e il ricorso a teorie de-evolutive o di decrescita felice è forse solo una richiesta di tempo, di tempo per capire fin dove siamo arrivati” (Asili 2014, 174).

L'architettura offre, in tale direzione, un esempio straordinario nell'immutabilità dei segni che compaiono nella pietra lavorata dove, sin dalla preistoria, si definiscono motivi, scolpiti o incisi, dal significato talvolta non definito, che contribuivano ad imprimere ai monumenti il segno del sacro. Motivi a spirale, a reticolo o a spina di pesce presenti, isolati o associati, che dalle costruzioni si sono nel tempo trasferiti al sistema degli oggetti, hanno attraversato la storia per approdare ai giorni nostri.

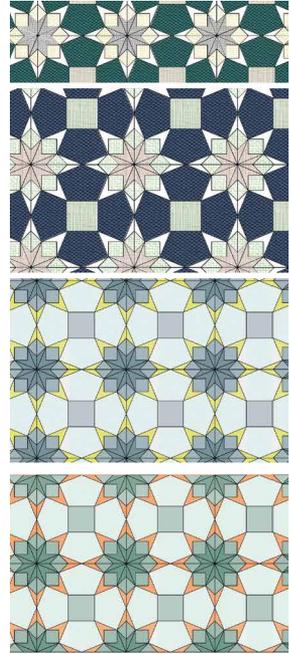
La rielaborazione dei segni all'interno di una rinnovata cultura dell'oggetto caratterizza in alcune aree un processo di recupero dei valori identitari.

La Sardegna è stata negli ultimi anni un esempio virtuoso di sperimentazione per l'esistenza di un patrimonio iconografico ancora vivo e di un humus culturale che ne ha consentito la rilettura e l'evoluzione.

Un'isola non risolta né felice, né piegata e sconfitta ma contraddittoria, sofferta, potenzialmente e incredibilmente vitale e creativa, attratta dalla modernità. Questa tradizione è fonte inesauribile di ispirazione: dalla stratificazione, dalla mescolanza di influssi, dal misturo da cui noi sardi deriviamo e che ci fa essere quello che siamo, nella storia, nella lingua, nella cultura, nel vestire e, soprattutto, nel pensare, traggono vita i miei disegni, i miei capi, le mie storie. (Marras 2014).

La cultura sarda che ha sempre rappresentato una cultura d'avanguardia per la rielaborazione identitaria (per motivazioni contestuali legate ad una identità forte che il mare ha saputo tutelare connesse ad un orgoglio condiviso che è antidoto alle imposizioni di una cultura dominante) ha avuto nel passato figure di primo piano per la capacità di rilettura e rielaborazione dei segni della tradizione. Il lavoro di Eugenio Tavolara, di decodificazione e riproposizione del patrimonio decorativo dell'artigianato sardo, è stato quello di un pioniere che ha intuito la necessità di un dialogo e confronto tra patrimonio storico e cultura contemporanea lavorando con gli artigiani negli anni in cui si andava sviluppando nel nostro paese una disciplina design che ben presto assumerà il ruolo di controllo sul sistema degli oggetti. La

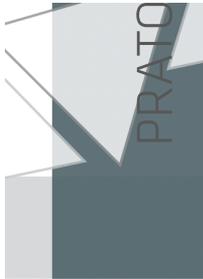
capacità di Tavolara di rielaborare la tradizione portandola a un confronto convincente con la contemporaneità costituirà un riferimento imprescindibile per la cultura progettuale sarda negli anni successivi. Tavolara intuisce che per poter consentire alle culture materiali locali una competizione (seppure impari) con le culture industriali, era necessario che queste rinnovassero i propri linguaggi espressivi sia per scongiurare quei fenomeni di obsolescenza estetica che iniziavano a presentarsi nella diffusione dei linguaggi e nel moltiplicarsi delle produzioni, sia per sviluppare i termini di un confronto col mondo del progetto che diveniva operazione oramai necessaria per le culture artigianali. A qualche anno di distanza, all'interno del suo lavoro di artista, Maria Lai ha saputo riprendere e sviluppare gli insegnamenti di Tavolara con la volontà, comune ai maggiori intellettuali di quel periodo, di mediare fra tradizione e modernità. Il mondo tradizionale sardo, ispirazione per entrambi, fornirà un repertorio codificato di temi e soggetti, popolato dalla presenza di iconografie zoomorfe dettate dal carattere agro-pastorale di quella società, che si andrà a contaminare con le influenze provenienti dal confronto con la cultura modernista nazionale e internazionale. La costruzione di questo patrimonio espressivo (che attinge ad un immaginario ma allo stesso tempo contribuisce alla sua ridefinizione) sarà parte fondamentale delle dinamiche identitarie, culturali, sociali ed economiche che seguiranno e che arriveranno sino ai giorni nostri caratterizzando le nuove espressioni del design identitario. Oggi in Sardegna le contaminazioni col design sono ben evidenti in un artigianato colto che alimenta l'industria turistica e rafforza l'immagine di una identità forte e consolidata.



Textures

**Tesi di Laurea di
Martina De Simone
A.A. 2017.2018
Relatore S. Follesa**

La tesi indaga l'identità di tre diverse città legate a rispettive culture materiali: Prato per la tradizione tessile, Caltagirone per la tradizione ceramica e Cantù per la tradizione del legno. Di ogni luogo vengono analizzati gli elementi identitari e i valori cromatici che vengono poi posti alla base della definizione di textures. Le textures vengono poi applicate al sistema degli spazi e degli arredi nell'ambito dell'ospitalità.



Scomponendo la figura si ottengono due quadrati intersecati fra loro: questo è stato il punto di partenza della ricerca, la quale ha dato vita a diverse combinazioni possibili.

Trame & culture: la ricerca di nuovi linguaggi
Progetti per Prato

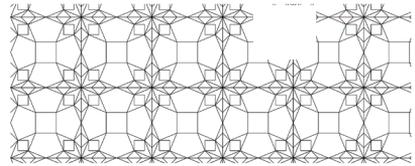
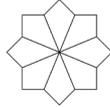
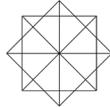
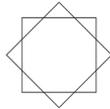
TEXTURE modello due

La texture nasce dall'osservazione del rosone presente sul lato sinistro della facciata del Duomo di Prato.

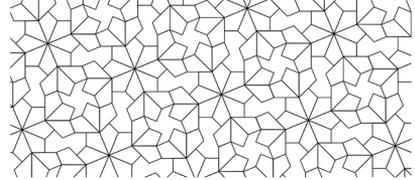
La ricerca ha portato alla creazione di diverse textures che prevedono l'uso del colore e che rimandano alla tradizione tessile della città.



131



132



Trame & culture: la ricerca di nuovi linguaggi
Progetti per Prato

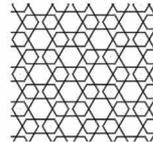
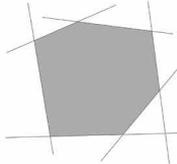
TEXTURE modello uno

La texture nasce dal disegno degli assi e dagli orientamenti della cinta muraria della città.

Le linee di costruzione della città danno vita ad un esagono, che è, a sua volta, inscritto in una forma esagonale.



119



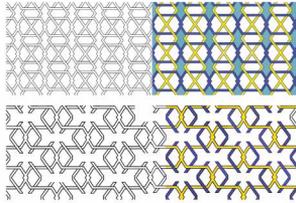
120



La scelta dei colori utilizzati è legata alla bicromia caratterizzante la facciata del Duomo di Prato. Infatti, i materiali con cui è realizzato, Albarese chiaro e rosso verde (verdi no), sono i materiali tipici del territorio e di conseguenza anche dell'architettura pratese.



TEXTURE
matella una
di Caltagirone

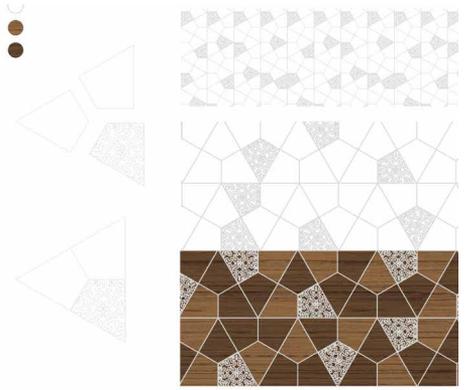


Esistono infinite possibilità di combinazioni
tra i colori e le forme.
L'idea è quella di creare una
serie di motivi di Caltagirone
che possano essere combinati
tra loro, che sia ricambiabile e
che possa essere personalizzato.

Le forme di texture presentate nel
catalogo permettono di caltagirone a
essere combinato al meglio
con gli altri motivi della serie
creando una gamma di colori
che può essere personalizzata.

TEXTURE
Tombolo
Combinazioni possibili

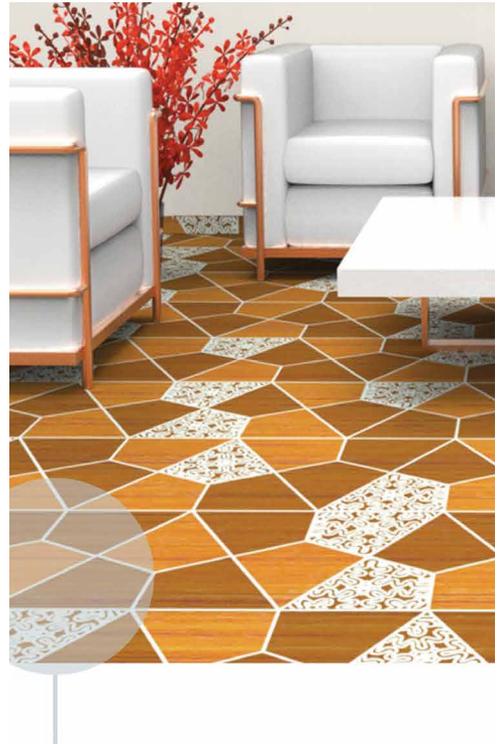
La Texture Tombolo è
composta di tre elementi
geometrici che possono
essere combinati tra
loro, dando vita a diverse
combinazioni. Due - dei
tre - sono in legno,
il più piccolo è in
cassa di legno, mentre il terzo
elemento è personalizzato
in bianco in legno, ma con
una trama in stile
torta di cacao.



CALTAGIRONE



CANTU'



5.4. Il ruolo di pattern e texture

Tra le modalità espressive generate dalla rielaborazione dei segni, quella che forse evidenzia le maggiori potenzialità applicative è la costruzione di *pattern* e *textures*. La rielaborazione identitaria, infatti, può essere applicata in maniera puntuale al simbolo (come evidenziato nell'uso della "pavoncella" sarda o di altri elementi iconografici) o generare famiglie di segni. *Pattern* e *textures* si ritrovano in natura o sono espressione della cultura ideativa e della cultura del fare dell'uomo. Ogni luogo esprime dei propri segni, delle proprie *textures* leggibili parimenti nelle opere elaborate dall'uomo (manufatti, architetture) o nelle trasformazioni del paesaggio naturale e artificiale. Se si pensa ad un territorio come quello toscano, i segni sul territorio dei filari di viti o di cipressi o delle piante di ulivo, esprimono un abaco identitario di trame leggibili e applicabili al progetto ma nella stessa maniera i segni presenti nelle chiese romaniche di Firenze e Pisa e più in generale in tutta la cultura dell'intarsio marmoreo (che ha generato l'intarsio ligneo), costituiscono un abaco straordinario di riferimenti per il progetto. Seppure tali elementi siano connotativi di specifiche identità, come nel caso della cittadina toscana, non possiamo non osservare ancora una volta quanto tale identità sia stata alimentata ancora una volta da contaminazioni. I riferimenti grafici delle chiese toscane vanno infatti ricercati nella tecnica della lavorazione del marmo delle antiche civiltà fiorite in Oriente tra il secondo ed il primo millennio a.C. e un elemento di forte caratterizzazione del paesaggio toscano come il cipresso proviene in realtà dall'antica Persia e si diffonde in Toscana con gli etruschi. L'identità è un fiume i cui affluenti talvolta hanno origini lontane. Una *texture* consiste nella moltiplicazione di un modulo, di qualunque tipo, che sia dato da intervalli o soluzioni cromatiche; come registra Paul Klee nei suoi appunti didattici: "comporre una *texture* significa ideare degli intrecci modulari, parziali o generali e ideare dei gradienti di densità della tessitura".

L'utilizzo delle *texture* nella connotazione estetica dei progetti attraversa l'intera storia del Design da William Morris al design contemporaneo. Già Ponti nei grandi vasi in maiolica per la Richard Ginori, o ancor di più negli arredi dell'Hotel Parco dei Principi a Sorrento (dove le *textures* definiscono gli spazi con una adesione al luogo che si esprime parimenti nelle scelte cromatiche), aveva intuito quanto l'uso delle *textures* potesse contribuire allo sviluppo di una diversità e come questa potesse riferirsi all'identità locale. E ancora le *texture* si sviluppano nella Casa di Fantasia (Casa Lucano), progettata nel 1951 sempre da Ponti insieme a Piero Fornasetti e in seguito continueranno a popolare il mondo fantastico dei Fornasetti dapprima nel lavoro di Piero e a seguire in quello di suo figlio Barnaba (differenziandosi dal lavoro di Ponti per un differente approccio cromatico e un sapiente recupero del *kitsch*). Un ulteriore rafforzamento in ambito identitario nello sviluppo di una *texture* può derivare



Lithea
Collezione
Centocentri.
Designer:
Marella Ferrera.

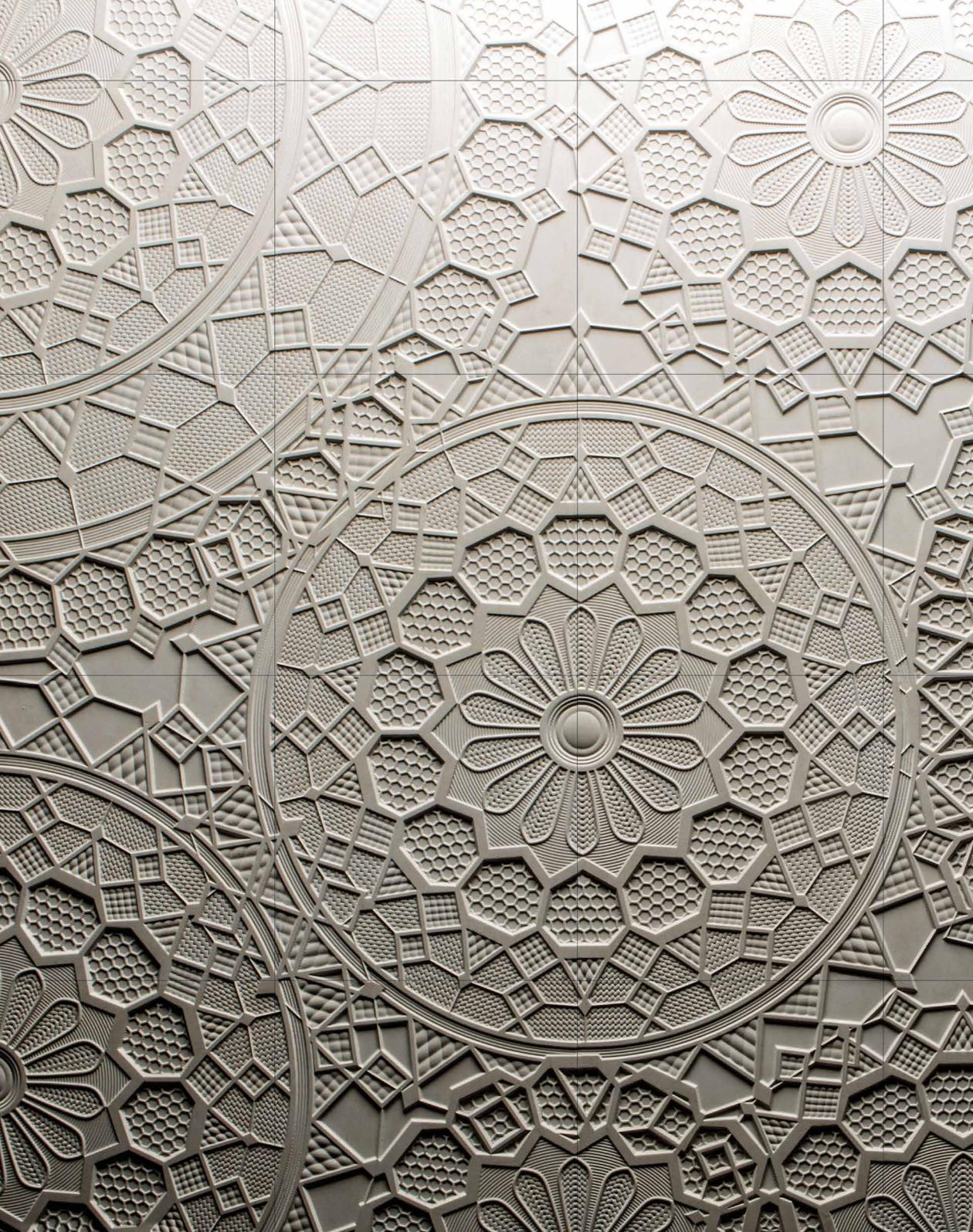
quindi dalla dimensione cromatica. Il tema del colore sarà motivo trainante delle *texture* elaborate all'interno delle avanguardie radicali degli anni Settanta da Alchimia a Memphis. Nel pensiero di Sottsass, Memphis donava agli oggetti uno spessore simbolico, emotivo e rituale che trae origine nelle culture locali e ciò avveniva anche e soprattutto attraverso il ruolo comunicativo attribuito al rivestimento.

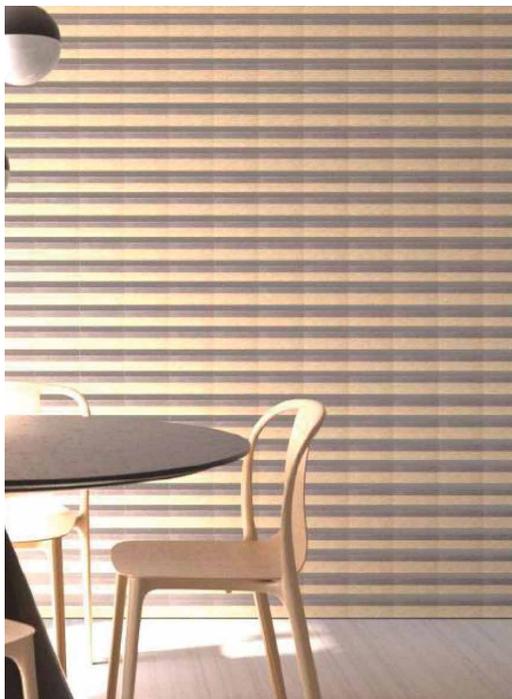
La componente simbolica spesso attribuita a pattern e *textures* rimanda al ruolo che tali elementi hanno avuto nel corso della storia. I segni espressi dalla cultura Cristiana e applicati alle facciate delle chiese quanto ai paramenti interni, o al disegno delle pavimentazioni hanno spesso precisi rimandi a significati leggibili nell'ambito di una cultura avanzata. In tal senso *pattern* e *textures* possono avere un doppio grado di lettura: estetico e simbolico. Esempio di tale binomio nel design contemporaneo è la poltrona *Shadowy*, di Tord Bontje: una seduta il cui intreccio rimanda al filato tradizionale dove l'aspetto innovativo è nel materiale, un filato utilizzato per le reti da pesca che parla dei prodotti lavorati a mano e del valore umano che essi esprimono.

Maestra delle *texture*, è certamente Patricia Urquiola ha realizzato moltissimi disegni per impreziosire ceramiche, stoffe e qualsiasi altro tipo di oggetto. È nelle corde della designer spagnola una attenzione ai temi dell'identità che si esprime nei progetti per Moroso in cui rielabora i temi dell'iconografia sarda o nella ripresa dei bassorilievi nelle ceramiche per Mutina.

Il ritorno al decoro può rappresentare occasione di un rinnovato confronto con l'artigianato e con il bagaglio identitario di ogni territorio diventando al contempo occasione di sviluppo di diversità in una stagione culturale permeata dall'omologazione. In questo processo diventa quindi fondamentale non creare una rottura con le tradizioni (meccanismo come più volte ripetuto che invece avviene nel movimento moderno, ma bensì seguire il filo conduttore della memoria. La trama si afferma come lo strumento per la riscoperta di una storia che vuole restituire un ruolo all'identificazione con il luogo.

Il lavoro di ricerca svolto in questo ambito all'interno dei corsi da me tenuti presso l'Università di Firenze ha comportato lo sviluppo di due differenti processi. Il primo è quella del recupero di trame presenti nel patrimonio architettonico (rivestimenti parietali di chiese o altri edifici), nel patrimonio manifatturiero (il sistema di trame e orditi e più in generale l'apparato decorativo di tutta la cultura tessile), nel paesaggio naturale (i segni apportati nel territorio dalle trasformazioni dell'uomo). Di tali segni è stato fatto dapprima un rilievo grafico, successivamente una rielaborazione in chiave di maggior rigore formale (nell'ottica di una riproducibilità) e da ultimo uno sviluppo cromatico a seguito di un'indagine sui valori cromatici identitari espressi dal territorio.





Terre di confine.

Una collezione di texture nel marchesato crotonese.

Tesi di laurea di Cristian Ferretti

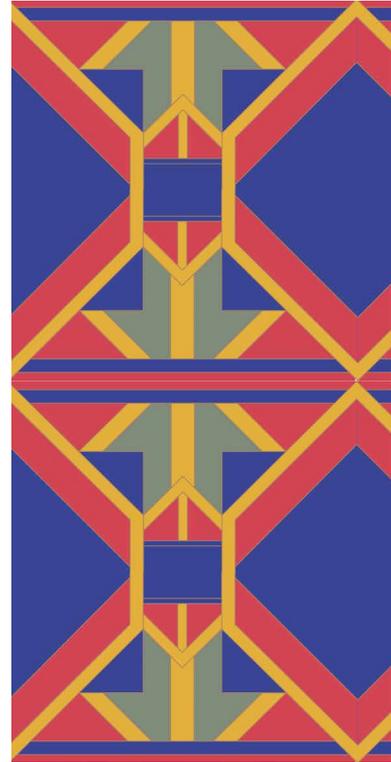
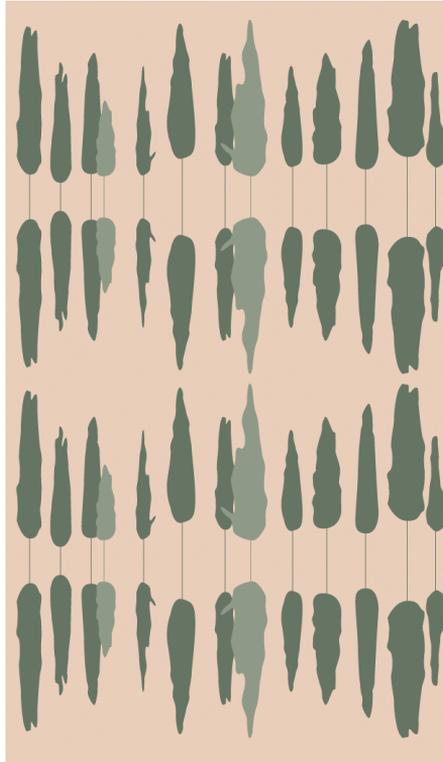
AA.2019-20

Relatore: prof. Stefano Follesa

Terre di confine è un progetto pilota sull'identità mediterranea e sui segni delle terre calabresi che diventano riferimento per una collezione di rivestimenti in pietra per interni progettata in collaborazione con una azienda del settore lapideo. Gli elementi connotativi subiscono una rielaborazione e un adattamento al materiale di riferimento (differenti pietre locali) per poi suggerire alcune ipotesi di utilizzo nell'ambito degli interni.

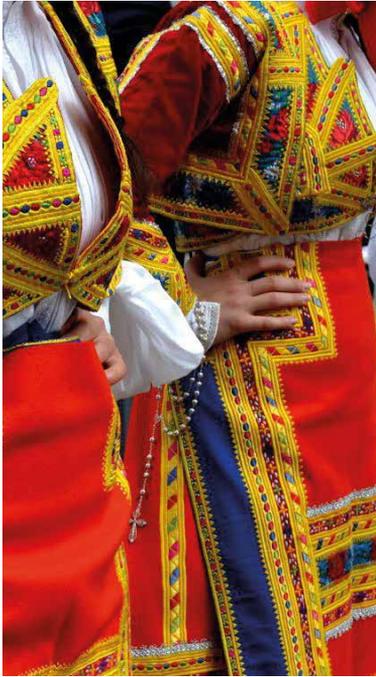


Patrizia Cara
Piatti della serie Orbase.
Ceramiche Arte, Terra e Fuoco.

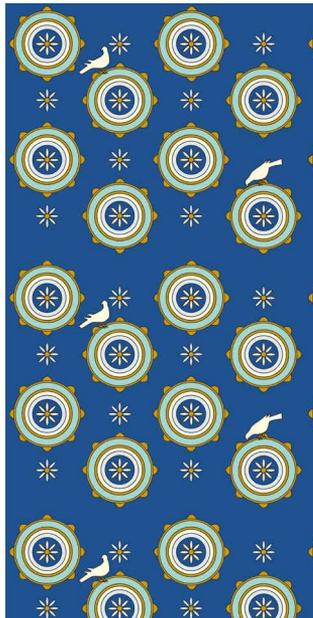
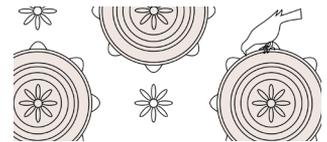


NATURA

Il secondo processo è relativo alla costruzione di nuove *texture* partendo dal lavoro descritto nel precedente paragrafo di rielaborazione dei segni grafici. La costruzione di un modulo partendo da tali segni ha consentito la realizzazione di trame e *texture* le quali sono state successivamente applicate al sistema degli arredi o al sistema degli spazi.



ARCHITETTURA



Trame di identità
Segni dai luoghi
Tesi di laurea di Alessia Bastai
AA. 2020-21
Relatore: prof. Stefano Follesa

La tesi indaga tre differenti fonti di ispirazione identitaria: le architetture, il paesaggio e la cultura materiale. Ogni fonte di ispirazione viene associata ad una regione e nello specifico l'Emilia per il patrimonio architettonico, la Toscana per il paesaggio naturale e la Sardegna per la cultura materiale. L'obiettivo delle elaborazioni progettuali è quello di riportare nell'abitare un sistema di segni che possa contribuire ad una connotazione identitaria degli spazi. Il lavoro svolto parte dalla rielaborazione dei segni per poi indagare l'identità cromatica.



SaPanca
Ottorino Berselli e Cecilia
Cassina, SaPanca design.
Artintaglio Mastro Mimmiu per
la Biennale dell'Artigianato
Sardo

Il progetto sviluppa dei pattern con ispirazione al territorio toscano attraverso la rielaborazione dei segni tracciati dalla coltivazione degli ulivi, dei vigneti e del grano. Al contempo un ulteriore rafforzamento in ambito identitario è dato dall'utilizzo di materiali (ceramica e legno di ulivo) che appartengono alle tradizioni materiali di quell'ambito regionale.

PENDING CULTURES

A NETWORK OF CONNECTIONS
LABORATORY OF EXHIBITION AND INTERIOR DESIGN A
Class of Interior

Prof. STEFANO FOLLESA
Collaborators:
Martina Coronato, Andio Gugli, Giulia Mulinacci, Costanza Pratesi, Azzurra Brandi.

FIRST EDITION:
PENDING OBJECTS

"We are enriched by our
reciprocated differences"

Paul Valéry

Project Ideas

The lamp Drama was born to merge Indian and Italian culture. It is a pending lamp composed of a porous decorated disk, perforated according to a typical Indian pattern. The concept allowed freedom of using glass and metals to create a design. A thread and hanging point from the disk and contain the bulb.

The name "Drama" comes from the use of an ancient Indian drama as our main source of inspiration.



Rhea Mehta
MAHEE'S NET INSTITUTE OF DESIGN
Sankaripada, INDIA



Cristina Cichetti
UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DIDA
Firenze, ITALIA

Born in Mumbai in 1994. She lives in Mumbai, in the region of Maharashtra. Her native language is English. She studied Interior and Furniture Design at the MAHEE'S NET Institute of Design in Sankaripada, in the West coast.

Born in Ferrara in 1985. In 2008 she graduated from high school "Giacca Cassano F. Sanguisani" in Alessio Ferrarese, and she started her studies at the University of Ferrara in 2010. She plans to do her master's degree to study product design in the Department of Design of the University degli Studi di Ferrara.

She loves sports, science and creating handmade objects.

Sources of Inspiration



Kathakali is a traditional dance-drama from the Indian state of Kerala. The performers wear elaborate makeup, from their multiplicity with specific body poses, hand gestures and facial expression.



Black Pottery is an ancient Indian pottery technique according to which wares are coated black and used to give patterns, generally on fabric.



A typical form of Italian handicraft concerns the manufacturing of masks for the theatre. Clay and wood are used to produce masks.



An example of Italian design that the brand in products like lamps or vases, very smooth and simple, often made of ceramic or glass.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
Firenze, ITALIA
UNIVERSITY OF TECHNOLOGY
Jiangsu/Zhejiang, CHINA
KOREA DESIGN UNIVERSITY
Korea, JAPAN
MAHEE'S NET INSTITUTE OF DESIGN
Sankaripada, INDIA
NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY HSE
Moscow, RUSSIA
NANYANG UNIVERSITY ARTS COLLEGE
Singapore, SINGAPORE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CIENCIAS
Y TECNOLOGIA ARGENTINA
UNIVERSIDAD DE BARRIACERCA
Barrionuevo, SPAIN
POLYTECHNIC UNIVERSITY OF TRAPANI
Trapani, ALGERIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
BARRIO DO SAQUE, BRAZIL
SICHUAN UNIVERSITY
Chengde, CHINA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DIDA
LABORATORIO DI ALLESTIMENTO E INTERI A
CORSO DI INTERIORE DESIGN
Prof. Stefano Follesa

Collaborators:
Martina Coronato, Andio Gugli,
Giulia Mulinacci,
Costanza Pratesi, Azzurra Brandi



Drama
Progetto di Cristina Cichetti e
Reha Mehta.

Pending Cultures 2019
Docente: S. Follesa con M.
Coronato, G. Mulinacci, C.
Pratesi e A. Brandi

Pending Cultures è un progetto di ricerca che ha coinvolto per tre anni gli studenti e i docenti di alcune università internazionali in un sistema di connessioni veicolate dalla rete con lo scopo di sviluppare nuovi linguaggi progettuali partendo dalle specificità culturali dei paesi coinvolti. Promosso dal Dipartimento DIDA dell'Università degli Studi di Firenze ed elaborato da un gruppo di lavoro interno al Design Campus, il progetto ha coinvolto diciotto istituzioni universitarie appartenenti a dodici paesi in un programma teso a sviluppare procedimenti progettuali specifici nel confronto tra le specificità dei singoli paesi. Coppie di studenti di cui uno italiano e uno straniero, messi in connessione attraverso la rete, hanno sviluppato progetti a quattro mani lavorando prevalentemente sulla elaborazione di linguaggi di dialogo partendo da elementi iconografici appartenenti alle rispettive culture. In questo oggetto un pattern ispirato ai copricapo della tradizionale danza indiana del Kathakali nello stato di Kerala provenienti dalla mitologia Hindu si contamina col rigore formale del design ceramico italiano nello sviluppo di un corpo illuminante a sospensione.



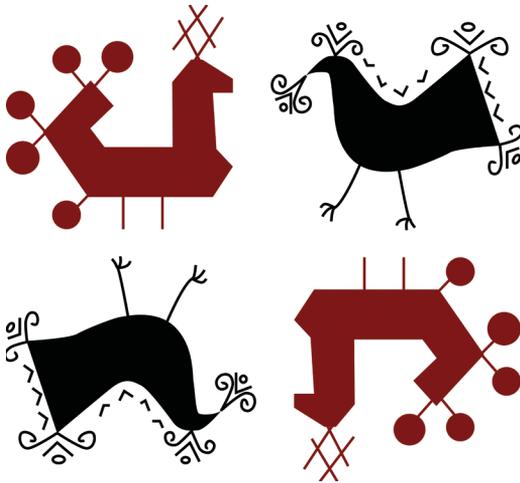
3 Città

Tesi di Laurea

Studente: Greta Ciccirello

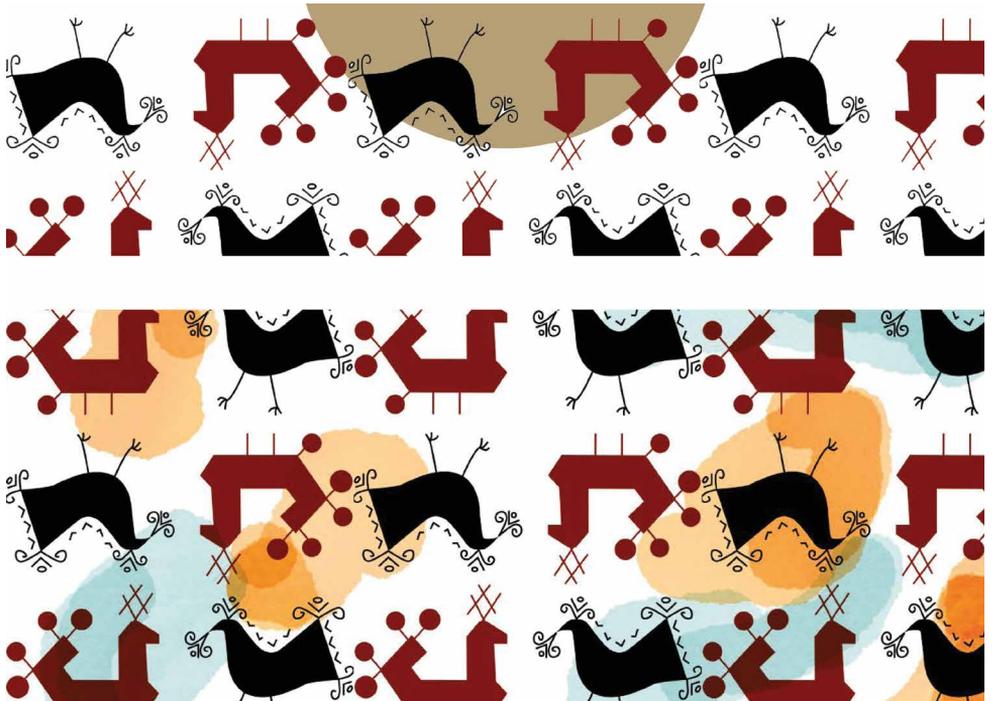
Docente: S. Follesa

La tesi affronta l'identità di tre diverse città riproponendo lo stesso modulo abitativo e rimodulandolo sulla base delle invarianti identitarie di ciascun luogo. Il progetto indaga parimenti il sistema degli spazi e il sistema degli oggetti- Il tavolino sulla sinistra ispirato alla cultura del ricamo e uno dei componenti della casa fiorentina.



Borders and Bridges
A.a. 2019-20
Studente Luna Majore
Docente: S. Follsea

Borders and Bridges è un progetto pilota nato con la finalità di elaborare pratiche di contaminazione culturale. L'idea è quella di lavorare sui confini come linee di opportunità per l'elaborazione progettuale. Il progetto lavora sulle connessioni tra due luoghi di cui vengono indagate le identità espresse dagli elementi di connotazione grafica (texture, pattern, colori) e sulla successiva elaborazione di trame grafiche di contaminazione che vengono in seguito applicate al sistema degli oggetti.





Riccardo Bofil
La muraglia.
Roja Alicante.
Courtesy Studio
Bofil.

5.5. Il ruolo del colore

La cultura contemporanea ha, nelle sue varie espressioni, metabolizzato e rimodulato il ruolo del colore nei meccanismi di connotazione estetica e oggi la definizione cromatica si colloca all'interno di un processo più ampio di recupero degli elementi percettivi nelle pratiche progettuali. Il colore è alla base della formazione delle mappe mentali e dei processi di individuazione e riconoscibilità delle cose e tale aspetto investe la dimensione identitaria a cui molti di tali processi sono fortemente connessi. La città è certamente l'ambito nel quale è maggiormente percepibile una definizione cromatica identitaria; ogni città esprime i suoi valori cromatici riscontrabili parimenti nel sistema degli spazi, nel sistema degli edifici o nel sistema visuale del territorio che la circonda. Il colore è uno degli elementi di rievocazione culturale e componente essenziale della tradizione locale: lo studio dei colori delle nostre città, si configura come momento di riconoscimento dell'identità culturale locale. Cristina Boeri (2018) parla di *Color Loci*, riprendendo i concetti di *Genius Loci* di Christian Norberg-Schulz (1979), facendo riferimento allo spirito o carattere distintivo cromatico proprio di ogni luogo. Uno sguardo al passato permette di verificare che è esistito un tempo lungo nel quale le risorse materiali e culturali del territorio erano alla base della definizione di una identità cromatica delle città non pianificata ma conseguente alla ripetizione spontanea di codici estetici trasmessi nel tempo e che tale tempo, come molte altre espressioni dell'identità si è spento con l'approdo al XXI secolo. "Con l'ingresso nel XXI secolo, caratterizzato da un'ingente mobilità delle masse di diverse culture e provenienze, si diffonde paradossalmente un'omogenea spersonalizzazione dell'ambiente costruito. Ecco che, parallelamente, si assiste alla quasi totale scomparsa dell'uso del colore come carattere ed elemento semantico di riconoscibilità 'materiale', sostituito dai richiami cromatici delle immagini onnipresenti."¹

L'interesse e il dibattito che sempre più spesso viene riservato agli aspetti cromatici delle nostre città rappresenta il segnale di un'accresciuta consapevolezza di quanto il colore concorra alla definizione della qualità degli spazi urbani, alla loro identità e riconoscibilità. I piani del colore, introdotti in Italia negli anni '70, hanno rappresentato i primi strumenti in grado di restituire l'identità originaria mostrando quanto il colore possa essere lo strumento che permette ad ogni città di distinguersi. Nel 2000 anche la carta di Cracovia, ultima carta del restauro, ha posto l'attenzione sulla salvaguardia di città storiche, centri urbani e paesaggi culturali ed inoltre ha diffuso i concetti di riconoscibilità e di identità. Si pensi all'immanenza del bianco nel paesaggio storico antropizzato della

¹ Bisson M., Calabi D., Boeri C., Colore e città in multiversoweb.it.





⬆
Maurizio Savoldo,
Gomitoli Filati con Tinte naturali. Il laboratorio La Robbia produce filati naturali tinti con procedure artigianali utilizzando colorazioni estratte da piante tintorie, raccolte localmente.

Murgia dei Trulli, di Alberobello, Ceglie, Messapica, Cisternino, Locorotondo, Martina Franca e Ostuni (quest'ultima nota ormai a livello internazionale appunto come 'città bianca') o al ruolo iconico del giallo Milano o al rosso dei rivestimenti ad intonaco veneziano ancora al grigio della pietra serena che caratterizza molte città toscane.

La cultura architettonica contemporanea, da Barragàn a Nouvel, dagli olandesi MVRDV e Studio Thonik ai tedeschi Sauerbruch & Hutton, ha dimostrato quanto il colore in architettura contribuisca alla lettura degli scenari urbani, essendo esso fortemente legato al contesto in cui si inserisce e alle sue peculiarità fisiche, paesaggistiche e climatiche. Jean Nouvel è sicuramente uno degli architetti contemporanei che si è maggiormente dedicato alla ricerca e all'utilizzo dei colori nelle sue architetture. Nel *Kilometro rosso*, costruito nel parco scientifico tecnologico della Brembo a Stezzano, Nouvel mostra il ruolo di riconoscibilità che il colore assume. Nel padiglione temporaneo della *Serpentine Gallery*, costruito nel 2010 a Kensington Gardens a Londra, il rosso viene scelto come colore identitario, rappresentativo della città.

Il *Didden Village* dello studio olandese MVRDV, progetto di ampliamento edilizio di una casa tradizionale a schiera di fine ottocento a Rotterdam, è un elemento architettonico fuori scala, la cui lavorazione plastica quasi scultorea connotata dall'uso uniforme del

Memorie
TIPSTUDIO
2019

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





Homeware collection detail
Des. Yinka Ilori Homeware -
@AndyStagg
2020

A 16 anni ho capito che la gente tramite il colore celebra la propria identità" così afferma Yinka Ilori in una recente intervista.

Nei lavori di Ynka Ilori si ritrova l'identità delle sue origini nigeriane espressa attraverso l'uso del colore riletto in un sistema di oggetti e spazi contemporanei.

celestelo rende simile ad un oggetto di design fuori scala. La *Muralla Roja* progettata da Riccardo Bofill a Calpe, nei pressi di Alicante, è nata con la volontà di creare attraverso l'uso sapiente del colore una armonia con la natura che la circonda ed enfatizzare la sua purezza al variare delle condizioni di illuminazione che si determinano con il trascorrere delle ore del giorno.

La sua particolarità risiede nella forte contrapposizione tra i rossi utilizzati nella parte esterna dell'edificio ed il territorio circostante; nelle zone di distribuzione invece vi è una gamma di azzurri che vanno dall'azzurro all'indaco, al violetto, con l'intento di armonizzarsi con l'azzurro del cielo e del mare. Anche gli oggetti possono esprimere un'identità cromatica. R. Anheim si interrogava, nei suoi studi sulla percezione, se si riconoscesse per prima la forma o il colore. La forma costituisce lo scheletro strutturale delle nostre percezioni, mentre il colore determina un'esperienza di tipo emotivo (2008, 280), risveglia i ricordi e sviluppa associazioni mentali legate alle esperienze personali agendo come un vero e proprio linguaggio. Questi risultati forniscono prove convergenti di quanto il colore sia una proprietà automaticamente codificata dell'oggetto, e di come colore e forma agiscano simultaneamente per guidare i processi di recupero della memoria.

Uditoria

Des. Dalila Innocenti

Realizzazione:

**Bartoloni ceramiche
2020**

Tramite un percorso che inizia con due semplici cotture classiche, dal biscotto a 1020° alla smaltatura a 950°, si va nel mondo dell'inesplorato con una cottura a 750° e 800°. Queste molteplici gradazioni conferiscono all'oggetto una texture particolare, una seconda pelle, diversa dalla classica copertura di smalto del prodotto in ceramica, una pelle che pone delle domande sulla materia del prodotto.



5.6. Il ruolo dei materiali

Nell'analisi sviluppata nelle prime pagine di questo libro si evidenzia come il materiale rappresenti una delle più importanti invarianti identitarie che trova riscontro in tutte le espressioni del progetto.

La presenza nei territori di determinate materie prime ha costituito l'elemento generativo di molte culture produttive e successivamente la base dello sviluppo di specifiche identità costruite sull'abilità nella trasformazione delle stesse. L'identità materica è un'identità non facilmente replicabile; è evidente che ogni materiale possa essere estratto o raccolto e trasportato in altri luoghi, ma le conoscenze specifiche sviluppate nel tempo sui singoli materiali restituiscono un vantaggio competitivo ai loro territori d'origine. È sulla raccolta o sulla trasformazione dei materiali locali che ancora oggi si fonda l'economia di molte regioni del mondo. "L'utilizzo di materiali locali permette, in primis, di limitare l'impatto ambientale, oltre a contribuire all'espressione di tradizioni e culture. In molte parti del mondo, risorse come la terra o il bambù, per esempio, sono ancora comunemente raccolte e impiegate" (Golden 2017).

Lo sviluppo e la diffusione dei materiali artificiali promossi dalla modernità è stato uno dei più forti attacchi sferrati alla dimensione identitaria. La cultura industriale utilizza i materiali in rapporto alle prestazioni e alle funzioni degli oggetti e quindi spesso la scelta del materiale segue logiche tecnico-economiche, mentre in ambito identitario è il materiale a definire gli oggetti generando forme e tipologie in funzione delle esigenze del territorio. Il rapporto col materiale è, quasi sempre, un rapporto univoco: il materiale definisce l'identità del territorio e ne connota il sistema degli oggetti.

Molte delle sperimentazioni più recenti sul ruolo identitario del materiale sono state effettuate nell'ambito di territori mono produttivi che hanno promosso un incontro tra sistema delle aziende e cultura del progetto. Progettare con un materiale implica una fase conoscitiva delle proprietà del materiale e della specificità delle lavorazioni che vengono effettuate in quel determinato territorio: lo stesso materiale in territori differenti produce differenti sistemi di oggetti legati agli usi che si sviluppano in quel determinato luogo, alle tipologie adottate, alle finiture superficiali compreso il sistema decorativo e, non da ultimo, alle differenti tecniche di lavorazione sviluppate e radicate nel tempo.

Nelle esperienze più recenti vi è sia un utilizzo di materiali naturali per tipologie o sistemi di oggetti non indagati precedentemente, sia una ricerca di nuovi materiali che, nell'ambito di una economia circolare, partono dagli scarti di lavorazione dell'agricoltura o dell'industria di un territorio assumendo una connotazione identitaria. È questa una linea di sviluppo plausibile in quanto anch'essa generatrice di diversità. Le combinazioni possibili tra materiali



Emmanuel Babled e Venini: Osmosi.

autoctoni e nuovi materiali da essi derivanti possono determinare nuovi processi di differenziazione territoriale. Da un lato quindi le nuove generazioni di designer guardano a materiali come il sughero, il marmo, la pietra lavica, la canapa come elemento generatore di nuovi oggetti tra la sperimentazione e l'identità dall'altra, in una visione sistemica, ad una sperimentazione sui materiali che investe i processi produttivi.

Nasce una nuova categoria di oggetti dall'alta carica espressiva nei quali materia e sperimentazione si sostituiscono alla semplificazione promossa dalla logica industriale. Oggetti che spesso si collocano in un territorio di confine che divide arte e design, espressioni al contempo di un rinnovato rapporto tra l'uomo e la natura che trova negli "animali domestici" di Branzi un riferimento primario.

Autori come Duccio Maria Gambi o FormaFantasma sono i precursori di una nuova generazione di progettisti che fa della sperimentazione con i materiali il proprio credo, rileggendo tecniche di lavorazione pre-industriali e prediligendo la lavorazione manuale a quella delle macchine. Un ritorno all'oggetto simbolo che si riappropria, nel confronto con le gallerie d'arte internazionali, del concetto di "tiratura limitata" con il quale il design ha da sempre sviluppato il proprio dialogo con l'artigianato e con l'arte (da La Pietra a Branzi sino alle più recenti contaminazioni di Emmanuel Babled tra la tradizione vetraria di Murano e quella carrarese del marmo bianco).

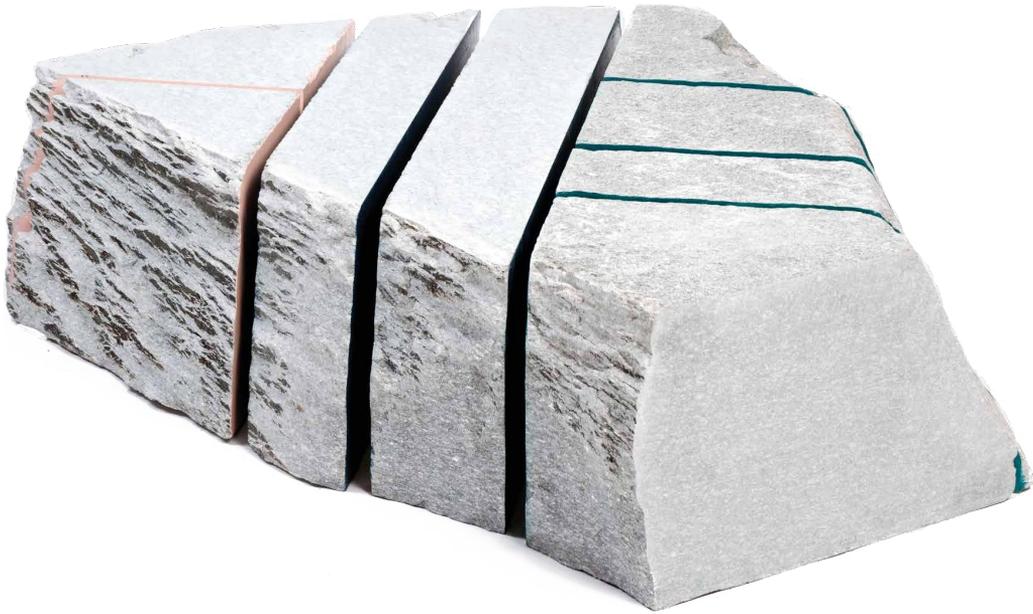
Entrano in tale ottica alcune sperimentazioni come quella compiuta a Venezia dal collettivo *Breaking the Mould*. Con l'obiettivo di indagare nuovi scenari progettuali in grado di frenare il declino della produzione del vetro di Murano, e in collaborazione con artigiani locali del vetro e la storica azienda Salviati, i progettisti del collettivo lanciano una sperimentazione dedicata ad aggiornare l'identità del vetro di Murano riavvicinando la fase progettuale alla fase realizzativa. "Progettisti e artigiani lavorano fianco a fianco e ibridano le antiche tecniche di soffiatura del vetro in stampo con tecnologie e materiali innovativi quali i tessuti silicei per creare nuovi pattern e i materiali neo ceramici del CNR, stampabili in 3D, a "vestire" i manufatti in vetro"(De Giorgi, Coraglia 2019). E ancora il lavoro straordinario che Paolo Ulian compie col materiale della sua identità, il marmo, nel quale ricerca e tecnologia affiancano una poetica espressiva che esalta le proprietà del materiale e le proietta in nuove tipologie di oggetti.

Il lavoro sui materiali di un rinnovato design identitario comporta un'attenzione per quei materiali "poveri" che hanno nutrito localmente le tradizioni produttive e d'uso, nel corso di tempi lunghi, e che ora diventano esempi di una cultura materiale compatibile col paesaggio, rispettosa delle risorse e messaggera di diversità. È il caso del lavoro di Pierluigi Piu col sughero sardo o di Albertina Oliveira col sughero portoghese.



Ma un approccio simile coinvolge sempre di più l'ambito dei materiali degli interni. Oggi, una vasta gamma di soluzioni materiche rende possibile conferire funzioni mirate e qualità sostanziali a superfici, involucri e spazi, contribuendo a definire l'identità nello spazio abitativo. Dal punto di vista progettuale i materiali vengono studiati secondo un approccio che combina la vocazione identitaria alle dimensioni tecnologiche, sensoriali ed espressive con precise considerazioni sull'impatto ambientale.

Un approccio che si può trovare, ad esempio, nei progetti del gruppo di designer che lavora con l'azienda siciliana Lithea (Fabio Fazio, Marella Ferrera, Carolina Martinelli, Pierluigi Piu, Elena Salmistraro, Vittorio Venezia) su una sperimentazione continua delle proprietà espressive delle pietre appartenenti ai diversi territori attraverso nuove pratiche tecnologiche. La molteplicità di pietre che caratterizzano territori del nostro paese è di per se un abaco infinito di varianti che possono generare una progettualità identitaria. Le pietre sonore di



Duccio Maria Gambi

Petrografico 2016.

Petrografico è un sistema/progetto sulla natura dei materiali. Piccoli blocchi le cui linee di taglio diventano temi grafici.t.

Pinuccio Sciola, un lavoro sulla musicalità delle pietre megalitiche, danno una direzione fortemente espressiva al rapporto tra materie e luoghi inserendo la variante percettiva come elemento di connotazione del progetto.

Da ultimo una dimensione tecnologica di sperimentazione sui materiali coinvolge il design delle autoproduzioni. Nei lavori di Francesco Perego vi è una contaminazione tra pratiche artigianali e l'utilizzo avanzato di software di stampa 3D della ceramica al fine di una progettazione che utilizza il codice come strumento creativo nella produzione di manufatti. Se su una tale linea di produzione si innestano gli elementi di una connotazione identitaria si apre una nuova direzione possibile per il progetto identitario.



Pierluigi Piu SUBER.

Oggetti in sughero disegnati per la XIX Biennale dell'Artigianato Sardo.





Francesco Perego
Algorithmic
Ceramics è
l'esplorazione
dell'imprevedibilità
nella fabbricazione
digitale come
riavvicinamento
al valore
dell'artigianato.
Una collezione di
vasi che fondono la
ceramica e la stampa
3d.

5.7. Il ruolo della narrazione

Il design è una disciplina in cui si compenetrano valenze tecniche e scientifiche con valenze sociologiche e umanistiche; è punto d'incontro tra ingegneria e arte, tra innovazione e linguaggio, tra produzione e mercato. Nella sua accezione umanistica ed espressiva anche il design può diventare racconto. Ogni progetto può rappresentare una forma di narrazione che si definisce nell'ideazione stessa dell'oggetto; del resto, non vi è nulla di più progettuale della costruzione di un racconto.

Lo *storytelling* è uno degli strumenti operativi in diversi ambiti della cultura; in ambito didattico e pedagogico, nelle arti, nella comunicazione pubblicitaria e nelle discipline multimediali, le tecniche narrative lavorano sulla costruzione di sempre nuove interazioni. La narrazione costituisce un punto di vista particolare, dal quale leggere le dinamiche di molti processi conoscitivi e permette all'uomo dare forma e significato sia al mondo in cui vive sia ai mutamenti e ai consolidamenti della propria identità.

Dobbiamo alla figura di Jerome Bruner (2002), psicologo statunitense scomparso da pochi anni e considerato uno dei capiscuola dell'odierna psicologia culturale, l'aver ampliato i confini dei processi narrativi rivelando quanto l'utilizzo dello *storytelling* possa essere applicabile a tutti gli ambiti nei quali avviene una comunicazione. Il racconto è una delle modalità con cui gli esseri umani organizzano e gestiscono la loro conoscenza del mondo e strutturano la loro stessa esperienza. Il genere narrativo ha valenze conoscitive e valenze emotive; gli esseri umani sono per natura inclini a costruire spiegazioni e sviluppare su di esse le proprie emozioni. La narrazione si caratterizza per il coinvolgimento intellettuale ed emotivo, i racconti riecheggiano esperienze vissute e forniscono esempi nuovi, innescano emozioni: da quelle più 'mentali', curiosità, interesse, divertimento; a quelle più 'calde', gioia, tristezza, paura (Norman, 1988). Già Klaus Krippendorff (1995), aveva individuato questa particolare dimensione del design osservando che l'etimologia della parola deriva dal latino 'de-signare' cioè distinguere una cosa dalle altre con un segno, in altre parole dare senso alle cose spostando l'attenzione dalla dimensione funzionale alla dimensione del significato.

Tra narrazione e progetto esiste un'analogia evidente: in entrambi si ha un processo di trasformazione che rappresenta una riproposizione delle condizioni esistenti (vere o presunte) in altre forme e altri valori. "La narrativa - scrive Bruner - ci offre un mezzo pronto e flessibile per trattare gli incerti esiti dei nostri progetti e delle nostre aspettative (...). È il nostro talento narrativo che ci dà la capacità di trovare un senso nelle cose quando non ce l'hanno" (Bruner, 2002: 68).

Il design usa gli strumenti della narrazione nella costruzione di legami, nel creare una interazione con ciò di cui ci circondiamo nei processi di vita. Il progetto narrativo agisce su quelli

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

I vasi fanno parte della
collezione Etna. Sono realizzati
in pietra vulcanica levigata.



che sono gli elementi di identità, mira al recupero dei valori simbolici, alla ridefinizione dei rapporti tra l'uomo, l'ambiente e gli oggetti; organizza le esperienze in racconti che stimolano la riflessione alla base dei processi di cambiamento.

Una dimensione narrativa degli oggetti (Eco 1968; Baudrillard, 2003) appartiene alla nostra cultura come portato di una visione mediterranea che è antidoto alla de-ritualizzazione del funzionalismo. “L'irrazionale, il magico, il rituale sono parametri costitutivi ed ineliminabili che attengono alla relazione esistenziale con gli oggetti. Il funzionalismo ha tendenzialmente negato questi valori, credendo in una tecnica quale sinonimo di pura razionalità, confidando in un metodo monodimensionale di progettazione, in una trasparenza programmata dell'oggetto e, per estensione, della società” (La Rocca 2006: 14).

Il design di narrazione è un design che rivolge le proprie attenzioni non più alle tecnologie e ai linguaggi, ma alle persone e agli eventi, ai molteplici aspetti del vivere che coinvolgono la nostra emotività e i nostri sentimenti (Penati, 2009). L'aspetto narrativo agisce su quelli che sono gli elementi identitari attorno ai quali si costruiscono gli scenari del progetto e della comunicazione. È un aspetto che tende al re-impossessamento dei valori simbolici e alla ridefinizione di una interazione tra l'uomo, gli oggetti e gli spazi.

Attraverso gli strumenti della narrazione si delinea una nuova visione della disciplina che pone il design in una fase evolutiva, sia rispetto alle problematiche di cui si è storicamente occupato, sia rispetto ai metodi e agli strumenti per affrontarle. Sempre più il design è pervasivo nei contenuti e immateriale nelle forme; le tecnologie digitali aprono oggi nuove strade e tra queste quelle di uno sviluppo narrativo del progetto. Per queste nuove forme di narrazione, viene usato il termine *Design Fiction*, a denotare l'adozione di meccanismi di relazione tra immaginazione e immaginari.

Quello del design di narrazione è uno dei nuovi percorsi che le generazioni più recenti di designer stanno tracciando e che può certamente rappresentare un contributo alla dimensione identitaria del progetto. L'applicazione del processo narrativo sia al sistema degli oggetti che al sistema degli spazi ha l'obiettivo primario di ristabilire pratiche di relazione con le persone e tra le persone ma come obiettivo secondario quello di raccontare e sviluppare elementi di diversità.

L'accostamento del design alla narrazione diventa possibile nei casi in cui la natura del progetto sia fortemente caratterizzata da una componente relazionale come avviene in ambito identitario. Il progetto può, in tal caso, essere definito come una forma peculiare di scrittura; l'oggetto o lo spazio possono diventare strumenti narranti, capaci di “raccontar storie”.

“Raccontar Storie” è il titolo di una esercitazione che ha caratterizzato per alcuni anni la mia didattica universitaria e all'interno della quale cercavo di indagare i rapporti tra identità

e narrazione. Luoghi e oggetti possono essere veicoli di una narrazione che costruisce connessioni e legami e attribuisce al progetto il compito di creare cornici di senso. Il design narrativo trova una sua naturale collocazione nello sviluppo delle pratiche identitarie. Il patrimonio culturale di un territorio diventa materiale di una narrazione che nella contemporaneità invade gli spazi virtuali della rete estendendo i confini dell'identità e al contempo restituendogli una propria riconoscibilità. La dimensione "immateriale" delle tecnologie digitali veicola nuovi linguaggi e nuove forme espressive che si affiancano a quelle tradizionali nella costruzione di un messaggio collettivo.

“La necessità di pensare e progettare nuove modalità d'interazione con il patrimonio culturale (nelle sue diverse accezioni di bene culturale materiale e immateriale) ci porta a nuovi modelli di fruizione che implicano una forte componente legata al fattore esperienziale, alla memoria, alla “dinamica del ritorno”, alla possibilità di esplorare ed approdare a diversi livelli di conoscenza del bene sia esso un'opera d'arte, un manufatto architettonico, o un sistema complesso quale una città o addirittura un territorio con un'estensione più difficilmente leggibile e perimetrabile (...) Progettare la relazione tra bene culturale ed utente significa anche gestire la variabile temporale come un elemento fondamentale nel percorso d'“uso” e “consumo” del bene stesso. Attraverso le nuove tecnologie siamo in grado di mettere a punto infinite narrazioni che possano accompagnarci nella fruizione del bene senza sovrapporsi materialmente ad esso”. (Trocchianesi 2009).

Tra i possibili ambiti di applicazione di una dimensione narrativa della disciplina vi è il tema ampio della ricucitura e ridefinizione dei rapporti tra i cittadini e gli spazi urbani. Si tratta non tanto di reinventare elementi di affinità con i luoghi, ma di leggerne con gli occhi della contemporaneità, la biografia: piazze, vie, strade, possono narrare le tante storie di coloro che le hanno abitate, i luoghi sono parte essenziale del nostro patrimonio e del nostro mondo emotivo, sono “luoghi di sogni e di immaginazione” (Croce, 1913). Storicamente ciò è sempre avvenuto nelle città: targhe, monumenti, toponimi, ci raccontano le tante storie accadute nel tempo. E tale narrazione alimenta l'immaginario e costruisce il senso di comunità; al narrare riconosciamo la capacità di comprendere, interpretare e di rappresentare dando forma di realtà a mondi veri o frutto della fantasia. L'entrare in contatto con una storia narrata ci consente di sentirci parte del luogo, di condividere degli elementi di identità con gli altri componenti del gruppo territoriale.

I Cantieri di Narrazione Identitaria promossi dall'Amministrazione comunale di Pistoia in Toscana nel 2019 ambiscono a sviluppare uno storytelling del territorio attraverso tutti gli strumenti di narrazione che una città esprime. E quindi panchine, targhe, tombini,

Madrepane
Stampi per il pane
Design: Roberto Sironi
2016

Madre Terra è una serie di stampi per il pane realizzati in materiale ceramico che rappresentano una delle espressioni storiche dell'arte pastorale nel Sud Italia, in particolare nell'area di Matera dove, fino alla prima metà del XX secolo, il pane veniva segnato con le iniziali o gli stemmi di famiglia prima di cuocerlo nei forni comuni in modo da poter essere riconosciuto dal proprietario. Sulla punta dello stampo sono raffigurate quattro forme diverse: un uovo, una chioccia, un albero e una macina, che fanno riferimento, rispettivamente ai significati di nascita, protezione materna, crescita e forza. Sironi considera ogni progetto come una storia, sviluppata attraverso una ricerca che coinvolge gli aspetti rituali e i riferimenti antropologici alla memoria storica.



statue, murales, cartelli diventano strumenti fisici di una narrazione che si affianca a quella virtuale nell'esplicitare le molte storie che compongono l'identità di un luogo. Un percorso che tende a sviluppare senso di appartenenza al territorio e offre nuove direzioni per un turismo di qualità.

È un ambito di sviluppo del progetto che coinvolge parimenti gli oggetti di cui ci circondiamo e gli spazi pubblici e privati all'interno dei quali si svolgono le nostre vite. Il processo generativo del progetto parte anche in questo caso da una fase conoscitiva all'interno della quale si esplicita la base di narrazione. La storia genera l'oggetto definendone le caratteristiche formali rituali ed estetiche e poi lo accompagna nella sua comunicazione costruendo l'interazione con i suoi utilizzatori o possessori.

Tra i designer contemporanei che maggiormente fanno uso dello storytelling figurano Roberto Sironi, Alessandra Baldereschi, Atelier Macramè, Piero Angelo Orecchioni e Salvatore Spataro.

Nei loro progetti riappaiono quegli aspetti rituali, simbolici, identitari di una cultura mediterranea che il design aveva cancellato come pegno al funzionalismo. Una dimensione progettuale che si nutre di una diversità che appartiene ai luoghi e che alimenta il nuovo design territoriale generando oggetti con cui costruire legami forti in grado di annullare l'obsolescenza della cultura contemporanea.

Luciole
Specchio
Design: Atelier Macramè
2019

Anni '80, estate nella campagna Toscana. Siamo nella casa della bisnonna, il pavimento è fatto con piastrelle in terrazzo multicolore, alle porte ci sono le tende a filo colorate. Io bambina dopo aver passeggiato nella stradina sterrata dove c'è l'albero delle ciliegie. Ritorno in casa. Piena di curiosità, mi metto seduta su una sedia di paglia più grande di me. Gli zii prendono un bicchiere, di quelli semplici, quotidiani. Ci mettiamo sotto le lucciole: sorpresa si illumina e poi d'improvviso appaiono le monetine!"





Gelosie
Portacandele
Design: Salvatore Spataro
2016

Le Gelosie sono elementi in ferro battuto presenti nell'architettura barocca siciliana. Tale elemento, che decora e protegge numerosi balconi e finestre della città di Noto, è l'ispirazione di questo set di portacandele, realizzate in ferro lavorato a mano. L'artigianalità di ogni pezzo lo rende unico. Sono 3 dimensioni differenti, colorate con una vernice metallizzata presa in prestito dal mondo della carrozzeria automobilistica.



**Punche
Amuleti
Design: Pierangelo Orecchioni
La Recreation
2019**

“La punga” è un amuleto artigianale nella forma di sacchetto di stoffa che ha all’ interno immagini sacre, preghiere, pezzi di tessuto, monete, cera benedetta ecc. Preserva chi lo indossa da malocchi, sfortuna ed è dedicato ad uno scopo. Non va mai aperto.

I più frequenti sono per difendere e proteggere adulti e bambini dal malocchio. Devono essere preparati da persone comuni che conoscono rituali e preghiere da recitare durante il confezionamento, li “parauli folti” le parole potenti. Vanno ceduti alla persona da proteggere sempre e solo dietro consegna di un obolo.

Si narra di una mia antenata maga, esorcista, veniva chiamata in tutta la Gallura per sconfiggere il male e dare protezione al raccolto, abitava in un paese vicino al mio, Aglientu e viaggiava con il carro a buoi.

Le sue Punche erano molto potenti, ancora ora i vecchi le conservano gelosamente e hanno memoria di lei.



**Indietro
al futuro**





Museo
Marino
Marini
Firenze
2019.
Fotografia
di Stefano
Follesa.

6.1. La rinascita del progetto lento

Bisogna essere lenti come un vecchio treno di campagna e di contadine vestite di nero, come chi va a piedi e vede aprirsi magicamente il mondo, perché andare a piedi è sfogliare il libro, e invece correre è guardarne solo la copertina. Bisogna essere lenti, amare le soste per guardare il cammino fatto, sentire la stanchezza conquistare come una malinconia le membra, invidiare l'anarchia dolce di chi inventa di momento in momento la strada. Bisogna imparare a star da sé e aspettare in silenzio, ogni tanto essere felici di avere in tasca soltanto le mani.

Andare lenti (...) è portarsi dentro i propri pensieri lasciandoli affiorare a seconda della strada, (...) è suscitare un pensiero involontario e non progettante, non il risultato dello scopo e della volontà, ma il pensiero necessario, quello che viene su da solo, da un accordo tra mente e mondo (...) è rispettare il tempo, abitarlo con poche cose di grande valore, con noia e nostalgia, con desideri immensi sigillati nel cuore e pronti ad esplodere oppure puntati sul cielo perché stretti da mille interdetti (...) è essere provincia senza disperare, al riparo dalla storia vanitosa, dentro alla meschinità e ai sogni, fuori della scena principale e più vicini a tutti i segreti.

Il pensiero lento offrirà ripari ai profughi del pensiero veloce, quando la macchina inizierà a tremare sempre di più e nessun sapere riuscirà a soffocare il tremito.

(Franco Cassano Il pensiero meridiano)

È nelle riflessioni di Franco Cassano che si ritrovano le intenzioni e i processi del progetto identitario. Il progetto locale si definisce nei tempi dilatati del confronto e della rielaborazione e si pone come pratica alternativa alla frenesia dei processi industriali. Nella cultura progettuale si manifesta una nuova visione strategica nell'equilibrio tra locale e globale; una pratica che vuole contrastare la vocazione egemonizzante del globalismo e alimentare le diversità ponendole alla base di una nuova stagione culturale.

Una tale visione nasce come opzione di tutela necessaria alla conservazione dei patrimoni culturali ma progressivamente si sviluppa in un fenomeno più ampio; un movimento trasversale alle diverse discipline e alle aree geografiche che lavora sulla elaborazione di processi di sviluppo alternativi all'interno dei quali il rapporto con il territorio diventa opzione strategica. Il design, disciplina di connessione tra i saperi, si pone oggi alla guida di tale movimento, definendo, attraverso gli strumenti del progetto, i termini del confronto tra globale e locale. "Il movimento *neo-local* sviluppa un nuovo approccio al progetto, persegue un rapporto con i

luoghi e da essi trae gli elementi per elaborare linguaggi e connessioni. Sta nascendo una nuova figura di designer etnografo, sperimentatore, alchimista; capace di farsi artigiano” (Sironi 2018, 88). Un designer che diventa promotore di una nuova modernità che sa ricucire le trame delle connessioni tra l’uomo e il suo ambiente; una nuova visione del progetto che abbraccia le molte dimensioni in cui la disciplina si sviluppa oggi, dallo spazio urbano allo spazio interno, dalla comunicazione all’oggetto.

È in tale scenario che si va sviluppando un ritorno al fare manuale, espressione felice di un recuperato rapporto con la creatività che sta progressivamente contagiando le nuove generazioni di progettisti che individuano nel connubio tra cultura del progetto e cultura del fare un nuovo percorso praticabile. L’artigianato torna ad essere il grande laboratorio di sperimentazione del design, lo scenario al cui interno si definiscono le maggiori innovazioni, sia in termini di sviluppo di nuove figure di connessione tra progettare e fare, sia in termini di innovazione continua di processi e prodotti. In una frantumazione dei processi produttivi la dimensione artigianale copre oggi un ambito vasto che va dalla micro impresa all’hobbistica, attraversando i territori della produzione di serie e dell’arte e allargando le proprie specificità all’intero processo costitutivo delle merci che va dall’ideazione alla distribuzione.

Su una continua contaminazione tra innovazione tecnologica e permanenza delle pratiche artigianali (dove la tecnologia interviene in più fasi, dalla fase conoscitiva, alla fase progettuale, alla fase realizzativa), si va costruendo un movimento progettuale sempre più esteso che va dall’art design al nuovo artigianato, dalle autoproduzioni all’artigianato digitale sino alla trasformazione dei laboratori artigiani tradizionali, con prerogative legate alle specificità dei territori produttivi.

Un movimento che ha determinato un rinnovato interesse del sistema fieristico internazionale verso la cultura del fare promuovendo conferenze e rassegne che sviluppano l’incontro tra artigianato e design; un nuovo ambito della disciplina nel quale si incrociano le competenze della ricerca economica (Micelli 2011, Bettiol 2015), della cultura progettuale e della cultura del fare di artigiani e imprenditori.

Nelle pagine a seguire si cerca di unire i fili della nuova scena del design identitario mostrandone i suoi sviluppi nei differenti ambiti di applicazione e le specificità dei suoi protagonisti. Sebbene il processo di recupero dei patrimoni territoriali vada ben oltre i limiti della disciplina interessando perlomeno i territori dell’arte, dell’architettura, della musica e del cibo, l’indagine di questo libro si limita agli ambiti di interesse del design che danno comunque una visione ampia e diversificata delle modalità applicative del nuovo progetto identitario.

Una piccola rivoluzione è già in corso e, in evidente contrasto con una formazione che ancora privilegia gli ambiti culturali e tecnici universali del progetto, gli studenti delle scuole di design in Europa, nei paesi latino-americani, nel Nord Africa, guardano alle culture locali, alle piccole produzioni, alla tiratura limitata, alle autoproduzioni come direzioni possibili per il proprio processo creativo.

Per far sì che la disciplina accompagni e sostenga questa mutazione in corso è necessario, dunque, che il processo formativo sia ampliato sia ampliato a nuove conoscenze che permettano di ricollegare le espressioni di identità di un luogo, di leggerne e svilupparne l'apparato stilistico e iconografico, di dare nuovi valori e nuove prospettive alle valenze tecnico-realizzative, di organizzare e gestire filiere corte di produzione. È necessaria una contaminazione disciplinare (in particolar modo con le scienze sociali), che possa alimentare i processi e le pratiche di recupero di una dimensione locale. Sono necessari infine, nuovi i sviluppi formativi che, nell'ambito di un recuperato sguardo al locale, possano consentire alle scuole di design disseminate nel territorio nazionale una diversificazione strategica legata alle specificità dei territori che le ospitano, ma al contempo restituire identità ad un design italiano che necessita di rafforzare una propria diversità nel panorama internazionale. Al pari una tale linea di ricerca può contribuire alla nascita e alla definizione di nuove figure professionali nelle quali le competenze del designer siano poste a servizio dello sviluppo dei territori.

Le molte analisi della comunità scientifica sui rapporti tra design, artigianato e territori sembrano avere oggi elementi di assoluta condivisione: un ruolo sempre più evidente del designer come connettore di saperi e attivatore di processi, la necessità di tutelare e sviluppare attraverso azioni trasversali la diversità dei territori, il possibile ruolo strategico di una connessione tra cultura del fare e tecnologie digitali. Obiettivi che, sviluppati all'interno di un sistema centrato sul triangolo delle conoscenze (istruzione-ricerca-innovazione), si pongono al centro di significativi progetti di elaborazione di nuovi processi.

In tali esperienze, e nelle elaborazioni del design per i territori, si va definendo un nuovo ruolo del progetto non più come pratica di elaborazione a supporto della costruzione delle cose ma come processo ampio di connessione di conoscenze e definizione di strategie. Nuovi spazi di progettazione nei quali il designer da un lato è spinto a fare "sintesi e catalisi delle diverse conoscenze" (Lotti e Trivellin 2019, 10), dall'altro, nel suo ruolo specifico di ideatore, a definire approcci e metodologie specifiche. La progettualità viene messa a servizio della manualità e non utilizza più quest'ultima ai soli fini della costruzione. La lettura della nuova scena del design mette in luce questa grande attitudine dei creativi italiani nel creare connessioni tra realtà produttive piccole e grandi generando, talvolta, processi di contaminazione virtuosi. Si tratta di connessioni che spesso mediano processi a differente velocità (la frenesia

dei processi industriali con l'elaborazione lenta e meditata dei processi artigianali) e legano realtà e identità lontane, definendo una mappa ideale del paese dove Nord e Sud si scoprono più vicini di ciò che sembra. In questa nuova geografia del design italiano industria e artigianato spesso si mischiano per generare una nuova scena di oggetti dal forte carattere identitario. Nuove pratiche che connettono le esigenze di territori produttivi consolidati che necessitano di nuove energie creative al lavoro di giovani *makers* e auto-produttori.

6.2. Oggetti dai luoghi oggetti per i luoghi

Un rinnovato sguardo del design verso le culture locali coinvolge i territori creativi di più parti del mondo con una comune volontà di recupero di quegli elementi di diversità che la globalizzazione ha progressivamente eroso. L'Italia, per la sua cultura sedimentata e una propensione a sviluppare innovazione, si pone oggi alla guida di tali processi di rielaborazione identitaria indagando attraverso mostre, workshop e convegni i processi necessari per ricucire i legami tra tradizione e contemporaneo.

“La via italiana del progetto va dunque alla ricerca di riferimenti saldi per tracciare il proprio cammino, proponendo un localismo rivisitato e costruito sulle proprie tracce, con la determinazione ad andare oltre” (Fagnoni 2018). La scena del nuovo design territoriale si va ampliando e frammentando definendo nuovi processi progettuali e delineando una figura di designer sempre più artefice di operazioni complesse di connessione tra saperi, abilità e processi. “Ciò che qualifica il designer, oggi più di ieri, non è il possesso di un determinato sapere nozionale e/o formalizzato, quanto il possesso di capacità operative, finalizzate a sviluppare soluzioni, in diverse direzioni” (Fagnoni 2018).

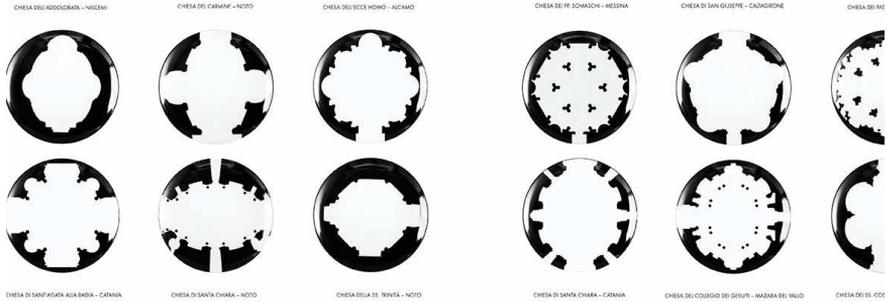
In tale direzione alcune delle regioni a meridione del nostro paese sono state, negli ultimi anni, territori virtuosi di sperimentazione, sia per l'assenza di una cultura industriale egemonizzante, sia per l'esistenza di un patrimonio ancora vivo (e ben tutelato da una visione strategica delle politiche regionali) e di un humus culturale che ne consente la rilettura e l'evoluzione.

Un processo che in Sardegna, partendo dalle intuizioni di Eugenio Tavolara negli anni Sessanta, approda alle sperimentazioni più recenti (Domo (Sassari 2009), Sardiska/Ied-Ikea (Cagliari 2018), Punti di Frontiera (Cagliari 2018) nelle opere di Roberta Morittu, Annalisa Cocco, Angelo Figus, Anna Deplano, Studio Pratha, Eugenia Pinna, Pierluigi Piu, Ivano Atzori, Kyre Chenven, Paulina Herrera Letelier e Carolina Melis, delineando quel movimento oramai comunemente riconosciuto come Neo-Local Design. “L'espressione *Neo-Local Design*, che si propone come indicativa di un profilo di ricerca,

Foghile
Scenari Muragici
Design: Alessia Pinna
2019

Il progetto foghile, traendo ispirazione dall'antica popolazione della Sardegna, propone il recupero di questi valori tramite l'utilizzo di oggetti e nuove gestualità che ci mettano necessariamente in relazione con le altre persone. Uno sguardo al passato per ripensare degli scenari di vita contemporanea e investigare nuove possibilità di relazione. La scelta del nome fa riferimento ai "contos de foghile", l'antica usanza di raccontare storie seduti intorno al focolare, che veniva posizionato al centro della capanna.





BaroqEat
Design Salvatore Spataro e
Le Porcellane home and lighting

Le grafiche raffigurate rappresentano alcune tra le più belle planimetrie di chiese barocche Siciliane a pianta centrale. Una selezione accurata avvenuta attraverso numerose ricerche in biblioteca e che rappresenta anche un omaggio a Noto, mia città natale.

Le grafiche sono riferite alle seguenti chiese:

Chiesa dei Padri Crociferi-Noto(SR) • Chiesa di Santa Chiara-Noto (SR) • Chiesa del Carmine-Noto (SR) • Chiesa della SS.Trinità-Noto (SR) • Chiesa della Badia di Sant'Agata-Catania • Chiesa di Santa Chiara-Catania • Chiesa di San Giuseppe-Caltagirone (CT) • Chiesa dei PP. Somaschi-Messina • Chiesa dei SS.Cosma e Damiano-Alcamo (TP) • Chiesa dell'Ecce Homo-Alcamo (TP) • Chiesa del Collegio dei Gesuiti-Mazara del Vallo (TP) • Chiesa dell'Addolorata • Niscemi (CL).



tenta di sollecitare la scommessa per un dialogo, non facile ma possibile e necessario, tra la cultura del progetto e i luoghi. Metodologicamente, senza superstizioni, vuole auspicare un approccio non nostalgico, ma critico e progettuale, attraverso cui riscoprire le ricchezze tacite dei territori in cui operiamo. In virtù di questo impegno, è forse possibile ripensare il design – il suo ruolo attuale, la sua funzione, le sue pratiche concrete - in modo da “ri-giocare” il progetto (Carmagnola, 2009, pp. 61-65), nell’orizzonte caotico del presente, come esercizio specifico del far riserva e produzione di senso” (Sironi 2018).

Al contempo, anche e grazie soprattutto ad una visione lungimirante di una politica regionale che, a partire dagli anni Cinquanta, ha costruito un Istituto di tutela e valorizzazione delle culture materiali locali (I.S.O.L.A), un processo di riappropriazione delle componenti identitarie coinvolge un nuovo artigianato, colto e maturo, non più estraneo alle evoluzioni dei processi culturali ma al contrario in continua contaminazione con le sperimentazioni del design e dell’arte. Così è per autori come Terrapintada, Patrizia Cara, Valeria Tola, Deidda Ceramiche, Francesca Addari, Paolo Modolo, Marcella Sanna, Franco Scassellatti, Salvatore Usai, che, come altri artigiani contemporanei, alternano talvolta il proprio ruolo di progettisti/realizzatori a quello di esecutori di progetti di giovani designer in uno scambio continuo e produttivo che arricchisce entrambi.

Un processo analogo di rielaborazione delle caratteristiche identitarie coinvolge in Sicilia i protagonisti di esperienze quali *Design Meet Sicily DesignLand Sicilia Design4Fns* (2019) e tra questi: Salvatore Spataro, Vincenzo Castellana, Gabriele D’Angelo, Stella Orlandino, Luca Maci, Paolo Gagliardi. In una sperimentazione che coinvolge il tessuto produttivo (Litha, Terre Siciliane, Fogazza) con una continua contaminazione disciplinare, vengono tradotti i segni di una terra che, grazie alle contaminazioni culturali, possiede uno dei patrimoni identitari più ricchi del nostro paese. “Il design è parte della storia umana e si sviluppa non solo nello specifico ambito specialistico, ma nelle pratiche e nelle strategie della quotidianità; quindi difficile tracciare differenziazioni nette tra arte, artigianato, design, specie in Sicilia laddove l’alto artigianato artistico ha sempre accolto anche aspetti della cultura popolare e viceversa, mentre non è mai emersa una vera solida cultura industriale”(Trapani 2020). E infine una rielaborazione colta delle invarianti identitarie locali guida i progetti di Vittorio Venezia con lo stagnino Nino Cimminna a Palermo; corpi illuminanti in acciaio ispirati ai contenitori metallici e agli utensili tradizionali della Sicilia occidentale.

Con una indagine più rivolta ai significati che ai segni in Basilicata troviamo il lavoro straordinario di Imma Matera e Tommaso Lucarini (Tip Studio) di rilettura degli oggetti espressi dalle tradizioni popolari e di recupero del valore narrativo che tali oggetti esprimono.

Affascino
Oggetti rituali
Design: Tip Studio
2020
Ph. Alfredo Muscatello.

Nel sud dell'Italia, preghiere, rituali, credenze e superstizioni spesso descrivevano esperienze vissute così come nel rito della fascinazione diffuso in Basilicata. La fascinazione aveva luogo a seguito di un'involontaria invidia verso una persona, così veniva utilizzato l'intervento di una Masciara (lei o lui) che attraverso un magico cerimoniale la rimuoveva. Quelli disegnati dal Tip studio sono oggetti di buon auspicio, ricchi di simboli che richiamano alle antiche tradizioni del popolo lucano. Il gallo che con il suo canto annuncia il giorno e scaccia i demoni della notte, le campane di bronzo il cui suono scaccia l'invidia.



La Lucania del Mondo Magico di Ernesto De Martino (2007) ispira l'elaborazione della collezione *Affascino* disegnata nel 2020. Nel sud dell'Italia, preghiere, rituali, credenze e superstizioni erano legate alla tradizione e derivavano spesso da esperienze vissute. In Basilicata era diffuso il rito della "fascinazione" (una condizione psichica di impedimento dovuta ad una dominazione da parte di un'altra entità) e la figura della Masciara, una "figura intermedia" tra il prete e il medico in grado di compiere atti e riti magici, tra cui l'eliminazione della fascinazione e talvolta anche del malocchio. A tali rituali è dedicata una collezione di oggetti di buon auspicio, ricchi di simboli che richiamano alle antiche tradizioni.

In una differente direzione il progetto *Cumula* indaga l'identità di un territorio (quello intorno alla città di Matera) attraverso una collezione di oggetti che inducono esperienze percettive e nello specifico olfattive. La collezione traccia una mappa ideale di aromi che diventano la guida per un viaggio immaginario.

In Campania l'esperienza *Mundus Vivendi* e la mostra *Visioni a-moderne*, promossa nel 2005 da Patrizia Ranzo hanno generato un movimento culturale intorno alle tematiche identitarie che, in tempi più recenti, ha dato vita alle diverse edizioni della Settimana del Design Campano e all'esperienza Edit Napoli il cui sguardo è rivolto alle contaminazioni e alle ibridazioni che animano la città partenopea. Andrea Anastasio con il progetto *Aritmia*, un lavoro originale sull'archivio storico della Ceramica Gatti 1928, dialoga con le testimonianze archeologiche di Pompei, lo studio Faberhama indaga l'antica tradizione di tessitura della seta di San Leucio, Giuliano Andrea Dell'Uva disegna tappeti di ceramica ispirandosi ai colori e alle trame delle case del mediterraneo e ancora le designer Cinzia Trezza e Rosmary Lagalla lavorano sull'intreccio di salici (ispirandosi a "u fruscieddo" il cesto di vimini che conteneva il formaggio).

Ma il processo di recupero e rilettura dei patrimoni territoriali coinvolge, con molteplici direzioni di indagine, autori e centri di ricerca in quasi tutto il territorio nazionale.

In Toscana Marco Guazzini lavora sul recupero di due culture produttive (tessile e marmo), fondendo la lana agli scarti della pietra mentre i designers dello ZP Studio declinano un archetipo formale con materie e processi artigianali in via di estinzione tra Toscana ed Emilia-Romagna. E ancora con il progetto *Anthropocèni* Matteo Zetti ed Eva Parigi aprono una nuova direzione per il progetto identitario; quella della rilettura di un patrimonio straordinario, tutto da esplorare, presente nei diversi musei etno-antropologici. Ma sempre in ambito identitario si sviluppano sia il lavoro di GumDesign che in progetti come *Traterraeciolo*, *Alberi* o *Bricioli* indagano il ruolo simbolico degli oggetti e i processi di interrelazione con le persone sia le elaborazioni di Maddalena Vantaggi e Studio Lievito che con Nero rileggono l'identità etrusca delle Toscana e la tradizione del Bucchero. Ma sempre in ambito identitario si sviluppa il lavoro di GumDesign che in progetti come *Traterraeciolo*, *Alberi* o *Bricioli*



Antonio Marras.
Arborea Show.

c+c

Carlo Budroni
Pannello Totem

Ispirato alle bisacce tradizionali sarde utilizza motivi decorativi floreali in orbace di lana. Da Regione Sardegna Vetrina dell'artigianato artistico.

indagano il ruolo simbolico degli oggetti e i processi di interrelazione con le persone. Ma parlare di design identitario in Toscana non può prescindere dal lavoro straordinario di connessione tra design e artigianato di alcune importanti istituzioni. Da un lato Artex (Centro per l'Artigianato Artistico e Tradizionale della Toscana) e dall'altro l'OMA (Osservatorio Mestieri d'Arte) hanno portato avanti negli anni una continua sperimentazione che ha coinvolto da un lato il tessuto produttivo, dall'altro i giovani progettisti con risultati importanti nella definizione di un design identitario.

E ancora nel Veneto il collettivo Portego seleziona progetti, da far realizzare ad artigiani veneti di differenti specializzazioni, che richiamano i caratteri tipici del paesaggio veneto. In queste contaminazioni fruttuose "Il designer si fa vicino al produrre, nel senso dell'implicazione col saper fare presente nei luoghi. Laicamente, con umiltà, accoglie la sapienza dell'artigiano, pur nella difficoltà di confrontarsi con la sua figura chiusa, diffidente verso l'evoluzione dei tempi e delle forme, e che tuttavia occorre riconoscere (Mari, 1981; Micelli, 2014) come custode di modi unici di un fare e pensare indivisi (Bologna, 1970)" (Sironi 2018). Promotore del dialogo e capace di apprendere dall'esperienza del lavoro artigiano, il designer è regista di tale operazione: sa distinguere la qualità delle produzioni locali e, per la cultura aperta della sua disciplina, sa restituire loro consapevolezza al di là dei localismi (Mari, 2009).

6.3. Vestirsi diversi

Non smetteremo di esplorare e alla fine di tutto il nostro lungo andare ritorneremo al punto di partenza per conoscerlo come la prima volta.

Eliot T.S., (1943). Quattro quartetti

Una dimensione identitaria caratterizza, in maniera trasversale, molte delle recenti elaborazioni del fashion design, esaltandone il ruolo di guida nella elaborazione dei processi estetici. Seppure molte delle intromissioni della moda nei territori della diversità culturale derivino dalla continua necessità del comparto di elaborare nuovi linguaggi estetici, (l'epoca della accelerazione) tuttavia, nei lavori di alcuni fashion designer italiani è







Antonio Marras
Sfilata Barumini

collezione

Su Nuraxi.

Fotografia

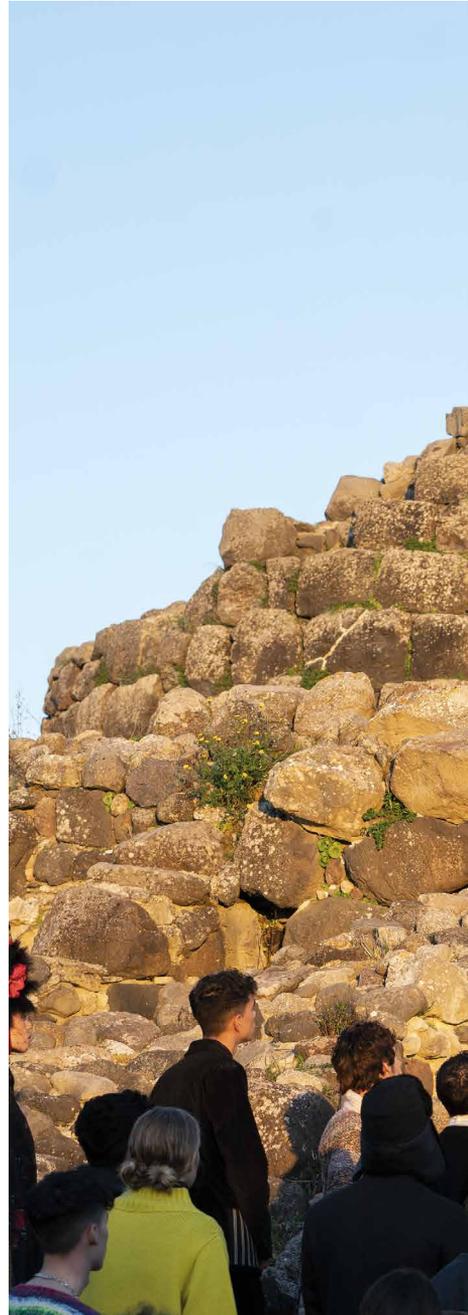
Daniela Zedda.

©daniela zedda.

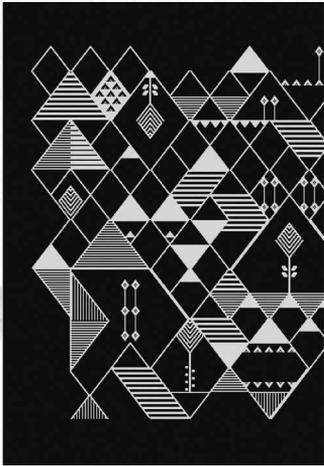
possibile trovare una maturità di approccio al tema che trova punti in comune con quanto espresso dal design del prodotto.

L'abbigliamento, quale forma di espressione dell'io, ha sempre rappresentato l'incontro tra identità personale e identità di gruppo. La preziosità dei tessuti e delle lavorazioni, le varianti cromatiche, l'unicità degli stilemi, che hanno sempre costituito gli elementi di differenziazione di ogni collettività e di competizione con le comunità confinanti, tornano oggi ad essere elementi trainanti di correnti stilistiche che si alimentano del rapporto con la dimensione artigianale del fare. In molti territori permangono tessitrici che ancora sviluppano arti tramandate quali quelle della filatura e tessitura della lana, del lino, del cotone, della canapa per un uso strettamente domestico. Tali conoscenze tacite hanno resistito sino ai nostri giorni attraverso un passaggio di testimone generazionale che ha consentito una continuità delle tradizioni. In molte regioni italiane che, hanno saputo preservare l'unicità delle loro tradizioni è ancora vivo l'uso del costume tipico e non c'è paese che non abbia un suo costume tipologicamente e stilisticamente differente da quello dei paesi confinanti. E ciò avviene in molte parti del mondo dalla Cina al Guatemala, dalla Russia all'Indonesia, dalla Libia al Perù o al Tibet.

Ma nel passaggio da conoscenze tacite, legate ad una cultura tramandata, a produzioni diffuse alimentate dal progetto, anche la realizzazione del vestiario ha dovuto modificare le proprie pratiche e i propri strumenti. La scissione, ancora una volta, tra una produzione industriale delocalizzata e uniformante, con logiche di valore per lo più sfuggibili, sia nella dimensione tecnologica (la qualità dei tessuti e delle lavorazioni) che in quella strettamente produttiva (le dinamiche







Mia Karo
Designer: Carolina Melis

Nei tappeti e negli arazzi di Carolina Melis compaiono pattern geometrici e floreali ed elementi iconici della tradizione decorativa sarda, frutto di uno studio approfondito della storia artigianale dei singoli territori: Samugheo, Mogoro, Ulassai, Nule. Le tecniche e le materie provengono dagli stessi territori di origine delle tradizioni tessili.



legate ai costi del lavoro in differenti ambiti geografici), e una produzione manifatturiera che ancora permane, accompagna lo sviluppo della produzione del vestiario negli scenari globali. A partire dagli anni Ottanta del precedente secolo, gli sviluppi della moda, da fenomeno elitario top-down prettamente occidentale e limitato a pochi centri (Parigi, Milano, Londra e New York erano le uniche città che dettavano i canoni estetici a cui tutto il mondo era rivolto) a fenomeno diffuso bottom-up aperto a sempre nuovi mercati, hanno favorito una esplosione di linguaggi estetici tra questi un recupero dei valori espressi dalle culture locali.

“È all’interno di questa rivoluzione, che coinvolge direttamente la sfera del sociale, che si colloca, sia un recuperato rapporto con la dimensione artigianale (inizialmente riservato all’haute couture ma oggi sempre più ambito operativo delle più giovani generazioni di fashion designer), sia un rinnovato interesse per le identità locali come fonti di ispirazione per il progetto seppure in un continuo meticciamento con gli stimoli provenienti dalle correnti culturali contemporanee. Grazie alla costruzione e al rafforzamento del sistema di relazioni che caratterizza la moda, sempre in bilico tra il campo artistico e il campo economico, si creano nuovi territori “in cui l’immaginario è liberato creativamente” e si realizzano rappresentazioni capaci di descrivere le diverse forme del rapporto tra locale e globale: come valorizzazione dell’identità e della cultura di un determinato marchio, come fonte di ispirazione stilistica o come valorizzazione del savoir faire locale”(Iannilli, Linfante 2019).

Uno interesse per le diversità culturali ha comunque accompagnato lo sviluppo della moda, sin dai suoi esordi, nella sua continua ricerca di elementi di ispirazione (Missoni negli anni 90’ ha fatto dello stile etnico il proprio marchio di fabbrica, Galliano nel 97 firma la collezione Haute couture di Dior con la linea Masai e così Valentino in tempi più recenti), ma ciò che si va sviluppando oggi è un più raffinato lavoro di decodificazione di canoni estetici in linea con quanto parallelamente avviene in altri ambiti nel design.

Guardando allo scenario contemporaneo la dimensione identitaria caratterizza in maniera preponderante il lavoro di Antonio Marras. La tradizione cui Marras fa riferimento è, ancora una volta, quella artigianale della Sardegna, con la plissettatura, il ricamo e i suoi monili in filigrana; quella dei costumi tradizionali di cui Marras non fa una semplice citazione stilistica ma una rielaborazione in chiave contemporanea dei moduli vestimentari che li compongono: la camicia bianca, la gonna plissettata, i grembiuli, i corsetti.

Nei progetti di Marras compaiono alcuni dei processi di rielaborazione identitaria sin qui analizzati. Il primo è certamente il processo narrativo e la propensione a strutturare il lavoro intorno ad una storia da raccontare attraverso gli abiti, ma anche attraverso la comunicazione (gli allestimenti, i set fotografici) o i nomi delle collezioni e delle sfilate.

Il secondo processo è quello di rielaborazione delle tracce; l'uso dell'ornamento come elemento comunicativo. La forma prediletta è quella della stratificazione di elementi connessa ai procedimenti di decostruzione e ri-assemblaggio di oggetti, tessuti, frammenti raccolti e ricontestualizzati nuovi abiti. Il terzo processo è quello storico (il progetto memore), alimentato da una riflessione sulla memoria e sul tempo: la memoria è memoria collettiva e storica della sua terra che fa da attivatore della sua creatività, il tempo è il tempo passato, che si deposita sugli oggetti e sugli abiti, che è segno di identità trascorse. Il lavoro di Marras è ricco di citazioni. Le collezioni dei primi anni ("Fili Lai Lai", "Adelasia di Torres" "Il sogno di andare restando", "Eleonora D'Arborea", "Gli uomini di Lodine") sono testimonianze di una narrazione che aggiunge ogni anno un nuovo capitolo alla esplicitazione di una ricerca interiore. "La scienza e la tecnologia hanno abbattuto confini, frantumato barriere, accostato

e mescolato popoli e continenti e difficilmente, oggi, un gruppo o popolo o etnia sceglie di vivere nel proprio isolamento. Anzi, il confronto/scontro con gli altri è il tratto caratterizzante del nostro tempo: la storia di gruppi, popoli, etnie si intreccia con altre storie e diventa sempre più complessa. In questo panorama, nel pericolo avvertito di una temuta globalità omologante, si fa strada la volontà di affermare il diritto a difendere e salvaguardare la propria identità e valorizzare la diversità come fattore di ricchezza e patrimonio da custodire e far conoscere. Per me, l'identità non è un dato statico, né è pura memoria, ma qualcosa di dinamico, dialettico, una costruzione continua, variegata, fatta di realtà distinte che, fra opposizioni e separazioni, si modellano e rafforzano. Noi e gli altri, separati, e nel contempo legati, in un processo di stabilità e cambiamento che il costante confronto alimenta e mantiene vivo, dando origine, appunto, al segno identitario"¹.

Vi è nel lavoro di Marras l'obiettivo di ricucire i legami tra noi e le cose, siano esse oggetti o capi di vestiario, di lavorare sull'interazione, sulla permanenza, sul valore del possesso, come antidoto all'obsolescenza.

"L'animismo di cui Marras sembra essere portavoce, ("tutte le cose sono piene di dei", diceva Talete da Mileto) in realtà serve ad affidare alle cose - create dall'uomo ma destinate a sopravvivergli, testimoni muti di chi resta e chi passa - un messaggio che riannoda i fili tra epoche e generazioni, tra sbarramenti e chiusure di culture lontane tra loro... Gli oggetti-vestito sono dunque sottoposti alla tecnica del collage, del *découpage*, del montaggio e dello smontaggio, della moltiplicazione, della sovrapposizione, della frammentazione... Si tratta piuttosto di occuparsi di una geologia delle superfici: ogni oggetto

¹Marras A.(2014), *L'identità nel vestirsi* Op. Cit.

indossabile ed ornamentale che Marras giustappone, accosta, affianca, non perde mai la sua identità d'origine, non si fonde in qualcos'altro. Il suo monitoraggio salvaguarda l'origine di ogni dettaglio o frammento, permettendone sempre la riconoscibilità, e lasciando che esprima la propria storia, il proprio vissuto...“(Mancinelli 2006)

Ambientata nel complesso nuragico di Barumì l'ultima collezione di Marras (2021) racconta attraverso citazioni vestimentarie la storia della civiltà millenaria che ha abitato quelle terre. affondando le radici e traendo ispirazione dalla mitologia. Nella Reggia di Barumini nasce il cortometraggio “Su Nuraxi” con cui Marras presenta la sua collezione, le modelle si trasformano nelle “fate *Tanittas*” che secondo la leggenda abitavano il nuraghe. Una rielaborazione dei segni e dei tipi e un approfondimento delle tecniche compare nei lavori di Carolina Melis, una figura di sintesi tra le discipline per esperienze e per formazione, che agisce nei territori di confine della moda dall'accessorio al complemento d'arredo dove con Mio Karo gestisce i contatti con l'artigianato con l'obiettivo di seguire la tradizione e rinnovarla.

E ancora nell'abbigliamento la Sicilia rappresenta, al pari della Sardegna, uno dei territori più fertili di sperimentazione identitaria. La Sicilia, terra natia di Domenico Dolce, è fonte di ispirazione e riferimento per Dolce&Gabbana da quando i due stilisti hanno fatto il loro ingresso nel mondo della moda. Sin dalle prime collezioni, che li hanno lanciati sulla scena internazionale, i riferimenti alla Sicilia sono chiari ed espliciti. La collezione 1987-88 si chiamava semplicemente “La Sicilia”, e gli abiti neri dalle linee essenziali ispirati a quelli delle donne meridionali declinati attraverso le immagini di Ferdinando Scianna in una comunicazione che è narrazione) hanno esplicitato gli elementi connotativi delle collezioni a seguire. Nello storytelling del brand la Sicilia compare in tutte le sue molteplici sfaccettature: “ci sono gli abitanti e le relazioni che intercorrono tra loro, i luoghi e gli scenari delle loro vicende quotidiane, il tempo e i suoi cicli e persino valori profondi, come l'amore, la fede, il lavoro” (Giuseppini 2003) e si sovrappone alla rivendicazione di una identità più ampia quale quella mediterranea. Ma a differenza del lavoro di Marras che del patrimonio culturale sardo fa una scomposizione e una rilettura, Dolce e Gabbana lavorano per citazioni all'interno di un processo narrativo.

Tant'è che nelle collezioni più recenti i due stilisti hanno iniziato ad ampliare lo sguardo agli elementi folcloristici dell'isola, come il carretto siciliano, le ceramiche e addirittura il teatro dei Pupi. Questi elementi definiscono la direzione concettuale, ironica, di un folklore rivisitato.

In un processo ideativo alla continua ricerca di elementi per la narrazione il cinema è la prima fonte d'ispirazione e, in particolar modo, i film del Neorealismo che diventano testimonianza di una costruzione identitaria che si sviluppa nel tempo. Lo stesso avviene (in evidente sintonia col lavoro di Marras) nelle citazioni letterarie, nei riferimenti al Verismo



**Olivocarne
restaurant
Londra.**
Design
Pierluigi Piu.

che compaiono, per esempio, negli abiti scuri e antichi delle donne del piccolo paese di Aci Trezza descritte da Verga ne “I Malavoglia”. La narrazione si rivolge infine anche all’arte, nei riferimenti al Barocco che, ha tracciato in Sicilia i riferimenti estetici più forti; molti pezzi fanno riferimento ai principi estetici di tale corrente

La maestria artigiana caratterizza sia il lavoro di Marras in Sardegna sia il lavoro di Dolce e Gabbana in Sicilia ed evidenzia quanto la permanenza di un humus artigianale sia importante sia per il design che per il valore dell’ispirazione. Una riscoperta che si ritrova anche nella filosofia di Prada che nel 2010 con il progetto “Made in” aveva sottolineato l’importanza per il marchio delle capacità artigianali ancora presenti in Italia, ma anche in altre realtà geografiche (Perù, India, Giappone, Scozia). Approdando alle nuove generazioni, un processo di negoziazione costante fra tradizione e modernità si ritrova nei progetti di Federico Cina ispirate alle tradizioni artigianali della Romagna del nigeriano AdejuThomposn che guarda alle tradizioni dell’etnia Yoruba, della marocchina Halima Hadir che lavora sulla contaminazione tra abiti identitari e artigianato, o del bolognese Marco Rambaldi che si ispira alla tradizione dell’uncinetto che lega molte delle regioni del centro Italia.

6.4. Interni memorori

A riempire una stanza basta una caffettiera sul fuoco.
Erri De Luca

La dimensione abitativa è certamente, tra le varie espressioni dell’identità, quella in cui la cultura contemporanea ha espresso un maggiore allontanamento dai processi connotativi territoriali.





Da un lato i processi di trasformazione sociale, delineando una società sempre più nomade che vive gli spazi in una dimensione transitoria², indeboliscono una vocazione identitaria che appartiene invece ad una dimensione stanziale, dall'altro, l'incedere delle tecnologie che giorno dopo giorno si impossessano dell'abitare oppone ad un abitare fisico (fatto di oggetti e rituali che investono anche gli aspetti identitari) un abitare virtuale pervasivo che ci proietta in una dimensione apolide.

Da ultimo l'obsolescenza estetica e tecnologica inserisce nell'abitare la variabile del tempo che è tempo delle trasformazioni continue ma anche tempo di una condivisione contestuale dei linguaggi.

Al contempo la cultura contemporanea ha decretato una riscoperta del valore percettivo dello spazio. Storicamente gli ambiti percettivi hanno interessato il progetto dell'abitare negli aspetti concernenti il benessere abitativo e quindi le dinamiche caldo/freddo, luce/buio, silenzio/rumore, con aspetti tecnici in parte misurabili e verificabili; oggi tali aspetti, supportati da una letteratura scientifica transdisciplinare (Pallasmaa J, McCartney K., Cooper Marcus C.), si ampliano ad un rapporto con la dimensione abitativa che guarda allo spazio olfattivo, allo spazio dei suoni, allo spazio simbolico, allo spazio tattile, come ambiti nei quali si sviluppa il nostro rapporto personale e quindi il nostro rapporto identitario con l'abitare. La concezione di spazio si amplifica e punta al coinvolgimento di tutti i sensi; un approccio "sensibile" all'abitare che indaga quegli aspetti emotivi, spesso determinati dal vissuto personale, che possano essere generativi di processi identitari. Oggi quella abitativa è una dimensione sempre più personalizzata; la casa è "spazio dell'intimità", disegnato sempre più a nostra immagine e somiglianza. Partendo dall'assunto di Heidegger che pone l'abitare come base dell'esistenza delle persone, l'obiettivo è quello di identificarci con gli ambienti attribuendo ad essi un significato nella nostra esperienza di vita. D'altronde se l'abitare del futuro sarà sempre più un abitare nomade, la nostra capacità di "sentirci a casa" ovunque sarà sempre più legata al rafforzamento di quegli aspetti che svilupperanno le nostre memorie associative.

La cultura contemporanea del progetto abitativo guarda dunque alla dimensione identitaria come pratica di contrasto ad una alienazione materica e tecnologica dilagante. Anzi è proprio nel dialogo tra la dimensione materica a cui l'identità sottende e una dimensione immateriale tecnologica che si sviluppano le più interessanti sperimentazioni. Ciò avviene, ad esempio, nei progetti di alcuni designer-architetti che più di altri

² "Il nomade è a casa sua ovunque e si porta con sé quello di cui ha bisogno. Ma non ha il possesso della terra, ci passa sopra. Questo implica una visione della vita totalmente diversa. Nella società occidentale, possiamo dire che siamo tutti nomadi inseriti in un sistema stanziale e connesso" - Marco Aime, Dialoghi sull'uomo Pistoia 2014.



Casa a Poggibonsi (SI)
Progetto: Marco Magni e Piero Guicciardini
2014

Il rapporto continuo tra preesistenze materiche ed elementi di estetica contemporanea guida questo progetto. Gli sportelli in legno grezzo che chiudono nicchie sui muri, testimoniando i modi del contenere delle vecchie caccine toscane, si alternano alle tecnologie più recenti o ad elementi d'arte. Negli interni di Magni e Guicciardini la citazione assume il ruolo di memoria ma anche, attraverso materiali, cromatismi, lavorazioni e tipologie, di connessione col luogo.

Corbulae
Design Pierluigi
Piu Collezione
di lampade in
pietra.
Produzione
Lithea

La corbula è un cesto che nella tradizione sarda apparteneva alla dote di oggetti in paglia (strexu de fenu) che componeva il corredo della sposa. Nella rielaborazione di Pierluigi Piu diventa presenza iconica nella definizione degli spazi identitari.



hanno lavorato sulle relazioni tra abitare e luoghi. Certamente una connotazione identitaria compare nel lavoro di Marco Magni e Piero Guicciardini, che provenendo dalla scuola di Adolfo Natalini, hanno saputo rendere applicative le elaborazioni teoriche del maestro. Il loro lavoro sui materiali e sulle tipologie espresse dalla cultura toscana trova applicazione in alcune recenti progetti di ristrutturazione. Ma la volontà di ricucire i rapporti tra spazi interni e identità dei luoghi si ritrova nel progetto dello spazio pubblico. La ristrutturazione funzionale del teatro civico di Colle Val d'Elsa esprime un segnale forte di riconnessione con il luogo nelle colonne in vetro che raccontano, attraverso segni e lavorazioni la tradizione vetraria di quella città.

Al contempo, in parallelo con le elaborazioni nella scena degli oggetti, una connotazione identitaria degli spazi si ritrova nei progetti dello studio fiorentino Genius Loci Architetture del gruppo milanese Studiopepe o negli interni siciliani di Salvatore Spataro e Paolo Barboni o ancora infine nei progetti dell'architetto sardo Pierluigi Piu.

6.5. La città che racconta

Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.

Italo Calvino

I luoghi della città storica hanno uno spessore fortissimo. Sono stratificazioni di memorie orientate, sono nodi relazioni, sono (o dovrebbero essere) scenari di vita civile. I luoghi della città storica sono luoghi complessi: a volte ce ne sfugge il senso per la nostra scarsa adesione alla città o per gli innumerevoli disturbi che ne rendono difficile la lettura.

Adolfo Natalini

Così scriveva Adolfo Natalini, in uno dei suoi più bei libri, nei primi anni Ottanta, manifestando un disagio nei confronti della perdita d'identità dei centri urbani.

L'uso del termine 'lettura' a conclusione della frase non è casuale, come non lo è ogni parola presente nei suoi scritti. La città va infatti letta, ne più ne meno, come un libro e come un libro suscita percezioni differenti che si relazionano alla cultura, alla sensibilità e alla predisposizione all'ascolto del lettore. Lo *storytelling* di una città è l'insieme dei segni, degli oggetti, degli odori, dei suoni, dei sapori, delle storie che in quei luoghi si sono svolte e che ne hanno definito l'identità. Ancora nelle parole di Natalini, "Nei luoghi si affollano tracce degli avvenimenti e delle trasformazioni... i luoghi sono anche stazioni del tempo, luoghi dove si cambiano i cavalli, ammesso che il tempo si muova e vada in qualche luogo. Il luogo, a chi sappia leggerlo, dice ciò che è e ciò che vuol divenire" (Natalini 1984, 11).

Il rapporto tra contemporaneità e memoria emerge come tema fondante delle riflessioni progettuali intorno allo spazio pubblico e coinvolge direttamente la disciplina design che in

La piazza che non c'è
Tesi di laurea di: Francesco
Cantini
Relatore: Stefano Follesa
2018

Obiettivo della tesi è quello di riportare attraverso l'arredo urbano i segni del territorio di Santaluce.

Le panchine Agri usano la pietra locale all'interno dei quali sono riportati i segni dell'agro.





Progetto Di Rifacimento Delle Piazze Chiesa E Municipio A Sinnai (Ca)
Progettisti, Arch. Gaetano Lixi, Arch. Francesco Delogu
Fotografie, Pierluigi Dessi/Confinivisivi
© Pierluigi Dessi/Confinivisivi

Un'unica, grande distesa di marmo bianco di Orosei costituisce lo spartito dal quale emergono le molte citazioni identitarie operate sapientemente sullo spazio. Il triangolo centrale, opera di Maria Lai, realizzato con gli stessi materiali decorativi del campanile (basalto, cotto e smalti) è al tempo stesso elemento ordinatore e citazione. Della stessa autrice, un telaio ceramico coprirà un edificio a lato del Municipio, ispirandosi all'iconografia tradizionale e ai drappi che si espongono durante le feste religiose.



**Tesi di laurea di Matteo Balestra A.A. 2020.2021
Relatore S. Follesa**

La progettazione degli interni di un locale progettato per la città di Prato indaga trame e textures che si ispirano alla tradizione tessile di quella città. La consultazione di alcuni testi sui tessuti storici pratesi e la rielaborazione dei pattern trovati hanno costituito gli strumenti per l'elaborazione progettuale.

quelli spazi sviluppati dei suoi processi coinvolgendo il sistema degli oggetti e il sistema delle comunicazioni. Nella città, il progetto non parte dal vuoto di un foglio bianco ma dal pieno di una preesistenza di segni, materiali, funzioni che costituiscono gli elementi di narrazione di una identità. Il progetto dello spazio pubblico si inserisce in un'identità spesso cancellata dal prevalere delle funzioni sui segni ma ancora presente e leggibile. Più il luogo col quale ci confrontiamo è storicizzato, più in esso è presente una successione di strati corrispondenti ai linguaggi, al ruolo e alle funzioni pratiche proprie

di ogni periodo storico. Tali strati sono materiali, oggetti, organizzazioni formali, sistema del verde. Il progettista, novello raddomante cerca e ricomponne le tracce nascoste su cui costruire nuove pagine di vita dei luoghi.

Ogni luogo della città è dunque luogo di memorie che ne veicolano l'identificazione; l'adesione affettiva ai luoghi passa attraverso il desiderio di ripercorrere le tracce di coloro che li hanno vissuti rileggendone le storie nel rapporto con gli spazi. È tale adesione che alimenta la nostra curiosità di viaggiatori e la nostra affezione ai luoghi che abbiamo abitato. Si possono abitare le piazze, le strade, i vicoli della città nella stessa maniera in cui si abitano gli spazi interni (essi sono in fondo il negativo del costruito) svolgendo in essi quei rituali che ne definiscono l'identità.

La città contemporanea, sotto la spinta di una modernità come cancellazione, ha perso progressivamente quell'immagine riconoscibile che la caratterizzava nel passato. Lo smarrimento del *Genius loci* è smarrimento della nostra stessa identità. Non ci identifichiamo più con i luoghi, non abitiamo più gli spazi. Li attraversiamo nel nostro procedere caotico senza percepire i rapporti dimensionali, le specificità, l'anima; storditi dagli elementi di disturbo, concediamo ad essi un tempo limitato, quello del percorso che unisce il punto di partenza al punto di arrivo. La distanza che unisce questi due punti non ammette la categoria dell'identificazione, il percorso è un incrocio di linee e lo scopo, come nel labirinto, è quello di percorrerne il meno possibile. E così lo spazio si trasforma in tempo e le distanze si misurano in minuti. Tiziano Terzani affermava di essere riuscito a riappropriarsi del giusto rapporto tra spazio e tempo quando decise, seguendo una profezia, di non prendere più aerei per un anno, senza rinunciare al proprio mestiere (Terzani, 1995). Spostandosi per l'Asia in treno, in nave, in corriera, a volte anche a piedi, iniziò ad osservare i luoghi e le persone da una prospettiva abbandonata, recuperandone il valore e il senso.

Restituire agli spazi il loro ruolo, rafforzandone e comunicandone l'identità, costituisce oggi l'obiettivo di un Design che guarda alla trasformazione degli spazi pubblici. Comprendere le caratteristiche fondanti dell'identità di un luogo e le modalità con cui essa viene percepita dagli abitanti costituisce l'apporto del designer alle politiche di rigenerazione urbana.

Oltre alle caratteristiche materiali gli spazi acquisiscono nel tempo valori emotivi, cognitivi, culturali e sociali che si sviluppano nel rapporto con chi li vive. Sono questi valori condivisi da una comunità che permettono agli spazi di diventare luoghi. Vi è un legame profondo tra spazi, relazioni e identità che definisce il senso del luogo. Rappresenta un obiettivo del nuovo design per gli spazi pubblici riattivare e rielaborare il senso dei luoghi attraverso operazioni di recupero dell'identità che sempre più coinvolgono parimenti lo spazio fisico e lo spazio virtuale.

Il designer degli spazi pubblici, opera sui vuoti urbani definiti intervenendo con un processo di trasformazione che mette in campo tutte le sue competenze; dal sistema degli oggetti ai sistemi comunicativi sino all'apporto delle nuove tecnologie digitali nello sviluppo di spazi ibridi narrativi. Un processo che richiede un approccio progettuale complesso, capace di far convivere fattori e attori diversi.

Oggi il design è “uno degli strumenti principali che permette di valorizzare le risorse di un territorio, inserendolo nella rete mondiale” (Pasca 2008 30) e tra le risorse da tutelare e sviluppare attraverso processi di connessione tra le discipline vi è la diversità dei nostri centri urbani. Tra i possibili ambiti di applicazione di una dimensione narrativa del Design vi è il tema ampio della ricucitura e ridefinizione dei rapporti tra i cittadini e gli spazi urbani. Si tratta non tanto di reinventare elementi di affinità con i luoghi, ma di leggerne con gli occhi della contemporaneità, la biografia: piazze, vie, strade, possono narrare le tante storie di coloro che le hanno abitate, i luoghi sono parte essenziale del nostro patrimonio e del nostro mondo emotivo, sono “luoghi di sogni e di immaginazione” (Croce, 1913). Storicamente ciò è sempre avvenuto nelle città: targhe, monumenti, toponimi, ci raccontano i tanti accadimenti nel tempo. E tale narrazione alimenta l'immaginario; al narrare riconosciamo la capacità di comprendere, interpretare e di rappresentare dando forma di realtà a mondi veri o frutto della fantasia. Attraverso le architetture, i negozi storici, i monumenti, le piazze, la città racconta molteplici storie ai propri abitanti e ai viaggiatori. Ogni città è un susseguirsi di narrazioni; si tratta di leggerne con gli occhi della contemporaneità la biografia; le piazze, le vie, le strade possono sviluppare attraverso gli oggetti e le tecnologie un proprio specifico racconto. “È proprio dalla narrazione dei luoghi, dagli elementi che li popolano, dalla scrittura organizzata attraverso l'arredo urbano e la segnaletica, che si percepisce concretamente la città”(Cerri 2020, 127).

Nella città la narrazione diventa progetto, un progetto che ha l'obiettivo di ricordare eventi accaduti riportandoli ai luoghi in cui si sono svolti e, più in generale, di creare un'interazione tra gli spazi e gli abitanti, creare conoscenza e sviluppare connessioni. L'identità di una città è un valore da tutelare e amministrare che comporta una continua progettualità volta a salvaguardare e rafforzare le sue componenti e sviluppare l'interazione con coloro che la abitano.

6.6. Le nuove espressioni del cibo

Dobbiamo partire dal cibo come ricchezza, come scambio, come cultura. Solo proteggendo il nostro cibo possiamo pensare di salvaguardare le nostre risorse e il pianeta che ci ospita.
Carlo Petrini

Spoon Plus
Design: Aïssa Logerot
2018

Spoon Plus è un ibrido tra bacchette e un cucchiaio con un doppio utilizzo. L'incavo del cucchiaio forma una piccola ciotola per le salse.

Il confronto tra espressioni identitarie alla base di questo progetto e una delle linee di ricerca del Food Design.



Pani colorati
Design: Anna Deplano
2016

Anna Deplano colora il panme usando le barbabietole per il rosso rubino, gli spinaci per il verde e lo zafferano per il giallo, una spezia questa che viene utilizzata per colorare le cuffie delle donne di Desulo, nonché il pane con l'uovo che si faceva per i bimbi a Pasqua in un passato recente.



Cannistro

Cesta in canna e "agliastru" (olivo selvatico) utilizzata per riporre alimenti di varia natura



Raccogli-fico

Attrezzo conico dentellato utilizzato per la raccolta dei fichi



Cantaro

Vaso da notte in ceramica di forma cilindrica, col labbro svasato



Cavagna

Piccolo contenitore realizzato con la canna utilizzato per trasportare la ricotta



Bummulu

Orcio in terracotta per mantenere fresca l'acqua



Nassa

Trappole per la cattura di pesci, molluschi e crostacei. Realizzate in Sicilia con vimini intrecciato



Cafiso

Unità di misura usata per misurare la quantità di olio di oliva



Truppietto

Piccola trottola di legno per un antico gioco siciliano



Maidda

Attrezzo siciliano della tradizione rurale che in passato veniva utilizzato per impastare la farina



Tastami Design Salvatore Spataro 2017

È una collezione di nove cioccolatini realizzati con il cioccolato di Modica, uno dei simboli dell'eccellenza dolciaria siciliana. Ogni cioccolatino è ispirato ad un oggetto simbolo della cultura siciliana:

Maidda: Attrezzo della tradizione rurale che in passato veniva utilizzato per impastare la farina

Cavagna: Piccolo contenitore realizzato con la canna utilizzato per trasportare la ricotta

Cantaro: Vaso da notte in ceramica di forma cilindrica, col labbro svasato.

Cafiso: Unità di misura usata per misurare la quantità di olio di oliva

Nassa: Trappole per catturare pesci, molluschi e crostacei realizzate in vimini intrecciato.

Truppietto: Piccola trottola di legno per un antico gioco siciliano

Cannistro: Cesta in canna e "agliastru" (olivo selvatico) utilizzata per riporre alimenti

Raccogli fico: Attrezzo conico dentellato utilizzato per la raccolta dei fichi

Bummulu: Orcio in terracotta per mantenere fresca l'acqua.

Fotografia di Max Lisi.

Il cibo è una delle poche espressioni della cultura che non ha subito le cancellazioni imposte dalla modernità e nel suo rapporto con i luoghi contribuisce ancora alla definizione dell'identità delle nostre città. Cibo e luogo non possono essere separati dalla vita quotidiana delle persone e le cerimonie intorno al cibo sono espressione dei mutamenti della società nelle sue manifestazioni pubbliche e private. Il cibo guida la scoperta dei luoghi e della loro identità; il turismo enogastronomico è una forma di turismo volta all'esplorazione dei cibi e dei vini dei territori rimasti rimasti spesso gli ultimi baluardi di ribellione nei confronti della globalizzazione.

Se nella cucina si traduce inconsciamente la struttura di una società, come ha messo in evidenza Claude Lévi-Strauss (1965), l'universo gastronomico va analizzato in quanto depositario delle tradizioni e delle identità di gruppo (Montanari 2004). Veicolo di identità e alterità,

il cibo si configura anche e soprattutto come luogo di incontro - o scontro - tra diverse culture, tanto più in un mondo segnato da continui spostamenti, incroci e contaminazioni³. Le contaminazioni tra cibo e design, da un lato guidano i processi di marketing territoriale all'interno di interventi multidisciplinari di tutela e sviluppo della diversità dei luoghi, dall'altra si inseriscono nell'ambito di un nuovo sviluppo della disciplina che prende il nome di Food Design.

Quello del *Food Design* è un ambito specifico dell'attività progettuale del designer che interviene sull'intera filiera del cibo, dalla sua produzione alla vendita. Il termine "atti alimentari", che definisce gli ambiti di competenza di questo ramo della disciplina, ha infatti un'accezione inclusiva che comprende, oltre al cibo, le tecniche, le pratiche, i rituali, la cultura, i luoghi e quindi le molteplici invarianti identitarie che concorrono nella definizione di una filiera territoriale.

Nata con l'industrializzazione del comparto alimentare, la disciplina del *Food Design*, come tutte le discipline di nuova formazione, ha confini mutevoli e letture che si modificano col variare degli ambiti geografici. In alcuni aspetti si incrocia con discipline contigue quali il narrative design, il *graphic design* o il *packaging design* e con competenze trasversali quali la biologia, la sociologia dell'alimentazione, la storia dei sistemi alimentari, l'agraria, in altre si incrocia con i territori culturali e produttivi, utilizzando le strategie del design nella difesa e nello sviluppo delle biodiversità e delle diversità culturali. Sempre più il *Food Design* si organizza come disciplina autonoma con le proprie associazioni, le rassegne commerciali, i corsi e i master universitari. Obiettivo primario è la progettazione del prodotto alimentare sia industriale che artigianale sulla base conoscenze culturali e tecniche specifiche e, per esteso, la comunicazione, la progettazione dei supporti espositivi e la progettazione degli oggetti legati al cibo. Dal design del cibo quindi al design per il cibo.

Proprio per questo ultimo aspetto, più legato al mondo degli oggetti, la nascita di una vocazione specifica del design in tale direzione viene associata alle sperimentazioni di Riccardo Dalisi sulla caffettiera napoletana svolte con Alessi negli anni Settanta ma, volendo analizzare l'incontro del design con la cultura del cibo, bisognerebbe forse risalire all'opera di Ponti e al suo lavoro sui metalli e sulla ceramica o, in tempi più recenti, al lavoro enorme compiuto da Ugo La Pietra sui rituali della tavola.

Essendo il cibo una delle espressioni della cultura dell'uomo che ancora mantiene vivo il rapporto con i territori il Food Design si inserisce spesso in una dimensione più ampia di recupero e valorizzazione delle specificità territoriali e può rappresentare un importante

³ Simona Stano, Prefazione in Lexia. Rivista di semiotica, 19-20 Cibo e identità culturale, Roma 2015.

Foghile
Design Alessia Pinna.



direzione di sviluppo per un design identitario che sappia partire dalle particolarità che ogni tradizione culinaria esprime.

Al design il compito di svolgere questa operazione di ricucitura tra saperi. Nel cibo c'è gran parte della storia e della cultura di molti paesi e una disciplina specifica può intervenire nella salvaguardia e nello sviluppo di conoscenze maturate sia in ambito industriale (attingendo ad esempio agli archivi delle principali industrie alimentari) sia in ambito locale con progetti sui prodotti o sui piatti tipici.

D'altronde quanto questo connubio possa essere strategico è ampiamente dimostrato da esperienze condotte, in ambito universitario o pubblico, in alcune regioni negli ultimi quindici anni (come quelle svolte nell'ambito del progetto MeDesign o i workshop estivi promossi dal Politecnico di Torino o l'iniziativa "Design e cibo per l'identità di un territorio" promossa da Anna Catania con gli studenti dei corsi di Laurea in Disegno Industriale dell'Università di Palermo.) e dal lavoro di alcuni progettisti, soprattutto dell'ultima generazione, che spazia dagli oggetti ai rituali intorno al cibo.

Nelle espressioni più recenti del design per il cibo compaiono le opere di Anna Deplano, Giulio Iacchetti, Arabeschi di Latte, Alessia Pinna, Matteo Ragni, Salvatore Spataro e Joe Velluto; è una strada appena tracciata, ancora totalmente da esplorare.

Il lavoro del *Food Designer* gruppo di progettisti composto da Paolo Barichella, Marco Pietrosante e Francesco Subioli, è alla base del Manifesto del *Food Design*, che si è formato nei suoi primi punti, a seguito della menzione al compasso d'oro ottenuta per il *Food Design Territory Identity* per Valle Argentina nel lontano 2006. Oggi le regioni come la Liguria, l'Emilia, la Toscana portano avanti nel nostro paese progetti innovativi legati al cibo, nelle sue forme e nella maniera di fruirne.

6.7. Segni di identità

Le tracce sono fonte di memoria e allo stesso tempo di futuro. Producono ricchezza e cultura, raccontano vicende, testimoniano fatti, tramandano etiche, esaltano estetiche. Le tracce danno vita alle storie, che a loro volta suggeriscono e danno forma a prodotti, servizi, azioni ed eventi; tutti insieme, arricchiscono l'immaginario producendo valore sociale e culturale. Attraverso un processo di appartenenza e trasformazione si generano nuove tracce.

Raffaella Fagnoni

C'è una corrente della grafica che fa dell'identità il centro della propria indagine partendo dai segni presenti nelle espressioni materiali delle culture locali per elaborare progetto e riproposizione attualizzata. Autori che hanno dedicato il proprio percorso progettuale a decodificare e comunicare l'identità del proprio territorio di origine o di adozione, per restituirne una visione attualizzata da porre alla base di processi di identificazione. Si

sono così creati nel tempo dei legami nei quali l'identità di un designer grafico si rispecchia e si completa con l'identità dei suoi luoghi. Così è stato per Franco Balan e la Val D'Aosta o per Stefano Asili e la Sardegna, una sensibilità comune che unisce il lavoro di progettisti che hanno usato gli strumenti del progetto per indagare e narrare la cultura dei luoghi e l'immaginario simbolico delle persone che li abitano. Una visione non filtrata dalla lente nostalgica di chi guarda alla cultura popolare come a un "mondo migliore" in via di estinzione, né tantomeno attraverso il punto di vista di una certa visione neorealista che ha inteso la cultura materiale del Sud come produzione della "cultura subalterna" del mondo contadino (Cresci, 1982, p. 115). "Piuttosto attraverso lo sguardo paziente dell'archeologo, cioè di colui di colui che guarda sedimenti di strati, colleziona reperti, cataloga, fotografa, ridisegna e suggerisce tassonomie attraverso le quali costruire sequenze di significati, non solo per riportare alla luce frammenti di cultura viva, quanto piuttosto per ricostruire un paesaggio antropologico e, attraverso la cultura materiale del luogo, coglierne il senso dell'abitare, i suoi riti, le relazioni, le memorie e riattualizzate identità" (Piscitello 2019).

Una elaborazione grafica che prende dal luogo gli elementi di identità e ne rielabora le tracce all'interno di una dimensione spesso prettamente narrativa è ciò che contraddistingue una nuova generazione di grafici che si muovono all'interno dei propri ambiti di provenienza o adesione contribuendo con la propria progettualità alla crescita dei territori e spesso alla trasmissione di valori condivisi e senso di appartenenza ai suoi abitanti.

Tra gli autori che emergono in questa direzione, purtroppo recentemente scomparso, c'è Stefano Asili, il cui lavoro per l'identità della Sardegna mostra un utilizzo maturo dei processi di rielaborazione. Nel lavoro di Asili è leggibile l'esperienza pregressa di Eugenio Tavolara, Ubaldo Badas e Maria Lai che hanno tracciato le strade sapientemente riprese da Asili in un passaggio di testimone che è motore dei processi identitari.

"I Tappeti Tipografici sono molte passioni. I maestri: fra tutti, Eugenio Tavolara e Ubaldo Badas. Douglas Hofstadter e Georges Perec. Le strutture della matematica, ricorsive come della tessitura della Sardegna. Gli inganni enigmistici. La tipografia. Una frequentazione religiosa della musica di Bach. L'equazione pibione = pixel (il pibione è punto base dei tappeti sardi) è stata la chiave del carattere tipografico (PBI, Pibione). Un'algebra combinatoria genera un oggetto plausibile, figlio di nessun paese preciso e dunque figlio di tutta l'isola. Un canone falso simile. Coerente stilisticamente ma votato alla personalizzazione. O indirizzato a pubblici più vasti: "Non potho reposare" è la più bella canzone d'amore della Sardegna. Il tappeto omonimo, attraverso le lettere e il colore, è uno spartito. Da leggere e da cantare"⁴.

⁴Una testimonianza di progetto. I tappeti di Stefano Asili in Marco Tortoioli Ricci, Daniela Piscitelli (2021) Stefano Asili, ricordo a due voci. Il progetto 'recomposed' in www.aiap.it.

Roma al centro di tutto.
Solenne ed immensa nel c
protezione e casa nel perim
eterna e segreta nel modulo im

Le forme



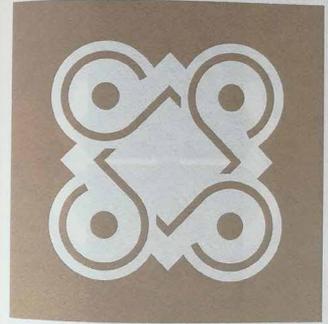
La geometria nella vista in pianta della cupola della chiesa.

La costruzione





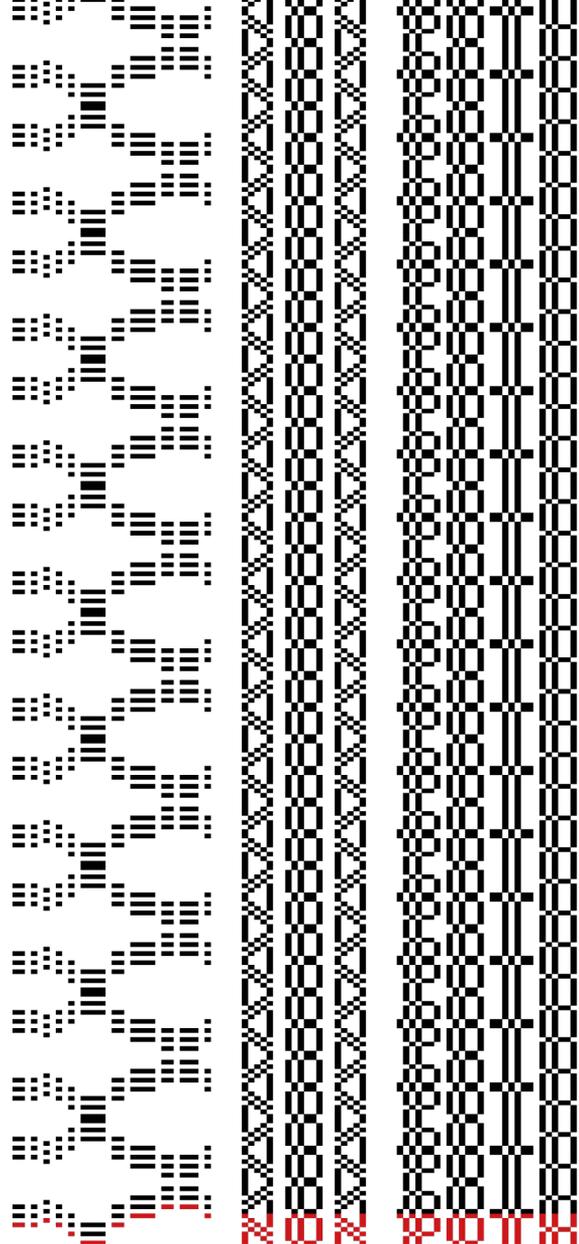
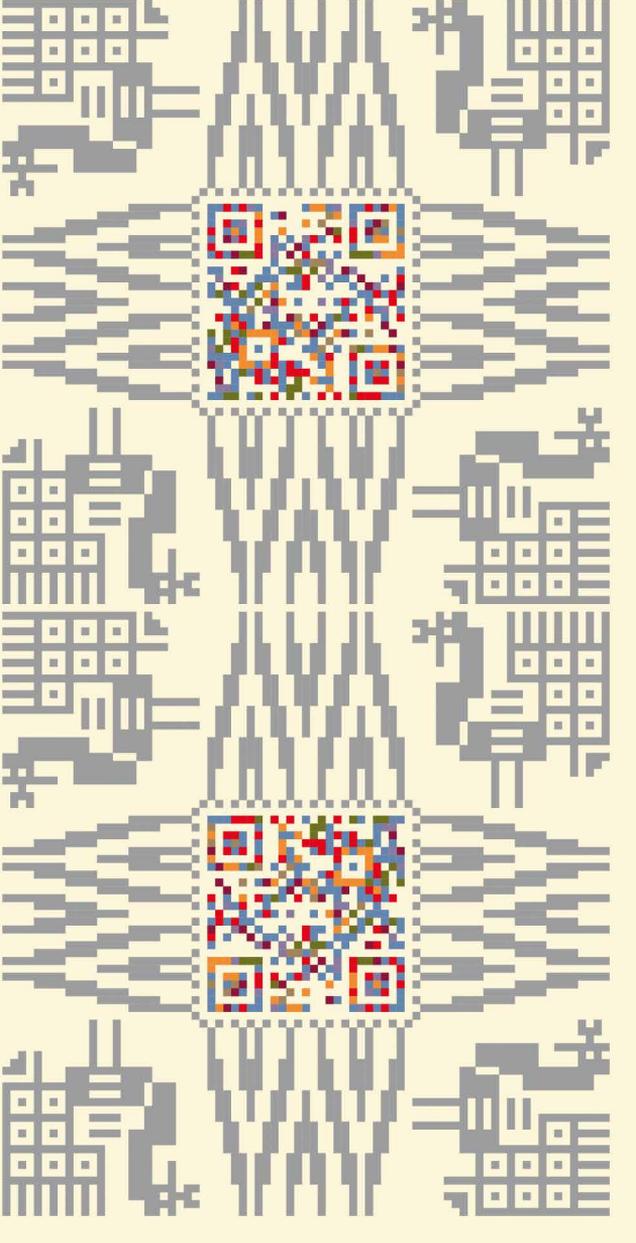
Da una delle scene più toccanti de La Gram-
de-Selva: il disegno della pavimentazione
cosmatesca.



carattere traiano;
etro perfetto;
finito.

**Progetto di identità territoriale e di
comunicazione dei sistemi di pubblica
utilità per la città di Roma
Università di Camerino
Scuola di ateneo Architettura e Design
"Eduardo Vittoria"
Corso di laurea in Disegno Industriale
e Ambientale
Studente Chiara Raho
Professore Niccolò Sardo
2018**

Applicando un sistema di
rielaborazione grafica Chiara Raho
ha lavorato sui simboli e sui concetti
della città di Roma, partendo dalla
lunghissima storia della città e dai
suoi tesori artistico-architettonici
per immaginare un logotipo, delle
icone, una nuova identità per la
metropolitana.



Non potho riposare - Tappeto tipografico
Design Stefano Asili
Realizzazione Mariantonia Urru, Samugheo
2018

I tappeti tipografici di Stefano Asili devono qualcosa sia a Eugenio Tavolara che ad Alighiero Boetti. Mantengono il rigore geometrico, il contrappunto ricorsivo tipico della tradizione tessile della Sardegna, ma aggiungono l'elemento tipografico che è lo strumento per costruire nuovi codici linguistici e creare nuovi legami di appartenenza.

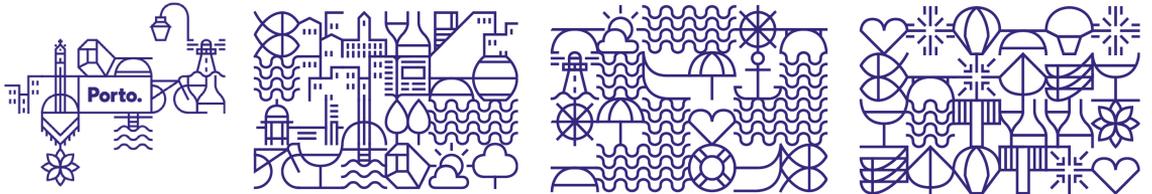


Immagine coordinata e city Identity della città di Porto Plum Design

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via.

Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti."

Nelle parole di Pavese si ritrova il senso di questa mappa. I paesi, le contrade, gli oggetti qui rappresentati celano storie e leggende, passato e presente, suoni e silenzi. La mappa di comunità si rivolge a tutti, residenti e visitatori, e ridefinisce questo territorio grazie a ricordi, descrizioni e proposte per il futuro: un viaggio nel tempo e nei luoghi di questo splendido monte che domina i comuni di Sondrio e Castione Andevenno.

L'artigianato è la fonte inesauribile di ispirazione del lavoro di Asili, un artigianato che si nutre di segni tramandati che subiscono una continua rielaborazione nei passaggi generazionali e nelle mutazioni applicative.

L'identità grafica dei luoghi rientra oggi all'interno di un ambito di sviluppo della comunicazione che prende il nome di *brand territoriale* o, se riferita alla città, di *city branding*. Il *brand territoriale* può essere definito come quel segno, o insieme di segni, che identifica un'area e la differenzia dai territori concorrenti, rappresentando "la sintesi degli elementi oggettivi, cognitivi, valoriali, emozionali" (Pastore e Bonetti, 2006). Il *city branding* è un insieme di attività coerenti e pianificate che hanno come obiettivo il dare ai luoghi strumenti e immagini per comunicarsi all'esterno e all'interno, rafforzare la propria identità, l'attrattività e la sostenibilità economica. In un certo senso il city branding può consentire alle città preservare il passato per costruire il futuro.

Tra gli esiti più interessanti di tali sperimentazione in linea col lavoro svolto in Sardegna da Stefano Asili c'è in Italia il city branding della città di Bologna progettato da Matteo Bartoli e Michele Pastore. Per tale progetto è stato creato un alfabeto interattivo di simboli riconducibili ad alcuni archetipi tipici di Bologna: la cinta muraria, il mattone mosaico, la croce del gonfalone araldico cittadino che sono poi stati accostati alla scritta "è Bologna". Ma ancora di grande interesse per la costruzione di una identità urbana sono le elaborazioni grafiche realizzate per la città metropolitana di Roma progettate dal designer Celestino Ciocca o il progetto "Genova More Than This" realizzato dalle grafiche Valeria Morando e Anna Giudice. In ambito internazionale tra i lavori certamente più significativi in ambito identitario e punto di riferimento per il city branding degli anni a seguire, c'è lo studio dell'immagine coordinata di Porto elaborata dallo studio White Studio. In questo lavoro il dialogo fra segno locale e identità internazionale si fa perfetto: il rispetto della tradizione e della storia sono una base solida per l'identità nuova che si esprime attraverso icone e pattern. Il sistema di immagine di Porto ha una tale forza comunicativa da rendere superfluo un logo, che comunque viene elaborato semplicemente inquadrando in una mattonella dai bordi azzurri la scritta Porto, con un punto finale, a ribadire con forza l'unicità.

Sempre nella stessa direzione di rilettura e rielaborazione dei segni espressi da una città si pone infine il lavoro svolto da Chiara Raho per il progetto di identità territoriale e di comunicazione dei sistemi di pubblica utilità per la città di Roma. Colpisce in questo lavoro la capacità di trasformazione di elementi decorativi in segni che esprimono in maniera inequivocabile l'identità della città.

Marcella Sanna
Laboratorio Tessile
Medusa
Tappeto Tre
da Regione
Sardegna. Vetrina
dell'artigianato
artistico.



BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. Atti del XX Seminario Internazionale e Premio di Architettura e Cultura Urbana Camerino 2010, L'architettura dei luoghi. Contesto e modernità, in *Architettura e città Argomenti di Architettura*, Di Baio, Milano 2008.
- Alison F., De Fusco R., 1991, *L'Artidesign*, Electa, Milano.
- Altea G., 2012, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano.
- Altman I., Low S.M. 1992. *Place Attachment*. Berlin: Springer.
- Angioni G., Bachis F., Caltagirone B., Cossu T., 2007, *Sardegna, seminario sull'identità*, Cucc/Isre, Cagliari.
- Appadurai, A. 2012. *Modernità in polvere*. Milano: Cortina Raffaello.
- Arnheim, R. 2008. *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.
- Armato F. 2007. *Ascoltare i luoghi*, Firenze: Alinea.
- Asili, S. 2014 *Da luogo a logo*, Università di Cagliari, Facoltà di Ingegneria e Architettura, Scuola di Dottorato in Architettura XVI Ciclo AA 2013/14.
- Asili S., Ceccarelli N., 2016, *Regione Autonoma della Sardegna, Manuale di identità visiva per il marchio territoriale*, Cagliari, p. 100. ITorino: Einaudi.
- Atzori M. 1997. *Tradizioni popolari della Sardegna*, Sassari: Edes.
- Audrerie, D. 2003. *Petit vocabulaire du patrimoine culturel et naturel*. Paris: Confluences Eds.
- Augé, M. 1993. *Nonluoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*. Milano: Eleuthera.
- Augé, M. 2004. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Augé, M. 2010. *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*. Milano: Eleuthera.
- Ball P., 2004. *Colore Una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Barthes, R. 1966, *Saggi critici*. (Lidia Lonzi, Trad.) Torino: Einaudi.
- Bartoletti, R. 2007 *La narrazione delle cose. Analisi sociocomunicativa degli oggetti*. Milano: FrancoAngeli.
- Baudrillard, J. 1976. *La società dei consumi*. Bologna: il Mulino.
- Baudrillard, J. 2003. *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani (1968).
- Bauman Z. 2003 *Intervista sull'identità*, a cura di Benedetto Vecchi, Roma-Bari: Laterza.
- Bauman, Z. 2002. *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.

- Bettini, M. 2011. *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*. Bologna: Il Mulino.
- Bettiol, M. 2015. *Raccontare il Made in Italy. Un nuovo legame tra cultura e manifattura*. Venezia: Marsilio.
- Bettiol M., Di Maria E., Micelli S. 2019 *New craft Saper fare, tecnologia e design per una produzione sostenibile* in MD Journal 7 2019.
- Boeri, C. 2018. *Color loci placemaking. La pianificazione e la progettazione del colore urbano tra continuità e rinnovamento*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Bofill R. 2019. *Vision of Architecture*. Berlin: Die Gestalten VeRoma-rlag.
- Bologna F. 1970 *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Boeri, C., 2018. *Color loci placemaking. La pianificazione e la progettazione del colore urbano tra continuità e rinnovamento*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli,.
- Borioli, G. (a cura di) 2021, *Design Super-Show-2000/2020. Evoluzione e mise en scène del design al Superstudio di Milano*. Milano: Edizioni Superstudio Group.
- Braudel F., 1982. *Le strutture del quotidiano*. Torino: Einaudi.
- Bruner, J. S. 2002. *Making stories: Law, literature, life*. New York: Farrar, Strauss and Giroux. Tr. It. La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita. Laterza, Roma - Bari, 2006.
- Bucci F. (a cura di), 2006, *Zero gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*. Catalogo della mostra, Milano: Mondadori.
- Burkhardt F., Mantica C. (a cura di), 1993, *Artigianato Industria territorio. Il cristallo di Colle Val d'Elsa*, Milano: Electa.
- Burkhardt, F. 1998. *La difficoltà di risolvere un rapporto sfasato: a proposito dell'artigianato e del design* in La Pietra U. (a cura di). *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*. Milano: Edizioni della Triennale.
- Caoci A., 2008, *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, Milano: Franco Angeli.
- Caoci A. (a cura di) 2005. *Bella s'idea, mellus s'opera, Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cagliari: Cuec.
- Caoci A., Lai F. (a cura di), 2007, *Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*. Milano: Franco Angeli.
- Carbonaro A., Facchini C. (a cura di), 1993, *Biografie e costruzione dell'identità*, FrancoAngeli, Milano.
- Carullo R., Labalestra A., 2018, *Manus x Machina - Il design per la valorizzazione delle identità dei territori meridionali e il caso della Puglia*, in MD Journal - Design e Territori, n. 5, p.96.
- Carullo, R. 2019. *Design di processo e imprese artigiane. Verso la costruzione di un modello meridiano* in Russo D. Tamborrini P (a cura di) *Design & Territori*. Atti di Convegno. New Digital Frontiers. Palermo. pag.58.

- Chambers I, 2000, Tradizione, trascrizione, traduzione e transito, Area 51, Volume.
- Cimatti, F., et al., 2016, *Le case dell'uomo*, Torino: UTET.
- Cipolla, C.M. 2009. *Storia economica dell'Europa pre-industriale*. Bologna: Il Mulino.
- Cirese A.M., 2010, *Altri sè. Per una antropologia delle invarianze*, Palermo: Sellerio.
- Cirese A.M. 1977. *Oggetti, segni, musei sulle tradizioni contadine*. Torino: Einaudi.
- Clemente P., Mugnaini F. (a cura di), 2001, *Oltre il folklore: Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*. Roma: Carocci.
- Costa M., 2016, *Psicologia ambientale e architettonica. Come l'ambiente e l'architettura influenzano la mente e il comportamento*, Franco Angeli, Milano.
- Cristallo V. et al., 2000, *Design, territorio e patrimonio culturale*, Clean, Napoli.
- Dahlström A., 2021, *Design & Storytelling. Usare le storie per ideare, progettare e vendere prodotti e servizi digitali*, Apogeo, Milano.
- Dalisi R., 2006, *Creare con le mani: diritto alla creatività*. Milano: Franco Angeli.
- Dasmann R.F. 2010. *A Life In Conservation Biology*. Bloomington: Xlibris Corporation.
- Den Biesen K., Proietti T. (a cura di) 2020. *Hans Van der Laan. Trattati di architettura e liturgia. Il numero plastico, lo spazio architettonico, gioco di forme*. Melfi:Ed. Libria.
- De Fusco, R. Rusciano, R.R. 2015. *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*. Bari: Progedit.
- Decandia L., 2000, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Decandia L., 2004, *Anime di Luoghi*, Milano: FrancoAngeli.
- De Fusco R., 2016, *Il gusto come convenzione storica in arte, architettura e design*, Altralinea, Firenze.
- De Martino E. 2007. *Il mondo magico Prolegomeni a una storia del magismo* Universale Torino: Bollati Boringhieri.
- Di Stefano E. 2017 *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Roma: Carocci.
- Eco U. 1968 *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- Fagnoni R. 2018 "Da ex a next. Design e territorio: una relazione circolare basata sulle tracce" *MD Journal* n.5:17.
- Fagnoni, R. Gambaro, P. Vannicola C. (a cura di) 2004. *Medesign, forme del Mediterraneo*. Firenze: Alinea.
- Follesa, S. 2016. *Design e Identità. Progettare per i luoghi*. Milano: Franco Angeli.
- Frayling C. 2011 *On Craftsmanship: Towards a new Bauhaus*. London: Oberon Books.
- Franklin K., Till C., 2019. *Radical matter: Rethinking materials for a sustainable future*, New York:Thames & Hudson.
- Franzato C. 2009 "Design nel progetto territoriale" *Strategic Design Research Journal* Vol 2, No 1.

- Gabrielli, B. 1993 *Il recupero della città esistente*. Milano: Etas.
- Gabrielli, B. 1995. *La città esistente e la ricerca della qualità*. in Lo Piccolo F. (a cura di) *Identità urbana, Materiali per un dibattito*. Roma: Gangemi Editore.
- Germak C. 2019. “Design Resiliente. Un quadro sinottico” in AGATHON International Journal of Architecture, Art and Design”, «Palermo University Press», n. 6.
- Germak C. (a cura di), 2008, *Uomo al centro del progetto*, Torino: Allemandi.
- Gimeno-Martínez J., 2016, *Design and National Identity*, Bloomsbury USA Academic, London.
- Giovannini E., 2018, *L'utopia sostenibile*, Bari:GLF editori Laterza.
- Giraud A., 2019, *Storie straordinarie delle materie prime*, Torino: Add Editore.
- Giusti M. 2020. *L'identità dei luoghi. Per un'educazione interculturale e antirazzista*, Roma:Tab Edizioni.
- Golden E.M., 2017, *Building from Tradition: Local Materials and Methods in Contemporary Architecture*. London: Routledge.
- Guardigli, L. 2012. *Dallo storico rapporto naturale con il luogo alla consapevolezza ambientale di oggi*. Firenze: Alinea.
- Halbwachs, M.1952. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Parigi, Presses universitaires de France, 1952. Ed. italiana. 1997. *I quadri sociali della memoria*, Napoli: Ipermedium.
- Hannerz U. 2001, *La diversità culturale*. Bologna: il Mulino.
- Harari Y.N., 2014, *Da animali a Dei: Breve storia dell'umanità*. Milano: Bompiani.
- Heidegger M., 2009, *Essere e tempo*, Milano: Longanesi [ed. orig. 1927].
- Holl S., 1989, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York.
- Holl S., 2000, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York (trad. italiana: Parallax - architettura e percezione, Postmedia srl, Milano 2004).
- Inghilleri, P. 2021. *I luoghi che curano*. Raffaello Cortina Editore: Milano.
- Irace F. 2001. *Dimenticare Vitruvio. Temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea*. Milano: Il sole 24 ore.
- Kant, I. 2007 *Critique of Pure Reason*, London: Penguin Classics. Ed. Orig. 1781.
- Krippendorff K., 2005, *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, Londra: CRC Press.
- Kubler, G. 2002. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*. Torino: Einaudi.
- La Cecla, F. 2000. *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari: Laterza.
- La Cecla, F. 2013. *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*. Milano: Eleuthera.
- Lai F. (a cura di), 2004, *Fare e saper fare, I saperi locali in una prospettiva antropologica*, Cagliari: Cuec.

- La Pietra, U. (a cura di), 1997. *Fatto ad arte. Arti decorative e artigianato*. Milano: Edizioni della Triennale.
- La Rocca F., 2006, *Il tempo opaco degli oggetti. Forme evolutive del design contemporaneo*, Milano: Franco Angeli.
- Levine, R. 2017. *Una geografia del tempo*. Roma: Giovanni Fioriti Editore.
- Lo Piccolo F. (a cura di), 1995, *Identità urbana, Materiali per un dibattito*, Gangemi Editore, Roma.
- Lotti, G. 2010. *Territori, conoscenze, competitività* in Bedeschi I., Lotti G., Legnante V. *Dinamici Equilibri-Design e Imprese*. Milano: FrancoAngeli.
- Lotti G., 2015, *Design Interculturale. Progetti dal mare di mezzo*, Firenze: DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli studi di Firenze.
- Lotti G., 2016, *Interdisciplinary Design: progetto e relazioni tra saperi*, Firenze: DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli studi di Firenze.
- Lotti G., Trivellini E. 2017. *Una possibile strategia per il prodotto italiano* in MD Journal 4.
- Lotti G. et al., 2020, *New perspectives of making circular craft*, Firenze: DIDA, Dipartimento di architettura, Università degli studi di Firenze.
- Lucarelli M.T., Mussinelli E., Daglio L., 2018. *Progettare resiliente*. Santarcangelo: Maggioli.
- Lupo E. 2007. *La valorizzazione dei beni culturali come processo di design. Casi, metodologie e strumenti* Milano: Dip. Progettazione Architettonica.
- Lupo E., 2009, *Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione*. Milano: Franco Angeli.
- Mancinelli A. 2006. *Antonio Marras*, Venezia: Marsilio Editori.
- Mancuso S., Petrini C., 2015. *Biodiversi*. Cuneo: Giunti.Slow Food Editore.
- Manzini, E. 2004 “Un localismo cosmopolita” in Fagnoni R., Gambaro P., Vannicola C. (a cura di), *Medesign Forme del Mediterraneo*. Firenze: Alinea.
- Marano A. (a cura di), 2004, *Design e ambiente. La valorizzazione del territorio tra storia umana e natura*. Milano: PoliDesign.
- Maretto M., 2014. *Il paesaggio delle differenze Architettura, città e territorio nella nuova era globale*, Milano: ETS.
- Mari E. 1981 *Dov'è l'artigiano* Firenze: Electa
- Mari E. 2001. *Progetto e Passione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Marseglia M., 2018, *Progetto, Sostenibilità, Complessità. Metodi e Strumenti per la progettazione di prodotti e servizi*, DIDA, Dipartimento di architettura, Università degli studi di Firenze, Firenze.
- Marson A., 2008, *Archetipi di territorio*, Firenze: Alinea Editrice.

- McKellar S., Sparke P. (eds), 2004, *Interior Design and Identity*, Manchester University Press, Manchester.
- McKellar S., Sparke P., 2013, *Biography, Identity and the Modern Interior*. New York: Routledge.
- Mecacci A., 2012, *Estetica e design*, Bologna: Il Mulino.
- Mello, P. 2007. *Design Contemporaneo*. Milano: Mondadori Electa.
- Meloni, P. 2020. *L'antropologia per il Design* in Tosi F. (a cura di), *Insegnare/Orientare/Fare Design. L'offerta formativa universitaria italiana*, Milano: Franco Angeli.
- Micelli S. 2011. *Futuro artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*. Venezia: Marsilio.
- Molotch H., 2005, *Fenomenologia del tostapane, Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Milano: Raffaello Cortina.
- Montanari F. (a cura di), 2006, *Territorio dell'impresa, territorio della rete, territori digitali. Industrial design per le comunità virtuali*, Aida, Firenze.
- Montanari, M. 2004. *Il cibo come cultura*. Bari: Laterza.
- Montanari, M. 2010, *L'identità italiana in cucina*. Bari: Laterza.
- Morittu, M. Pau, A. Lotti, G. 2011. *Tessere conoscenze. Artigianato, Design e Territori: esperienze in Marocco*. Pisa: Edizioni ETS.
- Natalini, A. 1984. *Figure di Pietra*. Milano: Electa.
- Negri A. et al., 1979, *Immagini dell'artigianato italiano*, Etas Libri, Roma.
- Norberg-Schulz C., 1979, *GeniusLoci*, Milano: Electa.,
- Norberg-Schulz C., 1996, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano: Skira.
- Norman D. 1988 *The Design of Everyday Things* New York: MIT Press trad. it. *La caffettiera del masochista. Il design degli oggetti quotidiani* Firenze: Giunti 2019.
- Pagni C. 2018. *L'ornamento non è più un delitto. Spunti di riflessione sulla decorazione contemporanea*, Milano: FrancoAngeli.
- Pallasmaa, J. 2007. *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaca Books.
- Pallasmaa J. 2014. *La mano che pensa*. Pordenone: Safarà Editore.
- Parente M., Sedini C., 2019, *D4t design per i territori* Milano: List.,
- P Pasca, V. 2008, *Il design oggi* in Op. cit., 131, Electa, Napoli.
- Penati, A., 2009. *È il Design una narrazione?* Milano: Mimesis edizioni.
- Penati, A. 2009. *Il design costruisce mondi*. Milano: Mimesis edizioni.
- Penati, A. 2009, *Il design vive di oggetti-discorso*. Milano: Mimesis edizioni.
- Pesic P., 2010, *Il paradosso dell'identità. Fisica, filosofia, letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Piesik S., 2017, *Habitat: Vernacular Architecture for a Changing Planet*, Abrams, New York.

- Pieterse J.N., 2005, *Melange Globale. Ibridazione e diversità Culturali*. Roma: Carocci.
- Pils G., Trocchianesi R., 2017, *Design e rito. La cultura del progetto per il patrimonio rituale contemporaneo*, Meltemi, Milano.
- Proshansky H.M., 1978, *The city and self-identity, Environment and Behavior*, Washington.
- Riccini, R. Proverbio, P. 2016. *Design e immaginario. Oggetti, immagini e visioni fra rappresentazione e progetto*. Padova: Il Poligrafo.
- Rabito V., 2007, *Terra Matta*, Einaudi, Torino.
- Remotti F., 1996, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- Remotti F., 2016, *Abitare, sostare, andare: ricerche e fughe dall'intimità*.
- Richards G. 2002. *Tourism attraction systems: Exploring Cultural Behavior* in *Annals of Tourism Research* Volume 29, Issue 4, October 2002, Pages 1048-1064.
- Rosa, H. 2015. *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*. Torino: Einaudi.
- Rucellai O., 2013 "Ceramiche d'Arte Richard Ginori" in Giubilei M.F, Terraroli V. *La forza della modernità* Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti.
- Salsa A., 2007, *Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea.
- Sennet R., 2008, *L'uomo artigiano*, Milano: Feltrinelli.
- Sistu G., 2008, *Immaginario collettivo e identità locale. La valorizzazione turistica del patrimonio culturale fra Tunisia e Sardegna*. Milano: Franco Angeli.
- Sistu G., Smelik A. (a cura di), 2017, *Delft Blue to Denim Blue: Contemporary Dutch Fashion* J, B, Tauris & Co, London-New York.
- Terzani, T. 2014 *Un indovino mi disse* Milano Tea (1995).
- Thuillier J.P., 1993, *Gli Etruschi, il mistero svelato*, Milano:Universale Electa/Gallimard.
- Trocchianesi R. 2009. *Strutture narrative e metalinguaggi design-oriented per la fruizione del patrimonio culturale* in *Tafterjournal* n. 10 - Dicembre 2008 /Gennaio 2009.
- Villari B., 2013, *Design, comunità, territori. Un approccio community centred per progettare relazioni, strategie e servizi*, Milano: Libraccio Editore.
- Visentin C., 2008, *L'architettura dei luoghi. Principi ed esempi per un'identità del progetto*, Padova: Il Poligrafo.
- Vitta M., 1996, *Il disegno delle cose: storia degli oggetti e teoria del design*, Napoli: Liguori,
- Vitta M., 2014, "Dall'oggetto all'oggetto: Le radici profonde dell'estetica" in «Aisthesis», vol.7, n.1, pp.93-107.
- Willis A.M., Manzini E. 2005. *Ezio Manzini Interviewed on Scenarios for Sustainability, Design Philosophy Papers*, 3:1, 9-18.
- Zumthor, P. 2007. *Pensare architettura*. Milano: Electa.

Titoli Pubblicati

1. Alessandro Brodini, *Lo Iuav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti*, 2020
2. Letizia Dipasquale, *Understanding Chefchaouen. Traditional knowledge for a sustainable habitat*, 2020
3. Vito Getuli, *Ontologies for Knowledge modeling in construction planning. Theory and Application*, 2020
4. Lamia Hadda (édité par), *Médina. Espace de la Méditerranée*, 2021
5. Letizia Dipasquale, Saverio Mecca, Mariana Correia (eds.), *From Vernacular to World Heritage*, 2020
6. Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione di Matteo Zambelli, *La mente in architettura*, 2021
7. Magda Minguzzi, *The Spirit of Water. Practices of cultural reappropriation. Indigenous heritage sites along the coast of the Eastern Cape-South Africa*, 2021
8. Rita Panattoni, *I mercati coperti di Giuseppe Mengoni. Architettura, ingegneria e urbanistica per Firenze Capitale*, 2021



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di FUP
Università degli Studi di Firenze

