



Citation: A. Alison (2020) L'artidesign: il dialogo fruttuoso. *Aisthesis* 13(1): 47-55. doi: 10.13128/Aisthesis-11582

Copyright: © 2020 A. Alison. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

L'artidesign: il dialogo fruttuoso

AUROSALISON
Politecnico di Milano

Abstract. In this paper, we would like to illustrate how the conception of a third genre, "artidesign", can represent: 1) The relationship between the cultural and conceptual contribution of craftsmanship and the consequent aesthetic and phenomenological implications of the size of the workforce in the three thematic areas of art, craftsmanship and design. 2) It should be a real system that is becoming concrete through the logic of design, production and consumption.

Keywords. Artidesign, useful arts, craft, matter, design.

1. ESTETICA DELL'OGGETTO, ESTETICA DELL'ARTEFATTO

In un recente articolo, Juhani Pallasmaa (2019) descrive l'architettura come una forma d'arte e come frutto di interazioni sensibili. La sfera della visibilità, che ha dominato la teoria del progetto, cede finalmente il passo alla sfera dell'esperire. Il senso primario, spiega Pallasmaa, è alla base della nostra sfera conoscitiva, dove l'esperienza emozionale incide sulla dimensione razionale. Gli odori, i suoni identificano i luoghi e il compito dell'architetto non è più solamente quello di progettare lo spazio, ma diventa quello di progettare l'*esperienza sensibile* (Pallasmaa [2019]). È dunque lo schema interazionale che nell'epoca attuale ci suggerisce un quadro di comprensione progettuale. Questo schema potremmo ricollegarlo all'accesso dibattito¹ fra estetica, arte e design, che negli ultimi anni si è andato consolidando attraverso due punti fondamentali: 1) l'analisi fenomenologica dell'oggetto e 2) l'esperienza estetica del suo uso.

Loggetto moderno ha scoperto nel design la sua dimensione estetica. Ma il design, a sua volta, ha rivelato nell'oggetto moderno la dimensione culturale dell'esperienza quotidiana nel mondo (cfr. Vitta [2014:1])

¹ Facciamo riferimento soprattutto agli ultimi dieci anni in cui la questione è stata spesso sollevata a partire dall'uso quotidiano-estetico dell'oggetto: Saito (2007); Brega (2012); Matteucci (2015); Di Stefano (2017); Iannilli (2019).

In quest'affermazione di Vitta, appare evidente che il rapporto vicendevole fra oggetto, dimensione estetica, design e quotidiano si avvale di una dinamica consequenziale. Attraverso l'assunto del design, l'oggetto assume una connotazione storicamente identitaria e fenomenologicamente estetica, ciò vuol dire che l'assunto teorico del progetto non è l'unico punto di partenza per interpretare il prodotto industriale. La stratificazione semantica del design, infatti, si basa sulla storia dell'utilizzo di un oggetto piuttosto che di un altro.

Storicamente tale paradigma s'innesta in Inghilterra durante la Rivoluzione industriale (1760-1830), con cui avviene l'incontro fra le arti applicate e il moderno disegno industriale, che acquista un suo statuto. Il legame col passato e ciò che è radicalmente nuovo danno vita a una vera e propria disciplina, quella del design, che si afferma fra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta. A questo proposito nascono una serie di termini come "handcraft", "Kunstgewerbe", "art décoratif", che indicano ancora un'incertezza sospesa fra passato e presente (De Fusco [2012]). Il design, in questo modo, diventa un ponte fra l'arte e la tecnica, spianando la strada a una vera e propria forma di cultura (Flusser [1993]): «[i]l design rappresenta il punto in cui convergono grandi idee che, derivando dall'arte, dalla scienza e dall'economia si sono arricchite e sovrapposte in modo creativo l'una con l'altra» (Flusser [1993]: 5).

Il passaggio a oggetto d'uso, a prodotto industriale, investe l'oggetto del ruolo di merce: l'oggetto dall'essere utile diventa finalmente funzionale (Vitta [2014]). L'oggetto acquisisce una propria aura e una connotazione estetica diventando così *oggetto di design*.

Il momento aurorale del design è stato quello in cui si è assistito per la prima volta all'emergere della questione estetica nel cuore di un processo produttivo di natura esclusivamente tecnica ed economica. I problemi sollevati dalla pura forma e dalla magia dell'*aisthesis* (la percezione, l'emozione, il gusto, la sensibilità, l'immagine, il sogno) si sono lentamente insinuati nella rigorosa logica della manifattura e del mercato, scardinandone gli antichi equilibri e rendendo problematico l'ac-

cenno kantiano a una *pulchritudo adherens* degli oggetti, «i quali stanno sotto il concetto di uno scopo particolare», distinto da quello vago dell'arte. La cosa identificata dapprima come «oggetto» e, in seguito, precisata nel suo ruolo di «oggetto d'uso», si è trasformata, alla fine, in «oggetto di design» (Vitta [2014]: 101-102).

A questo punto, il termine design abbraccia un ventaglio di possibilità, in cui il mondo della meccanica s'incontra con quello delle arti e dove l'oggetto, grazie all'utilizzo quotidiano, assume una connotazione sensibile.

Per design intendo qui il progetto formale degli oggetti d'uso quotidiano (*product design, furniture design, car design*), secondo una definizione che supera la nozione di *industrial design*, divenuta ormai troppo limitata, ma che esclude in pari tempo settori come l'architettura, la moda, l'artigianato o il *graphic design*, che richiederebbero altri strumenti di indagine. La precisione è indispensabile, giacché il termine "design" ha assunto oggi connotazioni molteplici, che hanno reso generico il suo significato e confuso il contesto nel quale esso viene impiegato (Vitta [2014]: 99).

Secondo Vitta, infatti, sarebbero necessari altri strumenti d'indagine per definire i limiti, le proprietà e i contesti di innumerevoli possibilità che non solo il disegno industriale offre, ma che si formano come corollari del rapporto fra arti applicate e meccanicizzazione. Di sicuro il rapporto che il design ha con l'arte lo pone nell'ambito di una "cultura materiale", distaccandolo dal ruolo di arte inferiore o di *gnoseologia inferior*, come provocatoriamente sostiene De Fusco (De Fusco [2016]). La nozione di arte applicata nasce alla metà del XIX secolo in relazione all'industria e rappresenta storicamente e teoricamente il rapporto che vige fra arte e industria. Il passaggio dall'*Arts & Crafts* (Morris [1883]) all'*industrial design* avviene grazie alla contestualizzazione della stessa applicazione dell'arte, dove il pratico prevale sull'estetico (De Fusco [2016]) e in cui il binomio valore-interesse prevale sull'interesse. Secondo De Fusco, nel concetto di applicazione, dunque, non è da sottolineare il demerito di un'arte minore, ma, al contrario, l'arricchimento dell'arte attraverso molti altri fattori,

proprio come nel caso dell'architettura: *Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata* (Vitruvio [1486-1488]: I, 1). Ciò vuole dire che, nel contesto di una "cultura materiale", s'intrecciano una serie di elementi, a partire dalle leggi della fisica, alle tecnologie dei materiali dove vige il dominio della *manualità*. Una facoltà che rappresenta la fase intermedia tra idealizzazione e realizzazione di un prototipo in cui la macchina non esiste e il "fatto a mano", dopo tanto demerito dopo l'introdursi della tecnica, riacquista finalmente valore. A questo punto, potremmo domandarci quanto ci sia dell'arte nel design e viceversa e, soprattutto, quali siano le molteplici manifestazioni di questo rapporto. Occorre, quindi, fare luce su uno degli elementi del dibattito estetico poc'anzi accennato.

Nel passaggio fra le arti applicate e il design e nell'implementazione estetica dello stesso, spesso viene lasciato in sospeso un *trait d'union* a nostro avviso fondamentale per un'analisi completa di questo processo: quello dell'*artigianato*. Esso riassume concretamente, già dai primordi, un primo approccio di esperienza sensibile con l'oggetto attraverso la semplice manualità, atto fondamentale sia nella lavorazione sia nell'utilizzo dell'oggetto stesso. Un coinvolgimento estetico egregiamente illustrato dalle teorie dell'*handcraft* o dell'*handmade*. Vedremo a questo proposito, che l'artefatto si colloca esattamente fra il prodotto diretto del fatto a mano e l'oggetto confezionato dal macchinario dell'*industrial design*.

Per approfondire ulteriormente quest'ulteriore passaggio che si frappone fra l'arte e il design è opportuno riprendere un discorso iniziato trent'anni fa da Filippo Alison e Renato De Fusco: quello dell'artidesign (Alison, De Fusco [1991]), in cui l'artigianato assume un ruolo di fondamentale importanza per la trasformazione artistica nel mondo del design. Vedremo, infatti, come la dimensione estetica dell'oggetto artistico s'inserisce nella sfera produttiva del design e come l'oggetto dell'artidesign rappresenti il risultato di un processo fenomenologico-estetico, quale la lavorazione manuale della materia.

Si tratterà, dunque, di riassumere due punti fondamentali di questa nuova dimensione: 1)

la teorizzazione parametrica capace di analizzare i rapporti che intercorrono fra arte, artigianato e design; 2) la concezione di un genere terzo: quello dell'artidesign.

2. ARTE, ARTIGIANATO E DESIGN

Nel momento in cui parliamo di artidesign, intendiamo come settori merceologici quelli del mobile e dell'oggetto d'arredo, che si collocano appunto fra l'artigianato e l'*industrial design*. Questa crasi, nasce dalla volontà di definire un campo che presenta una specificità progettuale, produttiva, di vendita e di consumo e che fa riferimento all'incontro fra arti figurative, artigianato e design (Alison, De Fusco [1991]).

Per definire questo genere "terzo" riteniamo pertanto necessario rapportarlo ai concetti-base e alle trasformazioni proprie dell'arte, dell'artigianato e del design, assunti quali parametri, quali schemi teorico-pratici.
(Alison, De Fusco [1991]: 7)

Già un anno prima della teorizzazione dell'artidesign, nel 1990, in occasione dell'installazione organizzata dallo Studio Morra delle sculture di Bruno Munari sul lungomare di Napoli, De Fusco scrive:

Il discorso sull'opera di Munari, classificabile forse in un genere "terzo" rispetto all'arte e al design non sembra ammettere una conclusione: tutto resta ancora aperto, moltissime idee e progetti ancora da realizzare; ogni esperienza ha il carattere di un'impresa iniziata e volutamente non portata a conclusione [...] In ogni caso una cosa si può affermare con certezza: nella produzione di Munari c'è una tale ricchezza di invenzioni da alimentare un'intera scuola, chissà che questa, un misto d'arte, artigianato e design, un artidesign appunto, non sia quell'indefinito, mutevole, approssimato e pur tanto emblematico italian style.
(De Fusco [1990])

Quello dell'artidesign, è un vero e proprio manifesto che indica la stratificazione semantica (apporti culturali, storici, estetici, fenomenologici e simbolici) di una forma d'espressione e di pro-

duzione, che, pur appartenendo alla cultura materiale, assume una posizione storica in un preciso momento. In effetti, il suo sviluppo teorico partendo dall'arte figurativa e passando dall'artefatto, arriva all'oggetto d'uso quotidiano incorniciato nel campo identitario del design contemporaneo.

Volendo illustrare gli elementi teorici di questo "genere terzo", è d'uopo riprendere i parametri utilizzati da Alison e De Fusco per inserire e collocare l'artidesign nell'ambito di un'estetica dell'oggetto di consumo. Arte, artigianato e design saranno i primi tre sui quali ci soffermeremo. Ci dedicheremo poi, in un terzo e ultimo punto, al quarto parametro, quello dell'artidesign e sui suoi molteplici sviluppi.

2.1 Le trasformazioni dell'arte e l'approccio all'artigianato

Il divario concettuale fra *arte pura* e *arte applicata* ci riconduce all'avvento della tecnica che ribalta le condizioni dell'esperire sensibile. La condizione dell'applicazione subisce un'evoluzione e un distacco dal contesto consequenziale della produzione di oggetti d'uso in cui *l'idea del bello si connette al fare e non più al contemplare* (Argan [1965]). La scuola del *Bauhaus* è un esempio concreto di come il "fare" diventi una vera e propria didattica artistica. La pedagogia sociale suggerita dalle teorie froebeliane ed eseguita da Gropius, si avvicina sempre di più al mondo di chi manipola la materia e la trasforma in conoscenza. Il vero cambiamento, quindi, è nella nascita di un'*arte utile* che s'identifica, secondo Alison-De Fusco, con la *riproducibilità*: «[v]ale a dire con un'arte che, per esigenze tecniche e sociali, ha perduto l'aura e il valore datole dai capolavori unici e irripetibili» (Alison, De Fusco [1991]: 20). Nell'epoca della Rivoluzione industriale e subito dopo, la pittura come la scultura e tutte le altre forme artistiche, si traducono in vere e proprie esperienze che, come un filo rosso, hanno un progetto su cui costruirsi. Fortemente rappresentativa è l'opera di Rietveld, la poltroncina *Red and Blue* che attraverso una vera e propria realizzazione artigiana, non va vista unicamente come oggetto d'uso, ma come rappresentazione di un insieme di linguaggi *arti-*

stici tradotti nella forma di una poltrona (Alison, De Fusco [1991]). La contaminazione dell'*utilitario* rimane dunque fondamentale nell'influenza e nella formazione del genere terzo dell'artidesign in cui il design assume nuove forme come quella dell'artigianato.

2.2 L'artigianato: una sincronia estetica

Seguendo l'ordine dell'argomentazione di Alison-De Fusco, vorremmo mettere in rilievo nella dimensione estetica dell'artigianato una sua organizzazione teorica che può dividersi in tre fasi: 1) il progetto; 2) la produzione; 3) la socialità.

1) L'oggetto artigianale si realizza seguendo un progetto iniziale, ma che può modificarsi in corso d'opera. Ciò vuole dire che esiste una sincronia fra l'esecuzione e la lavorazione dell'oggetto stesso, come ad esempio nel mondo della lavorazione della ceramica e della soffiatura del vetro. A differenza del progetto di design che non ammette imprevisti, quello dell'artigianato, riassumendo ideazione ed esecuzione, fa sì che la dimensione estetica, non essendo pre-costituita, si auto-costituisca. La figura che rappresenta al meglio questo tipo di creazione è quella dell'artigiano-artista, che è richiamato alla messa in opera di oggetti di raro pregio e ritenuti eccezionali poiché al di fuori di ogni schema da produzione di massa (Dorfles [1963]).

A questo proposito, la dimensione estetica dell'artigianato, assume un ruolo di primaria importanza nel rapporto sensibile dell'artigiano con la materia. È dunque la materia a suggerire l'*operatività* nella creazione dello stesso artefatto.

2) Di conseguenza, la produzione artigianale avviene attraverso due passaggi principali: a) la lavorazione che sintetizza il rapporto vicendevole fra forma e materia; b) il ruolo e l'attività della mano. Questi due momenti possono ritenersi rappresentativi per un coinvolgimento sensibile delle parti, in cui quello dell'esperire diventa un punto di partenza apriori.

a) Per illustrare al meglio la questione di una materialità *sensibile* e di una propria fenomenologia estetica, all'interno del rapporto fra forma e

materia, vorremmo prendere in prestito il sistema logico-formale delle immagini, introdotto da Gaston Bachelard (Wunenburger [2003]). Bachelard, nella sua vasta teorizzazione della dimensione filosofica delle immagini, sancisce innanzitutto una netta demarcazione fra immaginazione materiale e immaginazione formale (Bachelard [1942]). Le immagini che definisce «materiali» rispondono a dinamiche di combinazione attraverso le quali gli elementi materiali si accordano. Acqua, terra, aria e fuoco rappresentano non solo gli elementi naturali, ma una corrispondenza nella realtà dell'immaginazione creativa.

Col dar corpo e vita, coll'antropomorfizzare, direi quasi, alcune "entità" poetiche: acqua, fuoco, aria, Bachelard le ha rese analizzabili, non più come espressioni traslate di un'immaginazione letteraria, ma come protagoniste d'una vicenda reale. (Dorfles [1959]: 224)

Bachelard, introducendo il concetto d'*imagination matérielle* come modalità attraverso la quale conoscere la realtà materiale, ci ricorda che l'immaginazione è una facoltà non di ri-produzione, ma di produzione. Vale a dire che il sistema d'immagini naturali s'incentra sulla forma di conoscenza della realtà poetica, laddove l'immaginazione è una vera e propria facoltà speculativa.

Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents. Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire. Dans la nature, loin de nous, déjà vivantes, elles produisent des fleurs. Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être: elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance où la forme est interne. En s'exprimant tout de suite philosophiquement, on pourrait distinguer deux imaginations: une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle, ou plus brièvement, l'imagination formelle et l'imagination matérielle. (Bachelard [1942]: 7)

Nell'introduzione a *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Bachelard elabora una netta demarcazione fra l'immaginazione formale e l'immaginazione materiale che potremmo accostare al rapporto vicendevole forma/materia. La seduzione che provoca la forma rimane in superficie, contrariamente alla materia che, caratterizzata da una determinata profondità, non è alla mercé di tutti. L'attività dell'immaginazione materiale è dunque strettamente legata a una *legge dei quattro elementi* (Bachelard [1942]), attraverso la quale si verifica la *rêverie*, ovvero l'attività che prevede la produzione d'immagini: «[i]n tal senso, le *rêveries* di Bachelard sono veri e propri "a priori materiali" dell'immaginario» (Franzini [2012]: 306).

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique. (Bachelard [2005]: 10)

A questo proposito, Bachelard consacra ai quattro elementi naturali cinque testi (Bachelard [1938]; Bachelard [1942]; Bachelard [1943]; Bachelard [1947]; Bachelard [1949]), attraverso i quali illustra una vera e propria *vita delle immagini* (Boccali [2017]), in cui troveremo, a un primo livello, la descrizione di una *rêverie* ordinaria e, a un secondo, quella di una *rêverie* poetica.

L'immagine può essere pensata come una pianta «che ha bisogno di terra e cielo, di sostanza e di forma», irrigata dalla forza vegetante dell'immaginazione: l'asse immaginativo passerà precisamente per il punto d'innesto della cultura sulla natura. L'indagine deve dunque contrarsi al di sopra di tale nodo seguendo le ramificazioni dell'immaginazione materiale piuttosto che le sue radici, il cui livello di profondità richiederebbero un approccio strettamente psicoanalitico. Per farlo, Bachelard ricorre all'opera poetica che diventa sempre più essenziale per studiare la chimica onirica dell'immaginazione, la quale, attraverso un processo associativo e aggregante, riunisce sotto l'egida di una materia un grappolo di immagini». (Boccali [2017]: 92-93)

Come precisa Boccali, Bachelard utilizza le immagini poetiche come composizione fondamentale di un sistema di *rêverie*, a partire dalla materia.

Quest'introduzione all'immaginazione materiale può far riscontrare come, nella produzione artigianale, si possa distinguere il valore dinamico della materia. L'immagine stessa dell'artigiano ispirato dalla materia, ci rimanda a un'altra figura bachelardiana, quella del *pétrisseur*, ovvero di colui che lavora la materia della *pasta* o della combinazione dei due elementi della terra e dell'acqua. Il cosiddetto *pétrissage* include la lavorazione manuale della materia attraverso un vero e proprio discernimento della realtà fino ad arrivare a un definitivo *cogito pétrisseur* (Vinti [1997]). La presa di coscienza del *pétrisseur* è propria dell'artigiano, dove il rapporto con la materia diventa non solo fondamentale, ma parte costitutiva di un'intera dinamica estetica inconscia.

Que nous puissions ainsi séparer les joies du pétrissage et les joies du modelage, cela prouve, à nos yeux, que l'imagination matérielle correspond à une activité spécifique lente. Le pétrissage est, par certains côtés, l'antithèse du modelage. Il tend à détruire les formes.
(Bachelard [1949] : 93)

L'approccio materiale introduce una nuova forma di linguaggio estetico denotato anche dalla nostra esperienza sensibile attraverso l'utilizzo della forma, ovvero, degli oggetti: lo sguardo scorre sugli oggetti della nostra esperienza quotidiana. Sono forme dotate di qualità; le qualità sono prodotte dai materiali. La memoria, l'esperienza, l'intuizione cercano di estrarre da un catalogo mentale i nomi: legno, ferro, plastica... Il nostro rapporto con il reale passa attraverso questa capacità di dare dei nomi: vedere, toccare, assaggiare e, alla fine, riconoscere, cioè attribuire sulla base di questa conoscenza soggettiva e locale dei significati più ampi a loro volta sintetizzati in un nome [...]. Ogni cultura ha conosciuto simili significati del linguaggio delle cose (Manzini [1986]: 30). La materialità, quindi, influisce durante l'intero processo artigianale, includendo l'ideazione e la fruizione dell'artefatto.

b) A rendere più pregnante l'approccio sensibile della materia sono il dominio della mano e della manualità. La mano assumendo il ruolo produttivo dell'artefatto denota un'aura creativa irripetibile. In questo modo, l'unicità e la singolarità di un oggetto creato a mano, corrispondono al suo valore e alla sua qualità. A questo proposito, Bachelard soffermandosi lungamente sul rapporto fra materia e mano (Bachelard [1970]; Bachelard [1949]), definisce il rapporto fra artigiano e materia descrivendo l'operato dell'incisore.

Bachelard, grazie all'amicizia che lo legò profondamente a Albert Flocon, si avvicinò al mondo dell'incisione attraverso gli occhi del Surrealismo. Di quest'arte riuscì a descriverne gli aspetti più profondi:

[p]er l'incisore la materia esiste, essa esiste immediatamente sotto la sua mano operante. Essa è pietra, lavagna, legno, cuoio, zinco... La carta stessa, con la sua filigrana, con la sua fibra, provoca la mano sognante attraverso una rivalità della delicatezza.
(Bachelard [1970]: 67)

La mano dell'artigiano è spinta ad agire contro la materia e quella del fabbro ne è l'esempio emblematico integrando i propri gesti all'oggetto prodotto (Boccali [2012]). Ciò vuol dire che la spinta creativa, quell'apriori estetico che appartiene all'opera, diviene parte integrante del processo attraverso l'emblematica combinazione di mano e materia.

3) Riprendendo la teorizzazione dell'artidesign, vorremmo, a questo punto, introdurre la terza dimensione artigianale: quella della socialità. Essa si può paragonare al binomio vendita-consumo della dimensione del design, in cui l'artigiano, così come il designer, crea una rete per proporre al pubblico il proprio artefatto. Nel caso dell'artigiano, la domanda prevale sull'offerta, poiché il richiedente, relazionandosi con l'artigiano, partecipa all'esecuzione di ciò che vorrebbe acquistare. In questo modo, la relazione con il committente diventa una vera e propria caratteristica o prerogativa della produzione artigianale.

2.3 Il design: un ulteriore contributo

L'*industrial design* si sviluppa attraverso quattro fasi: 1) il progetto; 2) la produzione; 3) la vendita; 4) il consumo. Questa quadrupla fenomenologia del design vuole descrivere quattro momenti di uno stesso processo che lega indissolubilmente l'uno all'altro come le quattro sezioni di un quadrifoglio (De Fusco [1985]). Nell'individuazione, però, di un genere terzo, utilizzare la classica interpretazione del design in cui gli elementi in gioco sono quelli della *quantificazione*, della *qualificazione* e del *basso prezzo*, ci aiuta a fare maggiore chiarezza (Alison, De Fusco [1991]).

Una tripartizione, dunque, dove: la quantificazione è il risultato storico dell'introdursi di nuove tecnologie, la qualificazione è la finalità funzionale-estetica del prodotto, il basso prezzo, il vantaggio dell'attività industriale. Essendoci lungamente dilungati sui primi due fra questi tre fattori, quello del basso prezzo è quello che ci sollecita maggiormente verso la concezione di un nuovo modo di intendere l'oggetto. In un contesto storico in cui il sogno dell'avanguardia era di vedere un'esteticità diffusa nel mondo degli oggetti quotidiani e la bellezza come il superfluo necessario (Alison, De Fusco [1991]: 87), quello del design è il primo caso di produzione industriale in cui il bello diventa un'"arte per tutti".

3. IL SISTEMA ARTIDESIGN

Come ultima tappa di questo ragionamento, vorremmo illustrare come si sviluppa l'artidesign, non solo fra le due dimensioni dell'artigianato e del design, ma anche in un contesto autonomo e autoreferenziale. Nella dimensione progettuale l'artidesign rinuncia alla sincronicità estetica dell'artigianato, in cui esecutore ed esecuzione viaggiano a pari passo. L'*autenticità* che abbiamo visto essere una delle finalità estetiche dell'*handmade*, non rimane nella dimensione dell'artidesign che interpreta il progetto come un atto preparatorio e storicizzante dell'oggetto stesso. «Il progetto dell'artidesign, oltre ad essere un elaborato tecnico, vuole anche dichiararsi un'espressione culturale, un

attestato della storicità del prodotto cui dà luogo» (Alison, De Fusco [1991]: 92). Mentre, rispetto al contesto progettuale del design, quello dell'artidesign, ammettendo delle modificazioni in corso d'opera e non affidando la produzione totalmente alla volontà sterile del macchinario, assume una posizione mediana fra artigianato e design.

Nell'artidesign, pur conservandosi valori progettuali e operativi di grande flessibilità (e qui sta il vantaggio sul design), si semplifica molta parte della gamma suddetta: il progetto è quasi totalmente definito, la tecnica quasi adattabile esclusivamente al prodotto da costruire (e qui sta il suo vantaggio sull'artigianato) (Alison, De Fusco [1991]: 94).

D'altro canto, nella costituzione di un genere terzo, l'indipendenza dell'artidesign sta nella logica propria di un "mestiere" che va al di là di un pluralismo enfatizzato. L'artidesign riesce a trovare un equilibrio rispetto alle svariate discrepanze che si evincono nell'arte, nell'artigianato e nel design.

Rispetto all'arte, infatti, esso si configura come una pratica che trasforma il piacere estetico in oggetto. Offrendo finalmente il senso estetico a ciò che si usa, l'artidesign è capace di realizzare e di tradurre gli aspetti rappresentativi, espressivi e persino contestativi dell'avanguardia artistica. Esso si avvale delle indicazioni dell'arte in generale che si traduce finalmente in oggetto.

Rispetto all'artigianato, l'artidesign non ricerca l'unicità del manufatto, ma una molteplicità commisurata, ciò significa che questo genere riesce a creare un equilibrio fra la qualità e la quantità. Stesso dicasi per la fase produttiva, in cui non si lavora più sulla commissione ma anticipando la domanda sull'offerta.

Rispetto al design, l'artidesign conserva l'interesse per il progetto, ma ne ammette la riserva in fase di esecuzione; adotta tutti i tipi di materiali, dai tradizionali a quelli più sofisticati; dichiarando la natura eterogenea delle parti, mira a un prodotto finale omogeneo.

Un articolato sistema di fattori estetici e tecnici rende l'artidesign una realtà non per forza innovativa, ma rintracciabile nella storia del design internazionale e nazionale. Nel contesto interna-

zionale, De Fusco (De Fusco [2012]) si sofferma sulla realtà della *Wiener Werkstätte* (1903), storica ditta austriaca fondata da Josef Hoffmann e che rappresenta la svolta fra arti applicate e design. Interessante è il connubio fra un'attività artigianale e la lavorazione meccanica, con il fine ultimo di prodotti di lusso che questa ditta rappresenta. A testimoniare questo rapporto, l'*Arbeitsprogramm* di Hoffmann e Moser (1905), in cui troviamo la volontà di stabilire uno stretto rapporto fra il pubblico, il progettista e l'artigiano e quella di produrre oggetti d'uso domestico e di qualità. I fattori, dunque, che si trovano alla base della loro filosofia sono: *in primis*, la funzionalità e, in seguito, l'armonia delle proporzioni e l'eccellente qualità della lavorazione.

Altri esempi da considerare nel panorama nazionale sono, secondo Alison e De Fusco, quelli appartenenti all'*italian design*, per citarne alcuni: Bruno Munari, Cleto Munari, Lino Sabattini, ma anche quelli di artisti-artigiani come nel caso di Annibale Oste o Riccardo Dalisi. In tutti questi casi, la formalizzazione della materia diventa l'occasione irripetibile di creare oggetti sospesi da qualsivoglia forma temporale. L'artidesign è l'esempio lampante di come le rigide regole del marketing, non sempre corrispondano alla realtà di una poetica-estetica dell'oggetto, che, invece, risulta preponderante rispetto a qualsiasi risvolto razionale o pre-collaudato.

In conclusione, l'apporto dell'artigianato nel genere terzo appare fondamentale come collante concettuale di un simbolismo estetico che nel suo apparente paradosso progettuale, dispone di un risvolto concreto come quello della creazione di un prodotto. In questo caso, l'artigianato introduce dei punti fermi rispetto allo sviluppo di una nuova forma di cultura materiale, in cui la sincronia estetica, il rapporto diretto con gli elementi e i materiali e l'interazione sensibile diventano tutti degli elementi che favoriscono il consolidamento di un vero e proprio sistema logico, formale, materiale, estetico e fenomenologico come quello dell'artidesign.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W., 1958-1967: *Parva Aesthetica*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- Alison, F., De Fusco, R., 1991: *L'Artidesign*, Electa, Napoli.
- Argan, G.C., 1951: *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 2010.
- Argan, G.C., 1965: *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano.
- Assunto, R., 1959: *L'integrazione estetica*, Edizione di Comunità, Milano.
- Bachelard, G., 1942: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Puf, Paris.
- Bachelard, G., 1945: *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris.
- Bachelard, G., 1949: *Matière et main*, in Bachelard, G., Eluard, P., Lescure, J., Mondor, H., Ponge, F., Solier, R., Tzara, T., Valéry, P. (eds.), *A la Gloire de la Main*, Aux dépens d'un amateur, Paris.
- Bachelard, G., 1957: *La poétique de l'espace*, Puf, Paris.
- Bachelard, G., 1961: *La poétique de la rêverie*, Puf, Paris.
- Bachelard, G., 1970: *Le droit de rêver*, Puf, Paris.
- Boccali, R., 2012: *Gaston Bachelard e l'estetica tattile. Poesia della mano e resistenza della materia*, in Bonicalzi, F. (ed.), *Bachelard e le "provocazioni" della materia*, Il Melangolo, Genova, pp. 181-202.
- Boccali, R., 2017: *Collezioni figurali*, Mimesis, Milano.
- Benjamin, W., 1935-1936: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure)*, ed. by F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma, 2019.
- Benjamin, W., 2012: *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, ed. by A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino.
- Bonicalzi, F., Mottana, P., Vinti, C., Wunenburger, J.J. (eds.), 2012: *Bachelard e le "provocazioni" della materia*, Il Melangolo, Genova.
- Brega, M.G., 2012: *L'estetizzazione del quotidiano*, Mimesis, Milano.

- Brusatin, M., 2007: *Arte come design. Storia di due storie*, Einaudi, Torino.
- D'Amato, G., 2005: *Storia del design*, Mondadori, Milano.
- Dalisi, R., 2006: *Creare con le mani: diritto alla creatività*, Franco Angeli, Milano.
- De Fusco, R., 1985: *Storia del Design*, Laterza, Roma-Bari.
- De Fusco, R., 2010: *Il gusto come convenzione storica in arte, architettura e design*, Altralinea, Firenze, 2016.
- De Fusco, R., 2012: *Filosofia del design*, Einaudi, Torino.
- Desideri, F., 2018: *Origine dell'estetico: dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma.
- Di Stefano, E., 2017: *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma.
- Dorfles, G., 1959: *Bachelard o l'immaginazione creatrice*, "Aut-Aut" 9, pp. 224-232.
- Dorfles, G., 1962: *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino.
- Dorfles, G., 1963: *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli Editore, Bologna.
- Formaggio, D., 1962: *Studi di Estetica*, Renon, Milano.
- Formaggio, D., 1978: *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma.
- Flusser, V., 2003: *La Filosofia del design*, Mondadori, Milano.
- Franzini, E., 2012: *I ritmi immaginari della materia* in Bonicalzi, F. (ed.), *Bachelard e le "provocazioni" della materia*, Il Melangolo, Genova.
- Franzini, E., 2015: *L'estetica fenomenologica di Dino Formaggio*, "Eikasia" 62, pp. 119-132.
- Griffero, T., 2007: *Teorie del Design*, in Carchia, G., D'Angelo, P. (eds.), *Dizionario del design*, Laterza, Roma-Bari.
- Gropius, W., 1965: *La nuova architettura e il Bauhaus*, Abscondita, Milano, 2014.
- Iannilli, G.L., 2019: *L'estetico e il quotidiano*, Mimesis, Milano.
- Maldonado, T., 1974: *Arte e industria*, in *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, pp. 40-42.
- Manzini, E., 1986: *La materia dell'invenzione*, Arcadia, Milano.
- Manzini, E., 1990: *Artefatti. Verso una nuova ecologia dell'ambiente artificiale*, Domus Academy, Milano.
- Mari, E., 1970: *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Matteucci, G., Mecacci, A., Di Stefano E., (eds.), 2014: *Everyday Objects*, "Aisthesis" 7 (1).
- Matteucci, G. (ed.), 2015: *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*, Mimesis, Milano.
- Matteucci, G., 2016: *The Aesthetic as a Matter of Practices: Form of Life in Everydayness and Art*, "Comprendre" 18 (2), pp. 9-28.
- Mecacci, A., 2012: *Estetica e design*, Il Mulino, Bologna.
- Morris, W., 1883: *Art under Plutocracy*, in *Collected Works of William Morris (1910-1915)*, ed. by M. Morris, vol. 23, Longmans, Green & Co., London.
- Oste, A., 2007: *Attraversamenti. Annibale Oste: dalla scultura al design 1970-2005*, Altrastampa, Napoli.
- Pallasmaa, J., 2019: *Design for sensory reality: From visibility to existential experience*, "Architectural Design" 89 (6), pp. 22-27.
- Saito, Y., 2007: *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Sertoli, G., 1972: *Le immagini e la realtà*, La Nuova Italia, Firenze.
- Vinti, C., 1997: *Il Soggetto qualunque*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Vitruvio, Marco Pollione, 1486-1488: *De Architectura*, Einaudi, Torino, 1997.
- Vitta, M., 1996: *Il disegno delle cose: storia degli oggetti e teoria del design*, Liguori, Napoli.
- Vitta, M., 2014: *Dall'oggetto all'oggetto: Le radici profonde dell'estetica*, "Aisthesis" 7 (1), pp.93-107.
- Vitta, M., 2016: *Le voci delle cose*, Einaudi, Torino.
- Wunenburger, J.J., 2003: *L'Imaginaire*, Puf, Paris.