

Massimo Brignoni
Eleonora Trivellin

paesaggi

materiali

Media MD

paesaggi  materiali

Paesaggi materiali

Paesaggi materiali è un'esperienza di ricerca didattica frutto del lavoro congiunto dei laboratori di Design del prodotto dei Corsi di studio dell'Università di Ferrara e dell'Università della Repubblica di San Marino. Con l'intento di indagare il ruolo della disciplina del design nei processi di riattivazione, rigenerazione e valorizzazione dei territori e delle comunità locali, il lavoro di studenti e docenti si è focalizzato sulla produzione artigianale tradizionale, che in Italia, come in altri paesi, è parte integrante del patrimonio culturale materiale e immateriale. Con l'obiettivo di innovare e valorizzare tecniche e processi produttivi nell'utilizzo di fibre naturali locali, come le erbe palustri, il vimini, la canapa o la paglia, i due laboratori si sono concentrati in due diverse aree storicamente riconoscibili per la loro produzione artigianale strettamente collegata a particolari fibre naturali presenti nella zona:

Le zone umide a nord della città di Ravenna denominate Bassa Romagna.

La zona di Signa detta anche città della paglia a ovest di Firenze.

Paesaggi materiali è stato selezionato con processo *double peer review* e presentato alla conferenza: **CraftHub EU Conference. Transformation: Effect and affect of craft in society** 26-27 ottobre 2023, Oslo Metropolitan University

a.a. 2022|23

Università degli Studi di Ferrara
Corso di Studi in Design del Prodotto Industriale
Laboratorio di Product Design A
Eleonora Trivellin

Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Corso di Studi in Design
Laboratorio di Design del Prodotto 1B
Massimo Brignoni

Collana editoriale Didattica MD

Direttrice della collana

Veronica Dal Buono, Università di Ferrara

Promotore

Laboratorio MD Material Design
Università di Ferrara, Dipartimento di Architettura
via della Ghiara 36, 44121 Ferrara
www.materialdesign.it

2024 © Media MD

ISBN 978-88-85885-24-0



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

Indice

Due esperienze parallele	006
mano, mente, progetto	014
materiali, produzioni artigianali, territori	024

narrazioni

Narrazioni	034
Intervista a Mirco Pederzini	036
Intervista a Giuseppe e Silvana Grevi	040

progetti

Università degli Studi di Ferrara

Laboratorio di Product Design A	046
Trasformazioni	048
Intrecci	054
Processi	064
Cose	082

Università degli Studi della Repubblica di San Marino

Laboratorio di Design del Prodotto 1B	092
Connessioni	094
Sperimentare 01	096
Sperimentare 02	104
Sperimentare 03	112
Creare, progettare	124



Due esperienze parallele

Massimo Brignoni
Eleonora Trivellin

Paesaggi naturali è un progetto di ricerca didattica portato avanti congiuntamente, e in parallelo, dai corsi di Design del Prodotto dell'Università degli Studi di Ferrara in Italia e dell'Università degli Studi della Repubblica di San Marino.

Con il focus sulla produzione artigianale tradizionale, che in Italia come in altri paesi è parte integrante del patrimonio culturale materiale e immateriale, il tema di ricerca verte sul ruolo della disciplina del design nei processi di riattivazione, rigenerazione e valorizzazione dei territori e delle comunità locali.

Con l'obiettivo di innovare e valorizzare tecniche e processi produttivi nell'utilizzo di fibre naturali locali, come le erbe palustri, il vimini, la canapa o la paglia, i due laboratori si sono concentrati in due diverse aree storicamente riconoscibili per la loro produzione artigianale strettamente collegata a particolari fibre naturali presenti nella zona: il Delta del Po e le zone umide a nord della città di Ravenna denominate Bassa Romagna; la zona di Signa detta anche Città della paglia a ovest di Firenze. Sono state considerate due realtà con elementi comuni che in passato hanno dato origine a importanti produzioni artigianali con il coinvolgimento di intere comunità locali ma che oggi presentano caratteristiche critiche diversificate.

Nelle zone umide della Bassa Romagna e del Delta del Po era storicamente fiorente la produzione artigianale legata alle erbe palustri e alla canapa che, dalla raccolta alla lavorazione dei prodotti, poteva vantare una struttura manifatturiera evoluta. Fino agli anni '60 questa zona era leader nella produzione di borse e accessori in fibra naturale ma oggi non vi sono più aziende che lavorano queste erbe selvatiche e nella zona restano solo pochi artigiani isolati che tramandano le antiche tecniche tradizionali con iniziative di autopromozione

A Villanova di Bagnacavallo, in provincia di Ravenna, è presente un interessante ecomuseo interamente dedicato alla storia, ai materiali, alla produzione e al ruolo che la lavorazione delle erbe palustri ha avuto nella società e nell'economia locale. Avere questo ecomuseo come partner è stato molto importante per noi e per gli studenti per entrare in intimo contatto con la storia e la cultura materiale locale e scoprire le possibilità di intervento applicando le conoscenze e i materiali a nuove categorie di prodotti.



Immagini storiche della raccolta e lavorazione delle erbe palustri



Produzioni storiche, Ecomuseo delle Erbe Palustri



Lavorazione dell'erba Paviera



Azienda Grevi, Signa (FI)

La zona di Signa conosciuta, soprattutto in passato, come “città della paglia” era storicamente un distretto dedito alla coltivazione, raccolta e lavorazione artigianale della paglia principalmente per la produzione di cappelli (un modello famoso è il cappello di paglia di Firenze). Anche qui è presente un museo che conserva prodotti e macchinari per la lavorazione e un consorzio che riunisce i più importanti produttori che lavorano questo materiale. Sebbene ancora oggi vi si trovino aziende artigiane tradizionali, il semilavorato principale e più caratteristico, la *treccia di paglia*, viene importata; su questo elemento si è concentrato l'interesse della ricerca.

Con la collaborazione dell'azienda artigiana Grevi Mode, che dal 1875 opera a Signa nella produzione di cappelli di paglia, i temi di ricerca si sono concentrati sull'utilizzo della treccia per trovare nuovi percorsi di lavorazione e verificare la possibile diversificazione tipologica dei prodotti.



Immagini storiche della raccolta e lavorazione della paglia a Signa



Treccia in paglia

Sono state quindi prese in considerazione due realtà che in passato davano origine a produzioni che coinvolgevano territori e comunità con elementi comuni ma che oggi presentano caratteristiche critiche diversificate. Pur focalizzati su due ambiti diversi, gli studenti dei due laboratori hanno lavorato a stretto contatto con incontri di presentazione online condividendo tutte le fasi della ricerca e visitando i luoghi di riferimento dei rispettivi progetti.

Nel Corso di Product Design dell'Università degli Studi di Ferrara si è partiti dall'analisi degli oggetti esposti all'Ecomuseo mettendo in evidenza i materiali utilizzati, tipologia e storia dei prodotti, caratteristiche della lavorazione intrecciata, simboli e cromatismi. Fondamentale è stato l'approfondimento con la riproduzione grafica e l'esecuzione di campioni con fibre di consistenza simile che ha permesso la conoscenza del comportamento delle fibre naturali utilizzate per poi acquisire competenza nei processi progettuali e sperimentare nuove possibili modalità di lavorazione e contaminazione della materia e proporre innovazioni tecniche e tipologiche. Come output finale della ricerca si è tentato di individuare possibili espressioni formali da definire attorno alla necessità di Contenere e Trasportare, tipologie di oggetti di uso quotidiano che possano rappresentare oggi una possibile soluzione contemporanea per una valorizzazione delle produzioni artigianali locali che, in molti casi sono in grado di assorbire solo proposte di innovazione incrementali.

All'Università degli Studi della Repubblica di San Marino il lavoro si è concentrato sull'utilizzo del semilavorato "treccia di paglia". Nella realizzazione del cappello la treccia è cucita a spirale in modo circolare partendo dal centro e allargandosi verso l'esterno. Variando il raggio è possibile delineare il volume del cappello tra superfici piane e verticali. La richiesta dell'azienda Grevi è stata quella di andare oltre il prodotto cappello per trovare nuove possibilità espressive e tipologiche nella propria produzione artigianale.

Gli studenti hanno quindi sperimentato sulle possibilità di portare innovazione nel processo di fabbricazione passando dall'assemblaggio della treccia a spirale a nuovi modi di aggregarlo, di intrecciarlo, di accostarlo, per prefigurare nuove tipologie di superfici bidimensionali o texture tridimensionali. Dopo aver acquisito la manualità e comprensione dei limiti di lavorabilità e di utilizzo, del materiale, gli studenti sono passati all'applicazione delle tecniche sperimentate per creare un volume complesso.

Come output finale della ricerca si è tentato di concettualizzare nuovi usi tipologici e formali rispetto al mondo dei cappelli e individuare possibili oggetti all'interno della tematica generale: *Contenere e Trasportare*.

Massimo Brignoni

Laureato in architettura presso l'Università luav di Venezia è professore strutturato presso il Dipartimento DESID dell'Università della Repubblica di San Marino. Dal 2021 è Direttore del Corso di Laurea Magistrale in Interaction and Experience Design e delegato del Rettore per gli Spin off e Startup. Insegna Design del Prodotto a San Marino ed è docente esterno presso i Corsi di laurea in Disegno industriale dell'Università di Bologna. Le linee di ricerca di interesse ruotano intorno al ruolo della disciplina del design nei processi di riattivazione, rigenerazione e valorizzazione dei territori e delle comunità marginali. Un design attento alle questioni sociali ed ambientali, orientato alla soluzione di problemi reali, all'uso sostenibile delle risorse e rispettoso delle tradizioni e delle culture locali. Nel corso degli anni sviluppa progetti sia nell'ambito della cooperazione internazionale, in Vietnam, Bangladesh, Ruanda e Repubblica Democratica del Congo, sia in quello dei più consueti territori interni e periferici Italiani. Dal 2000 lavora come architetto e si occupa prevalentemente di design di interni, direzione artistica e design di prodotto.

Eleonora Trivellin

Eleonora Trivellin, architetto e PhD, è ricercatrice per il Disegno Industriale presso il Dipartimento di Architettura di Ferrara. Tra le linee più attive di ricerca: la valorizzazione dei territori e delle produzioni locali con particolare attenzione alla realtà delle imprese sociali e dell'artigianato, i progetti che applicano i principi di Impresa 4.0 combinando la manifattura tradizionale con i dispositivi digitali. Nelle ricerche del Dipartimento applica le proprie competenze allo studio delle tecniche ed i materiali, riferite in particolare al textile design anche in relazione al tema più vasto della progettazione delle superfici, intese non solo come strutture bidimensionali, ma soprattutto come elementi di comunicazione tra due contesti (interno-esterno, visibile-invisibile...) e come ambito di applicazione di tecnologie digitali in grado di interagire sia con l'uomo che con l'ambiente.

È docente presso l'Università di Ferrara del Laboratorio di Design del prodotto nel Corso di laurea in Design del prodotto industriale e di Design della Comunicazione per la Sostenibilità nel Master di I e II livello in Design della Comunicazione per l'Impresa.



mano-mente-progetto

Eleonora Trivellin

Non è da reputarsi trascurabile il fatto che più di una specie di animali intrecci materiali diversi: i castori conficcano nel terreno tronchi di legno che hanno il valore di struttura principale, alla quale vengono contrapposti in senso ortogonale elementi vegetali più sottili; i nidi di moltissime specie originano dalla sovrapposizione o dall'intreccio di materiale vegetale; per non parlare poi dei ragni e dei bachi da seta che costruiscono strutture con le proprie secrezioni.

Molte specie animali hanno la capacità di costruire strutture unendo piccoli elementi; alcuni nidi di volatili ne sono in esempio e tra questi gli uccelli tessitori sono un'eccellenza.

Le complesse strutture degli animali, come sostengono James L. Gould e Carol Grant Gould, sono realizzabili grazie all'esistenza di circuiti specializzati per la mappatura tattile dell'ambiente che si sviluppa a partire dal proprio corpo e dai propri recettori.

Molti nidi, a cominciare da quelli dei passerai, seguono uno schema ben preciso «ordine generale dei materiali di calibro decrescente, disposizione caratteristica della piattaforma, parete rialzata, coppa modellata rasgando, inserimento migliorato dalle vibrazioni dei materiali e un rivestimento a fini isolanti» (Gould, Gould, p. 229).

Il nido delle gazze è arricchito da una sorta di copertura, una tettoia a trama larga che può essere visto come una fase intermedia verso il nido chiuso di concezione più complessa.

Il lavoro dell'orthotomus sutorius o uccello sarto delle Indie e dell'Asia sud-orientale, è invece molto diverso: il nido «è costituito da due foglie cucite insieme mediante uno spesso viluppo di seta. L'animale pratica una serie di forellini [...] le due foglie sono poi accostate, quindi un'estremità del viluppo di seta è introdotta attraverso un fiorellino della prima foglia e, successivamente, attraverso un forellino corrispondente dell'altra. La tasca che ne risulta viene riempita di muschi, licheni, graminacee sottili, lana vegetale o di qualche altra sostanza morbida» (p. 246). L'animale dimostra che ha una mappa cognitiva che permette una raffigurazione dell'area del nido. Infine l'uccello tessitore costruisce il proprio nido a partire da una sorta di anello che sosterrà la struttura dell'intero nido. Da questo viene eseguita una sorta di emisfera che è la camera di cova e infine viene eseguita la parte dell'ingresso con l'apertura rivolta verso il basso. La cosa che presenta maggiore interesse è la struttura dell'intreccio molto regolare ed eseguita in modo diverso a seconda della funzione che deve svolgere: protezione dalla pioggia e isolamento termico. Non solo nel mondo degli animali, ma anche nella struttura di alcuni vegetali, si riconosce in modo palese un intreccio di fibre che si incrociano. Tra queste alcuni tipi di palme, come le washingtonie, hanno il tronco esternamente protetto da fibre che vanno a costituire quello che sembra un vero e proprio tessuto.

Secondo i naturalisti, gli animali intrecciano seguendo il loro istinto e non per esperienza acquisita, e questa loro capacità va a soddisfare necessità molto diverse come quella di cacciare, di proteggersi e garantire la sopravvivenza della specie; non crediamo di sbagliare se affermiamo che ciò che realizzano è da ritenersi un tramite tra lo spazio e il costruttore.

Anche le esigenze che si palesano attraverso l'intreccio nei vari ambiti costruttivi relativi agli esseri umani sono diverse e a seconda delle sue applicazioni tanto da riuscire con esse a dare risposte a problemi diversificati da piccoli oggetti d'uso a grandi edifici.

Il concetto di base da tenere presente trattando della lavorazione delle fibre è che con l'unione di elementi fragili esiste la possibilità di costruire strutture di alta resistenza e di grande stabilità. L'impegno progettuale sta nel come tenere uniti questi elementi perché si hanno davvero infinite possibilità e, possiamo affermare già da ora, diversi approcci esecutivi.

Una delle principali tecniche per tenere insieme le fibre è la tessitura, ma questa tecnica non sarà il principale argomento di questo testo. Ci concentreremo infatti, più in generale, sugli intrecci, categoria ben più ampia rispetto a quella tessile.

Per tornare agli artefatti degli uomini, non solo gli architetti ma anche gli antropologi, hanno studiato quelle costruzioni cosiddette spontanee le quali possono essere considerate il risultato di comportamenti istintivi assimilabili a quelli riscontrabili in alcune specie di animali.

Franco La Cecla, in merito agli uomini premoderni che avevano una conoscenza in gran parte sviluppata sulle abitudini e su gesti ripetuti e simbolici scrive: «Dire che sapessero "progettare" è riduttivo e ridicolo. La loro percezione, conoscenza ad uso dello spazio rendeva superflua una progettazione, se non ad una scala "uno a uno". L'abitare era già e molto più di una attività di progettazione. Non avevano ancora separato se stessi dal proprio spazio di vita, condizione questa necessaria per renderli bisognosi di un "progetto". Orientavano il proprio spazio rispetto a se stessi, stando al suo interno, non astraendosi. Non dovevano catapultarsi fuori di esso ed osservarlo su una griglia o su una mappa a volo di uccello» (La Cecla, 2000, p. 57).

Quanto detto ci porta ad una riflessione, sempre in relazione all'intreccio, su che valore possa avere il progetto e come questo si confronti con l'aspetto tecnico. Più che riduttiva la parola progetto può necessitare di essere declinata secondo le pratiche esecutive: istintive, razionali, volontarie o meno, non autocoscienze e autocoscienze, in modo da includere, in alcune di queste categorie, anche i processi costruttivi non umani.

Secondo Christopher Alexander la progettazione si definisce nel rapporto dialettico tra forma e contesto dove il contesto definisce il problema e la forma ne è la soluzione. La progettazione non autocoscienza, che egli contrappone a quella autocoscienza, si imposta sulla ripetizione dei modelli della tradizione «Le decisioni di progettazione sono prese secondo consuetudini piuttosto che secondo le nuove idee di qualche individuo» (p. 41) e anche di essere pienamente partecipi del progetto stesso. La conoscenza del contesto (materiali, strumenti, condizioni climatiche ecc.) permette di avere con immediatezza la risoluzione dei problemi.

L'autore riporta vari esempi in cui a problemi causati dal clima o dal tempo sui propri artefatti l'uomo-artefice interviene per il semplice fatto che si rende conto che deve intervenire, senza seguire una regola «semplicemente lo fa. E anche se le parole possono accompagnare l'azione esse non hanno un ruolo essenziale» (p. 56).

Viene quindi da pensare a ciò che afferma Michael Polanyi in merito alle conoscenze inesprese, o tacite quando scrive che «noi possiamo conoscere più di quello che possiamo esprimere» (Polanyi M., 2018, p. 20) e cioè che «si può sapere più di quanto non si possa dire» (Polanyi M., 2018, p. 24). Ma ciò che poi può fare la differenza è l'applicazione delle conoscenze anche se queste risultano inesprese. In questo caso siamo di fronte ad un livello di conoscenza sicuramente superiore a quello istintivo. In questo caso, forse, possiamo affermare che si fa ciò che si sa.

Tornando ora alla tesi di Alexander, essa non riguardava soltanto la pratica del costruire (per l'autore riferita prevalentemente all'architettura ma trasferibile anche ai contesti di design del prodotto)¹

¹ Alexander uno dei primi esempi progettuali che riporta è quello di un bollitore.

ma anche i modi di apprendimento per l'acquisizione delle competenze radicalmente diverse in relazione ai due modelli progettuali. La progettazione non autocosciente si apprende con «l'esposizione graduale al mestiere, sulle abilità del novizio di imitare, attraverso la pratica». È un sapere dove «le regole non sono esplicite ma si rivelano, praticamente, attraverso la correzione degli errori». Si impara quindi tramite l'imitazione e la correzione, mentre nel secondo tipo di insegnamento, quello della progettazione autocosciente, le regole sono esplicitate e i tempi di apprendimento sono più rapidi.

Gli esempi descritti dall'autore per esemplificare il processo non autocosciente sono i trulli di Alberobello, le case in pietra e argilla delle Ebridi, gli igloo. Il processo autocosciente è quello tipico dalla rivoluzione industriale in avanti, dove il progettista non ha più relazione con l'esecuzione, dove la costruzione non è nelle mani degli utilizzatori -e di conseguenza la manutenzione è più problematica- e dove progettare è una competenza altamente specialistica ma non sempre in grado di dare risposte all'immediatezza dei problemi.

Le caratteristiche del progetto artigiano non possono essere fatte coincidere con quelle del progetto non autocosciente ma neppure con il progetto autocosciente. Tra quelli che possono essere considerati i modelli con caratteri estremi, quindi, che vedono da un lato l'autoprogettazione, e dall'altro il progetto per la produzione industriale, si posizionano diversi approcci progettuali che si sono sviluppati anche in virtù della funzione, della complessità dell'oggetto progettato e delle tecnologie.

Vogliamo infine ricordare quella conoscenza che fa riferimento ad un'intelligenza fisica che viene messa in relazione all'abilità della mano e che in molti casi è ritenuta complementare a quella cerebrale, e in altri antagonista. Da tempo si sostiene che il pensiero non è il risultato di un'azione puramente cerebrale. Tra coloro che, in modo diverso ma altrettanto convincente, hanno descritto e motivato l'importanza della mano come organo pensante, vogliamo citare brevemente Maria Montessori e Henri Focillon. Maria Montessori, pedagogista infantile e neuropsichiatra, scrive nel 1949 *La mente assorbente*. Nel capitolo intitolato *L'intelligenza e la mano*, sostiene che «tutti i cambiamenti sopravvenuti nell'ambiente dell'uomo, furono dovuti alla mano. In realtà si direbbe che lo scopo dell'intelligenza sia il lavoro delle mani» (Montessori, 1949, p. 150). Sempre sullo stesso tema Henri Focillon conclude il testo *Elogio della mano* scrivendo: «Il non separo la mano né il corpo né la mente. Tra la mente e la mano, però, le relazioni non sono quelle semplici, che intercorrono tra un padrone ubbidito e un docile servitore. La mente fa la mano, la mano fa la mente. Il gesto che non crea, il gesto senza domani provoca e definisce lo stato di coscienza. Il gesto che crea esercita un'azione continua sulla vita interiore. La mano sottrae l'atto di toccare alla sua passività ricettiva, lo organizza, per l'esperienza e per l'azione. Insegna all'uomo a dominare l'estensione,

il peso, la densità il numero. Nel creare un universo inedito, lascia ovunque la propria impronta. Si misura con la materia che sottopone a metamorfosi, con la forma che trasfigura. Educatrice dell'uomo, lo moltiplica nello spazio e nel tempo (Focillon, 1943, p. 130), e ciò è stato riaffermato anche recentemente (Trivellin, 2021).

Dalle abitazioni tradizionali alle imbarcazioni, agli oggetti d'uso realizzati in ceramica o con intrecci di fibre, sembra quindi che esista un approccio progettuale -riscontrabile più frequentemente in prodotti di bassa complessità- che trova la sua definizione in pratiche sviluppate sull'abilità manuali, sul controllo di tutte le fasi costruttive e sulla ripetizione di modelli verificati. Tale approccio coincide solo in parte con l'artigianato.

Quindi, forse, riferendosi comunque alla cultura materiale, non è più sufficiente distinguere tra arte popolare, artigianato e industria associando a questi tre processi il progetto istintivo che soddisfa le esigenze personali, quello artigiano che controlla le fasi della lavorazione anche attraverso il contatto fisico, e il design che, come ogni tipo di progettazione industriale anche quando non prevede l'attenzione verso l'elemento estetico, si concentra sulla definizione della forma.

Vale forse la pena di ricordare che William Morris nel suo romanzo didattico *Notizie da nessun luogo*, dove descrive una società utopica, descrive l'apprendimento dei giovani fuori dal sistema di istruzione impostato saper fare. Scrive Morris: «forse voi non avete imparato a fare le cose di cui parlo e se è così, non crediate che non servano le abilità per farle e che non richiedano un gran lavoro della mente. Cambiereste opinione se, ad esempio, vedeste un giovanotto del Dorsetshire che intreccia la paglia» (Morris, 1908, p. 30).

A questo punto è forse opportuno soffermarci sul rapporto artigianato e design, per poi contestualizzarlo nell'ambito della lavorazione delle fibre vegetali. Date le caratteristiche del tessuto produttivo italiano, costituito in prevalenza da piccole aziende manifatturiere, il rapporto tra design e produzione artigiana è da ritenersi una costante dalla definizione della disciplina accademica in avanti.

Cercando di essere estremamente sintetici, il design definisce la propria identità accademica come una costola dell'architettura e di questa ne prende le caratteristiche come arte maggiore seppure applicata con la capacità di tenere assieme arte e tecnica. A tale proposito, alla voce *Industrial Design* dell'*Enciclopedia Universale dell'arte*, Gillo Dorfles scrive: «Il disegno industriale deve [...] essere inteso come quella particolare categoria di progettazione per l'industria, (ossia per gli oggetti da prodursi in serie attraverso metodi e sistemi industrializzati) dove al dato tecnico si unisce già in partenza un elemento estetico» (Dorfles G.,1971). Ciò vuol dire che il pensiero, l'idea, il progetto, dominano sull'esecuzione. Anche per questo, l'arredo assieme all'oggetto d'uso, ambiti fortemente identitari per il design al

momento della sua nascita, evolvono nel solco delle arti minori, delle arti applicate e delle arti meccaniche. In questa dicotomia possiamo ritrovare alcuni elementi ancora presenti nel dibattito odierno su questo tema. Se a tale proposito ricordiamo i contributi di Pierluigi Spadolini, tra i primi docenti italiani di design, sul rapporto tra designer e artigiano, egli proponeva che il progettista si dovesse limitare alla generale impostazione formale dell'oggetto lasciando all'artigiano un'ampia libertà di interpretazione per consentirgli il conseguimento della propria espressione personale tipica del mondo artigiano. Si prevedeva quindi una sorta di "canovaccio" definito dal progettista con un carattere di "non finito", ma allo stesso tempo con forti contenuti innovativi, e un contributo dell'artigiano che lo qualificava e lo definiva, anche con la possibilità di un continuo perfezionamento. In merito alle caratteristiche che avrebbero dovuto avere il progettista orientato a lavorare con l'artigiano, Spadolini afferma che doveva essere al corrente della tecnica esecutiva di quel particolare artigianato per il quale lavora, una conoscenza non necessariamente approfondita ma tale da consentirgli una padronanza delle possibilità espressive e tecniche di un materiale (Spadolini P., 1964).

Fino a qui, quindi, non sembrano esserci elementi tali da distinguere la progettazione rivolta all'industria o rivolta alla manifattura, anche perché il primo tipo di produzione era visto come evoluzione del secondo.

Se oggi rileggiamo la voce Artigianato dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, questo è definito essenzialmente da un punto di vista processuale per essere, successivamente, contestualizzato in varie realtà geografiche: «la parola artigianato viene comunemente impiegata un modo della produzione: e cioè l'elaborazione di oggetti d'uso e ornamenti mediante operazioni manuali e strumentali che consentono all'operatore il controllo diretto del prodotto in tutte le fasi dell'esecuzione» (EUA, c.799, 1971).

Sembra utile ricordare l'intervento di Enzo Mari ad introduzione del catalogo della mostra Dov'è l'artigiano del 1981 svoltasi a Firenze all'interno della 45° Mostra Internazionale dell'Artigianato. In questo scritto Mari schematizza come i principali attori del processo produttivo possono entrare in relazione tra loro e come queste relazioni non si leghino in modo univoco ad un modello e ad un altro.

Identificato con W il momento imprenditoriale e tecnico organizzativo, con Z il momento tecnico-scientifico e/o espressivo, con X il momento realizzativo partecipando alla responsabilità del progetto e Y il momento realizzativo senza responsabilità nel progetto, Mari individua otto modi di interrelazione tra i protagonisti: (W Z X); (W Z)+(X); (W Z)+(Y); (W X)+(X)+(Y); (W)+(Z X); (W)+(Z)+(X); (W)+(Z)+(Y); (W)+(Z)+(X)+(Y).

Conclude questa parte affermando che: «lo schema non riflette le alterazioni nel tempo e le contaminazioni tra i ruoli. Diamo solo esempi

limite per i casi 1° e 8°: 1° in una società primitiva, un costruttore di archi; nella società moderna un'artista. 8° in una società antica, l'impresa della costruzione delle piramidi; nella società moderna, un'industria di elettrodomestici» (Mari, 1981, pp. 10-11).

Le definizioni più articolate alle quali siamo giunti oggi portano ad affermare che, per quanto riguarda le differenze tra progettare per l'artigianato e per l'industria, la distinzione non si ha tanto per le tecniche quanto soprattutto per altri contenuti che devono essere necessariamente patrimonio del designer non solo da un punto di vista teorico ma anche per le conoscenze di tipo pragmatico.

Se oggi quindi il design ha la volontà di confrontarsi con le produzioni artigiane, è importante ricordare ciò che affermano Carullo e Labalestra nell'intravedere un possibile rapporto design-artigianato in cui venga coinvolto «un più vasto sistema di relazioni nelle quali, l'innovazione di senso riattivi i superstiti frammenti culturali delle civiltà popolari, contaminandoli con i linguaggi della modernità» (Carullo, Labalestra, 2019).

Il rapporto tra progetto e realizzazione può quindi essere il risultato di numerose combinazioni.

Nel capitolo sui materiali, abbiamo sottolineato come le fibre vegetali siano da considerarsi talmente versatili da permettere la risoluzione a tutti i problemi costruttivi. A questo punto possiamo anche affermare che si tratta di materiali che possono essere lavorati attraverso diversi approcci progettuali. Come abbiamo visto, c'è una progettazione essenzialmente istintiva che contiene in sé una forte componente funzionale dove non è presente l'elemento estetico. Questo tipo di elaborati non è interessato da trasformazioni evolutive e in questo gruppo possiamo mettere gli artefatti non umani ma anche le stuoie, gli intrecci a spirale che seguono gli stessi schemi esecutivi da millenni a questa parte.

Ci sono oggetti funzionali fortemente tipizzati che per lungo tempo sono stati realizzati anche artigianalmente, dove è possibile ritrovare un interesse estetico anche se non ricercato e definibile come non volontario. In questo gruppo possono collocarsi le ceste da trasporto e i contenitori. Le abilità manuali possono essere le competenze principali per lo sviluppo di questi oggetti. La componente seriale e ripetitiva è prevalente e il progetto, pur distinguendosi da quello puramente istintivo, non arriva ad avere una centralità.

Gli oggetti che si avvalgono di realizzazioni artigianali, dove il progetto può svilupparsi anche contemporaneamente alla costruzione e dove l'esecutore conosce tutti i passaggi processuali -e vi partecipa- dalla ideazione alla definizione costruttiva. Qui possiamo trovare una componente estetica anche di grande importanza e la realizzazione di prodotti diversissimi dall'accessorio moda all'arredo.

Un progetto che diviene determinante incrementando l'innovazione di prodotti dove la componente funzionale ed estetica riescono a trovare

un equilibrio non sempre simmetrico nella definizione del prodotto. Tale progetto può trovare una realizzazione in processi artigianali o industriali.

Infine le realizzazioni di strutture complesse come quelle architettoniche ma non solo che sempre più spesso vedono l'utilizzo di vegetali come il bambù o di elementi lignei di piccole dimensioni dove i processi artigianali e industriali possono convivere

All'interno di questa molteplicità si evidenzia quella che possiamo ritenere essere una centralità delle fibre vegetali nella risoluzione di problemi di diverse scale e di diversa complessità.

REFERENCES

- Ferri Silvio, "Artigianato", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, colonna 799.
- Dorfles Gillo, "Industrial design", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1958, vol II, colonne 521-542.
- Spadolini Pierluigi, *Dispense del corso di Progettazione artistica per industrie*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1960, pp. 180.
- Alexander Christopher, *Notes on the Synthesis of Form 1965*, (Tr. it. *Note sulla sintesi della forma*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 256 .
- Mari Enzo, *Dov'è l'artigiano*, Electa, Firenze, 1981, pp. 88.
- Montessori Maria, *The assorbenti Mind*, 1949, (tr. it. *La mente del bambino. Mente assorbente*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 296.
- La Cecla Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 180.
- Gould L. James, Gould Carol Grant, *Animal Architects*, 2007, (tr. it. *L'architettura degli animali. Nidi tane alveari*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, pp. 264.
- Focillon Henri, *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, 1943, (tr. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 138.
- Polanyi Michael, *La conoscenza inespressa*, Milano, Armando editore, 2018., pp. 120.
- Carullo Rossana, Labalestra Antonio, "Folklore e delitto", *MD Journal* n. 7, 2019, pp. 22-35.
- Morris William, *News from Nowhere*, 1908, (tr. it. *Notizie da nessun luogo*, Massa, Edizioni clandestine, 2021, pp. 208.
- Trivellin Eleonora. *Weaving as Traditional and Innovative Human-Centred Activity*, in *Advance in Industrial Design* vol. 260, New York, Springer, July 2021, p. 673-680.
- Roberts Simon, *The power of not thinking*, 2020, (tr. it. *L'intelligenza del corpo*, Milano Feltrinelli, 2024, pp. 304.



materiali-produzioni artigianali-territori

Massimo Brignoni

Perché rivitalizzare e risignificare le produzioni artigianali nei nostri territori, riscoprendo e promuovendo anche l'uso di materiali locali, dovrebbe rappresentare una alternativa virtuosa e migliorativa dei nostri luoghi, della nostra economia, società, vita? e il Design?

La prima domanda, tutt'altro che scontata, si confronta in prima analisi con i modelli di vita e di sviluppo verso cui la nostra società è stata accompagnata fin dal secolo scorso e che oggi, già da alcuni decenni a dire il vero, cominciano a mostrare la loro debolezza ed inadeguatezza. L'ottimismo che permeava l'Europa nella seconda metà del secolo scorso, subito dopo la Seconda guerra mondiale, mostrava una profonda convinzione che lo sviluppo e il progresso avrebbero portato con se una crescita senza fine, con una cieca fiducia nella tecnologia e nella scienza come strumenti di miglioramento delle condizioni di vita dell'umanità. Era il momento della modernità, in cui le nuove industrie avrebbero creato materiali innovativi e luccicanti per realizzare infiniti prodotti e oggetti seriali, dai significati uniformati e da mettere a disposizione di uno stile di vita che stava cambiando.

Potevano i modelli e la dimensione economica, sociale e culturale consolidata di allora competere con le prospettive della modernità? Il concetto di sviluppo a quel tempo si è strutturato in relazione alla dicotomia tradizione/modernizzazione (Villari, 2012, Tommasoli, 2001) e la cultura della produzione e del fare artigianale, di fronte a questa massiva produzione di oggetti, ha dovuto gioco forza cedere il passo e

rimanere marginale rispetto ai nuovi processi produttivi tipici dell'industria. È proprio in questo momento che nasce la nuova disciplina del Design, anzi allora del Disegno Industriale per l'appunto, per supportare le logiche razionali dell'industria e contribuire nel tempo alla formazione e promozione di una nuova cultura estetica degli oggetti prodotti industrialmente rispetto a quelli prodotti artigianalmente.

A dire il vero già dagli anni 60 in ambito di definizione e ruolo della disciplina emersero visioni contrastanti intorno al ruolo del design in relazione alla produzione; da un lato lo stretto legame con i nuovi modelli di consumo e le logiche dell'industria, dall'altro un'idea di design alternativo promosso dai movimenti radicali di allora, nato in contrapposizione alla cultura dominante e più attento e vicino alle arti applicate, alla manualità e alle culture locali. Così scriveva con vena polemica Tomàs Maldonado, protagonista dei dibattiti di allora: "Secondo loro, tale insegnamento (ndr. l'insegnamento del disegno industriale) dovrebbe svolgersi in piccole comunità di natura informale, che dovrebbero funzionare come le tradizionali botteghe: luoghi di formazione e produzione artistico artigianale..."una sorta di bottega Arts and Craft". Un "Design Caldo" verso un "Design freddo" "incoraggiato dalla tendenza, sempre più manifesta negli ultimi anni, a rendere autonomo il cosiddetto design, inteso come un'attività progettuale diversa (e per certi versi in polemica opposizione) rispetto all'*industrial design*". (Maldonado, 2008, p. 78-79).

Rileggere oggi queste righe ci mostra da un lato come allora ci fosse una fiducia certa nella modernità e nel futuro, dall'altro il seme di quello che oggi diamo per scontato, sia rispetto alla definizione disciplinare del design, sia rispetto al ruolo e alla responsabilità che questo ha nel promuovere modelli sostenibili per le nostre società.

La produzione artigianale tradizionale in quegli anni continuò a svilupparsi in maniera non sistemica e anche quando era parte integrante di alcune produzioni industriali, salvo poche eccezioni, non riuscì a conquistare quel prestigio e visibilità adeguati alla propria rilevanza economica e soprattutto culturale; vi era un'idea generalizzata che l'artigiano fosse una figura destinata a scomparire. La vittima di questo nuovo modello di sviluppo consumistico e massificato non fu certo solo l'artigianato come modello produttivo, ma l'insieme della cultura materiale e immateriale che rappresentava e abitava i territori italiani, spingendosi verso quella che Magnaghi ha chiamato una definitiva "liberazione dal territorio":

"Nell'epoca storica caratterizzata dal fordismo e della produzione di massa le teorie tradizionali dello sviluppo, fondate sulla crescita economica illimitata, hanno trattato il territorio in termini sempre più riduttivi: il produttore/consumatore ha preso il posto dell'abitante, il sito quello del luogo, la regione economica quella della regione storica e della bioregione. Il territorio da cui ci si è progressivamente "liberati" grazie anche allo sviluppo tecnologico, è stato rappresentato e

utilizzato come un puro supporto tecnico di attività e funzioni economiche, che sono localizzate secondo razionalità interne al contesto socioeconomico e tecnologico, e sempre più indipendenti da relazioni con il luogo e le sue qualità ambientali, culturali, identitarie..." "accumulando nel tempo in modo esponenziale il degrado ambientale e sociale che ha prodotto l'insostenibilità dello sviluppo e l'obsolescenza del concetto di sviluppo stesso" (Magnaghi, 2010, p.25) Un processo di deterritorializzazione che sradica l'uomo dal luogo e dal lavoro e priva di identità lui ed i territori che abita; intendendo per identità anche la capacità di una società di riprodurre e rinnovare nel tempo i propri principi auto-organizzativi, un patrimonio comune di risorse sedimentato nel territorio e che vi permane nel tempo, a disposizione delle successive generazioni. (Dematteis, 2021, p. 49) Questi patrimoni identitari e soprattutto del saper fare non scomparirono mai del tutto in Italia, semplicemente vennero ignorati ed oscurati dal dominio dei linguaggi e delle forme della modernità industriale. Si ritornerà a parlare di identità della cultura materiale grazie ad alcuni esponenti del movimento radicale che contribuirono a riportare la pratica progettuale all'interno delle produzioni artigianali artistiche e in stile, ampiamente ignorata dal mondo del design del tempo, ma senza la quale molte delle conoscenze della cultura del fare tradizionale sarebbero andate perse.

Ugo La Pietra dedicò la sua attività per tutti gli anni ottanta e novanta alla valorizzazione e promozione del patrimonio artigianale promuovendo e coordinando mostre, premi, seminari e nuove collezioni all'interno della rassegna *Abitare il tempo* a Verona, attraverso la quale organizzò "qualcosa che non esisteva nelle fiere commerciali: uno spazio di ricerca e sperimentazione"..."con il fine di avvicinare la cultura del progetto alla cultura del fare. Per la prima volta centinaia di autori (architetti, designer, artisti) entravano in contatto con le aziende che da decenni non erano più state frequentate dal mondo del progetto" (La Pietra, 2018, p. 20). Gli anni '80 e '90 sembrano essere il punto di avvio in cui il design inizia in maniera più sistemica a collaborare con il mondo della produzione artigianale prendendo coscienza sia delle potenzialità economiche e professionali sia dei valori immateriali a cui si sentiva sempre più votato come disciplina.

I primi decenni del nuovo millennio si caratterizzano per la presa di coscienza della debolezza e inadeguatezza dei modelli economici, sociali e culturali proposti nella seconda metà del secolo precedente. Un modello capitalistico sempre più focalizzato sulla finanza e sempre meno attento ai temi dell'impresa e del lavoro, un'idea di sviluppo infinito a scapito della sostenibilità, una cieca fiducia nella tecnologia e nella scienza senza però che queste abbiano garantito un eguale accesso a migliori condizioni di vita, anzi aumentando le disuguaglianze. Se da un lato i processi di globalizzazione hanno esteso a tutto il pianeta i mercati, le reti tecnologiche e dell'informazione, dall'altro hanno contribuito a far emergere i limiti

ambientali, economici e sociali di questo modello di sviluppo. Come se il concetto di globalizzazione comprendesse anche la presa di coscienza planetaria delle fragilità intrinseche del pianeta che abitiamo (Augé, 2020, p. 46) e del fatto che ormai, per dirla con le parole di Edgar Morin, questo significa che siamo una comunità di destino.

Questa presa di coscienza collettiva, dai primi anni 2000, e confermata recentemente dalle conseguenze della pandemia globale da Covid-19 del 2020, ha favorito nei nostri paesi occidentali un approccio più consapevole rispetto ad modelli di sviluppo economico più attento alle questioni sociali, al benessere collettivo, alla sostenibilità ambientale e alle specificità produttive locali. I nostri territori, le aree interne, il tessuto produttivo sono tornati ad essere il centro dell'attenzione sia dell'azione politica, sia delle attività di ricerca di molte Università che operano nell'ambito delle discipline del progetto; veri e propri patrimoni da salvaguardare e riattivare. Parte integrante di questi patrimoni, della cultura materiale e immateriale dei luoghi, sono i saperi artigianali ed i materiali locali. I saperi artigianali, nei termini delle capacità tecniche e produttive stratificate nel tempo, ed i materiali reperibili localmente, sono peculiari di ogni luogo ed insieme contribuiscono a definirne l'identità. La presenza di un materiale specifico e la capacità dell'uomo di riconoscerlo, adottarlo e trasformarlo, attraverso l'affinamento di tecniche peculiari, rappresentano insieme ad altri un valore non solo identitario, parti delle invarianti dell'identità (Follesa, 2021, p. 31), ma anche veri e propri patrimoni del saper fare e possono rappresentare un asset per uno sviluppo sostenibile che nasca all'interno dei territori.

In questi anni si sono moltiplicate le azioni di valorizzazione e messa a sistema di pratiche collaborative tra design e fare artigianale e si sono strutturate importanti ricerche che hanno coinvolto territori omogenei e proposto modelli di intervento codificati. Mai l'artigianato italiano ha vissuto un periodo di riconoscimento e attenzione, valorizzazione come quello attuale. Pensiamo ad esempio alla Fondazione Cologni che promuove iniziative culturali, scientifiche e divulgative per la tutela e diffusione dei mestieri d'arte; sue sono le iniziative *Doppia Firma*, un progetto che si propone di creare una collezione di oggetti nati dalla collaborazione di un designer e di un artigiano; o *Wellmade*, una piattaforma online che permette di scoprire i migliori artigiani italiani e conoscere il loro lavoro. Eventi espositivi per promuovere l'alto artigianato come *Homo Faber* a Venezia o *Artigiani e Palazzo* a Firenze.

Se, come dicevamo, *la cultura del fare artigianale* può rappresentare un asset per uno sviluppo sostenibile che nasca internamente ai territori questo apre alcune questioni.

Cultura del fare artigianale. I territori e le comunità che vi si insediano sono entità dinamiche e ridefiniscono relazioni e valori nel tempo. In un'epoca di globalizzazione dei mercati, di omologazione dei

sistemi produttivi, dei prodotti e dei significati, quale nuovo modello di economia produttiva portatrice di cultura (materiale e immateriale) si dovrebbe prospettare ad una comunità affinché nell'atto di produrre i propri beni, produca al tempo stesso, attraverso quei beni la propria identità territoriale? (De Giorgi, Germak, 2008, p. 21-22). Si pensi ad esempio al caso Venezia e a cosa ha rappresentato per il territorio lagunare la produzione del vetro artistico muranese; una storia produttiva che parte dalla fine dell'anno mille per arrivare in tutte le Corti e Palazzi d'Europa fino a tutto il secolo scorso. Venezia era il vetro artistico. Che ne è di quella forte identità legata alla cultura materiale del luogo? Negli ultimi decenni, dopo alcuni cambi generazionali all'interno delle vetrerie storiche, la globalizzazione dei mercati, l'aumento del costo dell'energia e l'incapacità dei protagonisti di unirsi e fare rete, ha ridotto la produzione del vetro artistico, fatti salvo alcuni casi, a mero prodotto commerciale ad uso dei migliaia di turisti che quotidianamente approdano sull'isola. Per non parlare di alcuni casi eclatanti emersi in questi anni, di vetri artistici cinesi preconfezionati da svendere come parte della propria produzione nei banchetti in piazza San Marco. Come si potrebbe intervenire oggi progettualmente sulla cultura materiale veneziana? "Oggi si richiede necessariamente un punto di vista diverso da quanto fino ad ora adottato dalla disciplina del design. L'attenzione va spostata oltre che sul territorio anche sul sistema relazionale che su di esso si struttura, arrivando a progettare sia gli artefatti, sia le relazioni che questi innescano nel territorio e tra gli attori in gioco. Occorre passare da un approccio che si interroga sul come ottenere un risultato, ad uno che lavora ragionando sulla motivazione di tale intervento. (Gaiardo et al, 2022, p. 13)

Sviluppo sostenibile. I materiali locali sono parte integrante insieme alle competenze tecniche della cultura materiale e dell'identità di un territorio; sono la risorsa per eccellenza nei processi di valorizzazione dei saperi artigianali. Nel corso degli ultimi decenni i territori hanno visto scomparire parte del loro patrimonio di materiali e di conseguenza di saperi per varie ragioni. Per trasformazioni territoriali, pensiamo alle bonifiche delle aree paludose, che eliminano l'habitat naturale delle erbe palustri tipiche delle produzioni artigianali di molte regioni d'Italia. Per ragioni di convenienza economica, alcuni materiali che prima venivano prodotti nei nostri territori, pensiamo ad esempio alla paglia da intreccio, oggi sono importati dall'estero. Per ragioni di mercato, quello della moda ad esempio richiede sempre più lane raffinate e pregiate che provengono dall'estero e la nostra lana locale è divenuto un costo ed un problema perché va eliminata come rifiuto speciale. Per incuria dei territori, pensiamo ai vimini e salici materiale tipico della cesteria di tutto il territorio italiano, etc. Succede che molti produttori artigiani li sostituiscano con materiali e fibre provenienti da altre parti del pianeta, come ad esempio le trecce di paglia oggetto di uno dei lavori qui presentati e provenienti dal sud-est asiatico, o peggio

con fibre sintetiche che ne riproducono le caratteristiche. Non si può pensare a nessun processo di valorizzazione se non si considerano gli aspetti della sostenibilità legati alla disponibilità di risorse nei territori. Un caso virtuoso sono le ricerche della designer Eugenia Morpurgo che, esaminando il potenziale dell'agricoltura sintropica, cerca di creare un processo di produzione rigenerativo per materiali naturali, colori e agenti leganti. Sposta l'attenzione dall'uso di questi materiali alla loro origine, sviluppando un nuovo metodo di progettazione del prodotto basato sulla biodiversità dell'ecosistema e sulla stagionalità¹.

Internamente ai territori. Per supportare le politiche socio-economiche dei governi e promuovere la crescita di differenti gruppi di popolazione si sviluppa in ambito europeo il concetto di sviluppo integrato, ponendo l'accento sulla scala territoriale e sugli attori locali, considerati protagonisti del proprio cambiamento. Il progetto di design per la valorizzazione delle risorse locali deve strutturarsi come un progetto partecipativo che coinvolga attori differenti, che agiscano a varie scale e con molteplici obiettivi (Villari, 2012, p. 82).

Rivitalizzare e risignificare le produzioni artigianali e promuovere l'uso di materiali locali è parte di un più ampio intendimento di sviluppo economico, sociale e culturale che vede nella riqualificazione dei nostri territori e della loro identità un'azione imprescindibile per un futuro più sostenibile, equo e a misura d'uomo.

“Il territorio è un'opera d'arte” e “nasce dalla fecondazione della natura da parte della cultura” (Magnaghi, 2000, p. 17)

1 <https://syntropicmaterials.eumo.it>

REFERENCES

- Tommasoli Massimo, *Lo sviluppo partecipativo. Analisi sociale e logiche di pianificazione*, Roma, Carocci, 2001, pp. 248
- Maldonado Tomás, *Disegno industriale: un riesame*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 87
- De Giorgi Claudia, Germak Claudio, a cura di, *Manufatto. Artigianato Comunità Design*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, Milano, pp. 160
- Magnaghi Alberto, *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, pp. 344
- Villari Beatrice, *Design per il territorio. Un approccio community centred*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 131
- La Pietra Ugo, *Fatto ad arte. Né arte né design. Scritti e disegni (1976-2018)*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 256
- Augé Marc, *Che fine ha fatto il futuro?*, Milano, Elèuthera, 2020, pp. 168
- Follesa Stefano, *Il progetto Memore*, Firenze University Press, 2021, pp. 236
- Dematteis Giuseppe, *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma, Donzelli Editore, 2021, pp. 216
- Brignoni M., Varini R., Abdolhaian A., *Rural Communities as Places for Design Change*, in Bosco, A., Gasparotto S., a cura di, *Updating Values: Perspectives on Design Education*, Milano, Quodlibet Editore, 2021, pp. 223
- Centro Studi CNA, *La struttura produttiva italiana in cifre. Imprese, occupati e risultati economici (dati 2020)*, Novembre 2022
- Gaiardo Andrea, Remondino Chiara, Stabellini Barbara, Tamborrini Paolo, *Il design è innovazione sistemica*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, 2022, pp. 180

 narrazioni

“Narrare significa creare”

F. Pessoa

La narrazione, nella retorica classica, è la parte dell'orazione che segue all'esordio e serve all'esposizione obiettiva del fatto. Seguendo questo schema le narrazioni proposte, sia quelle presentate come interviste, sia quelle scelte attraverso tematiche progettuali, hanno lo scopo di verificare, da diversi punti di vista, la possibilità di ripensare, e anche di innovare la cultura produttiva tradizionale anche quando di questa ne esistono solo poche tracce.

Le lavorazioni delle fibre vegetali oggi appaiono del tutto marginale nel panorama produttivo italiano ma sono state espressioni di contesti territoriali fortemente identitari spesso connessi a processi artigianali evoluti dove, a fronte di materiali di valore insignificante, si avevano lavorazioni di grande pregio. Il tessuto di questa sapienza artigiana ha poi permesso, in certi casi, l'affermazione dell'identità del prodotto italiano da quello di arredo all'abbigliamento.

Pur avendo scelto di non restituire alcuna ricostruzione storica sull'uso delle fibre, siamo coscienti dell'esistenza di una tradizione che non fa riferimento solo a realtà puntuali ma che costituisce una rete di sapere diffuso e collettivo per la gran parte dei territori a vocazione agricola non solo italiani, e che su questa si sono poi sviluppati casi eccellenti, basta ricordare le produzioni di marchi come Bonacina e Gervasoni o, nella moda Ferragamo e Gucci. L'intreccio con materiale povero dimostra come la creatività e il valore del processo e del prodotto possano addirittura risultare più evidenti rispetto all'uso di materiali preziosi o semplicemente di uso più consolidato come il legno o la pelle.

A questo punto, sembra importante, ma soprattutto opportuno, specificare quale significato diamo al concetto di tradizione all'interno di un percorso di ricerca didattica della disciplina del design che, fondata sul concetto di innovazione -e non potrebbe essere altrimenti- rinnova costantemente il suo significato. Nell'affrontare questa tematica non siamo stati interessati allo studio dell'antico che persiste al nuovo e al fascino delle persistenze in un contesto di cambiamento. Siamo, invece, d'accordo con Jean Pouillon secondo cui la tradizione non è un'eredità proveniente dal passato quanto piuttosto “un punto di vista” che gli uomini del presente sviluppano su ciò che li ha preceduti, una interpretazione del passato condotta in funzione di criteri rigorosamente contemporanei. “Non si tratta di incollare il presente sul passato, ma di trovarne in quest'ultimo l'abbozzo di soluzioni che crediamo giuste oggi, non perché esse siano pensate ieri ma perché le crediamo giuste oggi” (Lenclud, 2017, p. 131). L'interesse

per la tradizione ha quindi una valenza creativa e la stessa creatività la troviamo espressa attraverso le narrazioni. In questo senso ci è apparsa efficace la frase di Pessoa secondo la quale Narrare significa creare. Forse, quando il design di prodotto si avvicina ad ambiti che non sono quelli propri della produzione di massa ha il compito non facile di sviluppare il racconto anche attraverso la materia e di fare emergere, o riemergere, quegli aspetti che, nei casi più felici, arrivano ad interessare la dimensione simbolica e rituale come è stato messo bene in evidenza da maestri come Ettore Sottsass o Andrea Branzi (Lotti, Trivellin, 2017).

Una dimensione narrativa che si accompagna bene al carattere del design contemporaneo che, nel necessario confronto con le tematiche della sostenibilità, porge un'attenzione privilegiata all'innovazione di processo più che prodotto.

REFERENCES

Pessoa Fernando, *Il libro dell'inquietudine*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 528

Lenclud Gerard, *La tradizione non è più quella di un tempo*, in Clemente Pietro, Mugnaini

Fabio (a cura di), *Oltre il folklore*, Roma, Carocci, 2017, pp.246

Lotti Giuseppe, Trivellin Eleonora, *Una possibile strategia per il prodotto italiano*, MD Journal n. 4, 2017, p. 60-73

Mirco Pederzini

intrecciatore professionista

Da quanto tempo lavora le fibre vegetali e chi le ha insegnato?

Lavoro le fibre da sempre ho cominciato fin da bambino essendo il lavoro di famiglia e anche un'attività della tradizione di Ravarino, paese in cui vivo in provincia di Modena. Sono cresciuto tra montagne di typha e di borse che erano una parte dei miei giochi quotidiani. Ricordo i nonni e i miei genitori sempre al lavoro con sporte, borse, cestini, stuoie, le scorribande nei campi tra la paviera stesa ad asciugare, i falò delle foglie di scarto, gli odori caratteristici, le capanne fatte con i fasci degli steli, le giornate passate nei canali a raccogliere le piante, i viaggi con il furgoncino per portarle a casa.

Quali sono le fibre che lavora?

Lavoro solo typha. È una pianta identificata con innumerevoli i nomi nei dialetti locali, da pavèra nelle zone del modenese e della romagna, a mazagat nel mantovano, a pagafra in Trentino, stiancia, mazzasorda, lisca e ancora altri nomi. La particolarità della forma delle sue infruttescenze colpisce la fantasia e rimane nella memoria. In alcune regioni è nota come la "pianta dei sigari" per la forma dell'infruttescenza. In Nord America il nome comune di questa pianta è cattail, ovvero cat-tail, coda di gatto, ma ha ispirato altri accostamenti come quelli di chi la vuole somigliante ad un hot-dog su uno spiedino o ad un più nostrano salsicciotto. In Italia sono presenti cinque specie di typha: typha angustifolia, typha latifolia, generalmente usate negli intrecci, typha minima, typha shuttleworthii, typha laxmannii. La typha angustifolia è presente nelle zone fredde e temperateo-fredde dell'Europa (con eccezione della Grecia), Asia e Nord America, nei paesi della fascia tropicale dell'Africa ed Asia e nei paesi della fascia tropicale e temperato-calda. In Nord America probabilmente non è nativa ma è stata importata dai coloni europei. In Italia è presente in tutto il territorio, anche se spesso è localizzata, con popolazioni a volte notevoli, è il caso delle valli della Pianura Padana. La typha latifolia è diffusa in gran parte del pianeta Nord e Centro America (dall'Alaska centrale fino al Mexico e al Guatemala), Argentina, Gran Bretagna, Eurasia e Nord Africa, Kenya, Rhodesia, Tunisia, Nuova Zelanda, Australia, e Giappone.

Quanto è esteso il territorio nel quale lei raccoglie le fibre e quali sono le principali caratteristiche? Come ci accede? Sono spazi pubblici, privati? In alcune immagini lei prende le piante nel suggestivo sito della

Peschiera del Palazzo ducale di Sassuolo.

Più che altro la raccolta avviene nella provincia di Modena e Bologna, sono per lo più spazi privati e qualche canale di bonifica. Si tratta quasi sempre di maceri o piccoli specchi di acqua stagnante e di fossati e canali che non servono per l'irrigazione e dove la vegetazione può svilupparsi.

Può illustrare come lei gestisce il processo dalla raccolta alla lavorazione?

La raccolta avviene tra luglio e agosto anche se numerosi fattori climatici influenzano la maturazione della pianta e quindi anche la raccolta, primi fra tutti la temperatura estiva e l'abbondanza o scarsità di pioggia. L'unico attrezzo necessario è una piccola falce con il manico allungato (taièt), per recidere la pianta il più possibile vicino alla radice. Si tagliano solo le piante prive di infiorescenze perché altrimenti il materiale di scarto della pianta arriva circa all'80%. Ogni due o tre anni, in ogni caso, è bene lasciare a riposo le piante in modo da dare alla pianta la possibilità di rinforzarsi per dare un prodotto valido per l'intreccio. Una volta verificato la giusta maturazione della pianta tastandone il fusto, si procede al taglio. Le piante raccolte vengono riunite in mazzi ed esposte al sole almeno per una decina di giorni, avendo l'accortezza di muoverlo durante l'asciugatura per esporre al sole e alla rugiada tutta la pianta. Il ciclo sole-rugiada notturna favorisce l'imbiancamento del materiale. A questo punto si lega il materiale raccolto in fasci e si ricovera in un luogo asciutto e ben aerato per la successiva fase di sfogliatura. Nei periodi di grande produzione, il materiale veniva acquistato presso le Valli del Mincio, a Rivalta (Mantova), ad Argenta e dalle valli di Campotto (Ferrara), al Lago Trasimeno e al lago di Chiusi. Per tradizione i fasci venivano commercializzati delle dimensioni di un metro di circonferenza. I fasci di paviera (i màs ad pavèra) vengono solitamente accatastati in piedi appoggiati a un albero o a un palo e legati con una corda nella parte superiore (la prèla ad pavèra), fino all'operazione di sfogliatura. Così facendo anche una pioggia improvvisa scivola sulle foglie più esterne senza danneggiare il materiale. Con la sfogliatura si separano le varie foglie di ogni singola pianta (spavirèr al gambi ad pavira) e allo stesso tempo si preparano vari fasci di più piccole dimensioni (al manèli), avendo l'accortezza di selezionare le foglie in base a dimensioni e consistenza per facilitare le successive lavorazioni.

Si distinguono vari tipi di foglie:

- le due o tre foglie più esterne di solito si scartano (la scarfàia) in quanto di scarsa qualità, sporche o danneggiate o al limite venivano usate per la tessitura di stuoie al telaio;
- le foglie intermedie si usano per gli intrecci più grossolani e meno pregiati;
- le due foglie centrali sono le più preziose, il maschio e la femmina,

(i pavrù) in quanto sono le più resistenti e di migliore qualità, esattamente il maschio, quello più centrale (al màsc) e la femmina che lo avvolge (la fèmna).

Questa divisione delle foglie era essenziale per la produzione in serie delle borse in quanto veniva fornito il materiale idoneo per ogni lavorazione alle sportaie evitandogli perdite di tempo per la selezione. Per piccole quantità questa selezione si può fare al momento dell'intreccio, limitandosi a eliminare le foglie più esterne. Una volta terminata la sfogliatura si legano le varie manelle nella parte superiore e si espongono in piedi ancora la sole e alla rugiada per terminare l'asciugatura e lo sbiancamento a essiccazione terminata si ripongono le manelle in un luogo secco e asciutto, al riparo dalla luce diretta del sole: così facendo il materiale si può conservare anche per parecchi anni.

Il giorno prima dell'utilizzo si bagna per ridargli elasticità e si intreccia seguendo apposite forme di legno. La vendita avviene principalmente in fiere e manifestazioni pubbliche, ma si tratta di piccole quantità, principalmente si cerca di fare didattica

Come incrementa la conoscenza di queste lavorazioni da un punto di vista culturale e commerciale?

Da una ventina di anni cerco di portare avanti la tradizione dell'intreccio assieme a mia moglie e a un nutrito gruppo di appassionati, il Gruppo cestaie e cestai italiani. Teniamo corsi, conferenze, organizziamo manifestazioni, convegni, laboratori per le scuole ecc.

Il rapporto con il cliente: lavora su richieste specifiche personalizzando l'oggetto o possiede un repertorio di oggetti che realizza con regolarità?

Non si effettuano creazioni a richiesta, si intreccia ciò che piace fare o per sperimentare nuove soluzioni.

Lei riproduce modelli tradizionali. Quale rapporto ha con la creatività, e quale con il riproporre i modelli tradizionali?

Si parte dalle forme tradizionali attualizzandole con accessori moderni per rendere le creazioni al passo con i tempi.

La lavorazione di queste fibre ha una tradizione che ha avuto un significato importante almeno fino alla metà del secolo scorso. Secondo lei quali sono gli elementi più significativi di tutto il ciclo di produzione. È poi in grado di distinguere tra quelli che sono gli elementi di questa tradizionale lavorazione artigiana che sono andati perduti, quelli che gli artigiani riescono a preservare e quelli che potrebbero essere reintrodotti?

Come per tutte le tipologie di intreccio è il legame tra intreccio e ambiente, un solidissimo legame tra chi intreccia e l'ambiente in cui vive e da cui trae ciò che gli serve, il rispetto della natura e dei suoi cicli; è quello che più ha valore e che cerchiamo di tramandare alle nuove generazioni. Oltre a questo la riscoperta della manualità e del creare qualcosa con le proprie mani partendo da quello che offre la natura.

Il ruolo delle erbe palustri ha avuto un significato importante almeno da due punti di vista: lo sviluppo delle tradizioni locali e il mantenimento degli ecosistemi ambientali. In questo senso, secondo lei quale senso può avere incrementare la lavorazione delle erbe spontanee? E se ha senso, quali sono le azioni che potrebbero favorirne la diffusione?

Sicuramente l'intreccio in tutte le sue forme favorisce una riscoperta della natura e degli ambienti in cui crescono i materiali. Essenziale è fare conoscere questa arte, sensibilizzare in tutti i modi principalmente le nuove generazioni.

Mirco Pederzini

Mirco vive a Ravarino (Mo) ed è alla terza generazione di intrecciatori di erba palustre. Ha ereditato dal padre questa passione che lo vede impegnato nel trasmettere saperi antichi legati all'arte dell'intreccio per la costruzione di sporte, capelli, stuoie e quant'altro si può realizzare con la Tiphera latifolia che raccoglie da solo nei canali locali.

Giuseppe e Silvana Grevi

azienda artigiana

Secondo voi che significato ha avuto e ha oggi coprirsi la testa?

Sicuramente è un atto di distinzione che cambia il modo di presentarsi. Oggi forse più di ieri una persona col cappello è una persona che ha e mostra personalità. Poi sicuramente la moda è un fattore che influisce moltissimo più di quanto non possa fare la necessità di coprirsi per il freddo o per il caldo. E' comunque una ricerca complessa che cerca di tenere insieme molti fattori: il cappello deve essere semplice da indossare e da mantenere, deve essere divertente e deve anche migliorare l'aspetto di una persona.

Quindi state dicendo che la vostra ricerca per le nuove forme media tra estetica, simbolo e funzione.

Cerchiamo di rendere il cappello accessibile nel senso di facilmente portabile: può essere messo in borsa, puoi andarci al mare e farci il bagno... la nostra idea del cappello unisce le diverse componenti. Anche nella cerimonia proponiamo cappelli morbidi e facili da portare che non siano delle sculture in testa ma che siano in armonia con la personalità di chi li indossa e con l'ambiente circostante.

Il rapporto con la tradizione nella vostra azienda è forte per la storia non solo dell'azienda ma anche del territorio in cui siete collocati. Allo stesso tempo il vostro prodotto in quanto tale e la vostra azienda hanno un rapporto strettissimo con la creatività e l'innovazione. Potete parlare di questo?

Il rapporto con la tradizione noi lo abbiamo interiorizzato ed emerge senza nessuna fatica. Il nostro motto è infatti *Inspiring tradition*. Per quanto riguarda l'innovazione viene declinata sia nel processo che nel prodotto ma anche questa emerge senza troppo sforzo. Il rapporto con le nuove tecnologie lo troviamo interessante non solo come ausilio a processi artigianali con una forte componente manuale ma anche per sviluppare nuove modalità di relazioni e comunicazioni. Queste nostre curiosità ed interessi devono anche mediare su quelli che sono i nostri elementi indennitari: utilizziamo ancora le macchine degli anni '30 e sono queste macchine e la manualità che oggi più di ieri ci distinguono. Per quanto riguarda il prodotto delle nuove collezioni, proprio per distinguerci, non seguiamo le tendenze, prendiamo ispirazione da ciò che abbiamo in fabbrica, dalle produzioni nel campo cinematografico, dalla strada, dalla vita; collezioniamo, durante i mesi immagini

e materiali che ci appaiono interessanti e poi li rielaboriamo e li sviluppiamo per temi tenendo conto di quelle che sono le nostre forme e le nostre lavorazioni.

La vostra produzione non si esaurisce nell'accessorio moda contemporaneo ma si esprime anche nelle produzioni cinematografiche ricche di creatività dove vediamo più che una riproduzione di forme storiche una vera e propria reinvenzione. È così?

È proprio così. Noi partiamo sempre dalle nostre forme, dalle nostre basi e poi li trasformiamo secondo il periodo storico in cui si colloca l'opera cinematografica. Le famose cuffie de I leoni di Sicilia sono partite da un cappello con la tesa.

Parliamo di materiali. Accanto alla treccia di paglia, quali altri materiali lavorate? e da dove provengono?

Va detto subito che la treccia di paglia si esegue esclusivamente a mano perché gli elementi da intrecciare sono discontinui ed è necessario un controllo costante che fino ad oggi non è stato ottenuto meccanicamente. Qui a Signa non esiste più una filiera della paglia. Esistono alcune aziende che la lavorano. La paglia che veniva coltivata in questa zona e utilizzata per i cappelli non era lo scarto della lavorazione del frumento. Era coltivata specificatamente per questo tipo di produzione: veniva seminata molto fitta in modo che lo stelo crescesse in lunghezza andando a cercare la luce, e tagliata prima della maturazione in modo che rimanesse elastica e sottile. Venivano fatte trecce anche a tredici capi e intrecci di fantasia molto complessi. Alcune trecce, cappelli e semplici macchinari potete vederli anche al Museo civico della paglia di Signa. Il museo è intitolato a Domenico Michelacci detto il Bolognino per le sue origini che, nella prima metà del Settecento, mise a punto quella che oggi chiamiamo la filiera della paglia per cappelli. Fino a trenta o quaranta anni fa si intrecciava anche la sala un'erba di palude con la quale si impagliavano anche i fiaschi. È un materiale molto bello leggero e lucente ma anche questo non lo lavora più nessuno. Chi intrecciava la sala intrecciava anche la rafia che veniva importata dal Madagascar. Le trecce erano più materiche rispetto a quelle di paglia avevano più rilievo. Oggi le trecce di paglia arrivano in gran parte dalla Cina e sono molto piccole non hanno più di tre capi. Ormai da moltissimo tempo accanto alla paglia lavoriamo anche altri materiali sia naturali che sintetici prediligendo i primi per tradizione e per prestazioni: i materiali sintetici pur essendo leggeri non sono traspiranti e non si adattano alla realizzazioni di cappelli soprattutto estivi. Lavoriamo la carta giapponese cerata, la rafia, la canapa, ma anche alcune qualità di viscosa.

Avete accennato alla filiera di lavorazione. Non molto tempo fa Silvana mi raccontava della vostra difficoltà a trovare artigiani che scolpiscono le forme e che dovevate andare in Francia...

Vorrei un po' sfatare quello che dicono alcuni artigiani e cioè che i giovani non hanno voglia di imparare mestieri come quello appunto di fare le forme. Il problema lo vedo più dalla parte degli artigiani anziani alcuni dei quali non hanno interesse a cambiare le loro abitudini produttive. Non tutti ovviamente e infatti esistono, a mio parere, due categorie di artigiani: quelli individualisti che non sono molto disposti alle relazioni e che se prendono un ragazzo a bottega lo mettono a pulire il pavimento, non spiegano ciò che fanno, perché lo ritengono una perdita di tempo e sostengono che il ragazzo debba imparare rubando con gli occhi e respirando l'aria di bottega come per osmosi; un apprendimento lungo, tacito ma soprattutto non interferire con il lavoro dell'artigiano almeno fino a quando non ha appreso qualcosa di utile. Poi ci sono quelli che insegnano che fanno parte dell'istituzione delle Botteghe scuola che sono in qualche modo regolamentati e che alcune volte riducono molto il loro lavoro produttivo perché l'insegnamento diventa l'attività più redditizia. Vedo in entrambi segni di criticità che andrebbero risolti. L'ultimo artigiano che fa forme e conosciamo risponde abbastanza al primo modello. Forse anche l'altro, quello di Parigi, visto che è andato in pensione e ha chiuso l'attività

Stiamo vivendo un momento nel quale la sostenibilità ambientale e sociale è sempre più un valore per il consumatore finale. Come affrontate questo argomento?

Le lavorazioni che avvengono all'interno dell'azienda e i materiali che selezioniamo sono a basso impatto. Ultimamente abbiamo rinunciato anche al feltro per aumentare la sostenibilità. Il tema è un tema che finalmente comincia a sentirsi anche sui mercati e, per i dati che ci arrivano, la crisi del settore moda dipende anche da questo e non più soltanto dalla concorrenza orientale. La crescita di consapevolezza nei compratori per noi è un elemento positivo da molti punti di vista.

Grevi Mode

Da quattro generazioni – l'attività ha avuto inizio nel lontano 1875 – la famiglia GREVI opera nel settore della paglia e del cappello. Oggi l'azienda è guidata da Roberta, Silvana e Giuseppe ed i prodotti Grevi sono venduti nelle più belle e prestigiose Boutiques del mondo e nei negozi di proprietà di Firenze ed in Cina



progetti

Laboratorio di product design A

Corso di Studi in Design del prodotto industriale
Università degli Studi di Ferrara

docente Eleonora Trivellin

gruppi di lavoro | progetto | studenti

01. Raccoon

Luca Maremmi
Andrea Renò
Pietro Veronesi

02. Un nodo

Giulio Pancani
Aris Zerbini
Beatrice Zironi

03. Borsa Jolly

Joshua Rossi
Silvia Rossi
Anna Salgado

04. Tredidi

Anna Visentin
Chiara Starcich
Ninfa I. Riveiro Cores

05. Purpurea

Julia Musig
Giulia Pontrelli
Francesca Monti

06. Round Balebags

Davide Mastrolia
Gustavo Otte
Simone Pastorello
Francesco Tralli

08. Quokka

Clenard Orno
Guramrit Singh
Niccolò Padoan

09. Penelope

Giorgia Quattrocchi

Sofia Russo

Lilia Saccomandi

10. Buxaka

Nicolò Todde
Tobia Seu

Virginia Emilia Rocca

Matteo Petrucci

11. Backberry

Emanuela Vinci
Giulio Milito
Sara Razetti

Gaia Tasso

12. TiProteggero

TiCustodisco

TiAbbraccio

Laura Saccardin

Joanna Mondini

Ines Nicodemo

13. Hayway

Carlotta Michelini

Sara Meneghello

Niki Tufarelli

14. Le Sac

Alessandro Zirone

Gabriele Vallazza

Gaia Pia Miele

15. Cro-Shell

Matteo Polese

Pietro Melchiori

Begum Guleryuz

Turan Doga

E con il contributo degli
studenti del secondo anno
a.a 2023-2024

Sara Andalò

Giorgia Attadia

Lorenzo Brunetti

Anna Buson

Matilde Calanchi

Ottavia Casoni

Lorenzo Croce

Alice Di Luca

Leonardo Farolfi

Luca Ferrati

Amelie Forni

Nicolas Governatori

Fabio Guerra

Aleksandra Kasperska

Federico Maida

Antonio Menegatti.

Le attività del laboratorio di Design del Prodotto dell'Università di Ferrara sono iniziate partendo dall'analisi dei reperti contenuti nell'Ecomuseo delle erbe palustri di Villanova di Bagnacavallo, dove tutti gli artefatti conservati, realizzati con vegetali spontanei, provengono dalla Bassa Romagna e dell'area del Delta del Po. Gli studenti, organizzati in quindici gruppi, hanno analizzato numerosi oggetti evidenziando luogo di provenienza, materiali usati, tipologie e storia dei prodotti, caratteristiche delle lavorazioni ad intreccio, simbologie e cromatismi.

L'analisi degli oggetti e degli intrecci è stata, in un primo momento, restituita graficamente e successivamente si è passati ad una fase manuale-esperienziale, attraverso la realizzazione degli stessi intrecci con materiale affine a quello degli oggetti analizzati, seguita dai relativi momenti di discussione e valutazione collettiva. La fase successiva ha visto gli studenti impegnati in sperimentazioni e variazioni sul tema a partire dall'intreccio di partenza. Le conoscenze acquisite hanno permesso agli studenti di elaborare la propria proposta progettuale trasferendo tecniche, materiali, e forme in nuovi contesti e con nuove modalità di uso.

La ricerca di elementi tradizionali da interpretare è stata presa come punto di partenza per l'elaborazione dei progetti di oggetti che avessero come macro-tema di riferimento quello di contenere e trasportare. Canna palustre, erba sala, paviera, giunco e salice, ma anche canapa, sono le piante a cui si è fatto riferimento per dare inizio al lavoro. Borse per il trasporto di diversi prodotti agricoli, cesti, scarpe e cappelli sono stati gli oggetti studiati.

Nella fase progettuale il senso degli elementi assimilati durante lo studio è stato espresso sia trasferendo tecniche e materiali in nuovi contesti e quindi in nuovi oggetti d'uso, come è già stato scritto, ma anche cercando di trasferire in oggetti consolidati nuovi significati capaci di esprimere le esigenze contemporanee.

Anche in virtù delle fasi di studio preliminare i progetti hanno concentrato la rilettura degli elementi tipici su: la trasformazione del materiale, l'innovazione delle tecniche di lavorazione, l'innovazione di forma, l'innovazione funzionale secondo sensibilità e gli interessi degli studenti-progettisti.

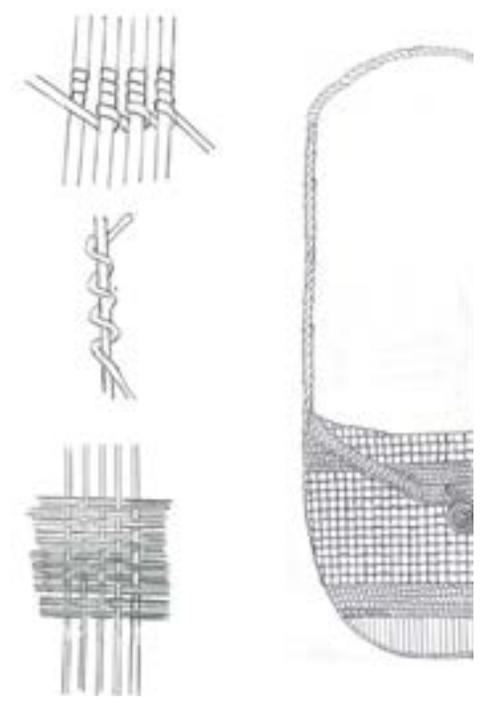
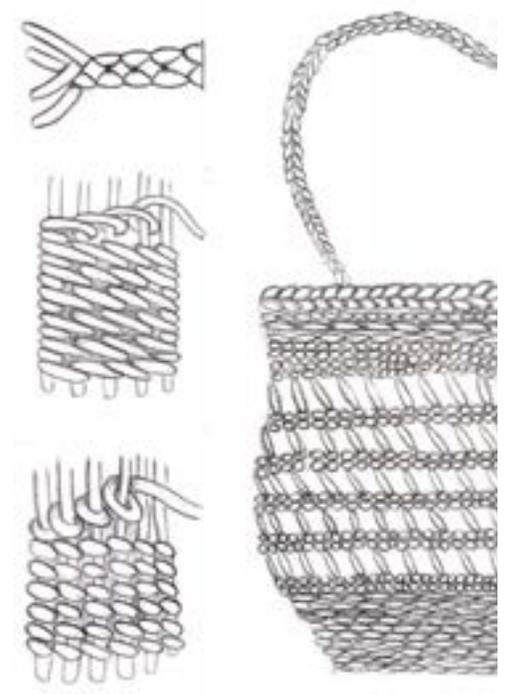
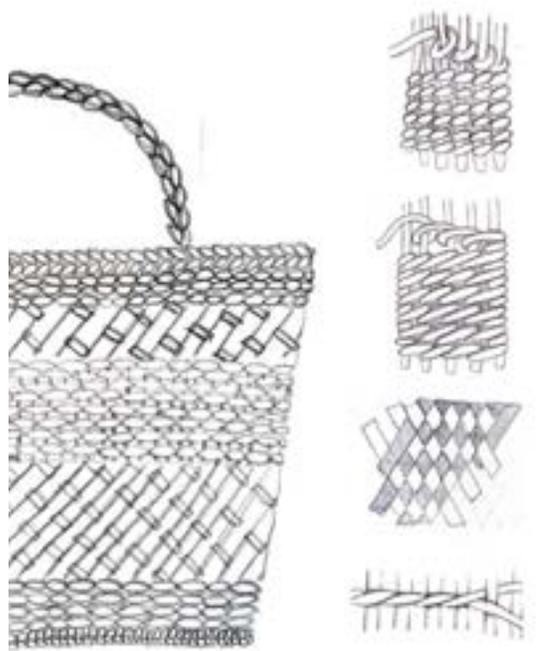
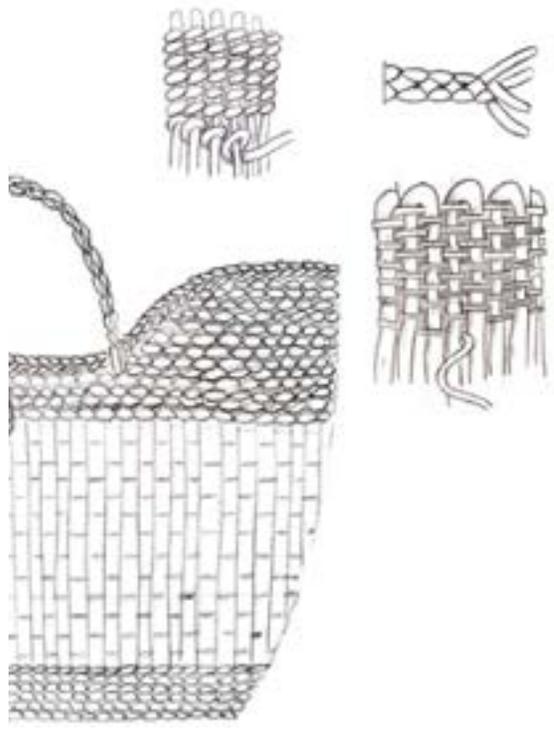


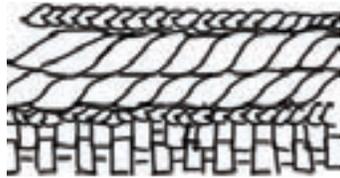
Trasformazioni

Anni Albers

L'artigianato, inteso come una serie di convenzioni per il trattamento del materiale, introduce un fattore secondo il quale le tradizioni esecutive hanno valore di leggi prestabilite. Se da un lato possono essere utili come punti di riferimento, dall'altro possono introdurre un elemento di sfida. Si tratta di leggi revocabili in quanto stabilite dall'uomo. Possono essere una spinta a metterci alla prova, ma offrono sempre e comunque una disciplina in grado di bilanciare l'arroganza dell'estasi creativa. Tutte le discipline artigianali sono adatte a questo scopo, ma alcune sono meglio di altre. Più un materiale si potrà affrontare in tanti modi, per aspetto esteriore e struttura, più sarà in grado di mobilitare immaginazione e produttività.

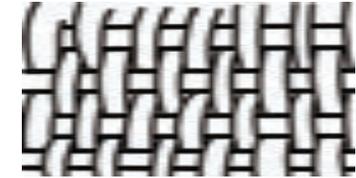
Anni Albers, *Sul design*, Monza, Johan & Levi Editore, 2023, p. 71





Intreccio superiore

Reperto numero 1005



Intreccio laterale e base

Reperto numero 716



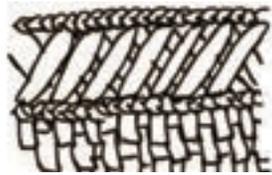
Intreccio stura a do

Reperto numero 870



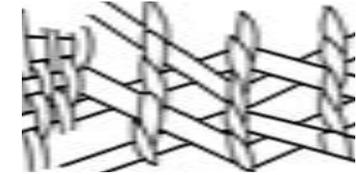
Intreccio secchiello

Reperto numero 948



Intreccio a croce

Reperto numero 861



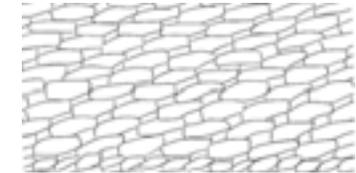
Intreccio triassiale a maglia larga

Reperto numero 963



Intreccio Gilusea Farajana

Reperto numero 1075



Intreccio a "intrez"

Reperto numero 987



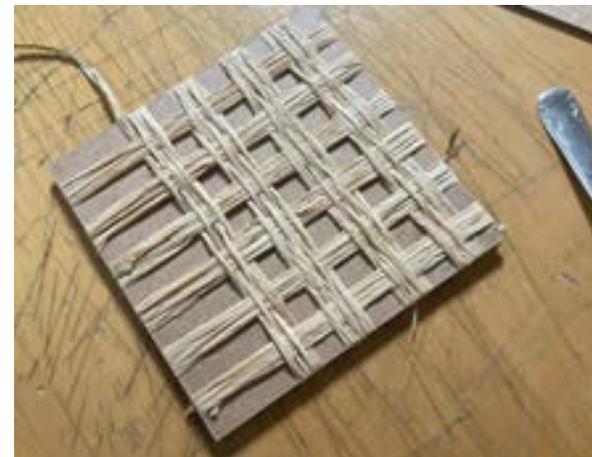
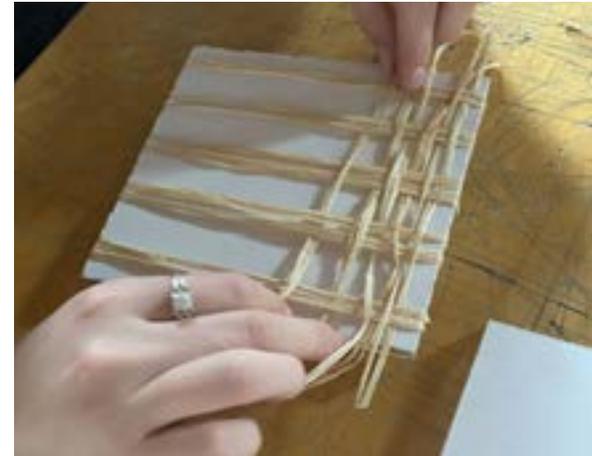
Intrecci

Erns H. Gombrich

Quanto ho chiamato "senso dell'ordine" sottende tutte le creazioni umane, nonché numerose altre attività più basse nella scala evolutiva. Ma dato ciò per scontato, è però importantissimo non lasciarsi spaventare dall'etichetta di materialismo ricadendo nell'errore opposto. L'uomo può essere creativo unicamente in relazione a problemi che si sforza di risolvere. L'idea dell'artista come essere divino che trasforma il caos in una specie qualsiasi di ordine, in libero dispiegamento della sua creatività, è un mito romantico. Persino un Beethoven era un "compositore", lavorava all'interno di un medium fissato e all'interno di una solida tradizione, componendo le sue note in meravigliosi pattern nuovi che sono, ovviamente, modificazioni di altri da lui appresi e studiati. Non ci è possibile conoscere come venisse realizzato il primo pattern, ma possiamo esser certi che non poté esser tratto dal nulla. Fiori, foglie, conchiglie, pietre lucenti o perle son d'uso universale ma prima di essere usati vanno ricercati, raccolti, prescelti e, frequentemente, anche preparati. Non esiste una rigida linea di demarcazione tra la scelta di tali elementi e la loro composizione ordinata. Il contraccambio, la corrispondenza, fra forme positive e negative, senza dubbio è, all'origine, la semplice conseguenza di procedimenti tecnici comuni. Emergerà nella fattura di stuoie o nell'intreccio di canestri, ovunque due qualità di canne o di foglie vengano impiegate per creare nulla di più sorprendente di uno schema a scacchiera o di una greca.

Ernst H. Gombrich, *The sense of Order* (tr. it. *Il senso dell'ordine*, Milano, Leonardo Arte 2000, p. 85





gruppo 01



gruppo 11



gruppo 05 - gruppo 13



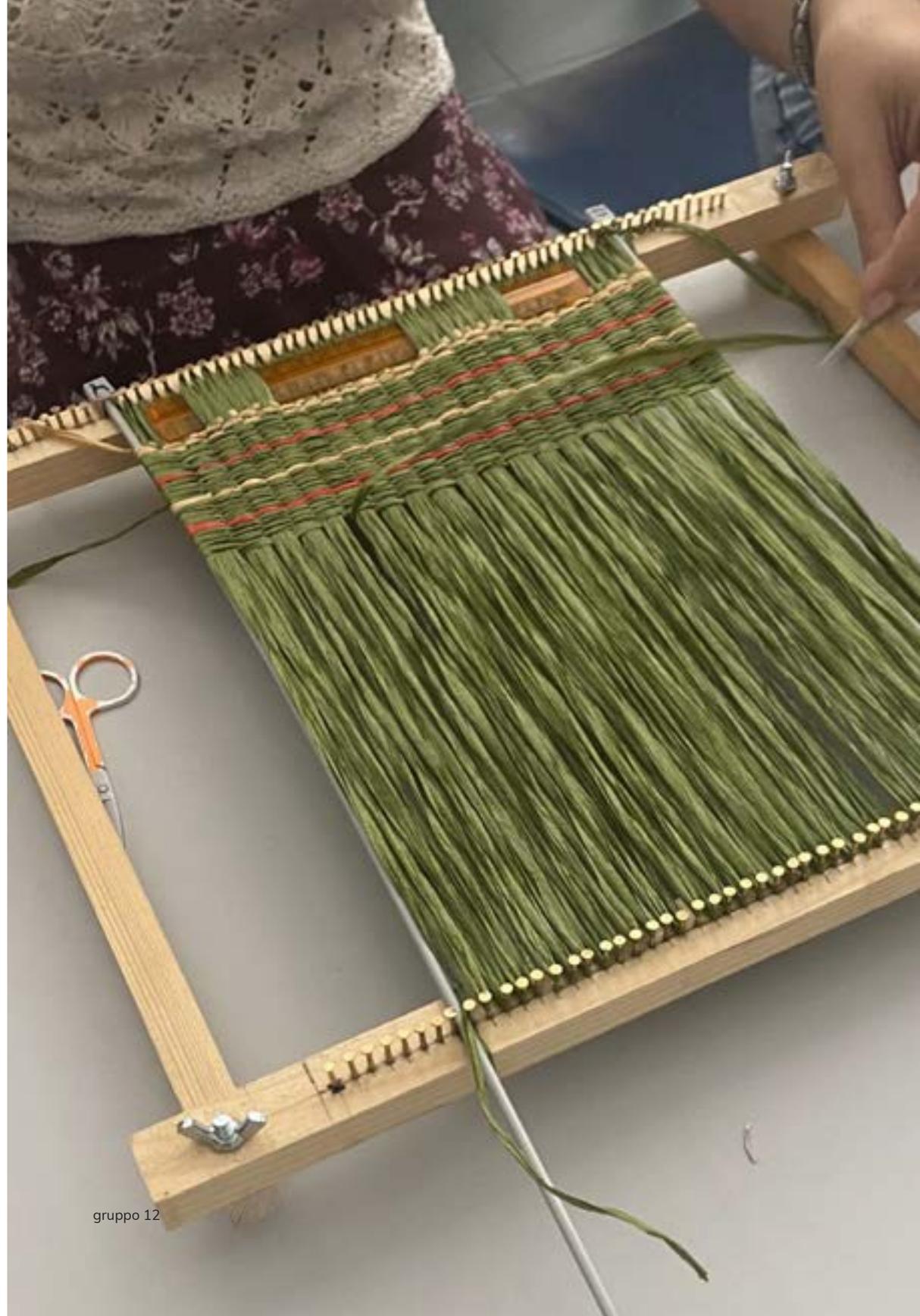
gruppo 08



gruppo 14



gruppo 10



gruppo 12



Processi

Marco Zanuso

È essenziale la presa di coscienza delle complesse interrelazioni che costituiscono la piattaforma del progetto: la democraticità del progetto risiede indubbiamente nell'aderenza all'interpretazione dei bisogni espressi da una partecipazione allargata, ma questa va intesa come convergenza di tutte le forze coinvolte nei processi e come acquisizione cosciente delle nuove conoscenze tecnico-scientifiche.

Di qui il concetto di progetto inteso come esito di un processo creativo sollecitato da molteplici dati e di elevata complessità; un progetto che, invece di esprimersi attraverso isolate intuizioni e verifiche numeriche, torni ad esprimersi attraverso molteplicità di funzioni e complesse convergenze disciplinari utilizzate a livello cibernetico; Dico torni ad esprimersi, perché nella società rurale artigianale il progetto già si esprimeva attraverso il processo di integrazione delle molteplici funzioni e delle convergenze disciplinari presenti nella cultura delle confraternite e dei mestieri che dell'atto progettuale e creativo costituivano la struttura portante. Il livello di integrazione era primario, cioè si esprimeva attraverso consuetudini operative e linguaggi intercomunicanti.

Marco Zanuso, *Insegnare il design*, Roma, Edizioni di Comunità, 2022, pp. 18-19.



Custodie per occhiali

gruppo 12



Ti custodisco



Ti abbraccio



Ti proteggo

Ti custodisco

Il nome della custodia è stato scelto perchè richiama alla funzione di custodire un oggetto delicato come lo sono gli occhiali. Inoltre nasce dall'esigenza dell'utente di aver con sè un astuccio porta occhiali semplice e poco ingombrante.

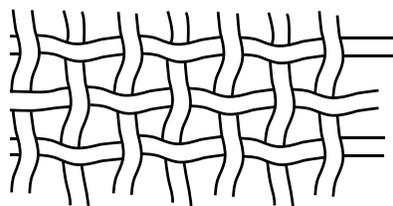
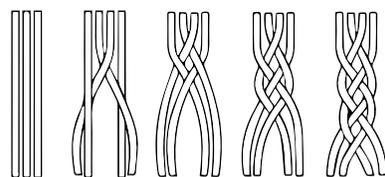
Tale forma riprende quella base delle custodie già presenti sul mercato, si è voluto però proporre una nuova versione, realizzata unicamente con intrecci di rafia.

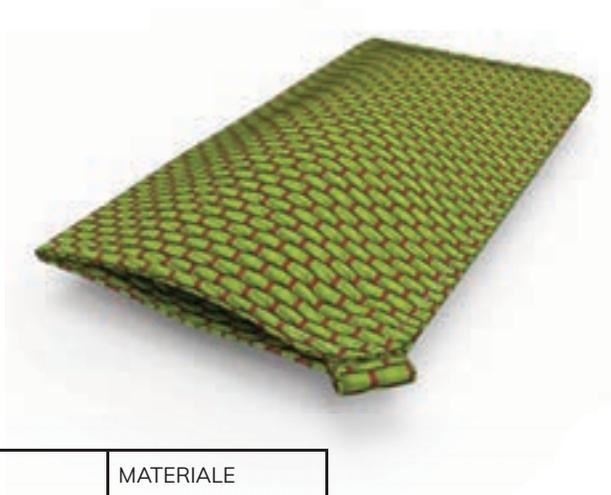
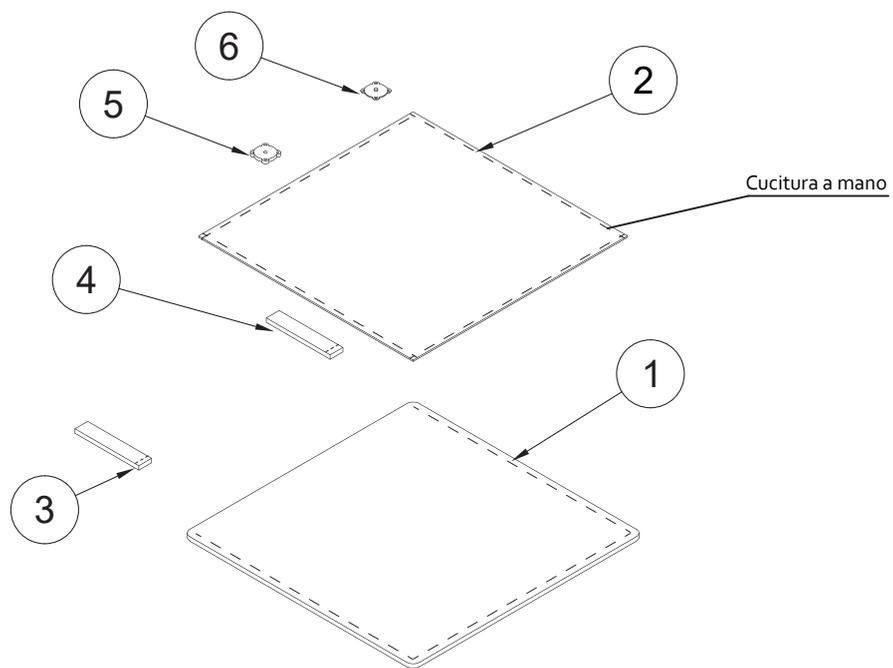
Si tratta del classico intreccio plain, realizzato con un telaio in legno, in cui i fili di ordito si intrecciano alternatamente con quelli della trama.

Si è voluto dotare la custodia di una tracolla, che è possibile agganciare tramite due asole poste nella parte superiore.

La tracolla è stata realizzata con una treccia a 4 fili, verdi e beige, e presenta due moschettoni all'estremità.

La modalità di chiusura è molto semplice e riprende la stessa della custodia a bustina, ovvero tramite l'applicazione di un bottoncino magnetico interno.





CODICE	DESCRIZIONE	MATERIALE
01	base intrecciata	rafia
02	fodera	tessuto ghinea
03 - 04	passanti tracolla	rafia
05 - 06	bottoni magnetici standard	metallo

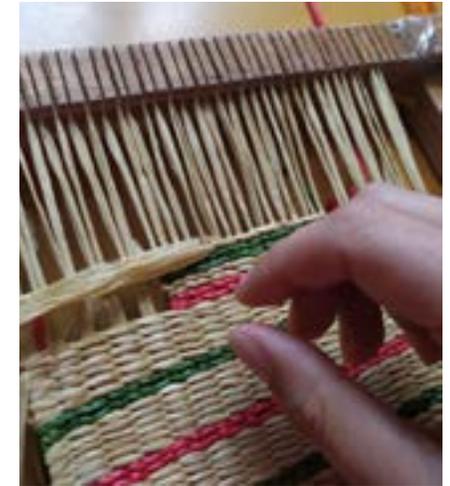
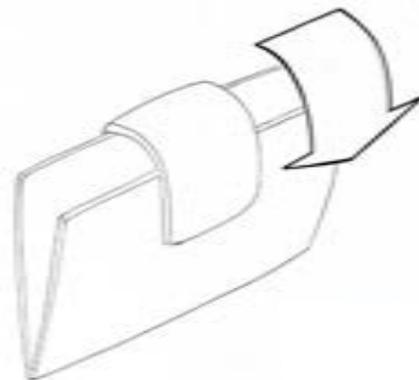
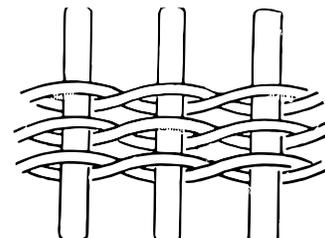
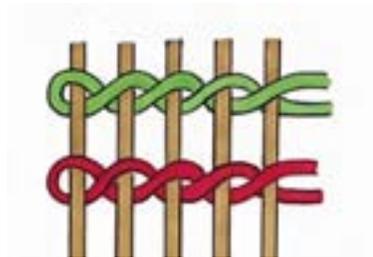


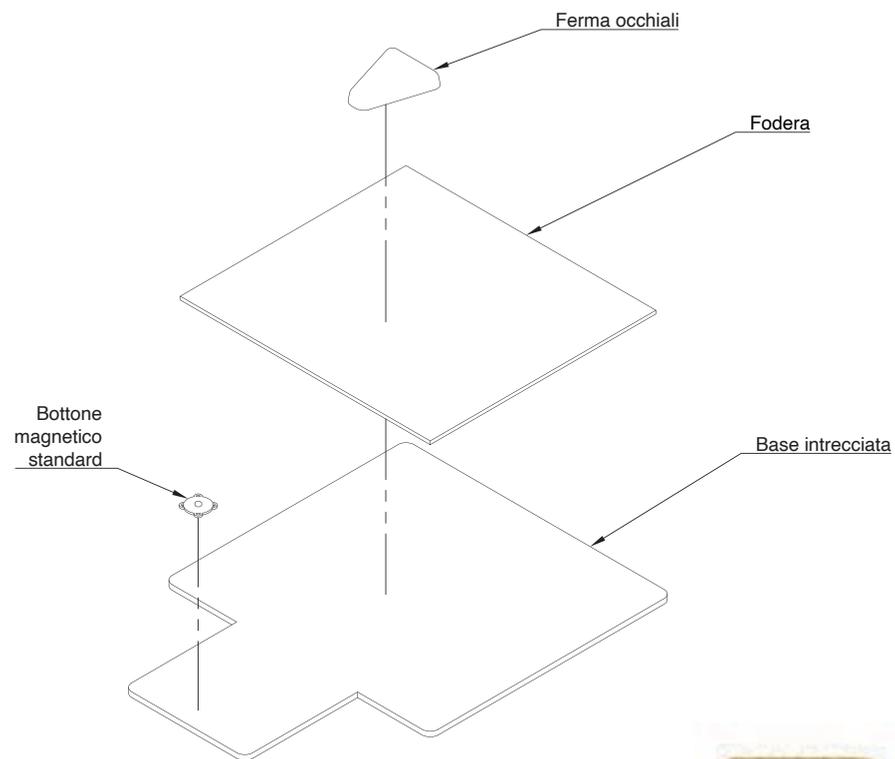
Ti abbraccio

Il nome è stato scelto poichè la forma avvolgente della custodia ricorda una sorta di abbraccio, inoltre è una variante di alcuni modelli già presenti sul mercato. La sua particolarità è quella di essere aperta ai lati e per evitare lo scivolamento si è pensato di inserire al proprio interno un "ferma occhiali" che riprendesse la forma del naso, in modo tale che la montatura rimanga ferma e sicura all'interno dell'astuccio.

La custodia è composta di una linguetta che funge da laccio di chiusura, grazie anche a un bottoncino magnetico, che mantiene saldo il tutto.

Il colore principale scelto è il filo di rafia beige, mentre il verde e il rosso si alternano a fasce orizzontali.





DESCRIZIONE	MATERIALE
base intrecciata	rafia
fodera	tessuto ghinea
ferma occhiali	cartone e ovatta
bottoni magnetici standard	metallo

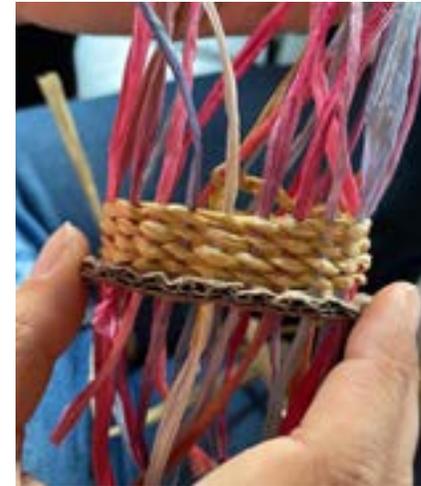
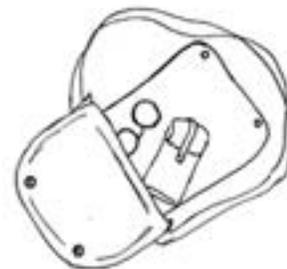
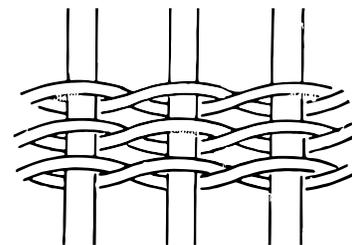
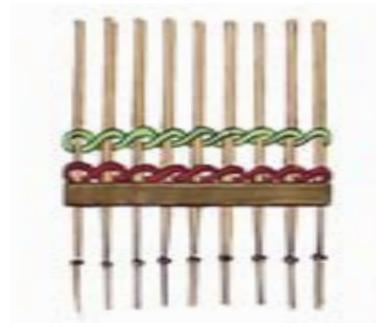
Ti proteggo

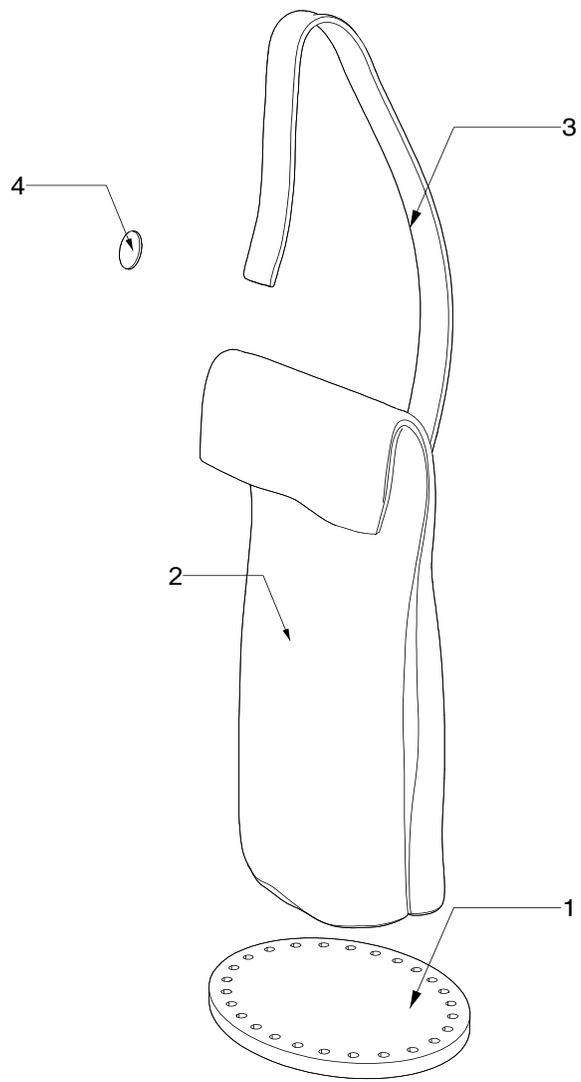
Il nome scelto per questa custodia fa riferimento alla protezione dell'occhiale data dalla rigidità dell'intreccio twining realizzato.

Inizialmente si era pensato di costruire una custodia totalmente rigida, di forma cilindrica, sia per quanto riguarda la base, sia per quanto riguarda il corpo dell'intero oggetto, realizzando entrambe le componenti con fibre intrecciate salde tra di loro.

Successivamente si è pensato di mantenere comunque il corpo della custodia di forma cilindrica e renderlo semi-rigido, e di realizzare una base di legno forato ottenuto dalle lavorazioni di scarto.

La realizzazione avviene facendo passare i fili di rafia nei fori della base di legno, che costituiranno la parte verticale, mentre la trama orizzontale è realizzata con la tecnica twining alternando fili di colori diversi, e con il supporto di un telaio. Il colore principale scelto è il rosso, a cui si alternano fasce di colore beige e verdi. Si è pensato inoltre di realizzare un passante per poter agganciare la custodia alla cintura, e la chiusura è costituita da un bottone in legno cucito nella parte centrale.





CODICE	DESCRIZIONE	MATERIALE
01	base legno	legno
02	corpo intrecciato	rafia
03	cordino	rafia
04	bottone	legno





Cose

Tim Ingold

I nostri modelli esplicativi per l'arte o il design, dovrebbero essere tratti dal giardinaggio o dalla cucina. Un grande giardiniere o uno chef non vede soltanto le cose come stanno, ma percepisce anche dove stanno andando. Questa percezione è quella che ho chiamato preveggenza anticipatoria: non tanto una preveggenza che connette un'idea preconcepita a un oggetto finale, quanto una che fa da tramite, in direzione sempre ortogonale rispetto alla connessione stabilita, assecondando e conciliando le propensioni di materiali talora duttili talora recalcitranti. Ma non è necessario essere giardinieri o chef pluristellati per essere progettisti in questo senso, poichè ciò corrisponde alla nostra più quotidiana esperienza, per esempio al tavolo della colazione, dove diamo inizio a ogni nostra giornata. Il tavolo è simile a un percorso a ostacoli, su cui e attorno al quale ogni oggetto progettato è un'impedimento da superare. Eppure non è così difficile perché il loro coinvolgimento all'interno di una performance spedita ed esperta, la scatola, la brocca, la scodella, il cucchiaino e la tovaglia, come anche il tavolo e la sedia non sono percepiti come oggetti finiti ma come cose: tali cose non sono finite ma sono portate avanti nel loro utilizzo. Perché essi siano cose, e non oggetti, è necessario che siano messi in relazione -in corrispondenza- tra loro, in una relazione che può essere definita mediante un discorso dell'uso anticipato. Fino a quando la tavola non è completamente apparecchiata, non puoi dire con certezza a cosa serva ogni particolare oggetto.

Ingold Tim, *Making: Antropology, Archeology, Art and Architecture*, 2013, (tr. it. *Making: Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019, p. 124



Backberry
gruppo 11





Raccoon
gruppo 01

Purpurea
gruppo 05

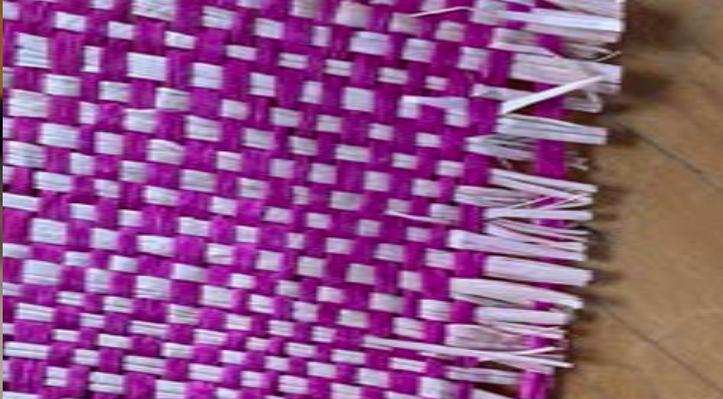




Tredidi
gruppo 04



Borsa Jolly
gruppo 03



Laboratorio di design del prodotto

Corso di Studi in Design
Università della Repubblica di San Marino

docente Massimo Brignoni
tutor Federico Paternò

gruppi di lavoro | studenti

01

Luca Vulpinari
Sofia Manconi
Elia Mosconi
Corrado Fabbri
Silvia Bonato

05

Chiara De Angelis
Vanessa Costantini
Lorenzo Salvoni
F. Gabriele Piazza

09

Tommaso Agostini
Iacopo Campolongo
Giorgio De Lazzeri Pinelli
Paolo Varagona

02

Nicola Cannizzo
Martina Rossi
Francesco Volpini
Francesco Pergolini

06

Chiara Borgagni
Emanuele Iacopini
Mattia Melucci
Alex Marchetti

10

Emma Simoncelli
Marco Bruni
Dimitri Pompei
Riccardo Giordani

03

Fabio Uguccione
Chiara Avdullai
Vittoria Cesaroni
Mario Gadaleta

07

Alice Zanotti
Anna Clini
Carolina Riva
Giulia Bisacchi
Sofia Cenci

11

Allison Middonti
Alessia Curti
Aiperi Myrzabekova
Samantha Fabbri

04

Beatrice Bonelli
Sara Pesaresi
Andrea Prete
Anita Savoretti

08

Shams Bedeir
F. Anna Masini
Giulia Gasperoni
Martina Damiani

12

Lejla Mujic
Marco Zelotti
Nicole Bernardi
Pietro Lazzari

L'attività didattica del Laboratorio di Design del prodotto dell'Università della Repubblica di San Marino è stata orientata ad esplorare e sperimentare le possibilità di innovazione, in termini di processo produttivo, tecniche di lavorazione e varianti tipologiche e formali, all'interno della filiera produttiva artigianale dei cappelli realizzati con treccia di paglia cucita a spirale. Il processo produttivo del cappello partiva dall'intreccio della paglia in nastri piatti continui, di fatture e dimensioni varie, per creare a tutti gli effetti un semilavorato con cui realizzare successivamente i cappelli. Per realizzare il cappello vero e proprio, la treccia veniva cucita a spirale su se stessa con un andamento circolare, partendo dal centro e allargandosi verso l'esterno, e variando il raggio per abbozzare il volume del cappello tra superfici piane e verticali. Una volta abbozzato il volume il cappello veniva poi inumidito con vapore e messo in pressa con stampi maschio-femmina riscaldati per la definizione della forma finale. Il processo di creazione del cappello è rimasto sostanzialmente di tipo artigianale e simile al passato, se non per il fatto che la treccia viene fissata con macchine da cucire anziché a mano.

Prescindendo dal prodotto finale legato al mondo del cappello, nella sperimentazione del laboratorio è stato di particolare interesse confrontarsi con l'elemento costituente - la treccia in paglia - che, per le sue fattezze e caratteristiche può essere facilmente astratto, come detto, a semilavorato base ad uso della sperimentazione libera rispetto alle usuali tecniche artigianali con cui attualmente viene lavorato. Agli studenti del laboratorio è stato quindi sottoposto un percorso di ricerca e sperimentazione sulle possibilità di apportare innovazione nel processo di lavorazione a spirale della treccia in paglia, intendendo nello specifico la possibilità di individuare nuove modalità di aggregarla, intrecciarla, affiancarla, per prefigurare nuove tipologie di superfici, strutturarla nello spazio, per testarne la possibilità di definire nuovi volumi, per poi, nella parte finale del laboratorio e dopo averne acquisito le necessarie competenze, concettualizzarne nuovi usi tipologici e formali rispetto al mondo del cappello.

Il lavoro è stato organizzato in maniera laboratoriale, gli studenti sono stati suddivisi in dodici gruppi e le attività si sono divise tra presentazioni e lezioni frontali e lavoro in gruppo con attività sia manuali che di progettazione, in autonomia o con la supervisione della docenza. Visti i costi e la difficoltà di reperimento della treccia in paglia, ne sono stati distribuiti 15 metri lineari per ogni gruppo di lavoro, sia per comprenderne a pieno le caratteristiche ed i comportamenti meccanici, sia per realizzare la parte finale della sperimentazione con il materiale reale; mentre per la maggior parte delle indagini si è scelto di optare per un materiale il più possibile affine, individuato nel nastro di cotone strutturato o il nastro di carta, per simularne il comportamenti nelle varie fasi della sperimentazione



Connessioni

Gottfried Semper

L'allineamento esprime il concetto di connettere solo nel senso che, per suo tramite, vengono legate l'una all'altra delle unità e messe in collegamento con un punto centrale della loro concatenazione; invece il nastro lega l'uno all'altro elementi che non gli appartengono, o li collega incrociandoli.

Il nastro si esprime attraverso questa peculiarità: deve rappresentare esternamente un determinato grado di assoluta saldezza unitamente alla flessibilità.

Il grado di saldezza si manifesta, da una parte, nel rapporto tra ciò che connette e ciò che è connesso, sotto l'aspetto della dimensione spaziale, dall'altra, nel tessuto e nella resistenza ostensibile del materiale legante. Entrambi i modi di esprimere il grado di saldezza del nastro sono, in un certo senso, in opposizione, vale a dire che il nastro, il quale in base alle proporzioni consegue un effetto di robustezza, non necessita di ulteriori rafforzamenti tramite il risalto formale della resistenza del tessuto e, viceversa, ha bisogno di sottolineare energicamente, mediante l'ostensibile resistenza del nastro, il concetto del legare in casi in cui la proporzione tra ciò che connette e ciò che è connesso è ridotta.

Ogni nastro è un prodotto tessile, un prodotto per il quale è impiegata una materia prima che si distingue per la sua robustezza e la cui assoluta saldezza deve essere rivendicata con decisione. Il nastro più semplice è una linea, il filo a sezione piatta o circolare.

Semper Gottfried , *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aestik*, 1863 (tr. it. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 56



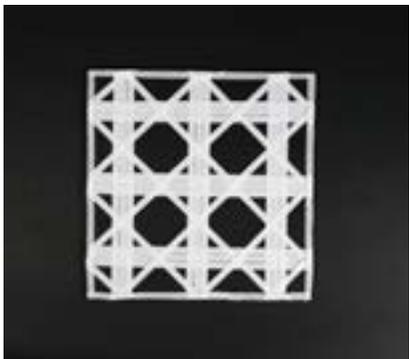
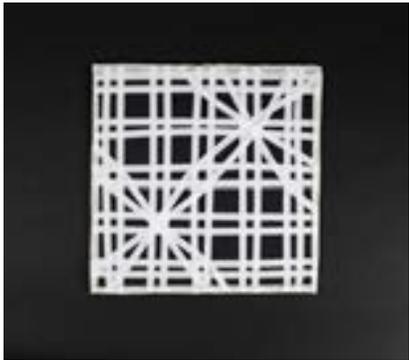
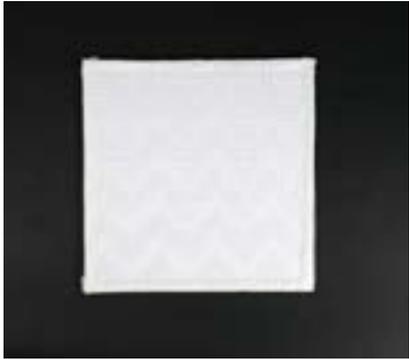
Sperimentare 01

SUPERFICI PIANE

Data la tecnica originale in cui la treccia in paglia viene cucita a spirale a formare un piano continuo, è possibile individuare nuovi ed altri andamenti, che non siano a spirale, per creare superfici piane?

La prima fase è stata utile ad acquisire i primi rudimenti e capacità manuali di base; agli studenti sono state sottoposte 4 tipologie di intreccio differente ed è stato chiesto di riprodurle adattandoli al materiale usato -nastro in cotone- e di conseguenza alla scala corretta del disegno dell'intreccio.

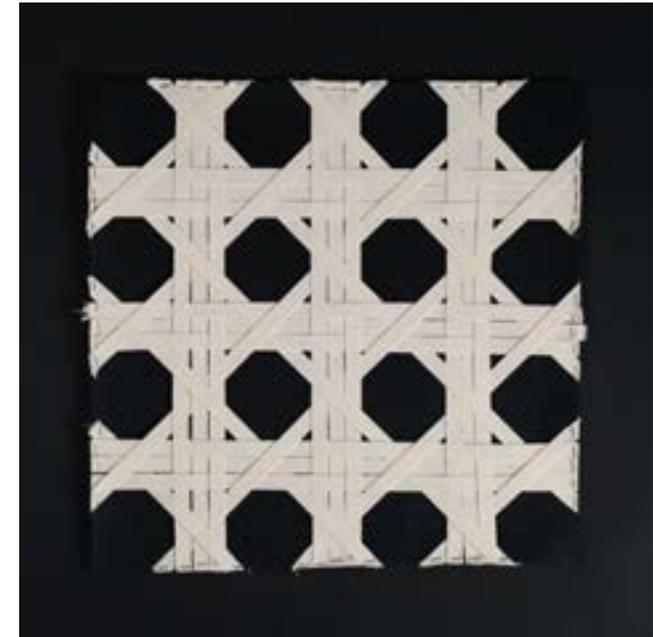
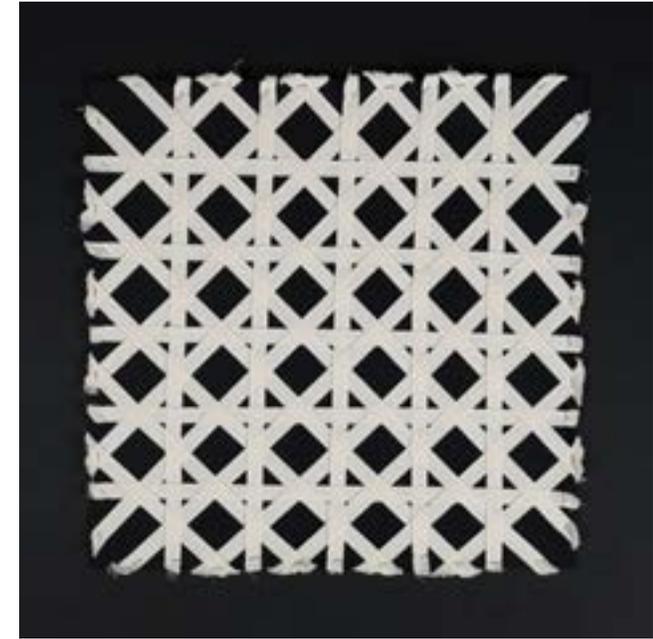
A questa è seguita un'attività di sperimentazione per verificare le possibilità compositive di nuovi intrecci continui, o a moduli, per la realizzazione di superfici piane.



gruppo 3



gruppo 5



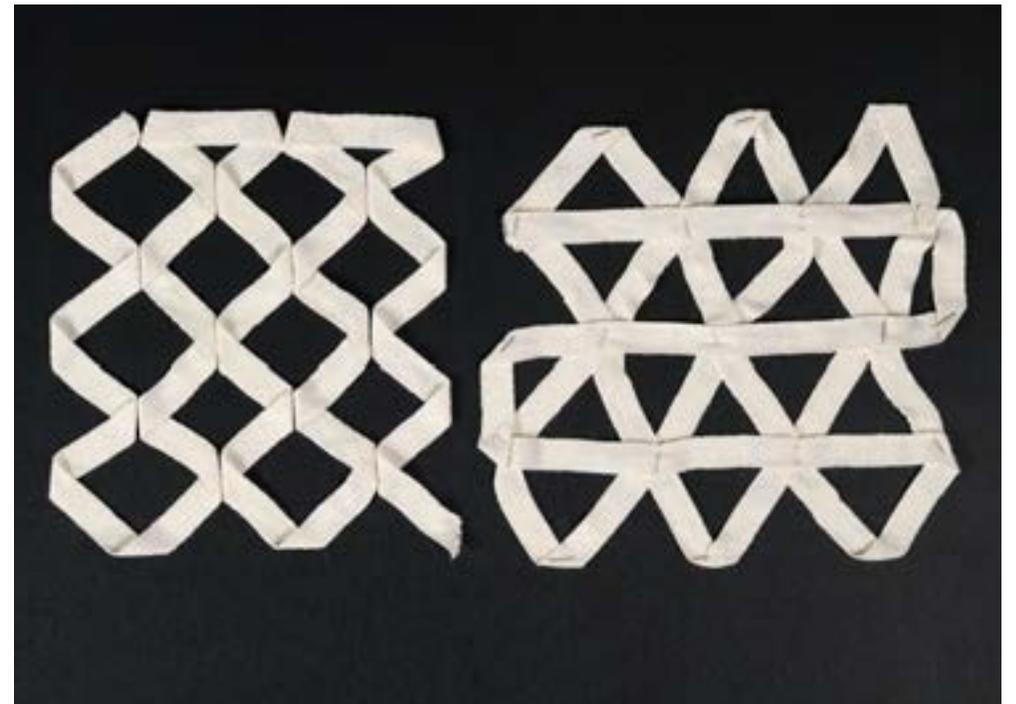
gruppo 1



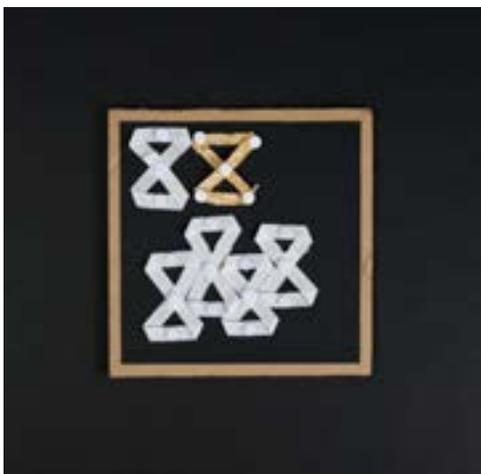
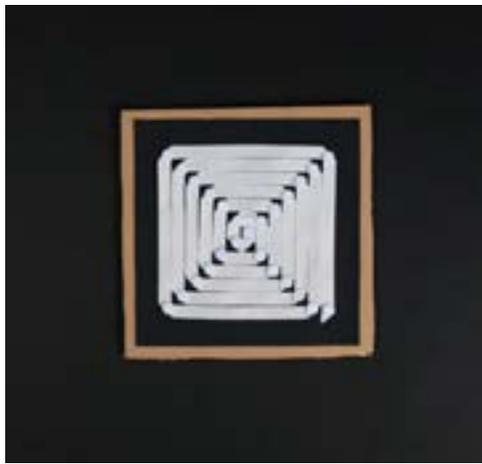
gruppo 4



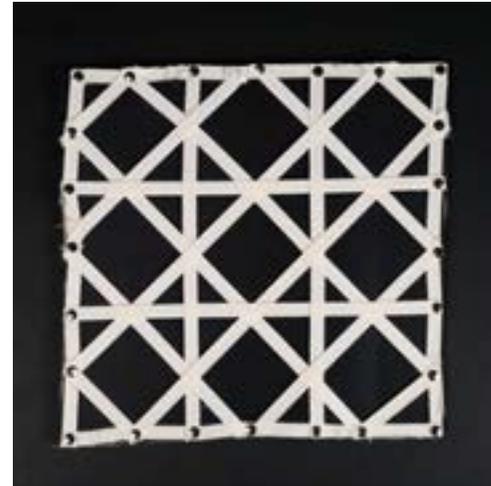
gruppo 1



gruppo 11



gruppo 3



gruppo 4



gruppo 4



Sperimentare 02

TEXTURES TRIDIMENSIONALI

È possibile studiare degli andamenti della treccia che configurino nel piano delle textures tridimensionali attraverso un andamento continuo o attraverso l'aggregazione di moduli singoli?

In questa seconda parte di sperimentazione si è deciso, viste le deduzioni emerse nella prima, di affiancare al materiale surrogato, il nastro in cotone, anche il materiale reale, la treccia in paglia, da usare come modulo test di verifica per il reale comportamento nelle ipotesi di lavorazione ipotizzate. Nella sessione comunitaria di auto-valutazione seguita a questa seconda attività è emersa una ulteriore difformità di comportamento legata soprattutto alla capacità strutturale della treccia in paglia, che meglio si presta a mantenere configurazioni tridimensionali.



gruppo 11



gruppo 11



gruppo 7



gruppo 7b



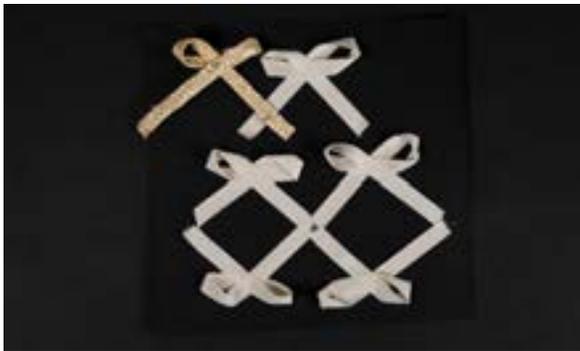
gruppo 2



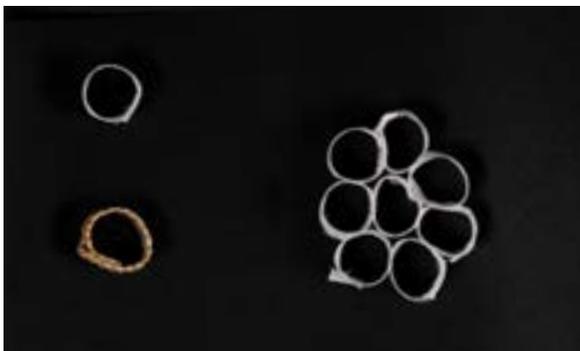
gruppo 1



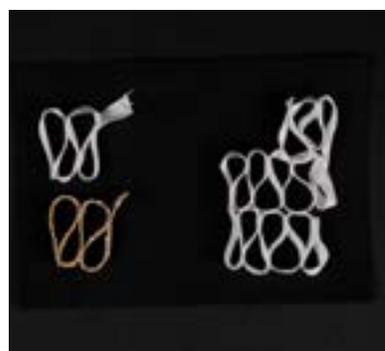
gruppo 8



gruppo 4



gruppo 4



gruppo 4



Sperimentare 03

VOLUMI

Dato un volume tridimensionale complesso, come posso replicarlo usando come materiale esclusivamente la treccia di paglia?

Ad ogni gruppo di studenti è stato assegnato un volume dalle forme complesse e gli è stato richiesto di analizzarne le caratteristiche geometrico-formali per trovare la modalità migliore (formali e tecniche) di replicarlo con la treccia in paglia. Per questa ultima parte della sperimentazione, e viste le deduzioni precedenti, si è deciso di usare esclusivamente il materiale originale. Nella sessione di auto-valutazione del lavoro svolto gli studenti hanno evidenziato sia alcuni limiti nella capacità del materiale di mantenere stabile la configurazione tridimensionale sia problematiche relative al taglio del nastro di paglia, che lascia un bordo non finito e tende a disfarsi, e alla cucitura che in alcuni casi può essere realizzata esclusivamente a mano.



gruppo 01

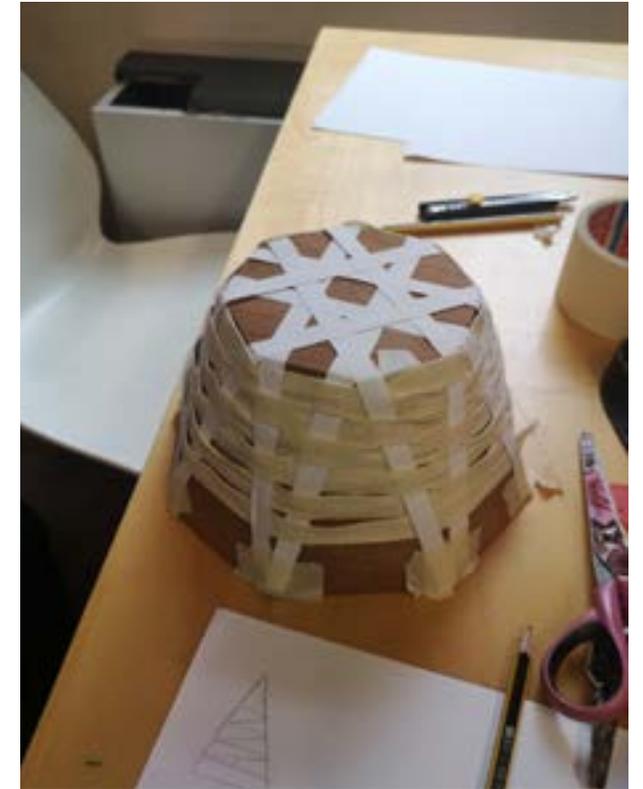


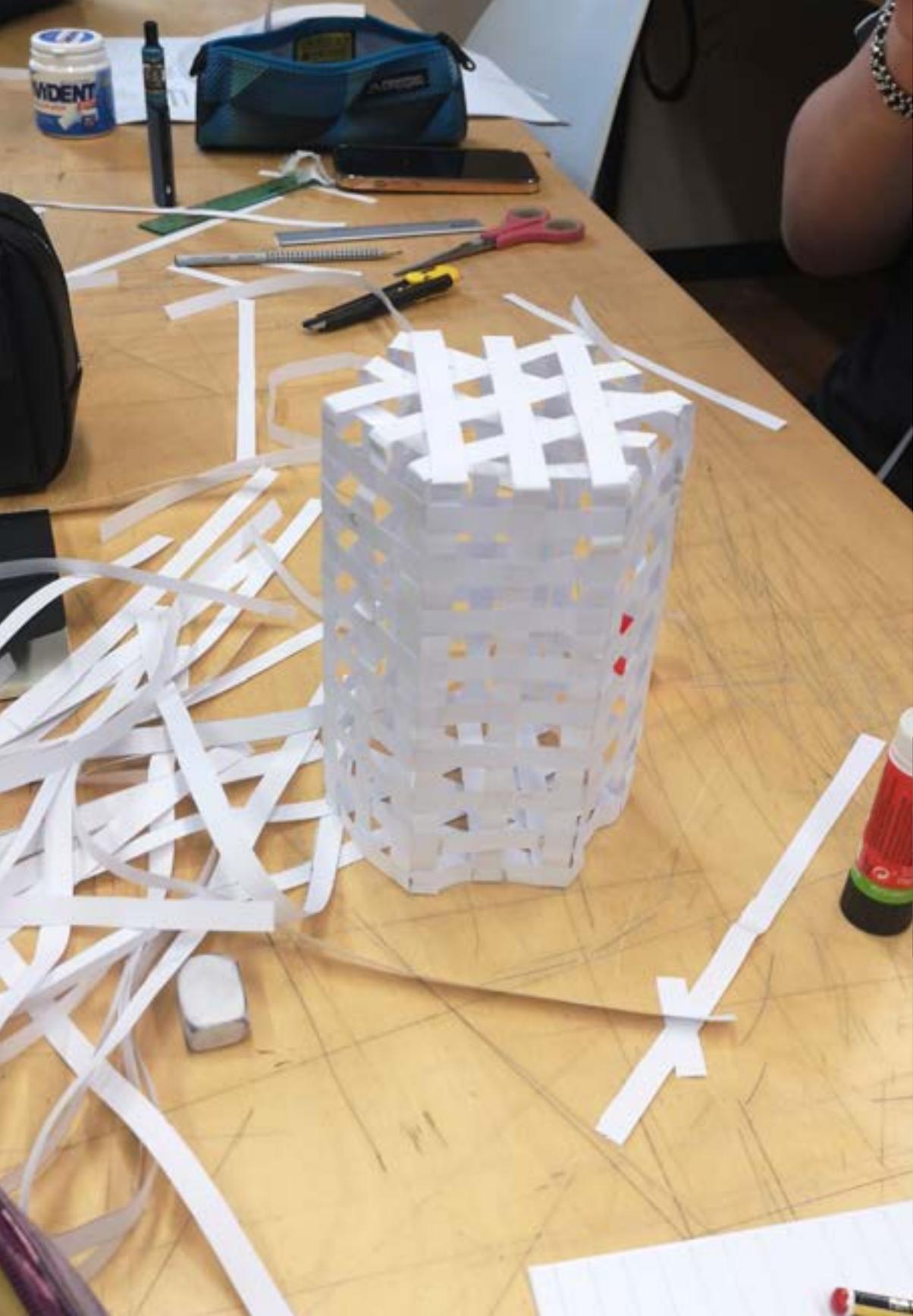
gruppo 01



gruppo 02



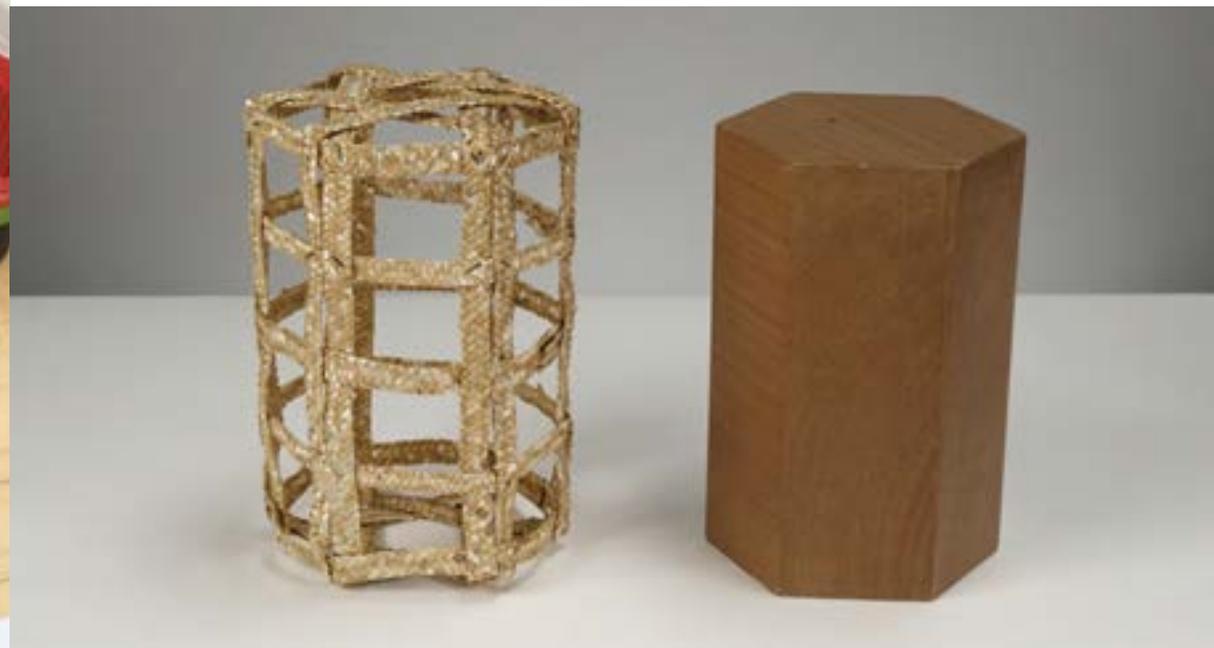




gruppo 12



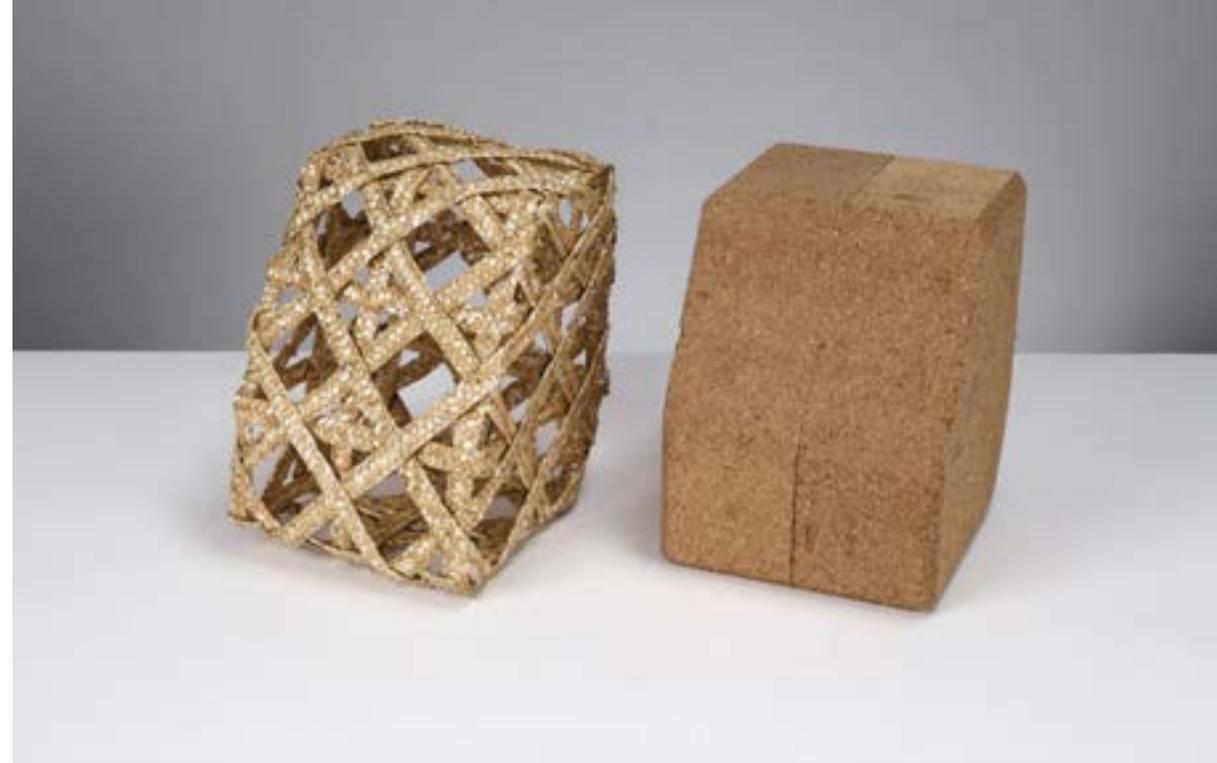
gruppo 03



gruppo 04



gruppo 07



gruppo 06



gruppo 09



gruppo 10



gruppo 05



gruppo 11



Creare, progettare

Quest'ultima fase del laboratorio rappresenta il momento tipico della formazione in cui le competenze acquisite, la confidenza con il materiale, consapevolezza delle possibilità espressive e la pratica nell'individuazione di soluzioni tecniche e di processo innovative, si sintetizzano nella capacità di prefigurare e concettualizzare nuove soluzioni progettuali sia formali che tipologiche. Agli studenti è stato richiesto di immaginare e progettare una nuova tipologia di oggetti, all'interno delle categorie del contenere o trasportare, realizzati con la treccia in paglia (prototipi realizzati in nastro nero di carta). I lavori sviluppati dai vari gruppi dimostrano, attraverso le soluzioni formali e tecniche usate per immaginare i nuovi oggetti, un elevato grado di consapevolezza nelle possibilità d'uso e lavorazione del materiale e, ancorché i prototipi di progetto usino il nastro in carta per riprodurre le fattezze, se ne deduce comunque la certa fattibilità con il materiale reale.



gruppo 12



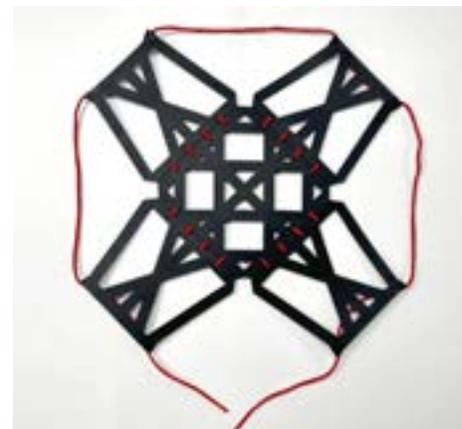
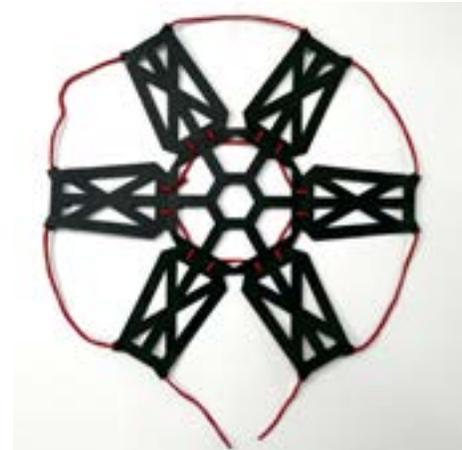
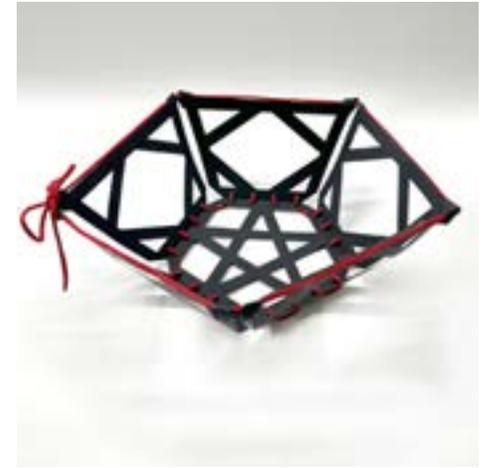
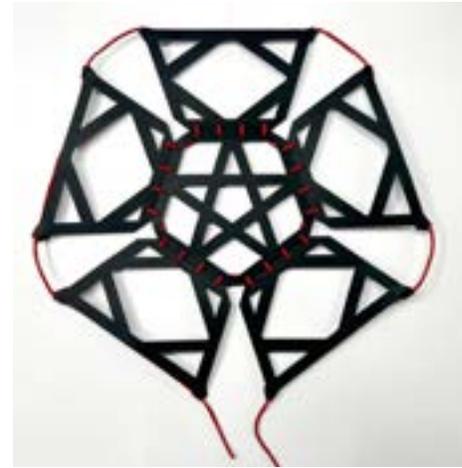


gruppo 07

gruppo 10



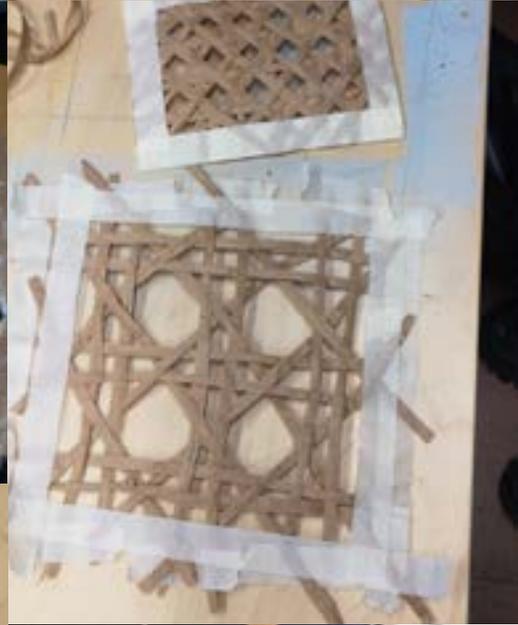
gruppo 11



gruppo 06



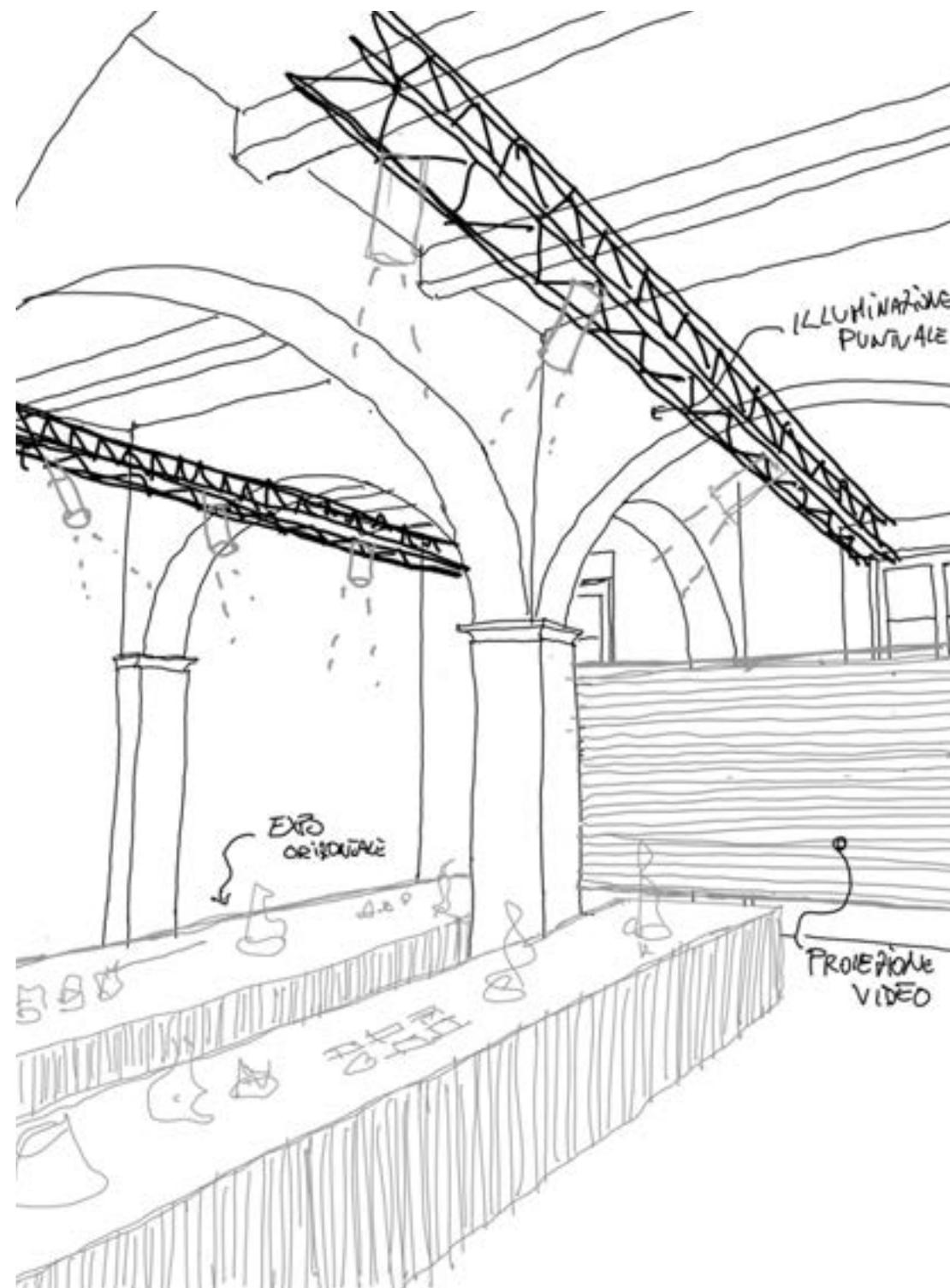
gruppo 8



Mostra dei risultati della ricerca

I lavori degli studenti saranno esposti in occasione dell'evento ABITA. Mostra del vivere oggi dal 25 aprile al 1 maggio 2024 Fortezza da Basso, Firenze

Con il supporto e la collaborazione di Sicrea srl



Ringraziamenti

Si ringrazia per i contributi dati al progetto

Dario Scodeller
Riccardo Varini
Graziella Guidotti
Patrizia Casini
Roberta Morittu
Mirco Pederzini
Giuseppe Grevi
Silvana Grevi
Roberta Grevi



Università
degli Studi
di Ferrara

DA Dipartimento
Architettura
Ferrara

Corso di Studi in Design del Prodotto Industriale

Il Corso mira a fornire gli strumenti di progettazione e rappresentazione formale e funzionale delle varie tipologie di prodotti o sistemi analogici e digitali, nonché a trasmettere le tecniche di produzione, i processi e i metodi di rappresentazione dell'immagine, le conoscenze dei linguaggi visivi, dei meccanismi percettivi e dei sistemi cromatici, oltre alle competenze relative alle metodologie di pianificazione, distribuzione e immissione sul mercato degli artefatti.

Coordinatore
Dario Scodeller



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DELLA REPUBBLICA
DI SAN MARINO



Corso di Studi in Design

Il Corso di Studi in Design di San Marino è un Laboratorio sperimentale permanente, in cui luogo, comunità e poetica stimolano processi dinamici di ricerca, formazione e progetto condivisi e trasversali. I nostri studenti e insegnanti arrivano da vicino e lontano, in un luogo comunitario esclusivo, di condivisione e di scambio intellettuale e culturale per studiare o insegnare temi di design del prodotto, di comunicazione e d'interni.

Coordinatore
Riccardo Varini



Università
degli Studi
di Ferrara

DA

Dipartimento
Architettura
Ferrara



DA Dipartimento
Architettura
Ferrara