

Cultural Design: un tentativo interdisciplinare sperimentato nel progetto Design al tombolo

DI ILARIA GUGLIEMMETTI*

Abstract¹

Certe correnti del design s'interrogano sulle possibilità d'intervenire nei processi di riattivazione, riuso e attualizzazione di saperi artigianali sedimentati sui territori. Il progetto *Design al tombolo* tenta di mettere alla prova la portata del modello interdisciplinare *design and humanities*, attraverso l'incontro con l'antropologia. Tale incontro si è rivelato capace di produrre percorsi di valorizzazione dedicati a una specifica espressione di artigianato tessile lombardo, attraverso una serie di fasi che dalla raccolta di documentazione etnografica approdano a una pratica di meta-progettazione condivisa.

Parole chiave: *Cultural design*, documentazione etnografica, merletto di Cantù, associazioni di merlettaie, patrimonio culturale immateriale

Introduzione

Oggi i beni culturali vivono il prioritario problema della propria fruibilità da parte degli utenti: un percorso che può essere progettato con il contributo del design. Questa ipotesi, di recente proposizione, è legata alla necessità di considerare i beni culturali come capitale da immettere all'interno di un processo di produzione del valore secondo logiche non completamente dissimili da altri settori produttivi (Celaschi, Trocchianesi 2004).

Un luogo di elaborazione metodologica e progettuale su tale tematica è rappresentato, negli ultimi dieci anni, dall'Unità di ricerca Design for Cultural Heritage², afferente al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Dipartimento che si occupa di "*cultural design* ossia sviluppa teorie e prassi di

* ilariaguglielmetti@gmail.com

1 Ringrazio Fabia Apolito e l'Archivio di Etnografia e Storia Sociale (Aess) della Regione Lombardia per il materiale di ricerca prodotto sul merletto di Cantù.

2 Cfr. <http://designforculturalheritage.wordpress.com>.

strategia, comunicazione, prodotto, allestimento e museografia”³ nell’ambito del patrimonio culturale. Da un lato, le finalità del *cultural design* sono quelle di individuare strumenti e metodologie per promuovere aspetti culturali, partendo dal prodotto.

Successivamente, proseguendo nel campo della comunicazione, si arriva ad azioni operative orientate dall’esperienza del prodotto, utilizzando strumenti di *visualizing* (info-grafi, *story board*) e *visioning* (scenaristica, *framework*). Dall’altro lato, le finalità del *cultural design* sono quelle di dare forma, con un approccio interdisciplinare, a strumenti che possano rispondere alle nuove domande di cultura: dall’architettura d’interni all’allestimento, dalla comunicazione ai servizi (Celaschi Trocchianesi 2004). Fra gli approcci interdisciplinari possibili, quello che insiste sulla relazione tra cultura del progetto e scienze umane è centrale per lo sviluppo della pratica progettuale.

Nella costruzione di scenari innovativi è fondamentale infatti una prospettiva interdisciplinare in cui le scienze umane intervengano sia per indagare e analizzare il contesto in cui si sta operando sia per dare forma alla fase di immaginazione d’insieme (*envisioning*) in cui emergono nuovi contesti d’uso, profili d’utenza, comportamenti, ma soprattutto inedite ricadute progettuali. In questo articolo metterò a fuoco lo scambio interdisciplinare tra design e antropologia culturale nell’ottica di una simmetrica contaminazione che può verificarsi nell’ambito della valorizzazione dei beni culturali.

Se l’antropologia osserva per analizzare e conoscere comportamenti culturali, il design procede studiando le modalità di fruizione afferenti all’economia della cultura con l’obiettivo di innovare in termini di valore materiale, immateriale e di proporre nuove forme di utilizzi.

Queste diverse metodologie sono sintetizzabili nel campo di studi noto come *design and humanities*⁴ e nel contesto specifico della valorizzazione del patrimonio culturale immateriale (così come definiti nella Convenzione Unesco 2003)⁵. Esse possono essere applicate a percorsi di valorizzazione delle culture in cui le “comunità” patrimoniali⁶ non sono solo vettori e tra-

3 Si vedano i testi consultabili al link <https://designforculturalheritage.wordpress.com> a cura di Lupo, Trocchianesi, Guglielmetti, Unità di Ricerca e Didattica DeCH - Design for Cultural Heritage, nell’ambito del patrimonio culturale (24 agosto 2015).

4 Cfr. www.humanitiesdesign.org.

5 L’ambito del patrimonio culturale immateriale è esteso alle prassi, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e saperi “che le comunità locali, i gruppi sociali o i singoli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale, della loro storia e della loro identità” (Convenzione Unesco 2003, art. 2, p. 2)

6 Secondo la definizione introdotta nella Convenzione di Faro per “comunità patrimoniale si intende un gruppo umano che vuole sostenere con pubbliche azioni un patrimonio culturale ritenuto degno di essere trasmesso alle future generazioni” (Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore del patrimonio culturale per la società Cets n. 199, Faro, 27 ottobre 2005). Il termine comunità, inteso nell’accezione riportata, comparirà nel prosieguo privo di virgolette.

smettitori di saperi ma anche agenti del patrimonio stesso e delle proprie pratiche culturali. Rispetto a questi temi il design si pone come co-attore del cambiamento offrendo agli studi sulle appartenenze culturali un respiro progettuale che coinvolge le comunità in processi di auto-rappresentazione e auto-affermazione. Il design è inoltre interessato a rendere conoscibile un insieme di connessioni che coinvolge luoghi, comunità, pratiche, in una prospettiva sostenibile, in grado di esprimere peculiarità, in una società sempre più interconnessa e interdipendente globalmente.

La ricerca in cultural design nell'ambito dei saperi artigianali del merletto di Cantù

Si sta diffondendo sui territori un senso di riappropriazione di competenze e di *know-how* traducibili in abilità artigianali. Accomuna tutte queste manifestazioni il desiderio di coesione sociale e di creatività collettiva messa in atto per garantire la sopravvivenza nel contemporaneo di tali abilità. Con l'introduzione nel 2003 della Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e con la Convenzione di Faro (2005) si gettano in effetti traiettorie di ampio respiro (e di diversa interpretazione) sulle dinamiche di riconoscimento dei patrimoni, e sulle modalità di documentazione, inventariazione e narrazione. In particolare, si evidenzia una "opzione ricreativa" per diverse fasce sociali, in primis gli anziani ma potenzialmente – seppur ancora debolmente – i giovani.

La celebrazione dei tempi lunghi del fare, monito del saggio *L'uomo artigiano* (Sennet 2008) che teorizza il modello *bricoleur*-artigiano del pensare con le mani⁷, sembra, infatti, orientare non solo una politica culturale e produttiva ma anche le politiche sociali e nel complesso informa su una serie di relazioni possibili con tutti i settori della produzione creativa. Tema questo centrale anche del primo Forum mondiale dedicato all'industria culturale, organizzato dall'Unesco⁸ che ha focalizzato l'attenzione in particolare su artigianato, design e moda. Premessa decisiva di questo legame è che "la cultura in quanto elemento costitutivo di una data comunità e ambito di produzione di specifici significati identitari, si rafforza come conseguenza della globalizzazione" (Dalla Torre 2009). Più di qualsiasi altro processo di trasformazione industriale, la produzione culturale è, per sua natura, espres-

7 Con questa espressione non ci si riferisce solamente a chi pratica un lavoro manuale artigianale, ma a chi si impegna nel fare un buon lavoro, nell'arte del saper fare, e ne sviluppa le abilità specifiche.

8 Forum Unesco dal titolo *Creatività, innovazione ed eccellenza: dall'artigianato alle industrie del design e della moda*, Monza, 24-26 settembre. Vi hanno partecipato delegati dei 192 Paesi aderenti all'Unesco, oltre a personalità di spicco del mondo industriale ed economico.

sione di un contesto storico e geografico specifico.

Gli attori che concorrono a definire e articolare questo scenario sono molto diversi: le comunità con i propri detentori e testimoni, i ricercatori delle più eterogenee discipline, le istituzioni pubbliche e private che operano con fini culturali e tutto l'ampio settore dell'industria creativa. Se si fa un sintetico affondo nel tratteggiare il ruolo delle istituzioni, si osserva negli ultimi anni un progressivo indebolimento del loro ruolo nel favorire la formazione e la valorizzazione dell'artigianato. Cosa che non succede invece in Germania o in Gran Bretagna o ancora di più in India, dove il governo ha investito molto nello sviluppo delle "tipicità artigianali artistiche", attraverso una rete di organi a sostegno delle comunità e delle loro tradizioni, oggi elementi attrattivi di forte impatto turistico ed economico. In questa direzione, ha fatto storia, in Italia, l'ente Isola (acronimo di Istituto sardo organizzazione lavoro artigianale), istituito dalla Regione Sardegna nel 1957, il cui scopo primario era la promozione dell'artigianato locale in ambito regionale, nazionale e internazionale, favorendo, incentivando, valorizzando e diffondendo i prodotti della Sardegna⁹. L'aver fatto storia deve però essere attualizzato, problematizzato e sottoposto a critica attraverso le conflittualità che in Sardegna hanno caratterizzato le relazioni fra i direttori artistici dell'Isola e gli artigiani (Caoci 2007).

Di recente, grazie alla ratifica italiana del 2007 della Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale si stanno diffondendo iniziative a sostegno della cultura artigiana sia in termini di collaborazioni con le industrie creative che nel facilitare i processi formativi. Con alcune criticità però: urgono modelli formativi e di trasmissione dei saperi capaci di attrarre generazioni diverse, meta-progettazioni in grado di leggere il valore culturale di una pratica, di risolvere una frammentata e non connessa ricaduta (*spill over*) del sapere dentro al tessuto sociale.

In questo contesto parcellizzato nelle più diverse sfumature locali, s'inserisce la *design research*¹⁰ riconoscendo nella forza creativa di comunità patrimoniali un fertilissimo ambito di ricerca-azione. Quali sono le diverse dinamiche di relazione fra design e artigianato? In che modo l'artigianato e il design entrano in relazione generando innovazione e dando vita a tecniche, pratiche, poetiche ed estetiche ibride? Questo tema si riconosce per esempio nei tentativi di interpretazione, ricontestualizzazione di prodotti

9 L'Isola è stato soppresso nell'ambito della finanziaria del 2006.

10 L'espressione *design research* definisce l'ambito di ricerca dedito allo studio del processo di progettazione, allo sviluppo di metodi di progettazione ed è estesa anche alla ricerca applicata in specifici contesti. L'espressione mantiene un senso di generalità volto a comprendere e migliorare i processi e le pratiche di progettazione molto ampio, piuttosto che sviluppare la conoscenza specifica del dominio all'interno di qualsiasi settore professionale della progettazione. Punto di riferimento è la Design research society (Drs) fondata nel 1966, <http://www.designresearchsociety.org> (24 agosto 2015).

artigianali attraverso variabili nuove rispetto a quelle di partenza. Spesso il coinvolgimento delle comunità locali permette di costruire un legame che conferisce al patrimonio una nuova opportunità per continuare a vivere, per documentare la storia di un luogo, per risignificare il senso di appartenenza.

Sono esempi rappresentativi della sperimentazione di alcune di queste relazioni due progetti: Autentico Contemporaneo e Design al tombolo. Entrambi applicano la prassi metodologica *design and humanities* attraverso l'indagine di pratiche artigianali che presentano caratteri di "mobilità" nei quali verificare e "attivare" con strumenti *design driven*, il potenziale "innovativo". Vi sono però significative differenze nelle procedure e nei risultati.

Contemporary Authentic in Milano¹¹, è un progetto di ricerca applicata per la sperimentazione di un modello *design driven* di "attivazione" del patrimonio culturale delle maestranze artigianali e artistiche milanesi. È stato teorizzato un modello relazionale territoriale *master-knowledge sisteman*¹², in cui il design riconosce l'intreccio delle vocazioni culturali a scala territoriale interessanti per il loro valore d'uso (Lupo 2013).

Design al tombolo, come illustrato di seguito, mostra invece un legame con le comunità a partire da una ricerca di matrice etno-antropologica che ha permesso di raccogliere una documentazione etnografica dalla quale, in seguito, si è approdati allo sviluppo di prototipi in cui la "qualità delle relazioni umane" determina i risultati stessi. Lo sbilanciamento sulle componenti antropologiche e sociali risulterà più evidente e dichiarato.

Breve ricerca sul campo e raccolta di documentazione etnografica

Il progetto Design al tombolo è dedicato a un preciso sapere artigianale: il merletto al tombolo canturino, espressione delle comunità del territorio compreso fra Novedrate e Cantù in provincia di Como. L'interesse per questa pratica si è manifestato all'interno di E.ch.i, Etnografie italo-svizzere per la valorizzazione del patrimonio immateriale dell'area transfrontaliera¹³, un progetto di ampio respiro volto alla documentazione e fruizione del patrimonio culturale immateriale transfrontaliero che ha visto il coinvolgimento di un designer nell'intero triennio di attività¹⁴. Le competenze in design

11 Si tratta di un progetto dell'Unità di ricerca Design for Cultural Heritage (DeCh), Facoltà del Design, Politecnico di Milano, <http://www.contemporaryauthentic.com>, (24 agosto 2015).

12 Il modello è stato teorizzato da Eleonora Lupo nell'ambito del progetto Contemporary Authentic in Milano, Unità di ricerca Design for Cultural Heritage (DeCh), Facoltà del Design, Politecnico di Milano.

13 Progetto Operativo (Po) di Cooperazione transfrontaliera Italia-Svizzera 2007/2013, www.echi-interreg.eu (24 agosto 2015).

14 A far data dal 1 giugno 2010. Attività finanziata da un assegno di ricerca del Politecnico di Milano, Scuola di Design, responsabile scientifico Raffaella Trocchianesi, asse-

richieste nel progetto E.ch.i si sono espresse in molte direzioni e hanno trovato un ulteriore ambito di sperimentazione proprio in occasione della ricerca sul campo sul merletto di Cantù.

Questa si è avviata attraverso il *workshop* di formazione attiva “Come documentare i saperi tecnici e le pratiche artigianali: Il caso del merletto di Cantù”. Il bene culturale immateriale è caratterizzato da una sorta di coefficiente di vitalità nel contemporaneo. Nel caso del merletto al tombolo del canturino, la comunità stessa ha segnalato all’Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia (capofila del progetto E.ch.i) la presenza di una rinnovata vitalità e di uno spontaneo lavoro di redazione di un dossier per la candidatura del bene a patrimonio dell’umanità dell’Unesco.

Tali primi elementi sono stati acquisiti dall’antropologa Fabia Apolito nel corso di un’indagine sulle comunità. Ne è risultato un testo che mette in luce la tipicità della tecnica, la sua trasmissione e la collezione di repertori.

Ha fatto seguito la costituzione di un team di direzione dei lavori con lo scopo di orientare e sostenere l’esperienza dei giovani stagisti provenienti dalle discipline etno-antropologiche ma anche video maker, fotografi e designer. La scelta e il coordinamento dei tutor¹⁵ è la fase che meglio dimostra la compresenza delle discipline umanistiche con quelle strettamente legate al *visual design* al fine di favorire la produzione di una ricerca etno-antropologica comprensiva di documenti video, audio e fotografici. Decisivo è stato il contributo del fotografo Mario Cresci¹⁶, la cui notorietà ed esperienza si è consolidata intorno all’antropologia e alla forza dei patrimoni culturali. Egli, attraverso la costruzione dell’immagine, propone un’idea di documento etnografico che ha il potere di diventare comunicazione “altra” e talvolta anche “opera d’arte”. Il suo coinvolgimento ha permesso di orientare il lavoro dei fotografi e dei videomaker nella direzione del “documento etnografico autoriale”, con una forte visione personale. L’interesse dei risultati ottenuti risiede proprio nella capacità di registrare ed enfatizzare aspetti del bene immateriale di cui gli stessi attori non sono sempre consapevoli (vedi figura 6).

Ha fatto seguito la redazione, da parte di Fabia Apolito, della scheda Ich (*Intangible cultural heritage*) dedicata al merletto di Cantù all’interno dell’inventario *Intangibile search*. La scheda sintetizza elementi della ricerca in precisi campi: notizie storico-etnografiche, apprendimento e trasmissione, azioni di valorizzazione, misure di salvaguardia. Il progetto E.ch.i ha infatti prodotto, tra l’altro, un inventario inteso come “‘repertorio’ aperto, dinamico e aggiornabile, accessibile e fruibile, che narra al contempo un

gnatario Ilaria Guglielmetti (Prot. n°14864 del 26 maggio 2010 e successivi rinnovi Prot. n° 9349 del 5 aprile 2011 e Prot. n° 6/2013 del 10 gennaio 2013).

15 I tutor sono stati l’etnografo Guido Bertolotti, la film maker Rossella Schillaci e l’etnomusicologa Elisa Piria assistiti da Fabia Apolito, Agostina Lavagnino e Renata Meazza dell’Archivio di Etnografia e Storia Sociale.

16 Mario Cresci è fotografo, docente e *visiting professor* in Italia e all’estero.

territorio ampio, ricco, omogeneo, ma altrettanto diversificato” (Lavagnino 2014). Nello specifico, la fruizione dei dati multimediali si presenta come corredo informativo puntuale, aggiornabile e immediatamente consultabile. Si tratta dei documenti visivi prodotti in occasione dello *stage* di formazione (album fotografici e video) ma anche di materiale d’archivio. I file audio, fotografici e video nel complesso non solo rendono conto della pratica identificata, ma sono funzionali alla comprensione di altri aspetti, legati per esempio alla dinamicità del patrimonio culturale immateriale.

A dimostrazione della possibilità di estendere l’uso e l’utilità di una ricerca per fini non solo di conoscenza scientifica ma anche di azione progettuale, ha fatto seguito una fase di capitalizzazione dei risultati che ha stimolato la nascita del progetto Design al tombolo. Si è osservato, infatti, che la ricerca aveva presupposti interessanti per lo sviluppo di progettualità. È emersa la presenza nelle merlettaie di una coscienza “progettuale” (non sempre compatta) e un controllo sulle dinamiche creative tradotte in modelli organizzativi e forme di *leadership*. Premesse utilissime per poter avviare un processo di co-design ossia seguendo dinamiche collaborative di negoziazione processuale e estetica fra comunità e designer.

Il trasferimento delle conoscenze

Si indicano in sintesi quegli elementi della ricerca storica ed etno-antropologica che, seguendo un approccio *design oriented*, sono risultati interessanti per la costruzione di un ambiente culturale utile al progetto. Si è rilevata in particolare un’organizzazione sociale basata soprattutto su consuetudini e deboli varianti cui la collettività è strettamente connessa. Tale organizzazione sociale ha, di fatto, determinato un vero e proprio stile di vita leggibile nelle forme della socializzazione, nelle estetiche e nelle ritualità domestiche delle merlettaie.

A Cantù, la lavorazione del merletto a fuselli ha origini antiche, anche se pare non sia possibile indicare un preciso periodo della sua introduzione sul territorio canturino (compreso fra Cantù, Carimate, Novedrate, Figino, Mariano Comense, Cucciago e altri paesi). Come indicato nella scheda Ich:

Il pizzo di Cantù, *ul pizz*, è un merletto realizzato tramite l’intreccio di più fili, solitamente cotone, lino e seta, che vengono avvolti su fuselli, *i oss*; l’intreccio si crea su una base di appoggio, il tombolo, costituita da un cuscino imbottito di paglia di forma cilindrica, *ul cussin*, che viene appoggiato su un cavalletto, *ul pundin*, e mantenuto inclinato tramite un’assicella di legno, *la tapparèla* (Apolito 2012).

Si sintetizzano gli elementi di interpretazione secondo cinque assi: il tem-

po, i luoghi, il trasferimento della conoscenza, il tessuto sociale e la tradizione estetica.

Già da allora avevo questo desiderio nel sangue di imparare il pizzo. Cercando di rubare alle vecchiette vicine di casa qualche piccolo trucchetto, andavo da una casa all'altra. Infatti ho cominciato a lavorare che avevo cinque anni [...]. (un'allieva della maestra Paola Corbetta, 5 ottobre 2011)¹⁷.

In questo brano d'intervista l'informatrice sottolinea come il luogo della trasmissione sia sempre stato l'ambito domestico in cui donne di famiglia o maestre merlettaie organizzavano corsi a pagamento. Una volta completata la propria formazione, la merlettaia non aveva la possibilità di iscriversi a una corporazione professionale, come avveniva invece per la maggior parte delle attività artigianali commerciali tra Quattrocento e Settecento (per esempio per i ricamatori). L'attività di trasmissione sembra aver sempre sofferto di una sorta di gelosia da parte delle maestre merlettaie che, come hanno testimoniato tutte le nostre intervistate, erano molto restie nel divulgare i propri segreti tecnici. Se a questo si aggiungono la scarsissima alfabetizzazione e la mancanza di fonti scritte, peraltro tipica dei mestieri nei quali l'attività manuale è più semplice da illustrare con il fare piuttosto che con le parole, il risultato è un generale nascondimento di quelli che erano realmente i tempi e le forme dell'apprendimento. Alcune testimonianze raccontano:

Mia suocera mi aveva insegnato il punto base, poi avevo una zia da cui volevo imparare i punti più difficili, mi ha fatto vedere, ma troppo velocemente... e disse: Questa qui non imparerà mai a fare pizzo! (un'allieva del Gruppo merletti, Circostrizione 7, 5 ottobre 2011).

Io sono di Cantù, queste cartine dovevano buttarle via, e piuttosto che dartele, le buttano. C'è un po' questa mentalità a Cantù... è una forma di gelosia dei loro disegni e cartine, vogliono tenersi l'esclusiva, c'è ancora questa mentalità sbagliata... (un'allieva del Gruppo merletti, Circostrizione 7, 5 ottobre 2011)¹⁸.

Pur permanendo il sistema tradizionale d'apprendimento in ambito familiare, la presenza della sezione di merletto presso la Scuola d'arte pubblica applicata all'industria di Cantù tra il 1888 e il 1974 influisce sulla modalità di insegnamento della pratica la quale, senza mai approdare a una didattica applicata vera e propria, diventa in un certo senso più codificata. La scuola

17 Testimonianza raccolta da Stéphanie Dalle, stage di formazione attiva E.ch.i a Caslino al Piano-Cadorago.

18 Testimonianze entrambe raccolte da Stéphanie Dalle, stage di formazione attiva E.ch.i a Como.

ebbe come scopo principale quello di potenziare la parte progettuale del pizzo canturino tramite l'insegnamento del disegno e quindi di formare una manodopera più adeguata alle nuove richieste del mercato. L'aver frequentato la scuola d'arte rappresenta una sorta di spartiacque fra le merlettaie diplomate e quelle che non lo sono, proprio in virtù della preparazione al disegno affrontato a scuola. È il caso della merlettaia Angela Cappelletti Zanfrini¹⁹, che ricorda con orgoglio la propria formazione a metà degli anni Sessanta:

L'istituto d'arte dava una preparazione completa che comprendeva le materie classiche al mattino, mentre al pomeriggio c'era il disegno tecnico e le tecnologie inerenti al settore scelto (merletto, intaglio del legno) [...] Bisogna avere una preparazione per saper disegnare per merletto, secondo me l'istituto d'arte ci ha dato una preparazione completa perché ci ha insegnato a osservare, captare un'idea, tradurla in disegno e poi eseguirla...²⁰ (5 ottobre 2011).

Anche la merlettaia Mariangela Montorfano vanta una formazione presso la scuola d'arte che l'ha resa nel tempo non solo una maestra merlettaia ma anche disegnatrice, titolare del corso di aggiornamento in merletto dell'Ente Nazionale Acli Istruzione Professionale (Enaip) di Cantù. Non usa dispense né altri testi didattici ma invita le allieve a realizzare un proprio quaderno sul modello di quelli diffusi negli anni Sessanta, che presentavano su fogli quadrettati il disegno, la spiegazione e il provino dei punti su fondo blu.

La sezione di merletto chiude nel 1974 e, verso gli anni Ottanta, a Cantù come in altri centri italiani, si assiste alla fine della produzione professionale e al risorgere di quella amatoriale. Di fronte a questa nuova "vocazione", ha ancora senso parlare di "scuola" nell'ambito del merletto? La risposta a una pur vivace domanda di formazione trova riscontro nelle diverse attività proposte da associazioni, comitati, consorzi, accademie, gruppi amatoriali. I corsi hanno generalmente frequenza settimanale, spesso il sabato pomeriggio, e durano tre-quattro ore; le allieve hanno un'età media compresa fra i 40 e 70 anni. Ogni classe è composta da venti-trenta allieve, secondo il bacino di riferimento. La vocazione formativa di ciascuna associazione è molto diversa e, in generale, non si rilevano né una metodologia codificata, né aperture significative verso altre forme di apprendimento. Resta in sospeso anche il legame di complementarietà con altri percorsi formativi come quelli di istituti d'arte, licei artistici o con la formazione universitaria e specialistica. Emerge, fra tutte le proposte che l'Accademia merletti De Amicis Cantù²¹ porta avanti da un ventennio, un sistema didattico personalizzato,

19 Maestra merlettaia e disegnatrice per Abc merletti e ricami di Albate.

20 Testimonianza raccolta dall'autrice, stage di formazione attiva E.ch.i a Cascina Massè di Albate.

21 Cfr. www.accademiamerletti.it (24 agosto 2015).

con schede esplicative, gruppi di massimo dieci allievi e la possibilità di sperimentazione di videocorsi a distanza²². Nell'anno scolastico 2012/2013 l'Accademia merletti ha condotto corsi presso l'Istituto tecnico Ripamonti di Como e ha di recente definito un programma di formazione dal titolo "Merletto e mandala" dedicato agli studenti di moda e design. Anche il Comitato per la biennale merletti Cantù organizza da tempo *workshop* di formazione nell'arte del gioiello a merletto o sulle specifiche competenze del progetto, disegno e spuntatura²³.

L'aspetto didattico è essenzialmente il frutto della vocazione e dell'intraprendenza delle singole maestre, che spesso ignorano sistemi di notazione grafica o le potenzialità dei *social network* nella creazione di comunità di pratiche *online*. Viene anche ignorato il dibattito di più ampio raggio sulla funzione e le modalità di apprendimento di pratiche artigianali d'eccellenza, iscritte nelle recenti strategie che il comparto produttivo *Made in Italy* dedica proprio a questi mestieri.

Abbiamo monitorato il lavoro di un'allieva finlandese, membro del Comitato per la promozione del merletto di Cantù e desiderosa di rimanere anonima, la quale da circa cinque anni segue il corso a Cantù e che nei mesi estivi insegna in Finlandia le tecniche canturine, favorendo il trasferimento e l'apprezzamento della pratica nel suo Paese d'origine. Usa un personalissimo quaderno scritto a mano e gestisce direttamente l'organizzazione dei corsi.

In generale, rispetto alla tradizione del merletto nelle più strutturate scuole svizzere ed europee²⁴, nel canturino si registra una scarsa consapevolezza delle potenzialità formative. A ciò si aggiunge il nodo problematico dell'*autentico* ossia la conoscenza di quella tipicità di repertori, punti e tecniche che distinguono la pratica del merletto nel canturino rispetto alle altre varianti nazionali e internazionali. Come ha denunciato Rita Bargna, collezionista di merletti e presidente dell'Associazione "Merletti d'arte" oltre che relatrice al convegno "Merletto domani: un'eredità culturale del territorio in cerca di nuove traiettorie", svoltosi a Cantù il 19 ottobre 2013, si osserva una progressiva perdita di conoscenza della nomenclatura dei circa 150 punti praticati nel merletto antico canturino a favore di una "soggettiva" nomina dei punti e di un uso ricorrente di soluzioni semplificate che incontrano maggiormente il gusto delle allieve. Questo è da imputare all'assenza di percorsi formativi riconosciuti e deputati a conferire lo statuto di "maestra" o all'assenza di una programmazione didattica obbligatoria. Il trasferimento

22 Cfr. www.laceproject.it, sezione video (24 agosto 2015).

23 Si definisce spuntatura la foratura del disegno che permette una più fluida esecuzione del lavoro.

24 Per esempio, le attività della Fédération des dentellières suisses (Fds), www.vss-fds.ch (24 agosto 2015).

informale, così come promosso dalle tante associazioni, risulta dunque la sola modalità di formazione coerente con le esigenze della comunità di merlettaie. Una modalità, tuttavia, spesso avvertita come foriera di pericolose approssimazioni.

Tessuto sociale, estetica e progetto Design al tombolo

Si ipotizza che i motivi per cui persiste la forma amatoriale della pratica risiedano non solo nel piacere dell'incontro, ma anche in una diffusa e condivisa "educazione al bello" nonché nell'esperire forme estetiche in cui la comunità di donne si riconosce. Le origini di questa singolare "predisposizione" sono rintracciabili nella vocazione del territorio. Epicentro di un'area storicamente ricca di manifatture qual è la Brianza, le comunità del canturino hanno sempre espresso capacità artistiche e manuali perpetuando la memoria ma anche la proiezione nel futuro di un sapere. Le ragioni per cui un territorio possa esprimere una così evidente inclinazione al bello, al gusto, una sorta di cultura della perfezione ricercata attraverso le armonie, gli equilibri, l'eleganza in tutte le sue evoluzioni, sono da ricercare nelle relazioni fra vicende storiche, economiche, artistiche e sociali. Certamente su un territorio già fertile e ricco di abilità, grande rilievo ha avuto nel 1882 la Scuola d'arte e mestieri, non semplicemente tesa a fornire agli allievi le necessarie abilità tecniche, ma anche ad affinare e promuovere il gusto e la sensibilità artistica. Si tratta di una mappa storicamente stratificata di una comunità laboriosa che esprime nella creatività un punto di convergenza tra merlettaie, progettisti, clientela e figure imprenditoriali. È proprio nel mutevole rapporto fra questi soggetti che si potrebbe ricomporre una nuova riqualificazione del merletto per affiancare ai repertori tradizionali, appannaggio delle generazioni più anziane, le tendenze estetiche contemporanee.

In questa direzione si muove il lavoro del Comitato per la promozione del merletto di Cantù, una realtà associativa e non manifatturiera, che ha avviato nel 2011 il progetto "Merletti e Design". Questo si prefigge il duplice scopo di individuare nuovi ambiti di applicazione del merletto di Cantù e di incentivarne il rinnovamento, con "pezzi unici d'autore" realizzati grazie alla collaborazione creativa con rilevanti designer italiani. Il progetto, partito con Alessandro Mendini²⁵, si è allargato ad altre collaborazioni, quelle di

25 Alessandro Mendini, attivo dalla fine degli anni Settanta, è tra i rinnovatori del design italiano sia come intellettuale e autore di scritti sia come membro autorevole del gruppo Alchimia. Da quegli anni il suo interesse lo ha portato a lavorare per aziende quali Alessi, Venini, Cartier, Swatch, Swarovski. Per l'attività di designer ha ricevuto svariati premi tra cui due volte il Compasso d'oro 1979 e 1981. Ha diretto riviste di architettura tra cui *Domus* e *Casabella*, ha ricevuto l'onorificenza dell'Architectural League di New York e la *laurea honoris causa* del Politecnico di Milano.

Andrea Branzi e Luca Scacchetti²⁶. Ognuno dei progetti ha visto la collaborazione attiva tra designer e merlettaie nelle diverse attività preparatorie. La fase esecutiva vera e propria ha richiesto invece la suddivisione del lavoro tra più merlettaie, recuperando una storica modalità organizzativa delle manifatture merletti per meglio gestire i lunghi tempi di realizzazione²⁷. Il lavoro del Comitato dimostra quanto una realtà associativa possa attivare logiche collaborative forti, con un riconoscimento pubblico e istituzionale, sostituendosi a un sempre più debole comparto manifatturiero, cui storicamente è sempre stato affidato il destino di questa pratica artigianale. Si tratta del segnale di un rinnovato ruolo degli attori sociali nell'orientare il futuro di un patrimonio culturale.

Addentrando nello specifico del progetto Design al tombolo²⁸ si osserva la sperimentazione di una partecipazione creativa con la comunità finalizzata all'uscita progettuale: una collezione di sei prototipi di borse "di frontiera", ispirate ai beni immateriali dell'area italo-svizzera con inserti in merletto. Come sopra indicato, dopo una fase di capitalizzazione dei documenti di ricerca etnografica si è proseguito nel lavoro di meta-progettazione con l'analisi dei repertori tradizionali e delle vocazioni stilistiche delle singole merlettaie coinvolte, fino alla costruzione di sei *brief* di progetto, poi presentati alle comunità con un *workshop* collettivo presso il Museo didattico della seta di Como dove sono stati avviati gli *atelier* finalizzati alla realizzazione condivisa dei merletti.

Ogni designer ha lavorato con una diversa comunità di merlettaie, costruendo la fiducia attraverso la condivisione dell'intero processo di esecuzione, introducendo i propri strumenti e le tecniche di lavoro (*software*, *mood board*, ecc.) e rapportandosi costantemente con il lavoro di tutto il gruppo e con gli strumenti di condivisione e divulgazione dell'esperienza avvenuta attraverso l'uso del web.

26 Andrea Branzi, attivo a Milano dal 1973, ha fatto parte di Archizoom associati, primo gruppo di avanguardia noto in campo internazionale, è autore di studi su storia e teoria del design ed insegna alla Facoltà di Architettura e disegno industriale del Politecnico di Milano.

Luca Scacchetti: attivo dal 1978 nell'ambito della progettazione architettonica, design e urbanistica. Progetta abitazioni, alberghi e negozi in Italia e all'estero. La carriera progettuale è scandita da un'intensa attività didattica. Dal 2001 insegna al Politecnico di Milano, alla Facoltà di Design.

27 La sezione Merletti e design dell'XI Biennale internazionale del merletto ha esposto il merletto Danzatori, su progetto di Andrea Branzi, e Cinque merletti urbani, su progetto di Luca Scacchetti (Comitato per la promozione del merletto 2013).

28 Il progetto Design al tombolo. Progetto di un intreccio del Consorzio PoliDesign è finanziato da E.ch.i ed è stato condotto, a giugno-luglio 2012, da ricercatrici designer del gruppo DeCh-Design for cultural heritage del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano: Elena Ascari, Elena Giunta, Ilaria Guglielmetti, Giulia Pils, Alessandra Spagnoli, Raffaella Trocchianesi.

Nel complesso l'esperienza ha permesso la costruzione di un intenso sistema di relazioni designer/merlettaia (detentore del sapere) basato sulla lenta costruzione della fiducia, della stima nel riconoscimento delle diverse competenze utili al raggiungimento di un esito innovativo. La collezione di sei prototipi di borse di fatto dimostra possibili forme di attualizzazione della pratica, risultanti da un processo di negoziazione estetica con le comunità stesse. La collezione esprime una serie di sei minute varianti significative poiché negoziate e dunque accettate e percorribili anche in futuro.

Sono stati sperimentati due assi di innovazione: 1. asse processuale attraverso il cambiamento del significato d'uso: dal merletto per il corredo al merletto per l'accessorio; 2. asse temporale attraverso il meticciamiento stilistico: l'introduzione di nuove cromie, filati e composizioni. Ciascuna borsa tenta di operare una minima evoluzione estetica intercettando nuove coordinate culturali di gusto (mercato d'alta gamma) o l'interesse di soggetti che esprimono una domanda di nicchia (*merchandising* museale). Le merlettaie non solo hanno espresso apprezzamento verso i manufatti ma anche consenso per un'operazione di connessione, di messa a sistema di diverse realtà: tutte le associazioni sono state chiamate a collaborare e si sono espresse all'interno di un processo condiviso senza rinunciare alle proprie vocazioni²⁹.

Conclusioni

L'esperienza di co-design nelle forme degli *atelier* a estetiche partecipate ha favorito un dialogo sinergico fra pratica tradizionale e nuove competenze, facilitando il trasferimento dei saperi e il meticciamiento delle tecniche. Se si confronta questa esperienza con la storia del merletto canturino, è rilevante come, negli anni Trenta e Quaranta, venne rifiutato il proseguimento di una linea stilistica di maggiore attualità formale, indicata non solo da illustri architetti come Franco Albini e Giò Ponti, ma anche di un intero sistema creativo-produttivo che in quegli anni si stava affermando. La mancata apertura a nuovi traguardi di modernità fu un atteggiamento sociale di tutta la comunità di merlettaie, mercanti, manifatture, clientela che difese non solo rapporti, gerarchie, relazioni ma anche un repertorio stilistico di gusto tradizionale, dove prevalevano elementi figurativi cinquecenteschi e barocchi. Tale atteggiamento di ostinata difesa di repertori e destinazioni d'uso (come quella del corredo) ha fortemente rafforzato il valore del tipico ma, nello stesso tem-

29 Per processi e prodotti cfr. www.facebook.com/designaltombolo; www.polide-sign.net/it/content/design-al-tombolo-progetto-di-un-intreccio-conceptattori-obiettivi-del-progetto www.echi-interreg.eu/activity/view/design-al-tombolo-progetto-di-un-intreccio (24 agosto 2015).

po, ha ostacolato l'attualizzazione della pratica. La dicotomia fra la persistenza del tradizionale e l'evoluzione di alcuni elementi della pratica vissuto nel progetto Design al tombolo ha stimolato il lavoro delle merlettaie, chiamate a confrontarsi sui propri atteggiamenti "progettuali", sui propri gusti e sull'apertura a nuove soluzioni estetiche. In generale abbiamo registrato la progressiva consapevolezza e disponibilità da parte di tutte ad avere uno sguardo critico sull'attuale modo di vivere il merletto e abbiamo raccolto posizioni differenti. Alcune hanno riconosciuto più di altre l'importanza del progetto:

L'importante è il progetto: il rinnovamento è nel progetto. Se il progetto si rinnova si rinnova anche il merletto, il settore e si trovano anche degli sbocchi merceologici nuovi... Non c'è futuro per il merletto senza il design! (Renata Casartelli, presidente del Comitato per la promozione del merletto, 6 ottobre 2011)³⁰.

Si è osservato inoltre un contesto denso di stimoli utili alla ricerca antropologica e sociologica per orientare la progettazione di nuove forme di intrattenimento culturale portatrici di benessere collettivo. Nel territorio canturino le associazioni hanno proposto l'insegnamento del merletto al tombolo inscrendolo in una dimensione di svago, d'intrattenimento ad alto contenuto estetico che esalta la dimensione del "saper fare". E questo non è solo il risultato di un progressivo indebolimento del mercato manifatturiero, ma anche di un desiderio diffuso di praticare un sapere svincolato dalle logiche produttive, attuando dunque una strategia di offerta culturale che non persegue obiettivi di ricollocamento nel mercato, ma piuttosto favorisce il manifestarsi di quell'orgoglio "canturino" che molte delle intervistate difendono.

Si può inoltre leggere una sorta di circolarità che, dalla ripresa contemporanea della pratica intesa come attività da svolgere nel tempo libero, diventa occasione di lavoro per tornare a essere attualmente pratica affrontata nel tempo disponibile. Con la differenza che, oggi, il "saper fare merletto" assume un valore culturale, diventa occasione per fare memoria sulla vocazione di un territorio.

Si è osservata una dimensione "psicologica" della pratica, un benessere psico-fisico, indicato come uno dei maggiori benefici acquisiti dall'eseguire la tecnica dell'intreccio a fuselli, soprattutto quando collettiva, poiché amplifica il singolare tintinnio dato dall'urto fra i fuselli, chiamato il "canto dei fuselli". Una sorta di mantra che contribuisce a rallentare il battito cardiaco e ad abbassare la pressione arteriosa grazie ai movimenti precisi, ritmati, che obbligano ad ascoltare il fluire dei propri pensieri diventando anche un rimedio a stanchezza e malumore. Inoltre, è un'attività che accresce l'autosti-

30 Testimonianza raccolta dall'autrice, stage di formazione attiva E.ch.i a Cantù.

ma, come si riscontra in altre mansioni analoghe come il lavoro a maglia³¹. Questa dimensione può trovare nuove forme di diffusione intercettando i trend più attuali dedicati alla progettazione degli ambienti e delle dinamiche culturali che s'incaricano di incidere sull'equilibrio psicofisico ed emotivo delle persone e delle collettività.

Procedendo con un metodo che parte con la ricerca etnografica sul campo e la successiva formalizzazione delle testimonianze all'interno di un inventario, si è affermato un presupposto essenziale per il *cultural design*: è necessario e urgente per la cultura del progetto, lavorare con le comunità e le proprie sedimentazioni culturali, conoscerne i codici espressivi per riscriverne usi e forme socialmente sostenibili. In che modo? Si può agire sui repertori stilistici, sulle materie e sui processi, creare connessioni con qualità percettive minori (come quelle acustiche), introdurre nuovi strumenti o narrazioni che ne amplificano la conoscenza. Oppure, come verificato nel progetto Design al tombolo, coinvolgere le maestranze nelle fasi di *prototyping* (*prototype, mock-up, review, refine based on feedback*)³² riattivando una produzione di pezzi unici ad alto tasso sperimentale *Art and craft and design*, destinato ai più diversi segmenti del mercato (collezionismo, *merchandising* culturale, mercato d'alta gamma...). Va infatti ricordato che è nel design italiano dagli anni Cinquanta in poi che si utilizzano sperimentazioni legate alla piccola serie, all'artigianato e ai liberi laboratori di ricerca. Inoltre, sempre più studi rilevano il ruolo decisivo dell'industria del lusso nel valorizzare mestieri d'arte con logiche di *partnership* produttive su piccole collezioni a dimostrazione di una stretta relazione fra mercato d'alta gamma e economia della conoscenza³³. La sperimentazione di un modello multidisciplinare e umanistico di metaprogettazione *cultural based* è una metodologia di collaborazione integrata in ogni fase ed è ancora ampiamente da sperimentare. Ciò che è evidente nell'esperienza presentata è che può esistere un incrocio fertile fra produzione artigianale e una nuova interpretazione del valore sociale e artistico di tali pratiche e oggetti³⁴ in cui l'antropologia culturale svolge un suo specifico ruolo.

31 Le testimonianze su quest'aspetto sono state raccolte con visite private e momenti di socializzazione informale non documentate.

32 Il *prototyping* – termine usato in una varietà di contesti – porta alla costruzione di un prototipo, ossia un esempio precoce, modello o versione di un prodotto costruito per testare un concetto, un servizio o un processo. *Prototype, mock-up, review, refine based on feedback* sono alcune attività o esiti intermedi che servono a fornire le specifiche per la definizione di un vero sistema di riproduzione.

33 Foray 2010. Cfr. www.comitecolbert.com (24 agosto 2015).

34 Questi temi sono stati affrontati nel convegno Merletto domani: un'eredità culturale del territorio in cerca di nuove traiettorie, XI Biennale internazionale del merletto, Cantù, 19 ottobre 2013.

Bibliografia

- Apolito, F., (2012), *Merletto del canturino*, scheda presente nell'Inventario Intangible Search.
- Caoci, A., (2007), Dall'estetica del virtuosismo tecnico all'estetica del virtuosismo cognitivo-linguistico. Le tessitrici di Isili, in Caoci, A. e Lai, E., a cura di, *Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Milano, Franco Angeli, pp. 123-147.
- Celaschi, F., Trocchianesi, R., (2004), a cura di, *Design & beni culturali. La cultura del progetto nella valorizzazione del bene culturale*, Milano, Polidesign.
- Comitato per la promozione del merletto, (2005), *Merletti e mobili nell'arredo della casa tra Ottocento e Novecento*, catalogo della VII Biennale internazionale del merletto, Cantù, 16-30 ottobre 2005.
- Comitato per la promozione del merletto, (2011), *Merletti e design*, catalogo della X Biennale internazionale del merletto, Cantù, 16 ottobre - 6 novembre 2011.
- Comitato per la promozione del merletto, (2013), *Merletti e design*, catalogo della XI Biennale internazionale del merletto, Cantù, 6-20 ottobre 2013.
- Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale Conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003, art.2.
- Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società STCE n° : 199, Faro (PT); in vigore dal 1/6/2011, Fonte: Ufficio dei Trattati, <http://conventions.coe.int>
- Foray, D., (2010), *L'industrie du luxe et l'économie de la connaissance*, Paris, Comité Colbert.
- Lavagnino, A., (2014), Identificazione e inventariazione del patrimonio culturale immateriale, in Beccarini, V., Roncaglia, S., a cura di, (2014), *Culture del lavoro e dello svago in Lombardia*, Milano, Mimesis, pp. 297-324.
- Lupo, E., (2013), *Autentico Contemporaneo. Design e attivazione dei saperi tipici e maestri artigiani milanesi*, Milano, Maggioli Editore.
- Sennet, R., (2008), *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli.
- Trocchianesi, R., Guglielmetti, I., (2012), Recognition Elements of Design in the Multiplicity and "Multiversality" of the Various Relationship Dynamics with Handcrafts, in Albino, C. e Martins, C., eds., 2012, *Design, artigianato e industria*, Porto, Editoria.



Figura 6 – Stagisti mentre documentano la pratica artigianale del merletto al tambolo. Camà (CO), 2012. Scatto Laura Losio. Progetto E.ch.i. DIRITTI RISERVATI.