

Esiste quindi una rinnovata attenzione alle consolidate pratiche tradizionali affiancate a tecniche innovative, ma è soprattutto nella cultura della fabbricazione di cose comprensibili e raccontabili con facilità che l'artigianato esprime le proprie peculiarità più attuali.

Introduzione

L'indagine sul saper fare artigiano può ritenersi una costante all'interno dell'area del design fiorentina. Parallelamente all'esperienza del progetto ODM, è stata organizzata una sezione, all'interno dell'83° Mostra Internazionale dell'Artigianato di Firenze, dal titolo Circular Craft. *New perspective of making*, che ha indagato elementi che, almeno sotto alcuni aspetti, possono essere considerati in continuità con le tematiche del progetto europeo.

Il rapporto tra design e artigianato, soprattutto in Italia, ha ragioni e radici solide, soprattutto per la natura del tessuto produttivo ma anche per quell'approccio dialogico tra progetto e produzione che ha caratterizzato il design italiano dalla sua nascita fino ad oggi¹. In area Toscana, Giovanni Michelucci, Italo Gamberini, ma soprattutto Pierluigi Spadolini, hanno indagato la dimensione della produzione artigiana con rigore riuscendo a innovare, con forme e processi, manifatture fondate sulla territorialità e sulla tradizione di tecniche e materiali.

Secondo Ettore Sottsass, a partire dagli Anni Trenta, è difficile citare

il nome di un solo designer italiano più o meno famoso che, disegnando qualche cosa, non avesse in mente la visione di 'quel' prodotto fatto a mano con cura da qualche antico artigiano, fatto con abilità fatto con amore, fatto con l'idea di un largo uso quotidiano.

(Sottsass, 2002, p. 335)

Accanto alla cura dell'oggetto fatto a mano esiste almeno un altro elemento che identifica il prodotto artigianale storico, e non solo, ed è quello della valorizzazione dei materiali, spesso poveri che in più di un caso sono scarti delle filiere alimentari o materiali ad esse collegate come la paglia, le piume, la pelle e la lana nel primo caso, il vetro e la ceramica nel secondo. Dai primi del '900, la crescente attenzione al progetto dell'oggetto d'uso quotidiano è, in qualche modo, testimoniata dalla nascita di esposizioni che in Italia si consolidarono con cadenza

¹ La figura del designer indipendente in Italia ha prevalso su quella del designer organico all'industria. Se quasi tutti, a cominciare da Ponti, hanno avuto un rapporto privilegiato con alcune aziende, difficilmente sono stati organici all'azienda. Secondo quanto sosteneva uno dei protagonisti del design del secondo dopoguerra, la posizione indipendente dei progettisti italiani ne ha garantito la qualità in quanto interpretava il ruolo del design non solo come progettista ma anche come portatore dei bisogni del consumatore (Spadolini, 1969).

periodica tra gli anni '20 e '30 dello scorso secolo; in particolare il riferimento va alla Biennale di arti decorative di Monza – che nel 1933 cambierà sede diventando Triennale di Milano (Pica, 1957; Pansera, 1978) – e alla Mostra mercato dell'artigianato nazionale di Firenze che vede la sua prima edizione nel 1931 (Ciardi Duprè dal Poggetto, Frisa, 1988). Con le grandi diversità che le hanno distinte, e che sono diventate sempre più evidenti col passare del tempo, le due mostre si sono svolte con continuità fino all'arrivo della pandemia registrando periodicamente momenti di riflessione e di analisi che hanno portato a proposte innovative. Proprio in merito alle suddette riflessioni, all'interno della mostra fiorentina del 1981, a cinquant'anni dalla prima edizione, venne allestita la mostra curata da Enzo Mari dal titolo *Dov'è l'Artigiano*. Nel catalogo della mostra sono presenti le diverse declinazioni del fare artigianato in quel momento nel mondo (dal bricoleur al modellista). Mari legge la sopravvivenza della pratica artigiana – verso la quale c'era sicuramente meno attenzione rispetto ad oggi – nel fatto che, in essa, non è possibile «scindere completamente le fasi del progetto da quelle dell'esecuzione» (Mari, 1981, p. 16).

Cercando di interpretare questa frase al di là dello stereotipo romantico per cui l'artigiano non può mai essere un semplice esecutore ma arricchisce il lavoro col gesto creativo, viene da pensare alla fisicità non solo del realizzare ma anche del pensare, e di come questo pensare si compia con l'unione di un atto cerebrale e sensoriale attraverso l'uso della mano. Questa affermazione, che trova sostegno in studi remoti e recenti di diverse discipline (Focillon, 1943; Montessori, 2007; Vallée-Tourangeau and March, 2019), è in grado di aprire una riflessione sul valore della materia, sul suo uso nel contesto della produzione artigiana e sul rapporto tra economia, o meglio, tra società circolare e produzione, ma anche, e soprattutto sul rapporto tra fisicità e immaterialità che coinvolge oggi il tema dell'artigianato. Il nesso tra digitale e materiale e il loro comprensibile equilibrio è alla base di una concezione circolare non solo dell'economia ma del progetto e della produzione.

Lo stato dell'arte

Dalla ricognizione di Enzo Mari l'attenzione verso l'artigianato è sicuramente cresciuta parimenti a quella del design verso l'identità dei territori e ai loro patrimoni materiali e immateriali. L'aggettivo industriale, accanto al sostantivo design, in certi contesti è divenuto limitante se non inadatto a rappresentare la nuova realtà progettuale che non si rivolge solo alla produzione industriale e non progetta solo prodotti fisici. In realtà, come in parte è stato già anticipato, questi elementi possono esser ritenuti costanti nel panorama italiano. Chiara Alessi (2016, p. 70) ci ricorda come «[...] il contributo creativo del designer e quello dell'artigiano abbiano sempre convissuto nel tessuto della produzione

italiana e come questa fusione, scambio, sperimentazione, anche inconsapevole, sia alla base del nostro design fin dagli esordi». Al pari di questo ricordiamo che già dalle origini il prodotto italiano ha sempre avuto in nuce la volontà di narrare e di raccontare che sviluppava in una dimensione, anche non fisica, che riguardava i servizi o, frequentemente, la comunicazione (Lotti, Trivellin, 2017).

Se, quindi, riportiamo l'aggettivo industriale al suo originario significato etimologico di operoso, allora può essere una ricchezza declinarlo anche secondo modelli produttivi differenti. Ciò che appare necessario, a questo punto è mettere in evidenza alcuni contributi sul tema dello sviluppo sostenibile e della ricerca di un rapporto consapevole con l'ambiente naturale e sociale. A testimoniare i cambiamenti della disciplina il World Design Summit di Montreal nel 2018 ha elaborato la Design Declaration nella quale i sottoscrittori dichiarano di essere «consapevoli del valore incommensurabile delle tradizioni e delle conoscenze locali per adeguate e innovative soluzioni di progettazione [e che] il design è un agente per soluzioni sostenibili create per le persone e per supportare il nostro pianeta» aggiungendo, poi, che si occupa di progettazione sia a livello di piccola comunità locale che a più vasta scala. In questo ambito si configura lo spazio per un rapporto fertile e virtuoso con la produzione artigianale. A sviluppare un approccio circolare, hanno contribuito i numerosi rapporti tra il mondo dell'università e della ricerca con quello della produzione, elemento messo in evidenza anche all'interno della Design Declaration. Tra le occasioni di confronto che si sono avute in questo ambito possiamo citare per prima *ManuFatto. Artigianato, comunità Design*, mostra del 2008 dove il concetto di artigianato si avvicina al design proprio nel superamento delle forme tradizionali e vernacoli. In particolare il testo indaga il territorio piemontese dalla lavorazione dei metalli preziosi, alle argille, al legno (De Giorgi and Germak, 2008). Più recente l'esposizione all'interno della XXI Triennale di Milano del 2016 *Mirabilia Mestieri d'Arte & Design. Crafts Culture*, una ricognizione sul rapporto tra design e città artigiana. Qui si esalta il lavoro artigiano, l'unicità del fatto a mano evidenziando gli elementi di continuità con la cultura storica rinascimentale. Altra importante occasione è stata quella di *Homo Faber* che ha avuto la sua prima edizione a Venezia alla Fondazione Giorgio Cini e che ha visto la presenza di circa 400 tra artigiani e designer nelle diverse esposizioni tematiche. L'obiettivo è quello di mettere in evidenza non solo la creatività ma anche quella che può essere definita l'intelligenza delle mani e l'abilità di un saper fare in una dimensione di eccellenza anche economica.

Pare utile citare l'iniziativa del Gruppo LVMH che ha fondato *l'Institut des Métiers d'Excellence* per la formazione di artigiani attraverso la formula degli apprendistati pagati. E sempre lo stesso gruppo, indice il *Loewe Craft Prize* che premia prodotti artigianali realizzati con tecniche e materiali diversi, a testimoniare che dopo la crisi del 2008 sono stati proprio i grandi

gruppi del lusso ad interpretare l'artigianato come elemento distintivo (Bettiol, Di Maria and Micelli, 2019).

Quando Palermo, nel 2018 è stata capitale italiana della cultura, fu allestita una mostra convegno dal titolo *Design e Territori*. Negli atti del convegno si registra un cambio di visione da parte del mondo accademico che volendo rispondere più efficacemente alle sfide del futuro, si rivolge al

mondo delle imprese costruendo relazioni solide e produttive a partire dalle potenzialità del territorio, innescando cambiamenti culturali positivi sia nella percezione dell'università all'interno dell'impresa sia nella visione opposta dell'impresa nel mondo accademico. Contributi che, infine, sottolineano come il design possa permettere la valorizzazione di un potenziale creativo del territorio e come questo possa essere sprecato se non inserito in una più ampia analisi culturale, storica, economica e produttiva. Il design diviene così mezzo e strumento per trasferire conoscenze alle imprese, abilitando un circolo virtuoso tra innovazione e tradizione.

(Russo, Tamborrini, 2018, p. 9)

In altri casi l'iniziativa si è mossa invece dalle scuole universitarie che hanno elaborato progetti che cercano di tenere assieme le esperienze dell'artigianato, centrato sui valori del territorio, e quello legato alle nuove tecnologie in un'ottica di economia circolare. Tra queste si cita *Circulus* dello IUAV, un progetto che ha fatto nascere una piattaforma sul tema dell'economia circolare con l'obiettivo di sperimentare soluzioni adatte a supportare le PMI. Sulla piattaforma le aziende possono misurare il loro grado di circolarità e trovare riferimenti utili per approfondire l'argomento. Concludiamo questa panoramica con il progetto *ODM Open Design And Manufacturing*, progetto europeo con capofila il dipartimento DIDA dell'Università di Firenze, dove ricordiamo, gli istituti di istruzione superiore in design delle diverse sedi del progetto, agivano come agenti catalizzatori tra le aziende manifatturiere mature e le comunità di maker. L'incontro tra l'impresa artigiana e l'artigianato digitale è stato occasione di progetti che si sono concretizzati oltre l'oggetto fisico.

Queste esperienze, con le differenze che abbiamo cercato di evidenziare, restituiscono un quadro articolato mettendo in luce, come già altri hanno fatto, l'esistenza di due poli, non sempre dialoganti tra loro in modo organico, e cioè quello dell'artigianato tradizionale e quello dell'artigianato digitale: da una parte la

maestria delle identità territoriali, con la 'mitizzazione' del genius loci e del vocalismo che punta alla valorizzazione innovativa sostenibile della tradizione, dall'altra la spinta della terza rivoluzione industriale verso nuove manifatture e processi produttivi distribuiti con "l'idealizzazione" della cultura e della comunità dei makers.

(Lupo, 2019, p. 50)





SAVIO FIRMINO

SAVIO FIRMINO

SAVIO FIRMINO

SAVIO FIRMINO
Ceramic products
SAVIO FIRMINO



E se l'artigiano che parte dall'aspetto fisico necessita dell'uso delle tecnologie digitali, chi parte dal mondo digitale ricerca un rapporto sempre più stretto con la fisicità. L'incontro di questi due poli, in certi casi, avviene proprio sul terreno della circolarità che è capace di ottimizzare i processi con l'uso delle tecnologie digitali e impostare la produzione, ad esempio, ottimizzando l'utilizzo di scarti di lavorazione e dell'ambiente.

La ricerca e la mostra

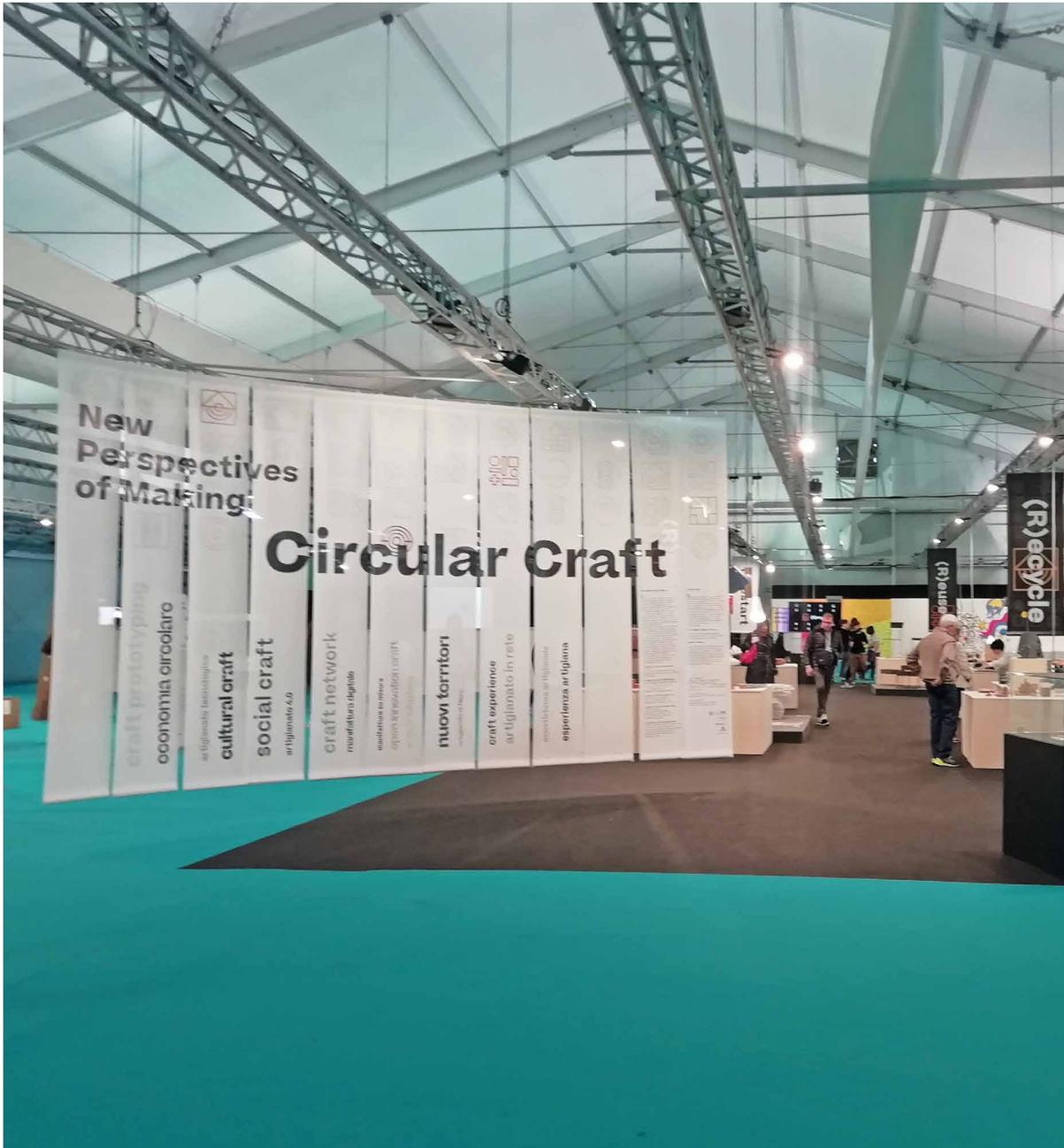
Nel 2019 il Laboratorio di Design per la sostenibilità – LDS dell'Università di Firenze ha progettato ed allestito una mostra dal titolo *Circular Craft* dove i principi dell'economia circolare sono stati fatti emergere nella dimensione della produzione artigiana. L'esposizione nasce come una prima riflessione di una lunga serie sul fare artigiano contemporaneo, *New Perspectives of Making* all'interno di MIDA Mostra Internazionale dell'Artigianato. Patrocinata da Legambiente Toscana, l'iniziativa propone strategie comprensibili e utili soprattutto se inserite in un generale cambio di visione ad ogni scala progettuale ed attuativa. Per questo lo sforzo è stato quello di inquadrare il lavoro di molti artigiani all'interno delle linee di indirizzo dell'economia circolare. La mostra è stata organizzata in cinque sezioni: accanto ai fondamentali Reduce, Reuse, Recycle, sono state inserite anche Relation e Restart. Sono proprio le relazioni, che in questo contesto prendono il significato di sostenibilità sociale, a fare la differenza nei processi di innovazione a tutti i livelli e che possono, anche in tempi non luminosi, aiutare la ripartenza.

Per le prime tre categorie, sono stati individuati alcuni livelli di intervento della disciplina del design (Fig. 3). Ma le altre due categorie Relation (attivare sinergie tra filiere produttive e valorizzare il lavoro) e Restart (scarti e sfridi per una nuova progettualità) sono quelle che, da un punto di vista teorico, affrontano il problema della produzione in modo più originale anche sotto l'aspetto scientifico. Qui, infatti, gli oggetti diventano portatori di significati oltre la tecnologia ma anche con la tecnologia superando i vincoli imposti dai mercati capitalistici. Il lavoro è partito esaminando proprio gli scarti di materiale maggiormente impattanti e di come questi sono stati interpretati. Solo a titolo esemplificativo possiamo citare la lavorazione del marmo e l'impatto che le cave hanno sul territorio. Il materiale commercializzato rispetto allo scarto è solo il 25 % e il restante 75% è considerato un sottoprodotto della lavorazione.

Nell'ambito degli scarti lapidei, nella mostra, le proposte sono numerose a testimoniare che il design cerca di dare risposte a problemi reali attraverso soluzioni comprensibili. Il riuso parziale degli scarti evidenzia anche la necessità di ridurre i rifiuti affrontando

il problema con una visione sistemica che riesce a tenere insieme le esigenze e le risorse dei territori attraverso l'uso degli strumenti del design (Bistagnino, 2009). L'importanza del tema dell'economia circolare, che è stato indagato in una particolare ottica produttiva, interessa un numero elevato di discipline e obbliga ognuna a mediare con le altre (Massarutto, 2019). Anche a livello europeo esiste una forte attenzione sull'argomento che si esprime attraverso il PEC (Pacchetto di Economia Circolare) e, più recentemente con le azioni dell'European Green Deal. E forse vale la pena ricordare un'alta specificità tutta italiana e cioè quella che tra i paesi europei siamo quello con la quota maggiore di recupero di materia prima nel sistema produttivo con il 18,5% (Starace, Realacci, 2018). Valorizzare l'output di una lavorazione affinché diventi input di un'altra, necessita di una mentalità fortemente interdisciplinare con la capacità di individuare criteri di sviluppo che guardino all'interno dei propri territori prima che fuori.

Il rifiuto come risorsa è una delle tre azioni caratterizzanti dell'economia circolare, ma accanto a questi dobbiamo aggiungere altre azioni come quella di riconcettualizzare e rivalutare, azioni che Latouche (2013) includeva nella regola delle 8R alla base della decrescita serena. Il messaggio sotteso da questa operazione non si esaurisce quindi con la conoscenza, importantissima, del 'da dove viene?' e 'dove andrà a fine vita?' ma anche 'che senso ha' e 'che vita avrà' cioè che senso avranno questi oggetti materiali e se potranno affrontare la perigliosa trasformazione da oggetti a cose avendo la capacità di interpretare e di trasmettere emozioni non effimere ma di tipo duraturo (Meloni, 2020). È evidente quindi che la critica alla società dei consumi inquadrata nell'epoca dell'antropocene, che in questo contesto prende la dimensione più specifica di Capitalocene (Bonneuil and Fressoz, 2016; Moore, 2017), non ha come oggetto prevalente la critica economico-politica ma al generale modello di sviluppo che ha aperta la strada ad un numero altissimo di prodotti favorendo il consumo ed i suoi eccessi. Il design ha interpretato questi processi ed è stato: «[...] strumento potente dell'antropocene con la specie umana saldamente al centro e gli interessi umani al cuore dei suoi obiettivi» (Antonelli, 2019, p. 19). I problemi della sostenibilità, vanno di pari passo al riposizionamento dell'uomo nel mondo del progetto e dell'economia del pianeta. Tali posizioni, seppur radicali, contengono un fondo di verità. Non interessa quindi un artigianato che evidenzia le differenze e che non esprime la sostenibilità sociale rappresentando un privilegio per pochi; interessa invece favorire un modello di produzione che vada oltre il già citato capitalocene attraverso l'inclusione e la condivisione. Tale direzione di lavoro implica un modo di pensare il cliente non più consumatore ma 'producer'. La parola macedonia apre a forme di autoimprenditorialità e all'autoproduzione diffusa a cui si è voluto dare rappresentanza all'interno dell'esposizione. Una visione che Rifkin (2001) rende evidente già dal suo testo *The Age of Access*.





Esiste quindi una rinnovata attenzione alle consolidate pratiche tradizionali affiancate a tecniche innovative, ma è soprattutto nella cultura della fabbricazione di cose comprensibili e raccontabili con facilità che l'artigianato esprime le proprie peculiarità più attuali. A questo va aggiunto anche la maggiore facilità che i prodotti artigianali hanno ad accogliere modifiche e manutenzioni, azioni che contrastano in modo evidente l'obsolescenza programmata e che contribuiscono a dare un significato profondo agli oggetti. Il lavoro dell'artigiano esprime di per sé un concetto di finitezza; il dovere mettere limiti al proprio lavoro è un tema che non viene affrontato perché non esiste: è il recupero del limite reale che interessa, e non del fine vita inventato per un mercato ed un'economia che deve forzatamente crescere (Galimberti, 2019).

Risultati e nuove prospettive

La letteratura sull'argomento che in parte è stata anche riportata precedentemente, ha messo in rilievo l'esistenza di due tipi di artigiani e cioè l'artigiano che opera all'interno della cultura storica e territoriale e quello che invece ha come maggiore riferimento le tecnologie digitali. Nel selezionare i partecipanti alla mostra abbiamo conosciuto un artigiano che ha già cominciato a combinare i due modelli attraverso un nuovo approccio culturale. Questo nuovo artigianato, che è in grado di usare il digitale e che parte spesso dalle tradizioni territoriali, nasce spesso nelle università di design e dimostra di sapersi orientare sia nell'autoimprenditorialità e nell'autoproduzione sia nei rapporti con aziende mature per tipologia di prodotti.

A distanza di più di un anno dall'organizzazione della mostra possiamo dire che l'esperienza è stata importante proprio per la sua fisicità, proprio per l'essersi occupata di quella dimensione che in questo momento sembra mancare ma che presto dovremo rivivere a pieno proprio



perché il digitale ha fatto capire come abbiamo bisogno di una realtà alla quale ancorarsi affinché si possa continuare a capire e a fare evolvere, in modo consapevole, il mondo nel quale viviamo. Una realtà che continua avere un senso anche di per sé ma che può raccontare storie nuove e diverse se la tecnologia aiuta a comunicare e a realizzare nuovi progetti. Donald Norman (1990) sostiene che le persone dei paesi con economie mature, entrano in contatto con circa 20.000 oggetti al giorno. Forse sono un po' troppi ma sicuramente il confinamento forzato dovuto alla pandemia ci ha portato a riflettere su quelli che sono gli elementi inanimati che accompagnano le nostre vite e su quale significato funzionale estetico ed anche emotivo vogliamo attribuire loro e se questo può essere rivisto definendo nuovi limiti comprensibili e sostenibili.

L'allora Presidente di Firenze Fiera, Leonardo Bassilichi, ha messo in evidenza che la presa di coscienza da parte di molte aziende delle pratiche della produzione circolare è spesso dovuta alla collaborazione di queste con l'università attraverso progetti di ricerca e sviluppo o altri bandi competitivi. L'investimento di energie più che di risorse economiche per validare progetti che nascono secondo logiche circolari ha sempre più bisogno di rapporti tra le diverse entità appartenenti al territorio: la produzione, la formazione e le amministrazioni territoriali. Questo, pur non essendo di per sé garanzia di qualità, ha portato di frequente ad avere risultati utili alla gestione sostenibile dei luoghi. L'esperienza presentata, nata, ricordiamo, all'interno del Laboratorio di Design per la sostenibilità dell'Università di Firenze, ha voluto guardare oltre i propri numerosi e consolidati legami con le aziende e verificare la vivacità di un mondo che per contingenze esterne, può acquistare, col tempo, un significato importante. L'altra sfida è stata quella di verificare come il pubblico recepisce e comprendesse la ricerca sul tema. I problemi ambientali sono grandi, i tempi maturi e dobbiamo andare in fretta.

Riferimenti bibliografici

- Vallée-Tourangeau F., March P. L. (2020), *Insight Out – Making Creativity Visible*. [Online] Available at: doi.org/10.1002/jocb.409 [25 March 2021].
- Meloni P. (2020), *Pensare in modo circolare*, in Lotti G., Giorgi D., Marseglia M., Trivellin E. (a cura di), *New prospettive of Making – Circular craft*, Didapress, Firenze, pp. 28-39.
- Antonelli P. (2019), *Broken Nature*, in Antonelli P., Tannir A. (a cura di), *Broken Nature – XX-II Triennale di Milano*, La Triennale di Milano Electa, Milano, pp. 16-42.
- Bettiol M., Di Maria E., Micelli S. (2019), *New craft – Saper fare, tecnologia e design per una produzione sostenibile*, in “MD Journal”, vol. 7, pp. 14-21.
- Galimberti U. (2019), *L'uomo greco e il senso del limite*, interviewed by D'Alessandro, “Il Foglio Quotidiano”, 23/09/2019.
- Ingold T. (2019), *Making – Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (tr. id. 2019, *Making – antropologia, archeologia, arte e architettura*, Cortina Editore, Milano, pp. 262).
- Lupo E. (2019), *Forme del craft, forme del progetto – Oltre le retoriche – Per un'agenda d'innovazione cultural driven*, in “MD Journal”, vol. 7, pp. 46-57.
- Massarutto A. (2019), *Un mondo senza rifiuti? Viaggio nell'economia circolare*, Il Mulino, Bologna, pp. 224.
- Starace F., Realacci E. (2018), *100 Italian Circular Economy Stories*, Enel-Symbola. [Online] Available at: circularconomy.europa.eu/platform/sites/default/files/100storie_def_web_pag_singole_25-05-18_1527247969.pdf [25 March 2021]
- Lotti G., Trivellin E. (2017), *Una possibile strategia per il prodotto italiano*, in “MD Journal”, vol. 4, pp. 60-63.
- Montessori M. (2017), *La mente del bambino*, Garzanti, Milano, pp. 322.
- Moore J. W. (2017), *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombrecorte, Verona, pp. 174.
- Alessi C. (2016), *Design senza designer*, Editori Laterza, Roma-Bari, pp. 124.
- Bonneuil C., Fressoz J.B. (2016), *L'Événement Anthropocène – La Terre, l'histoire et nous*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 334.
- Latouche S. (2013), *Usa e getta – Le follie dell'obsolescenza programmata*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 130.
- Bistagnino L. (2009), *Design sistemico – Progettare la sostenibilità produttiva e ambientale*, Slow Food Editore, Bra (Cn), pp. 272.
- De Giorgi C. and Germak C. (2008), *ManuFatto – Artigianato, Comunità, Design*, Silvana Editore, Milano, pp. 160.
- Sotssass E. (2002), *Scritti – 1946-2001*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 583.

Rifkin J. (2001), *The Age of Access – The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life is a Paid-for Experience*, Putnam, New York, pp. 312.

Norman D. (1988), *The design of every day things*, (tr. it. 1990, *La caffettiera del masochista*, Giunti, Firenze, pp. 366).

Ciardi Dupré Dal Poggetto M. G., Frisa M. L. (a cura di) (1988), *Aspetti dell'artigianato italiano nelle mostre fiorentine dal dopoguerra agli anni Sessanta*, Alinea, Firenze, pp. 48.

Mari E. (1981), *Dov'è l'artigiano*, Electa, Firenze, pp. 88.

Pansera A. (1978), *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, pp. 678.

Spadolini P. (1969), *Design e Società*, Le Monnier, Firenze, 162.

Pica A. (1957), *Storia della Triennale 1918-1957*, Edizione del Milione, Milano, pp. 128.

Focillon H. (1943), *Vies des forme suivi Eloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 130.

Il contributo è il risultato di una comune riflessione degli Autori. Nonostante ciò i paragrafi 'Introduzione' e 'Lo stato dell'arte' sono da attribuire a E. Trivellin, mentre i paragrafi 'Risultati e nuove prospettive' e 'Conclusioni' sono da attribuire a G. Lotti. Il paragrafo 'La Ricerca e la Mostra' è da attribuire ad entrambi gli autori.