

SCUOLA INTERNAZIONALE D'ARTE CERAMICA

LA MERIDIANA



UNA VALUTAZIONE DEL FATTO A MANO

L'atelier artigianale e il significato del suo stile

di **Peter Lane**

Traduzione di Federica Fusi e
Pietro Elia Maddalena

LA MERIDIANA

Loc. Bagnano 135 50052 Certaldo Firenze

Tel & Fax +39 0571 660084

www.lameridiana.fi.it

pietro@pietro.net

Una valutazione del “fatto a mano”

L' atelier artigianale e il significato del suo stile

Uno degli argomenti del capitolo precedente era che la definizione “fatto a mano” è determinante in quanto implica una relazione di potere fra l'acquirente e il produttore. Questa relazione tradizionale è quella atavica nella quale il cliente esprime la sua superiorità economica (e “morale”) sugli altri esercitando la sua capacità di comprare “lavoro” non necessario. Un'altra, non esattamente contraddittoria ma quantomeno annosa questione, riguarda l'abilità dell'artigiano di lavorare in collaborazione con un artista o con un designer con tutta la volontà e l'entusiasmo necessari a far sì che l'integrità del progetto di gruppo vada oltre l'espressione della propria creatività.

Ma in questo capitolo tratteremo un argomento diverso. Considereremo l'opera ed il ruolo sociale di un altro tipo di artigiano il cui lavoro, sebbene apparentemente tradizionale, è, di fatto, interamente un'invenzione del ventesimo secolo. Si tratta del lavoro dell'artista di classe media o dell'artigiano-designer, a volte definito *craftman*. Il punto di partenza qui è l'adempimento creativo e la capacità di esprimersi del singolo artigiano che lavora sui suoi stessi progetti, anziché sotto le direttive di un cliente, un artista o un designer.

La discussione centrale ruota pertanto attorno al produttore individuale, non al cliente, sebbene, naturalmente, il ruolo del consumatore di prodotti artigianali abbia una certa rilevanza ed interesse.

L'attività artigianale è intrigante: è in qualche modo un'attività artificiale, ma le sue virtù includono la proposta di estetiche alternative rispetto a quelle offerte dal design industriale e la proposta di un modo di vivere che offre un'alternativa alle “realità” spesso opprimenti frutto dello scetticismo della fine del XX secolo. L'artigianato è una delle tante strategie popolari attraverso la quale persone intelligenti hanno voltato le spalle alla spiaggia dello scetticismo per tuffarsi nel caldo mare della fiducia.

Il capitolo inizia con un breve resoconto del lavoro e delle idee del prof. David Pye. I valori che egli ha descritto nei suoi libri e mostrato nei propri manufatti come intagliatore e tornitore di legno sono centrali per l'ideologia della principale corrente dell'artigianato moderno. Inoltre Pye è importante perché le sue idee spaziano dall'artigianato al design industriale. Seguirà poi una breve panoramica, per fornire un quadro generale sulla scena degli atelier artigianali.

Discuterò poi sui modi in cui l'artigianato contemporaneo dimostra di essere un'invenzione del XX secolo, prendendo in esame il ruolo positivo di ciò che ho chiamato “artigianato conservativo”. Concluderò il capitolo una valutazione del ruolo dell'artigianato come insieme di estetiche alternative.

David Pye

A volte porto con me una piccola scatola di legno rotonda. Entra comodamente in una tasca. Questa piccola scatola è il tipico manufatto intagliato a mano capace di deliziare molte persone per la sua graziosa dimostrazione di intelligente abilità. La parte superiore del coperchio ha una trama finemente striata e quando si toglie il coperchio dalla scatola, le linee in rilievo, ben intagliate, luccicano formando spirali di luce. Intorno al bordo del tappo c'è un bell'esempio di modanatura: se ne sta lì pulita, sporgendo leggermente dalla superficie e nel punto in cui incontra la base del tappo il suo profilo è netto e deciso.

L'ermeticità del tappo dà piacere nel momento in cui lo si estrae dal contenitore e, all'interno, il legno è pulito, scuro, preciso. Il corpo della scatola trasuda calore perché la luce viene in parte riflessa e in parte assorbita dal legno leggermente untuoso, color castagna con sfumature porpora.

La scatola è molto piccola, e praticamente inutile eccetto che per contenere oggetti minuscoli, ma è una vera e propria lezione sulle possibilità di trattare le superfici e un modo per ricordarci il valore molto speciale dell'abilità umana.

Questo genere di virtuosismi sono molto importanti per il loro stesso bene. Così come non abbiamo bisogno di giustificare o spiegare il nostro piacere nel vedere e nell'ascoltare un brillante violinista, allo stesso modo possiamo trarre piacere nell'evidenza fisica di un oggetto che dimostri come la mente, l'occhio e la mano di una persona abbiano prodotto, a dispetto di tutto, un buon lavoro. Ciò che ammiriamo è il dono di bellezza a dispetto di ogni rischio. Al cuore di ogni esecuzione sta il brivido che nasce dalla sfida nell'evitare l'errore.

L'autore di questa scatola è David Pye. Pye nacque nel 1914. Si formò come architetto alla Architectural Association di Londra, e finché non si arruolò in marina nella Seconda Guerra Mondiale, si specializzò nella progettazione di edifici in legno. Dopo la guerra venne invitato ad insegnare nella scuola di Design per Arredamento presso il Royal College of Art di Londra dove divenne Professore di Design per Arredamento nel 1963. Si ritirò nel 1974. Nel 1968 pubblicò *The Nature and Art of Workmanship* e nel 1978 *The Nature and Aesthetics of Design*.

Sono quattro le aree in cui l'influenza di Pye come artigiano, scrittore e insegnante ha dimostrato di essere produttiva: egli ha dato forma alle nostre idee sulla natura dell'abilità e sulle effettive differenze fra il processo della manifattura all'ingrosso e la produzione singola o limitata. Ha sfidato a livello pratico e filosofico i nostri concetti sulla funzione e sull'utilità. Ha diretto l'attenzione sull'importanza della superficie e delle superfici. Ha sempre concentrato la propria attenzione e quella dei suoi allievi e lettori, sulla trilogia che necessariamente dà forma ad ogni design: le proprietà intrinseche del materiale, le conoscenze del *craftman*, e le qualità che cerchiamo di esprimere come civiltà.

Ma se, mettendo da parte le sue scatole e le sue ciotole di legno intagliato, David Pye dovesse essere ricordato per una sola cosa, allora sarebbe ricordato per la sua distinzione fra l'esecuzione del *rischio* e l'esecuzione della *certezza*.

Prendiamo come esempio la scrittura a mano. C'è sempre la paura di sporcare la carta o che la mano scivoli mentre si scrive: questo è un esempio di esecuzione del rischio. Allo stesso modo quando si assiste alla performance di un violinista e ci meravigliamo della sua abilità, ammiriamo anche il suo coraggio nell'affrontare la possibilità dell'errore. Con l'esecuzione della certezza, invece, una volta che il processo della manifattura ha avuto inizio, i risultati sono prevedibili: se è "x" allora sarà necessariamente "y".

Ma, come puntualizza Pye, anche nell'esecuzione della certezza dev'esserci stata una storia del rischio: le attrezzature e le macchine (e, oggi, i software) che danno la certezza del risultato hanno attraversato fasi di messa a punto e di errore. D'altro canto, la maggior parte degli artigiani che si affidano alla relazione fra le proprie mani e il proprio cervello (sia che realizzino mobili, vasi d'argilla o auto di lusso) escogitano ogni tipo di macchina per limitare i rischi dell'esecuzione.

L'utilità commerciale dell'esecuzione del rischio è costantemente ridotta nell'industria avanzata poiché i manifattori cercano ricercatezze sempre maggiori per poter ridurre al minimo l'errore.

E tuttavia anche per i progetti inizialmente su misura, come la costruzione di impianti nucleari, l'esecuzione del rischio è importante perché la maggior parte del lavoro è totalmente nuovo: il design esiste ma realizzarlo per la prima volta implica la soluzione di problemi imprevedibili in quanto gli ingegneri non saranno stati capaci di prevedere la maggior parte di essi.

L'eleganza della distinzione fra rischio e certezza sta nella rimozione della falsa opposizione fra mani e macchina, stabilendo come l'uso o il non uso di una macchina sia un falso problema. La caratteristica critica che distingue un tipo di esecuzione da un'altro è a quale stadio la scelta creativa viene introdotta nel processo della manifattura.

Le provocazioni di Pye hanno avuto risposte. In *The Nature and Aesthetics of Design*, egli sviscera un'imbarazzante contraddizione riguardo la questione del concetto secondo il quale "la forma segue la funzione", una questione che continua ad avere un fascino emotivo. Pye stabilisce che il designer ha più libertà sulla forma che sulla funzione, abbracciando un concetto modernista rimasto inviolato. Egli sostiene a) che l'abilità dei nostri mezzi di lavorare e dare risultati dipende molto meno esattamente di quanto pensiamo dalla loro forma (anche un paio di cuscini a sfera "identici" sono diversi l'uno dall'altro e, ad ogni modo, nessuno di essi è perfettamente sferico); e

b) che tutti i nostri mezzi sono propensi a funzionare nei modi che non vogliamo (i pneumatici si consumano, il piano di un tavolo si graffia, i coltelli perdono l'affilatura, gli aerei cadono).

Il dibattito sul design è diventato sempre più simile al dibattito della critica letteraria: a proposito del design ci chiediamo “cosa significa” e non “cosa fa”. E nel concentrarci sul significato ci perdiamo in parole; l'oggetto reale viene tralasciato, e sfugge la giusta verifica su questioni importanti quali quanto dura, cosa sembra, se è sicuro o no. Lo “scopo” esiste nella testa delle persone, i “risultati” esistono nella realtà. Pye sostiene che sia meglio basare la pratica del design sui risultati anziché basare una teoria sulle intenzioni.

Scherzando, Pye sostiene che perdiamo un sacco di tempo abbellendo le cose per compensare il fatto che non funzionano bene abbastanza. Scherzando solo in parte tuttavia, poichè sostiene anche che “dire che un prodotto di design ‘funziona’ non lo encomia né giustifica più che dire che un uomo ‘non ha mai derubato nessuno’.” Egli sa che, da un punto di vista funzionale, tutti gli abbellimenti daranno un risultato, ma auspica in realtà un mondo in cui le superfici che lavoriamo siano intrise di abilità e buon gusto.

Le superfici sono molto importanti per Pye in quanto sono tutto ciò che effettivamente vediamo e tocchiamo. In *The Nature and Art of Workmanship* scrive: “La mancanza di artisti che si occupano della qualità delle superfici ha molto probabilmente avuto l'effetto di impedire ogni generale comprensione della loro esistenza come ambito completo dell'esperienza estetica, una sorta di terzo stato di diritto”.

Pye sostiene che quello che vogliamo che una superficie esprima non sono le proprietà del materiale ma le sue qualità. Le proprietà, dice, sono lì, e sono immutabili; le qualità invece sono soggettive e stanno nella nostra mente. Tutto ciò può essere velocemente verificato: il calore, la familiarità, l'atemporalità non sono proprietà intrinseche di un pezzo di legno di quercia levigato, ma sono qualità che noi proiettiamo su di esso. (Il fatto che ci sia una relazione di causa ed effetto simile fra molte persone e la loro risposta emotiva verso un pezzo di quercia è una questione che merita un trattamento separato). La capacità di resistenza alla tensione o la capacità di combustione di un pezzo di legno sono proprietà. Di fatto le ragioni addotte da Pye hanno qui bisogno di essere qualificate: anche i designers o gli ingegneri esprimono in qualche modo certi tipi di proprietà: una spranga d'acciaio può essere piegata in modo da essere utilizzata come componente in una costruzione e nel far questo esprimere allo stesso tempo le sue proprietà di tensione. Allo stesso modo l'artigiano che lavora ad una superficie è anche un artista in quanto lascia la propria traccia nel modo in cui decide di trattare tale superficie.

Un artigiano deve essere uno “scienziato” oltre che un artista. E questo ci rimanda al lavoro di Pye come artigiano. Per poter produrre le migliori superfici e i migliori risultati si deve sapere com'è il materiale e cosa ci si può fare. Non si può, come fanno molti designers e architetti, agire come se si fosse al di sopra di ogni cosa e, guardandola dall'alto, specificare ciò che è ideale. Osservate quanto è profonda la sua conoscenza del legno in questo piccolo estratto da un articolo scritto per la rivista *Crafts* del gennaio 1981. In esso Pye sottolinea come la conoscenza delle superfici da parte delle persone si sia atrofizzata a forza di fare riferimento più alle fotografie che ad un esame empirico degli oggetti stessi. Dopodiché procede la discussione preparando una superficie di legno da levigare: “Tutti i tipi di legno duro contengono cavità o pori linfatici simili a tubicini che corrono lungo tutta la lunghezza dell'albero. Se levighiamo un cilindro di legno con il suo tubicino parallelo all'asse del tornio, i pori linfatici saranno in evidenza e appariranno incavature molto piccole e generalmente corte. Se sul cilindro si usa un raschietto messo per orizzontale, il suo bordo tagliente, essendo parallelo alla maggior parte delle cavità, le evidenzierà strappando ogni scheggia dalla superficie”.

Una panoramica

Il lavoro di David Pye contiene elementi sia del designer che dell'artigiano. Le sue ciotole e scatole sono forme facili da capire e non presentano nessuna delle complessità di interpretazione che certi tipi di arte contemporanea invece presentano. Pye rappresenta design piuttosto che arte artigiana.

Parlando in generale, il mondo dell'artigianato contemporaneo si divide fra coloro che producono oggetti che possono essere usati, o che almeno danno la sensazione di poter essere usati, e coloro che producono oggetti praticamente inutili che hanno l'ambizione di essere presi come veri e propri oggetti d'arte. Si tratta di una distinzione piuttosto grossolana in quanto anche la funzione può essere compromessa. Gli appassionati di oggetti fatti a mano ad esempio, possono godere l'esperienza della funzione difettosa. Una famosa ceramista americana, Betty Woodman, produsse delle belle tazze, larghe e smerlate. Una vera delizia da stringere fra le mani, le tazze piacevano pur essendo instabili nei loro piattini. Non importava. Un acquirente anzi sottolineò che la cosa lo rendeva più attento, obbligandolo a fermarsi e a riflettere mentre beveva il tè, trasformandolo in un piccolo rituale. E' tuttavia importante riconoscere che sebbene molti manufatti non abbiano la funzionalità come priorità principale, rimane in molti ceramisti, tornitori e falegnami la convinzione che il vero servizio al cliente stia nel rendere l'oggetto capace di funzionare bene.

Il mondo dell'artigianato si divide fra coloro che hanno un'ideologia conservativa, di cui Pye è un buon esempio, e coloro che cercano una forma di avanguardia delle arti decorative spesso basata sulla negazione della funzione e sulla supremazia dell'abilità. Negli anni '80 abbiamo certamente assistito ad una considerevole crescita nella categoria delle arti non funzionali, e ad una conseguente proliferazione di oggetti orientati verso la pittura o la scultura.

In un certo senso, sebbene detestino l'idea, Bernard Leach e Michael Cardew sono i padri dell'abbellimento degli oggetti d'arte e di artigianato. Poiché appena la gente iniziò a comprare vasi fatti a mano per il loro aspetto piuttosto che per la loro economicità e utilità, ebbe inizio una moda che fece degli oggetti d'artigianato merce vendibile anche solo per il loro contenuto estetico. E una volta iniziato il processo diventò difficile, e lo è tuttora, fermarsi. Una volta che la funzione sia stata messa da parte come criterio di controllo, l'artigiano si ritrova in un'area particolare dove non ci sono regole: se una cosa non deve contenere una zuppa, non deve servire a sedersi o non deve servire a tener caldo qualcuno allora potrà avere qualsiasi forma si immagini.

Prendete ad esempio, gli Stati Uniti. Alcuni dei più grandi artigiani del mondo vivono negli Stati Uniti e l'artigianato tradizionale o, potremo dire, semitradizionale americano è spesso deprimente. Allo stesso tempo esiste una vasta e crescente industria dell'artigianato, la maggior parte della quale astratta o non figurativa e del tutto non funzionale. Lo sviluppo di questo fenomeno negli Stati Uniti non è affatto sorprendente in quanto ha le sue radici in quell'invenzione tutta americana che è l'espressionismo astratto.

Ovviamente l'artigiano, specialmente quello formatosi in una scuola d'arte, era obbligatoriamente affascinato dagli sviluppi di questo tipo di pittura (molto più che dal formalismo astratto europeo degli anni '20 e '30) per via della presenza del gesto, dell'impronta della mano e del braccio. Come vedremo più avanti l'impronta della mano è un elemento molto importante nell'artigianato del XX secolo. Quando gli artigiani videro i dipinti moderni si accorsero che essi non stavano più espletando alcuna funzione se non quella di esserci, di esistere. Quando iniziarono a riflettere sul ruolo del lavoro artigianale, riconobbero che, una volta sottratta la funzione ad un oggetto artigianale, ciò che restava era semplicemente una cosa, una cosa nello stesso senso che Jackson Pollock è una "cosa" e, messi da parte scopi ed intenti, senza neanche tanto contenuto.

Inoltre, come l'artigiano seppe notare, ciò che dava a Pollock o a Kline il loro contenuto era il gesto e l'espressività. Naturalmente, è ovvio, l'artigiano pensò: "Posso farlo anch'io". L'espressionismo dette il via a vari tipi di astrazioni e formalismi nei quali la forma e la trama e il colore e la linea rappresentavano le priorità, proprio come sistemare dei fiori. Inevitabilmente, molte persone iniziarono a fare altrettanto nelle discipline dell'artigianato. La ceramista olandese Irene Vonck ad esempio crea oggetti simili a contenitori da salsicce di argilla. Non è un'attività che richiede particolare abilità, sebbene i risultati siano spesso, a mio avviso, estremamente piacevoli. Nel loro

aspetto ruvido e spontaneo, i vasi di Irene Vonck sembrano dei *pastiche*. Quando li guardi per la prima volta pensi che siano stati riccamente abbelliti con la modellatura. Ma se dai una seconda occhiata noti invece l'incavo grezzo e smerlato nei punti in cui le mani hanno stirato e scavato l'argilla umida.

Liberi dal commercio

Il tardo XX secolo offre all'artigiano uno speciale ambiente economico in cui lavorare. I manufatti della ceramica o della tornitura o della lavorazione del legno nel tardo XX secolo sono praticati in condizioni molto diverse rispetto a quelle dei secoli precedenti. La ceramica fatta a mano, la tornitura e tutto il resto hanno cessato di essere commercio in quanto tale ed hanno cambiato status passando dalla classe operaia (o artigianale) e dalle occupazioni commerciali alle attività creative, pseudoartistiche della classe media. Pseudoartistiche nel senso che gli oggetti prodotti sono realizzati ed acquistati principalmente per la loro contemplazione. Inoltre lo sforzo fisico e morale che sembrava costituire, in passato, almeno parte del processo commerciale è stato sostituito da una maggiore libertà creativa.

L'affrancamento dalla fatica è una delle caratteristiche distintive della società moderna e civilizzata: esso rende la creatività molto più probabile ed è il fondamento del piacere. Ciò che Elaine Scarry sostiene in *The body in pain (Il corpo che soffre)* sulla natura del dolore nel lavoro è di una certa rilevanza per il modo in cui osserviamo il lavoro dell'artigiano.

Scarry sostiene che un dolore intenso come quello della tortura sia capace di distruggere il mondo: con l'aumentare del dolore si annienta la capacità di pensare a qualsiasi altra cosa. "Il segnale incessante, che si annuncia da sé, del corpo che soffre, allo stesso tempo così vuoto e indifferenziato e così pieno di roboante avversità, contiene non solo la sensazione "il mio corpo sta male" ma anche la sensazione "il mio corpo mi fa star male".

Il dolore ripetitivo indotto da certi tipi di lavoro o malattia riduce certamente la propria sfera vitale mettendo una barriera fra sé ed il mondo e ripiegando costantemente il corpo su sé stesso, minacciando sempre di negarci il più vasto mondo delle idee e dei piaceri.

Anche il lavoro è una sorta di dolore. Ci sono vari tipi di fatica dolorosa. Al suo peggio assomiglia alla vera e propria tortura, come nel caso della ragazza che faceva i mattoni di cui Karl Marx ci documenta il lavoro quotidiano ne *Il Capitale*. La ragazza, che aveva 24 anni, produceva 2000 mattoni al giorno aiutata da due bambini che, in ripetuti viaggi nel corso della giornata, portavano su 10 tonnellate di argilla dai 10 metri di profondità della cava umida per una distanza di 70 metri. Una testimonianza di pura agonia.

L'industrializzazione del lavoro rese probabilmente meno penosi certi lavori ma, come sappiamo, era e rimane un fardello per molti. La filosofa francese e cristiana Simone Weil, passò negli anni '30 molto tempo lavorando nelle industrie. In un appello agli operai di una fabbrica di componenti per stufe, Weil scrisse: "Dicci se il tuo lavoro ti fa soffrire. Dicci se ci sono momenti in cui senti di non poterlo sopportare. Se ci sono momenti in cui la monotonia del lavoro ti rattrista, se odi la necessità di lavorare sempre in fretta. Se odi dover sempre sottostare agli ordini dei sorveglianti."

Anche nel lavoro creativo, il piacere dipende dalle condizioni sotto le quali viene realizzato. In *The Nature and Art of Workmanship* David Pye ricorda una conversazione con un vecchio tornitore di legno. Pye annota che il tornitore era solito realizzare cucchiaini in legno da vendere alle fiere per due pence al pezzo. "A tal prezzo c'era appena il tempo, quando il cucchiaino era finito, di guardarlo una volta sopra ed una sotto, gettarlo sul mucchio di quelli già fatti e iniziarne un altro". Pye dubita che ci possa mai essere stato piacere nella realizzazione di tale lavoro anche se i cucchiaini erano, senza alcun dubbio, piacevoli da guardare.

Leggendo la descrizione che Pye fa del proprio lavoro tuttavia, vediamo un uomo talmente coinvolto in quello che fa, da sapersi godere anche il più piccolo particolare di esso. E' un piacere

leggerne la descrizione perché il lavoro descritto è assolutamente privo di stress, salvo quello del doversi concentrare, come avviene in ogni tipo di esecuzione del rischio.

Quando un processo di lavoro diventa commercialmente ridondante attrae nuovo interesse da parte di coloro per i quali il commercio non è importante. Negli anni '20 in Europa si è approfondito l'interesse per la tessitura, la tornitura, la smaltatura a mano. Tale interesse da parte dei non commercianti della classe media, avvenne nel momento in cui si erano ormai perse molte capacità e la manifattura artigianale di vestiti o vasi era stata soppiantata da metodi meccanici.

Nella sua autobiografia *A Pioneer Potter* (pubblicato postumo nel 1988), Michael Cardew spiega che quando riprese la ceramica di Winchcombe in Inghilterra nel 1926 era ancora possibile fare soldi con oggetti semplici quali bacinelle per lavare e grandi vasi per fiori. Ma Cardew era in competizione col commercio industriale e le bacinelle per lavarsi diventarono poco vendibili, presumibilmente perché le industrie poterono sostituirle con bacinelle in metallo smaltato più economiche che avevano inoltre il vantaggio di essere più leggere e recuperabili. Quanto ai grandi vasi per fiori, egli scoprì che anche questi non reggevano la competizione industriale che ne produceva di più economici. Ma Cardew scoprì che la produzione di oggetti per la casa che fossero a metà fra il commerciale e l'artistico era invece redditizia. Questa produzione comprendeva una vasta gamma di vasi decorati e per un po' di tempo riuscì a venderli abbastanza bene, poiché non c'era nessuno in grado di competere con lui.

Cardew tuttavia non aveva abbandonato la Oxford University e la vita accademica e musicale (era appassionato di Mozart) per diventare un commerciante di ceramica. Non era interessato al business della ceramica *per se*; se lo fosse stato si sarebbe applicato ad industrializzare i propri processi. Ciò che voleva fare (sebbene non ce ne fosse domanda di mercato) erano grandi contenitori in terracotta per il sidro. Egli andò oltre, ne realizzò alcune e poi esibì una dozzina delle migliori di esse ad un prezzo estremamente gonfiato (per lui), e le espose alle esibizioni annuali dell'appena formata Società Nazionale degli Scultori, Pittori, Incisori e Ceramisti (1931). Molti di quei pezzi furono venduti il primo giorno. Fu un trionfo e, naturalmente, una liberazione. Liberazione soprattutto dalle costrizioni economiche delle competizioni del mercato: gli oggetti che vengono venduti per le loro qualità estetiche non sono soggetti alla competizione del prezzo. Anche solo questo fatto ha delle conseguenze sulla natura del processo di lavoro in quanto la rimozione di un prodotto dal mondo della competizione dei prezzi ti libera da quel terribile ingranaggio che David Pye ha ben illustrato col suo resoconto dell'intagliatore di cucchiaini. Inoltre garantisce maggiore libertà, maggiore autonomia al processo di lavoro, liberandolo in parte dalla sofferenza. Se riesci a vendere poche cose in base al loro merito intrinseco, senza badare a quello che altri produttori stanno facendo, potrai avere il tempo di realizzare il prodotto che vuoi nei termini che vuoi. Ma nella competitività del mercato l'economia competitiva è come una macchina ed è essa, non tu, a dettare le condizioni. E' quindi evidente che il fenomeno grazie al quale un processo di lavoro diventa di interesse per un praticante della classe media solo quando l'elemento di mercato è scomparso (dove il mercato e le costrizioni economiche della competitività dei prezzi e l'efficienza della manifattura sono di primaria importanza) allora le possibilità di sbocco per l'autonomia, la scelta e la creatività nel processo di lavoro diminuiscono molto.

Possiamo pertanto riassumere la situazione come segue:

L'artigianato contemporaneo è necessariamente periferico a tutte le attività economiche di massa. Se si avvicina troppo al commercio, allora sia la natura del lavoro dell'artigiano che la natura del manufatto sono compromessi dalla necessità di essere economicamente competitivi sul mercato.

L'attività artigianale oggi è molto diversa rispetto a quando l'artigianato era un commercio. Oggi l'artigianato è prodotto fuori dalla scelta della classe media, come espressione della libera volontà per un pubblico abbastanza ricco – e sensibile – da potersi permettere oggetti

inutili da contemplare. Ciò che distingue l'artigianato dal commercio è una diminuzione nella quantità di sofferenza che esso implica e un incremento considerevole della quantità di piacere e di autorealizzazione.

C'è poi un altro fattore. Molti artigiani ricavano poco o molto poco dal proprio lavoro, anche se il lavoro artigianale potrebbe costituire la parte più importante della loro vita. Essi vengono pertanto aiutati da coniugi o dall'insegnamento. Alcuni riescono a viverne, specialmente laddove l'economia è forte abbastanza da fornire loro una clientela agiata e dove, come accade nelle città di New York, Chicago e Los Angeles ad esempio, ci sono acquirenti e gallerie interessate a costruire un mercato dell'artigianato simile al mercato d'arte.

L'autorealizzazione

Lasciando da parte il settore dell'artigianato artistico e il movimento d'avanguardia talvolta contrario ai concetti di abilità e di funzione, è importante esplorare più pienamente l'aspetto creativo e altri piaceri che l'artigianato ci offre nella sua concezione conservativa. Col termine conservativo intendo indicare quelle forme riconoscibili e familiari di immediata ricezione: si pone l'accento sull'abilità e sulla volontà cosciente di soddisfare il cliente nella stessa misura in cui si cerca di fare una "affermazione" creativa.

Ciò che attrae le persone nell'artigianato è la sua promessa di essere "lavoro inteso come piacere in sé". Quelle artigianali sono attività che l'individuo abbraccia consapevolmente per il piacere di assorbire la propria attenzione fisica e mentale. "Perdersi" nel lavoro significa entrare in una sorta di oblio attivo. Ogni altra ambizione, che non sia la supervisione dell'esecuzione e dello sviluppo del lavoro, è temporaneamente bandita. Gli artigiani sono spesso spaventati dall'idea del lavoro creativo autonomo. Nella sua ricerca di nuovi ideali e idoli del lavoro creativo l'artigiano moderno europeo e nord americano ha trovato i suoi potenziali eroi (specialmente in Giappone). I maestri contemporanei della ceramica, come il ceramista giapponese Shoji Hamada, sono molto apprezzati, specie fra gli americani, non solo per quello che producono ma anche per il modo in cui lavorano. E, naturalmente, il modo in cui ceramisti come Hamada lavorano è totalmente antitetico al penoso lavoro industriale (specialmente allo sforzo tipico del lavoro organizzato come ad esempio quello delle industrie automobilistiche giapponesi). Un libro che idealizza la figura di Hamada è quello di Susan Peterson intitolato *A Potter's Way and Work* che ribadisce il fatto che ciò che ammiriamo è, comprensibilmente, il modo di lavorare di un artista almeno quanto apprezziamo i suoi prodotti. Hamada gode di grande libertà nel proprio lavoro: ha il tempo di scegliere cosa fare, quando farlo e in che tempi (diversamente dall'intagliatore di cucchiai di cui ci parlava Pye). Hamada si lascia spesso andare a commenti del tipo: "Questi sono i vasi migliori se sono fatti nel momento migliore"; oppure "Fare una ciotola da tè significa non pensare di fare una ciotola da tè".

E di seguito Susan Peterson descrive Hamada, intento a realizzare alcuni vasi: "Gira la ruota col suo bastone e le fa fare sei giri prima di lasciare. Il cono d'argilla viene su irregolarmente, ma è una cosa voluta, quindi con la mano sinistra apre una forma in cima alla massa di argilla. Quando la ciotola da tè si allarga, egli tende a metterla fuori centro, innalzando una spirale irregolare. Di tanto in tanto mette il palmo piatto e due dita sul lato sinistro dell'argilla, premendo dolcemente, spostando la ciotola dal centro, facendo una rotazione fuori piano o causando un'irregolarità nel bordo. Nel frattempo Hamada scherza con il ragazzo e parla coi visitatori, spiegando loro in che modo usa le mani. Quando se ne vanno diventa più quieto e parla con tono diverso dell'amico Kanjiro Kawai e delle sue poesie e delle cose che facevano insieme. E intanto la ciotola viene su, senza starci a pensare, esattamente nel modo in cui Hamada sostiene che tutto ciò debba avvenire".

Questo approccio quasi mistico può risultare, in un certo senso, perfino esagerato in quanto affascina gli occidentali ma dovrebbe essere preso con un po' di scetticismo. Tuttavia dipinge un

quadro di autorealizzazione che sembra ideale a patto che si riesca a leggere fra le righe: Hamada aveva un vero e proprio sistema di supporto da parte degli apprendisti e della propria famiglia, specie la moglie. Essendo giapponese, Hamada poteva infatti contare sull'ossequiosità delle donne che lo circondavano. Possiamo comprendere il fascino esercitato dal ritiro di Hamada nell'universo auto-sufficiente del proprio lavoro di cui egli era il direttore. Una delle caratteristiche della cultura contemporanea è la necessità che l'individuo interroghi costantemente se stesso e la società tutta. Ma nessun individuo, nessuna cultura può sottoporre le proprie istituzioni a troppe domande: deve esserci fede nei valori innati di un'attività se si intende perseguirla con serietà.

Le migliori attività del mondo sono, ovviamente, quelle che amiamo. All'interno di esse ci sarà una parte di lavoro non creativo, ma è tuttavia possibile amare anche il lavoro non creativo e questo è un aspetto importante del lavoro artigianale.

Nella sua autobiografia Michael Cardew discute l'esercizio di routine dell'impastatura e della preparazione dell'argilla prima della tornitura. A questo proposito scrive: "Scoprii molto presto che se lo facevo col giusto ritmo e tempo, usando il peso del corpo piuttosto che i muscoli delle braccia, potevo impastare per molto tempo senza stancarmi....Ho scoperto che si trattava di uno di quei processi manuali apparentemente automatici che danno all'artigiano una carta in più." Il concetto di lavoro piacevole, sia di tipo meccanico che creativo, è quello cui aspirano tutte le classi di lavoratori ma viene raramente raggiunto dalla classe operaia e da quella meccanica perché il piacere del lavoro, come in molti altri settori, dipende, normalmente, dalla libertà di scelta.

Ciò che rende il lavoro umile dell'impastare l'argilla un piacere per Cardew è una combinazione di intelligenza, abilità e, soprattutto, libertà di scelta. Ciò che conta è il fatto che egli desideri fare dei vasi, non che sia obbligato a farli. La preparazione dell'argilla non è un compito per lui, in quanto è lui stesso a volerlo fare, nessuno glielo chiede.

I prodotti di un laboratorio artigianale non sono, normalmente, il risultato di una divisione del lavoro: il piacere dell'artigiano è quello di poter curare personalmente l'intero processo di produzione perché, così facendo, egli si oppone e sfugge ad un metodo di lavoro in cui l'industria o l'istituzione sono al di sopra dell'individuo. Il ceramista moderno, che in Europa proviene quasi esclusivamente dalla classe media, assicura la propria libertà pratica e filosofica mantenendo il potere sull'intero processo di produzione. Alcuni ceramisti arrivano al punto di procurarsi da soli l'argilla. Sono pochi tuttavia coloro che possono dirsi completamente indipendenti: si dovrebbe essere degli estremisti per cercare di produrre da soli il gas o l'elettricità che alimentano i forni, o per estrarre i minerali (che avremmo dovuto minare noi stessi) per realizzare gli smalti. La verità è che ogni tradizione manifatturiera implica un lavoro di cooperazione e condivisione delle capacità.

È semplicemente un limite alla libertà economica dell'artigiano contemporaneo il fatto che egli possa scegliere di produrre di più o di meno a suo piacimento. I prodotti artigianali sono un chiaro esempio di istituzione nella quale, come ha detto Baudrillard "l'ideologia della competizione dà vita ad una filosofia di autoappagamento".¹

Nell'artigianato conservativo del tipo praticato da Pye tuttavia, l'autorealizzazione è una attività pubblica oltre che privata. L'appagamento risulta dal produrre oggetti che gli altri possano giudicare, usando criteri generalmente accettati e condivisi. La condivisione dei criteri aiuta a ridurre il rischio di prendere decisioni arbitrarie nella realizzazione del proprio lavoro. La condivisione dei criteri sta alla base di ogni abilità.

L'abilità nell'arte o nell'artigianato comunica in almeno due modi: come mezzo per rendere più chiaro il concetto o la metafora del lavoro, e come "cosa" da ammirare di per se. Se ad esempio, l'artigiano adotta un'arte come quella della tornitura della ceramica per realizzare vasi, tazze o ciotole, allora rientra nella tradizione. Tale tradizione è ricca e diversificata nelle culture che vi hanno contribuito. Le tradizioni inoltre, forniscono un chiaro criterio di valutazione per la produzione contemporanea.

¹ Baudrillard, Jean *The System of Objects* (1968), in *Selected Writings*, Polity Press, 1988, p.12

Pertanto quando affermiamo che una ciotola è migliore di un'altra, siamo capaci di concordare su che cosa fondiamo la nostra valutazione: forse la ciotola spaccia un pò invece che alzarsi agilmente, forse le proporzioni fra la base e l'orlo appaiono sbilanciate. O, se ci troviamo di fronte ad un recipiente col coperchio, possiamo notare che il coperchio non chiude bene, che il manico non è funzionale o che l'intero recipiente è troppo pesante in relazione alla sua dimensione. Quanto alla decorazione possiamo fare considerazioni sull'appropriatezza del motivo. Possiamo discutere su ogni cosa riguardo la natura e i criteri concernenti la decorazione. Per gli amatori sapere quali sono i criteri, quali sono le regole all'interno delle quali stanno operando, è una cosa rassicurante che li guida alla realizzazione di un buon lavoro. L'attività artigianale di questo tipo offre una struttura chiara, scopi condivisi, valori condivisi.

La condivisione dei criteri sta alla base dell'abilità e sebbene siano poche le persone che posseggono l'intelligenza e l'abilità di intagliare o di tornire bene, molte di più sono le persone che potranno dividerne i risultati traendone piacere. Il piacere che ne traiamo può essere molto profondo. Ciò che mi eccita delle piccole scatole intagliate delle quali abbiamo parlato all'inizio del capitolo è la dimostrazione della loro integrità, la dimostrazione pratica di un uomo che ama il proprio lavoro, che lo prende sul serio. In questo modo si ha la sensazione di conoscere qualcuno attraverso il suo lavoro. Il saggista americano Vicki Hearne nella sua opera *Adam's Task* (1986), dice: "In genere la nostra sensazione rispetto al fatto che qualcuno conosce o non conosce qualcosa ha in parte a che vedere col nostro interesse ed amore per quel soggetto, una questione sia di intelligenza che di integrità. Se dovessimo riparare un guasto preferiremmo che a lavorare sul nostro motore fosse qualcuno che ama le macchine..."

Se facciamo qualcosa che qualcuno possa gradire o comprendere, allora il criterio del successo cessa di essere arbitrario e diventa comune. Ci viene richiesto di usare la nostra immaginazione estetica e morale ponendoci domande del tipo: questa sedia è confortevole/ durevole/ funzionale? Che sensazione dà toccarla? Ha un senso la sua decorazione? La sua decorazione serve a distinguerla oppure a camuffare un design o, peggio, un artigianato di bassa qualità?

Sarebbe ingannevole se, nel descrivere i prodotti artigianali come attività della classe media, essi trasmettessero l'impressione di essere elitari. Tanto per cominciare, le "classi medie" costituiscono la maggioranza in Europa e negli USA. Inoltre, una delle più grandi attrattive del lavoro artigianale è che può essere perseguito fino a livelli molto elevati anche come attività part-time, amatoriale.

Ciò che dà forza all'artigianato è la natura partecipatoria delle attività: ha poco senso parlare di design industriale amatoriale. David Pye chiama la categoria di amatori che ho in mente "professionisti part-time", ma stiamo parlando della stessa specie. In *The Nature and Art of Workmanship* Pye scrive: "si crede ancora che un uomo non conosca completamente un lavoro a meno che non dipenda da esso per vivere e che non maturi esperienza nel tempo. Tutto ciò non è vero. Due minuti d'esperienza insegnano ad un uomo coinvolto più di quanto due settimane insegnino ad un uomo disinteressato. Le ore di guadagno e quelle dedicate alla creatività possono essere tenute separate e può darsi che questa distinzione sia utile." Lo stesso Pye può essere considerato un amatore: si è guadagnato da vivere come insegnante e scrittore, mentre, nel tempo libero, intagliava scatole di legno.

Una delle caratteristiche di una rivista come l'americana *Fine Woodworking* è la quantità di valori comuni, scopi condivisi e addirittura strutture che i lettori (molti dei quali amatori) condividono. La rivista infatti incoraggia la partecipazione degli amatori quanto quella dei lettori professionisti, un incoraggiamento che non si ritrova in nessun'altra rivista dedicata alle belle arti dello stesso livello. L'attività artigianale in questo settore non è interrogativa o scettica: è intelligente, ma opera dentro una cornice di regole condivise.

Vi è un'importante differenza fra gli hobbisti e gli amatori. L'amatore non si guadagna da vivere da quel lavoro (ma potrebbe, e in molti casi lo vorrebbe, vendere ad un consumatore). L'hobbista invece fa le cose giuste per farle e non ha bisogno di essere particolarmente esigente con se stesso.

Lo stile dei manufatti

Ma qual'è lo stile dei prodotti artigianali contemporanei e conservativi richiesti dalla clientela di cui l'industria si preoccupa così abilmente di sfamare desideri e necessità?

Il pensiero espresso dallo scrittore messicano Octavio Paz nel suo saggio *Seeing and Using: Art and Craftmanship* (da *Convergences*, 1987) risulta qui essere di un certo interesse. Egli dice: "L'oggetto industriale tende a scomparire come forma e diventa un tuttuno con la sua funzione...L'oggetto industriale bandisce il superfluo; il lavoro artigianale invece si delizia dell'abbellimento. La sua predilezione per la decorazione viola il principio dell'utilità."² Paz non è molto preciso. Il design e l'industria sono andati avanti: come abbiamo visto l'accoppiata macchine-computers ha portato di nuovo alla decorazione superflua sebbene, per imparzialità verso Paz, tali decorazioni non interferiscano mai intenzionalmente con la semplice funzione del prodotto. In molti prodotti fatti a mano le decorazioni possono aggiungere una certa originalità alla funzione e questo è specialmente vero per la ricca varietà di manici non ergonomici presenti nella produzione artigianale di vasellame e cristalleria. L'intuizione di Paz rispetto al fatto che il prodotto industriale si annulla nella propria funzione resta comunque molto importante. È a questo annullamento che l'artigiano-designer-produttore (persiste la difficoltà nel trovare una terminologia appropriata) mostra di saper resistere. I manufatti dei movimenti artistici e artigianali del XX secolo si oppongono piuttosto che servire ed accrescere il design industriale.

Il contenuto metaforico del prodotto artigianale sta nella sua capacità di esprimere un modo di lavorare e un modo di vivere che sono rari nell'artigianato moderno e nelle economie occidentali, o comunque di stile occidentale. In questo secolo gli artigiani moderni hanno trovato utile esagerare certi tratti iconoclastici dei propri manufatti come forma di differenziazione del prodotto. Una linea incerta, un manico leggermente storto, ricordano all'acquirente che si tratta di un prodotto fatto a mano.

Nell'artigianato contemporaneo e nelle società consumistiche è relativamente facile essere iconoclastici nello stile: ogni allontanamento dallo standard medio della più o meno perfetta produzione industriale sembrerà bizzarro o speciale. La perfezione della superficie è un segno della cultura industriale: nelle fabbriche, sia che si producano automobili o barrette di cioccolato, il prodotto verrà rigettato dal dipartimento di qualità e controllo se c'è un'imperfezione della superficie, senza tener conto se questo comprometta le prestazioni, la durevolezza o il gusto di un prodotto.

Le imperfezioni sono a mala pena tollerate nel design e la loro presenza è assolutamente intollerabile quando minacciano la sicurezza o il buon funzionamento di una macchina. E in tutti quei manufatti dai quali dipende la nostra salute, la nostra sicurezza o le nostre vite possiamo vedere che la linea e le rifiniture evitano qualsiasi tipo di imperfezione. La progettazione del trasporto, gli apparecchi medici, industriali e domestici suggeriscono levigatezza, efficienza e ordine. Ed è solo nel contesto della *levigatezza* della nostra società (superfici lisce, funzionamento scorrevole, design industriale sicuro e rassicurante nella sua levigatezza) che il lusso dell'imperfezione può essere perdonato.

La ceramica e la cristalleria artigianale hanno, in particolare, fatto dell'"imperfezione" una virtù. Nei vasi e nelle ciotole di Lucie Rie ad esempio vediamo una celebrazione di quella che da un punto di vista tecnico viene considerata un'imperfezione mentre nei servizi da tè della Rosenthal abbiamo un eccellente esempio di design industriale perfetto e perfettamente prevedibile. E, infine, un eccellente esempio, per quanto artigianale, pieno di contenuto narrativo, ci viene dall'opera di un ceramista americano come Frank Fleming.

La Rosenthal rappresenta lo standard medio e la sua esistenza consente ad artisti come la Rie, di sopravvivere e vivere bene, ma se dovessimo tuttavia raggiungere la perfezione della Rosenthal, le

² Paz, Octavio *Convergences*, Bloomsbury, 1987, pag. 50-67. Paz mostra un'attitudine smaccatamente romantica nei confronti dell'artigianato. Per esempio: "L'artigiano non si definisce né in termini nazionalistici, né religiosi. Non è fedele né a un'idea, né ad un'immagine, bensì ad un esercizio: il lavoro delle proprie mani."

“imperfezioni” della Rie verrebbero scartate. Possiamo gradire le sue imperfezioni sapendo che c’è anche un’alternativa. La richiesta di prodotti artigianali, così come la richiesta di design, è basata sul desiderio di differenziarsi dagli impulsi generali della società pur sapendo, al tempo stesso, di appartenervi. Se pertanto, tutti noi possediamo articoli industriali buoni e accettabili, l’artigianato offre invece una confortante alternativa: esso dà un maggiore spessore all’estetica domestica o, se preferite, una contrapposizione ad essa.

C’è anche un’altra categoria di artigianato nella quale gli oggetti mostrano un tale virtuosismo, una ridondanza di perfezione che sappiamo essere frutto del lavoro manuale e che vennero realizzati a dispetto di ogni imperativo economico o che qualche personaggio particolarmente facoltoso desiderava possedere. Questo è quanto è accaduto per la gioielleria e per la lavorazione del legno e del metallo.

In realtà, uno degli esiti più importanti della competitività fra la produzione industriale e quella artigianale è che, in alcuni settori dell’artigianato contemporanea (come l’arredamento, ad esempio), abbiamo dimostrazioni di virtuosismi mai raggiunti dagli artigiani dei secoli precedenti.

Gli artigiani del legno contemporanei hanno deciso di competere con le certezze meccaniche dell’industria realizzando elaborati sempre più ingegnosi: la bellezza e la perfezione delle giunture non è più sufficiente a distinguere la macchina moderna dalla mano dell’artigiano perché tali dettagli rappresentano la routine quotidiana delle intagliatrici automatiche. In particolare vi sono artigiani americani che realizzano i propri mobili a mano e che hanno raggiunto grandi risultati nell’abilità tecnica perché sono perseguiti dall’accanimento del rendimento industriale.

Conseguentemente, essi hanno sviluppato stili che rivelano deliberatamente giunture complicate e ingegnose, o che richiedono l’intaglio, la curvatura, l’intreccio del legno in forme organiche di sconcertanti geometrie della superficie. Molte delle maggiori figure contemporanee di artigiani del legno sono americani come ad esempio Wendell Castle e Sam Maloof.

“Perfetto” e “imperfetto” sono termini di paragone. Non tutto quello che è “ruvido” e fatto a mano è imperfetto: l’intreccio dei cesti con rami di salice ad esempio, ha avuto un certo revival negli Stati Uniti e in Inghilterra, e c’è una perfezione “ruvida” nella costruzione di questo tipo di cose che non è affatto superficiale. Un cesto fatto a mano è uno di quegli esempi in cui stile, bellezza della superficie, design e manifattura eccezionali sono tuttuno con la funzione e la durabilità. Un cesto fatto a mano da David Drew ad esempio, è imperfetto solo nel costo della lavorazione.

Oltre ad essere termini di paragone “perfetto” e “imperfetto” sono anche termini culturalmente specifici: le ceramiche usate dai giapponesi nella cerimonia del te, ad esempio, sono considerati belli dai giapponesi anche se agli occhi di molti occidentali tali ceramiche appaiono grezze e deformi.

Un’estetica in opposizione?

Cosa significa la parola artigianato in Europa e negli Stati Uniti? È una di quelle “istituzioni” troppo vaste, che possono permettersi solo le società agiate con culture mature, che offrono un approdo a tutti coloro che, in un modo o nell’altro, sono in opposizione, o almeno avvertono un disagio, verso la propria società. Non c’è niente di automaticamente sovversivo in questa opposizione e spesso non si tratta nemmeno di un rigetto della società nel suo complesso. Ciò che il fenomeno dell’artigianato contemporaneo offre alla gente è un po’ più di spazio per organizzarsi nel modo che preferisce. Al livello più basso dell’artigianato come hobby possiamo vedere che esso offre all’individuo conformista e conservatore un’opportunità di costruire il proprio mondo nel tempo libero che gli resta dopo il lavoro. Altri, uomini e donne, sono andati oltre e mettendo su un laboratorio artigianale cercano, talvolta con successo, di vivere tutto il loro tempo in uno schema e in un’ordine che essi stessi regolano e determinano.

È probabile che altre persone, altrettanto intelligenti e creative, invidino gli artigiani ma che, per una serie di ragioni pratiche e d’obbedienza, solchino carriere che si adattano ai ritmi stabiliti da

altri. E sono questi “schiavi” intelligenti ma conformisticamente salariati che costituiscono il gruppo di sostenitori che comprano il lavoro prodotto dall’artigiano contemporaneo. Perché ciò che è richiesto dai conformisti e fornito dai tanti artigiani è un’estetica artigianale viva vestita di forme familiari: la ceramica fatta a mano, ha un portamento e una struttura reali ma è pressoché tradizionale nella forma e lo stesso dicasi per l’arredamento e per i tessuti.

Questo lavoro è, a suo modo, parte dell’estetica artigianale di opposizione. Si oppone e si differenzia da quanto offrono i negozi del centro e la tecnologia. I negozi del centro e la tecnologia possono offrire la perfezione; l’artigianato può offrire un’umana disposizione all’errore o delle amichevoli imperfezioni. Poiché i prodotti artigianali contemporanei non hanno funzione (e pertanto non appagano nessuna responsabilità) non ha alcuna importanza se ci sono errori nel design o nella costruzione. Lo scopo della produzione artigianale non è la perfezione ordinaria, perché possiamo comprarla altrove; lo scopo della produzione artigianale è mettere le persone di nuovo in comunicazione le une con le altre. Il virtuosismo complesso è invece un altro paio di maniche. Il virtuosismo del prodotto fatto a mano riesce anch’esso a comunicare, da persona a persona. È la “terra di mezzo” della tecnologia ad essere muta. C’è qualcosa di speciale nell’idea che qualcuno faccia qualcosa apposta per te. E c’è qualcosa di psicologicamente importante nel vedere la traccia lasciata dalla mano dell’autore. La tecnologia è efficiente, ma profondamente anonima.

La natura nostalgica della maggior parte dei prodotti artigianali è un tratto essenziale del suo successo economico. Se la tecnologia si fosse sviluppata con sembianze diverse (indossando ad esempio la struttura e la forma di un’estetica organica e riccamente intessuta) allora il mondo dell’artigianato avrebbe dovuto rispondere con eleganza e con sembianze “meccaniche”.

Sarebbe tuttavia impreciso insinuare una frattura totale fra artigianato e design industriale. Essi sono infatti in opposizione ma non proprio sotto tutti i punti di vista.

Esiste infatti un modo in cui le forme dell’artigianato hanno influenzato il design di massa, un’influenza potente in Scandinavia così come negli alti e bassi e ancora alti degli Stati Uniti. Una veloce rassegna del design scandinavo del XX secolo mostrerà che negli articoli per la casa (ceramica, cristalleria, vasellame, arredamento e accessori) il linguaggio del design è molto vicino a quello dell’artigianato fatto a mano. Anche quando gli oggetti sono fatti a macchina sembrano fatti a mano. Ricordando che i paesi scandinavi hanno avuto governi largamente democratici negli ultimi 50 anni e hanno mantenuto una politica di benessere sociale che ha portato alla creazione di un’ideale stato della classe media, e tenendo conto della metafora dell’artigianato conservativo come qualcosa di caldo, umano, confortevole, non è sorprendente che l’estetica dell’artigianato sia rimasta dominante.

L’influenza del design scandinavo inoltre (con la sua enfasi sull’idea del recipiente, della forma che raccoglie) ha mantenuto una popolarità costante, fin dagli anni ’20, negli Stati Uniti. L’apoteosi dell’influenza del design scandinavo sul design americano fu raggiunta, nel campo dell’arredamento, da designers come Charles Eames e Eero Saarinen negli anni ’40 e nei primi anni ’50. Questi designers hanno mantenuto viva la loro influenza fino ai giorni nostri. La forma organica, il recipiente e il ventre sono ancora potenti metafore del design contemporaneo americano e ci sono pochi dubbi che gli anni ’90 vedranno un revival o una reinterpretazione dello sguardo di Eames.

Rimane, specie negli Stati Uniti, nella Germania occidentale, in Olanda e in Gran Bretagna, una sorta di comune denominatore nella storia dell’artigianato. C’è stata un’opposizione, da parte di alcuni artigiani, nei confronti dell’abitudine dell’artigianato di massa nel produrre oggetti per la casa dalle forme familiari: un numero significativo di artigiani ha rifiutato i valori *conservativi* e l’artigianato *conservativo* ed è nato un movimento contro le abilità e, soprattutto, contro l’artigianato come movimento di prodotti fatti apposta per piacere al consumatore.

In Gran Bretagna, nella Germania dell’ovest e in Olanda uomini come Ron Arad (Israele/Gran Bretagna) e gruppi come l’*Hard Werken* (Olanda) hanno dimostrato che le idee sono spesso più importanti degli oggetti. Negli anni ’70 ci fu, specie in Inghilterra, un movimento in forte

contrapposizione con l'esaltazione dell'abilità. La maggior parte delle generazioni più giovani diplomatesi nelle scuole d'arte inglese non riesce né a disegnare, né a modellare, né a tornire. Una delle ragioni del (temporaneo) degrado dell'abilità come ingrediente importante dell'artigianato è connesso al comportamento politico. Se la maggior parte dei prodotti artigianali veniva acquistato dalla borghesia era perché essa li apprezzava.

Negli anni '70 e '80 un numero significativo di artigiani si rifiutarono di compiacere i propri clienti; volevano invece disturbarli. Gli artigiani più giovani tralasciarono il virtuosismi (l'abilità) che consideravano una fissazione della borghesia e, ad ogni modo, era più semplice non preoccuparsene. Gli stessi giovani produttori sovvertirono le forme più familiari.

Dal punto di vista conservativo il sovvertimento dell'abilità viene considerato un'offesa. L'altra faccia della questione è che il vocabolario dell'artigiano contemporaneo si è espanso. Oggi in occidente (specie in paesi come l'Inghilterra e l'America dove le vecchie industrie sono improvvisamente diventate storia) c'è un sacco di materiale obsoleto del mondo tecnologico. Questi "relitti" industriali del XX secolo che erano, fino a 20 anni fa, ancora tecnologia competitiva, sono oggi disponibili per essere rielaborati nell'artigianato come parte di un'estetica d'opposizione all'attuale tecnologia. Così, ad esempio, il materiale elettrico e i componenti delle prime macchine vengono oggi riutilizzati dai giovani artisti nei loro oggetti artigianali.

La nostalgia, elemento estremamente importante dell'artigianato, si è evoluta. Si può addirittura affermare che gli artigiani che adottarono queste tecniche di assemblaggio negli anni '80 stessero ripetendo la strategia di alcuni dei primi artisti "dell'era della macchina" come Marcel Duchamp che subì il fascino della bellezza delle macchine vittoriane e degli utensili da cucina, come dimostrò col recupero dello scolabottiglie in metallo del 1914.

L'immaginario e i manufatti delle ciminiere industriali sono oggi ricchi di potenziale significato artigianale almeno quanto lo sono le ceramiche antiche e i laboratori di cesteria. I più giovani sono stati radicali nel frugare fra i rifiuti urbani per l'immaginario anti borghese e in pratica hanno aiutato il mondo dell'artigianato a rimettersi al passo con la storia moderna. L'artigianato si è, in un certo senso, adattato al cambiamento. Il mondo dell'artigianato è un'istituzione reattiva: reagisce al cambiamento e alle mode cercando di offrire una visione ed una gamma di metafore alternative.

In America, a volte, scultori come Wendell Castle si sono dedicati con successo alla realizzazione di mobili e poi, evolvendosi, hanno raggiunto lo status di arte producendo mobili che fanno bella mostra di sé, del tutto bizzarri nella fattura e nei materiali, come se fossero commissionati da un monarca indulgente. Castle, tuttavia, non ha perseverato sulla via dell'eccentricità come hanno fatto altri designers e produttori di mobili americani meno capaci per i quali il post modernismo è stato una grande fonte di divertimento.

È ironico che mentre fra gli artisti dediti all'arte applicata - architetti e designers - il post modernismo ha significato un'ottimistica follia, una successione di bombardamenti attraverso i confini della storia per rubare i fronzoli del passato, il dibattito sul post modernismo abbia invece generato, fra gli accademici letterari, visioni che rasentano il nichilismo. Gli eccessi del post modernismo nell'artigianato americano hanno creato un arcobaleno multicolore: palle colorate, piramidi, reminescenze egizie o dettagli romani e altre decorazioni gratuite sono state usate per trasformare oggetti fatti a mano in semi sculture.

Alla fine, e forse pessimisticamente, l'ultima parte del XX secolo vede artisti, designers, artigiani e forse la maggior parte di noi costretti ad affrontare una realtà inquietante. Siamo esclusi dalla vera *avanguardia*, punta di diamante della cultura contemporanea: siamo tutti al margine. Il cuore dell'avanguardia contemporanea nell'occidente non è l'artigianato o l'arte o il dibattito fra modernismo e post modernismo: il cuore sta nella fisica teoretica e nella tecnologia applicata. Quanti di noi sono capaci di entrare nel paesaggio concettuale della nuova fisica o sono a loro agio nella costruzione artigianale di computer software?

E tuttavia questo non significa niente. Poiché se siamo al margine della principale spinta della cultura contemporanea - esclusi non per mancanza di talento ma dalla completa ignoranza - allora

siamo anche liberi di trovare interesse e divertimento dove possiamo. Da qui nasce il continuo successo dell'artigianato del XX secolo.