

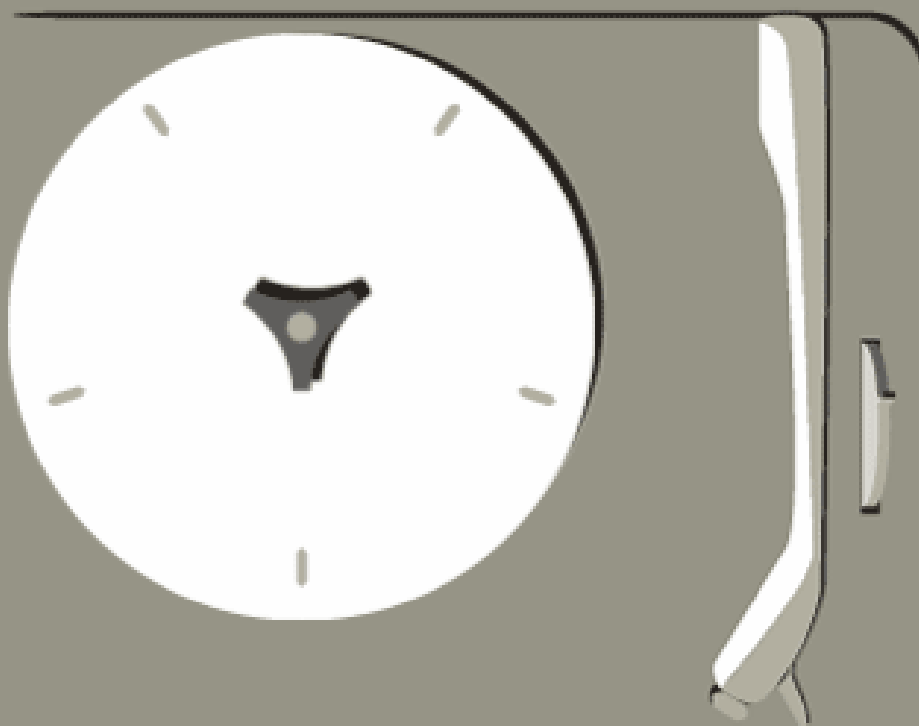
---

# Ais/Design Journal

---

## Storia e Ricerche

---



WILHELM WAGENFELD, GERD ALFRED MÜLLER, DIETER RAMS, PC3 SV, 1955

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

**ISSN**  
2281-7603

**PERIODICITÀ**  
Semestrale

**INDIRIZZO**  
AIS/Design  
c/o Fondazione ISEC  
Villa Mylius  
Largo Lamarmora  
20099 Sesto San Giovanni  
(Milano)

**SEDE LEGALE**  
AIS/Design  
via Cola di Rienzo, 34  
20144 Milano

**CONTATTI**  
[journal@aisdesign.org](mailto:journal@aisdesign.org)

**WEB**  
[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

---

**DIRETTORE** Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia  
[direttore@aisdesign.org](mailto:direttore@aisdesign.org)

**CAPO REDATTORE** Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
[caporedattore@aisdesign.org](mailto:caporedattore@aisdesign.org)

**COMITATO SCIENTIFICO** Daniele Baroni, Politecnico di Milano  
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Vanni Pasca, ISIA Firenze  
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

**REDAZIONE** Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione  
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico  
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi  
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva  
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

**ASSISTENTI DI REDAZIONE** Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

**RELAZIONI INTERNAZIONALI** Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;  
Kingston University, London

**ART DIRECTOR** Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>PALINSESTI</b> Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
<b>SAGGI</b>	<b>SULLA TEORIA DELLA PERCEZIONE DI WALTER GROPIUS</b> Michele Sinico, Università Iuav di Venezia	7
	<b>LA CORNICE RITROVATA: AUREOLA V/S IPAD</b> Manlio Brusatin	18
	<b>STYLE OVER SUBSTANCE? THE RECEPTION OF ITALIAN DESIGN IN GREECE</b> Artemis Yagou, MHMK Macromedia University for Media and Communication, Munich	30
<b>RICERCHE</b>	<b>FEDE CHETI: 1936-1975. TRACCE DI UNA STORIA ITALIANA</b> Chiara Lecce, Politecnico di Milano	40
<b>MICROSTORIE</b>	<b>MATERA ANNI SETTANTA: COOPERATIVA LABORATORIO UNO S.R.L. DESIGN E FORMAZIONE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA</b> Rossana Carullo, Politecnico di Bari Rosa Pagliarulo, Politecnico di Bari	59
	<b>GIO PONTI: IL DESIGN S'INNAMORA DEL PALCOSCENICO</b> Silvia Cattiodoro, Università Iuav di Venezia	71
	<b>IL DIRIGENTE ILLUMINATO E IL FABBRICANTE DI IMMAGINI</b> Silvia Pericu, Università di Genova	83
	<b>IL 'PRE DESIGN' E IL MERCATO RIONALE. IL GRUPPO EXHIBITION DESIGN</b> Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia	91
	<b>IL DESIGN DELLA RICOSTRUZIONE. ITALIANI A LOSANNA (1944-1950)</b> Pier Paolo Peruccio, Politecnico di Torino	105
	<b>DAL GIORNALINO AL MANIFESTO. ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA, GIOVANI MAESTRI DELLA GRAFICA DI UNO STATO NASCENTE</b> Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari	112
<b>PALINSESTI</b>	<b>IL DESIGNER COME APPRENDISTA. L'IMPORTANZA DI UNA FORMAZIONE DAL BASSO</b> François Burkhardt, Hochschule der Bildenden Künste Saar	119
<b>RECENSIONI</b>	<b>FOTOGRAFIA D'INDUSTRIA E FOTOGRAFIA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE FRAMMENTI PER UNA STORIA</b> Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	126
	<b>LA PARABOLA DEGLI OMEGA WORKSHOPS</b> Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	135
	<b>GIORGIO CASALI. LA LEGGEREZZA DELLE SUE FOTOGRAFIE 'SCULTURE', TRA ARCHITETTURA E DESIGN</b> Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia	143
	<b>STORIE DAI MATERIALI D'ARCHIVIO. TRE INIZIATIVE SU MARCO ZANUSO</b> Alessandra Bosco, Università degli Studi della Repubblica di San Marino	151

---

## **MATERA ANNI SETTANTA: COOPERATIVA LABORATORIO UNO S.R.L. DESIGN E FORMAZIONE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA**

Rossana Carullo, Politecnico di Bari

Orcid id 0000-0002-4430-4079

Rosa Pagliarulo, Politecnico di Bari

Orcid id 0000-0001-9515-3103

### **PAROLE CHIAVE**

Cultura materiale, Formazione, Mario Cresci, Mezzogiorno, Tradizioni popolari

La ricerca mette in luce caratteri e specificità dell'esperienza didattica Laboratorio Uno tenutasi alla fine degli anni settanta a Matera sotto la direzione di Mario Cresci. Dall'analisi della documentazione reperita e dalle testimonianze degli ex allievi, emerge la consapevolezza di una necessaria diversità della formazione del design nel Mezzogiorno, rispetto ai modelli educativi nazionali e internazionali esistenti. Al centro delle riflessioni il ruolo della cultura materiale locale, dei suoi rituali e del significato profondo degli oggetti quotidiani che la rappresentano.[1]

---

### **1. La ricerca di un modello educativo per il Mezzogiorno d'Italia**

La chiusura delle scuole di design di Venezia e di Firenze e la mancanza di reali alternative, è il segno preoccupante di una carenza culturale che trova anche nella privatizzazione delle singole esperienze professionali, l'incapacità di porre se stessi ed il proprio potenziale tecnico-creativo all'interno di una socialità più ampia rispetto a quella delegata alla progettazione per la produzione di serie (Cresci, 1977, s.p.).

Siamo alla fine degli anni settanta quando con queste parole Mario Cresci[2] compì una riflessione significativa sul problema della formazione del design in Italia e sui modelli a cui essa avrebbe dovuto aderire in rapporto alle diversità culturali e geografiche del Paese. Egli intravide in questo contesto composto da *differenze*, un potenziale tecnico-creativo inespresso.

Il modello del Bauhaus e della scuola di Ulm non sembravano più bastare per cogliere tale specificità. Si trattava di modelli didattici da lui riconosciuti e indirettamente sperimentati frequentando negli anni sessanta il Corso Superiore di Design di Venezia[3], a contatto con professionisti come, Angelo Mangiarotti, Mario Bellini, Silvio Ceccato, Carlo Scarpa, Luigi Veronesi, Andries Van Onck, Edoardo Vittoria, Enzo Frateili, Aldo Musacchio, Massimo Vignelli, Bob Noorda e Italo Zannier: "risalgono a quel periodo gli studi sulla Bauhaus, la psicologia della percezione, la teoria della forma e la geometria non euclidea applicata alla sperimentazione fotografica e alla realizzazione di prototipi di laboratorio" (Cresci, 1980, p. 3). Quel modello non era più sufficiente, andava contaminato dagli specifici contesti culturali in cui la formazione si calava, interpretando e *misurando*, per usare ancora le sue parole, la profondità:

---

della cultura subalterna, della cultura materiale che in ogni regione d'Italia aveva ed ha, ancora per poco nel Mezzogiorno, espresso rituali, feste, tradizioni popolari, oggetti e linguaggi che dovevano comunque e necessariamente diventare sistemi di riferimento per l'analisi di nuovi comportamenti e nuove metodologie culturali e produttive per tutta la cultura italiana (Cresci, 1977, s.p.).

Da questo punto di vista, secondo Cresci, le strutture educative avrebbero dovuto avere sempre meno bisogno di figure di *maestri* e sempre più consapevolezza della complessità della *realtà sociale ed industriale* dei luoghi in cui dovevano agire. Il fine era di creare situazioni di mercato coerenti con la produzione degli oggetti. Bisognava evitare di introdurre "il mito dell'oggetto inteso come elemento funzionale alla crescita sociale e civile", esso "non è più attendibile se si valuta la componente elitaria che contraddistingue il design italiano in un'economia di mercato che esclude volutamente progetti, materiali e prodotti realizzati a costi convenienti per la comunità senza per questo escludere il design qualificato" (Cresci, 1977, s.p.).

La risposta a queste argomentazioni si tradusse nell'avviamento, dall'aprile del 1978 a Matera, di *Laboratorio Uno*, un corso biennale di formazione di design immaginato come il primo di una lunga serie. L'articolo quarto dell'Atto costitutivo della Cooperativa omonima[4], obbligatoria per avviare il corso, ne contiene le finalità: "rispondere ad una nuova concezione dell'artigianato consapevole della cultura e delle tradizioni popolari del Mezzogiorno ed essere orientato verso la realtà contemporanea e la domanda di mercato inerente l'artigianato artistico regionale e nazionale"[5]. Al centro del corso fu collocata la cultura materiale locale, per garantire quella *economia di mercato* inclusiva e coerente con la struttura educativa. Solo così tale struttura poteva essere un sistema di riferimento "per l'analisi di nuovi comportamenti e nuove metodologie culturali e produttive per tutta la cultura italiana" (Cresci, 1977, s.p.).

Un'iniziativa ambiziosa poiché mirava non solo alla integrazione di giovani nell'ambito lavorativo, ma voleva soprattutto essere un progetto culturale: da un lato individuare, conoscere, riconoscere gli oggetti simbolo della tradizione contadina e, dall'altro lato, elaborare la tradizione, reinterpretarla e interrogarla nella sua appartenenza al presente. Il progetto di formazione si presentava come un controcanto alla formazione universitaria, ritenuta incapace di trovare un seguito nella realtà lavorativa del Mezzogiorno, poiché estranea alla cultura sociale ed economica di quel territorio. Era la convinzione che il design, "tutto ciò che è materia, fabbricazione [...] con tutti i fenomeni di induzione diretti ed indiretti e collaterali agli oggetti, ai rituali di consumo, la loro storia rispetto all'uomo e ai processi economici connessi all'area di provenienza" (Cresci, 1988, p. 3), tutto ciò potesse essere una risposta tanto diversa, quanto profonda e radicata e dunque corretta, per rispondere ai problemi di sviluppo del Mezzogiorno. Da un lato vi era la consapevolezza dell'originaria dicotomia tra *sapere* e *saper fare* propria del sistema educativo italiano, dall'altro lato vi era altrettanta consapevolezza sul fatto che il portato dei principali modelli educativi nazionali e internazionali dovesse piegarsi, smontarsi e ricomporsi in una visione a 360°, in una mescolanza di linguaggi[6], in cui "è il nostro vissuto, il nostro comportamento di autori che entra continuamente in gioco rispetto all'oggetto e all'immaginario che esso provoca" (Cresci, 1988, p. 3).

---

Cresci reputava questa presa di coscienza come necessaria per formare nuove generazioni di operatori/designer capaci di riconoscere il significato profondo degli oggetti che li circondano, oggetti intesi come specchio dei comportamenti umani e risposta ai loro bisogni. Non c'era una distinzione tra prodotto di serie e prodotto artigianale. Per entrambi il design poteva e doveva dare il proprio contributo senza proporre riduzioni al patrimonio della cultura materiale, semmai restituendone la complessità geografica e culturale secondo quanto appreso da Cresci tramite gli studi di antropologia strutturale di Lévi-Strauss:

Secondo Lévi-Strauss, alle grandi filosofie si vanno sostituendo filosofie alternative commisurate ai contesti sociali ed economici nei quali esse nascono e rispetto ai quali è possibile individuare un diverso rapporto del pensiero con la realtà circoscritta e concretamente progettata attraverso campioni operativi di intervento (Cresci, 1981, p. 3).[7]

Quegli studi insieme al suo personale vissuto nel Mezzogiorno d'Italia, al fianco di esponenti importanti della *cultura meridionalista* come il sociologo Aldo Musacchio e il Gruppo *Il Politecnico*, furono l'avvio e il reagente principale di questa visione inclusiva presente nel suo progetto educativo. *Il Politecnico*, precedentemente denominato *Polis*, era coordinato da Aldo Musacchio e composto dallo stesso Cresci, da Ferruccio Orioli e da Raffaele Panella. A questo gruppo l'amministrazione comunale di Tricarico aveva affidato la redazione del Piano Regolatore Generale della cittadina (Cresci, Musacchio, Orioli & Panella, 1967). Terminati gli studi a Venezia nel 1966, l'esperienza con *Il Politecnico* per il nuovo Piano Regolatore di Tricarico, modificò l'orientamento professionale di Cresci:

Alla fine degli anni '60 ho modificato i miei orientamenti professionali nati con il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia. Molti della mia generazione [...] scelsero diversi campi operativi a contatto con la conflittualità sociale che aveva messo in crisi l'utopia (tra le molte) del professionista organico allo sviluppo delle aziende di produzione [...], si crearono in Italia dei gruppi di lavoro a carattere interdisciplinare con competenze nei campi delle scienze sociali e della progettazione. Uno di questi, formatosi a Venezia nel 1965 fu il gruppo *Polis* denominato più tardi: *Politecnico*, gruppo di urbanistica, architettura e design, che operò in Basilicata dal 1967 a 1973; diretto dal sociologo meridionalista Aldo Musacchio e composto da architetti, economisti e tecnici provenienti da varie città italiane. [...] in questo clima culturale si crearono le premesse di una professione, che pur avendo una visione parziale della realtà e dei rapporti di produzione del mondo del lavoro, servirono comunque ad alcuni di noi per scegliere strade alternative a quelle indicate dal Corso di Venezia [...] L'impatto tra le due culture (quella dalla quale provengo) e quella del mondo contadino mi servì a capire come il mio lavoro si dovesse misurare non solo con me stesso e le mie motivazioni, ma anche con la realtà quotidiana che andavo registrando (Cresci, 1980, s.p.).

---

Una realtà quotidiana che, come è stato ampiamente riconosciuto, gli si aprì davanti agli occhi una volta sceso nella stazione ferroviaria di Grassano-Tricarico: egli intravide la possibilità di “un nuovo apprendistato, è l'affiancamento di una cultura materiale alla cultura razionalista del design. È una sorta di nuovo *basic* che ha profonde radici storiche e antropologiche e necessita di un'attività conoscitiva quotidiana” (Piazza, 2009, p. 152). Quest'attività conoscitiva metteva in secondo piano la dimensione funzionale e tecnologica degli oggetti, per avvicinarsi semmai a una loro dimensione rituale e magica in risonanza con gli studi, ben noti a Cresci, di Ernesto De Martino nel suo *Sud e magia*. La sperimentazione didattica attraverso *Laboratorio Uno* sarà indirizzata a indicare una nuova interfaccia comunicativa del *Pensiero padano*, come egli stesso lo chiamava, rispetto al *Pensiero meridiano* in cui al centro si trovino le *relazioni umane* prima ancora che il *sapere scientifico*.

## **2. Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l.: metodologie, struttura e risultati di un'esperienza didattica**

Il corso di formazione fu istituito dalla Regione Basilicata nel 1978 per avviare un programma biennale di formazione professionale sull'impiego delle tecniche tradizionali artigianali, e fu promosso dal Dipartimento per la Formazione Professionale in collaborazione con il Dipartimento per le Attività Produttive della Regione Basilicata. Con l'avvento delle Regioni nel 1972 la responsabilità dell'attività di formazione professionale era passata dal Formez, direttamente alle Regioni. Il Formez era l'Ente che affiancava la Cassa del Mezzogiorno per gli aspetti di sostegno allo sviluppo sociale e formativo del Meridione. Come ricorda lo stesso Musacchio, che vi lavorò per trent'anni, il Formez continuò però a dare il proprio contributo anche con la scomparsa della Cassa del Mezzogiorno e tutt'ora esiste. Il corso di formazione nacque dunque in un contesto istituzionale specifico del Mezzogiorno d'Italia, non in dipendenza dal Ministero dell'Istruzione, e ne recepì le connotazioni. Aldo Musacchio così lo descrisse:

Nella sua forma giuridico-istituzionale il Formez si delinea nel 1959 per effetto di un'idea - qualcuno ha parlato di *un sogno* - di Giulio Pastore, in quell'epoca Ministro Presidente del Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno, il quale dà sostanza istituzionale all'art.1 della legge 555 del luglio 1959, dove si afferma che “in funzione dell'intervento di sviluppo economico, il Comitato può autorizzare la Cassa per il Mezzogiorno a partecipare ad enti che svolgano attività di preparazione professionale e a promuovere e finanziare attività e istituzioni a carattere sociale ed educativo (Musacchio, 1990, p. 6).

L'avviamento del corso di formazione era parte integrante di un progetto più ampio e articolato che impegnava i partecipanti al progetto a costituirsi anche in cooperativa: la *Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l.*[8]. Come risulta dalla composizione della cooperativa, al corso parteciparono 16 allievi giovanissimi e per la maggior parte disoccupati, con il preciso scopo di legare l'acquisizione di determinate abilità con l'apertura di una propria attività nel settore. Esisteva una stretta convergenza di obiettivi tra scuola e cooperativa: il *saper fare* era la condizione necessaria ad acquisire strumenti e tecniche per lavorare e produrre[9] in maniera coerente e consapevole della cultura del territorio.

Si trattò di un primo intervento significativo in Basilicata in cui l'istituzione si faceva carico della grande responsabilità di preparare figure professionali secondo una formazione che restituisse valore e dignità al lavoro artigianale, diffuso, ma poco riconosciuto dalla collettività, come disposto dall'Art. 3 di costituzione della Cooperativa:

---

Lo scopo è ottenere continuità di occupazione lavorativa; in particolare: potenziare la produzione con l'acquisto di macchine appropriate; ridurre le spese di impianto; favorire l'istruzione professionale istituendo corsi di preparazione e di aggiornamento. La coop. si propone inoltre di avviare i processi di formazione tecnico-culturale di giovani che vogliono avviarsi all'attività artigianale.

Cresci si fece così interprete della cultura locale, penetrando nelle pieghe più profonde e silenziose del territorio e restituendo vita a ciò che il tempo e l'uomo avevano sopito. Il territorio, gli insediamenti urbani, le case, gli interni ora scavati ora costruiti, gli oggetti, gli utensili da lavoro, i simboli, venivano riconosciuti come gli elementi identitari della cultura materiale lucana, e restituivano dignità e autonomia a una cultura contadina sino ad allora considerata subalterna in modo "che trascendesse il modello neorealista e la stanca ripetizione di un'iconografia della miseria e del sottosviluppo" (Faeta, 2012, p. 190).

A partire dal rilevamento degli elementi del mondo materiale prendeva vita il lavoro interpretativo della realtà stessa: attraverso lo strumento immaginifico dell'analogia le cose diventavano "segni, forme e significati traslati su materiali diversi a testimonianza che il rapporto uomo-ambiente ha creato nel tempo la propria identità raffigurata e costruita in valori d'uso e credenza" (Cresci, 1978).

La conoscenza della realtà materiale e il riconoscimento degli elementi che ne definiscono l'identità rappresentavano i fondamenti teorici su cui si strutturava il corso ed erano propedeutici al fare, al progettare, al contaminare, come risulta dalle parole del maestro ceramista Dino Daddiego che affiancò Cresci come docente nel progetto didattico:

Quando Cresci arrivò a Matera trovò un ambiente culturalmente molto fervido già impegnato nella ricerca sui simboli identitari della cultura locale. Tra i primi ad avviare la ricerca ricordo Annone, nell'ambito dell'area della *Civitas*, tra il *Sasso Baresano* ed il *Sasso Caveoso*. Le ceramiche dei Capelluti ed Annunziata, il circolo culturale della Scaletta di cui fanno parte anche Guerricchio, Zancanaro, Treccani, Basaglia. E poi gli interventi alla Martella con Quaroni e Cascella, De Carlo e Spine Bianche[10].

Su di essi si fondava una particolare idea di *creatività* (Cresci, 1978) per la quale la realtà si trasformava in potenziale inesplorato sino ad allora e possibile volano di nuova forma di economia.

Il corso si strutturava con lezioni di progettazione tenute da Mario Cresci[11] e attività di laboratorio legate alle specifiche competenze locali: lavorazione della cartapesta e della ceramica. Queste ultime erano tenute dagli artigiani Francesco Nicoletti e Dino Daddiego, proseguiti da abilità storicamente riconosciute[12]. Le lezioni si alternavano alle attività di laboratorio, le prove sulla potenzialità espressiva del segno grafico bidimensionale diventavano forza materica dell'oggetto nella sua tridimensionalità. La capacità di calibrare il segno della matita sul foglio bianco si alternava alla forza di incidere e dare forma con le mani ai panetti di argilla, e la traccia nera sul foglio bianco si traduceva nell'ombra di un solco o di un rilievo sulla materia posseduta e lavorata. Come ricorda Daddiego:



---

portavo gli allievi nella campagna vicino Matera per far conoscere e toccare con le mani i diversi tipi di argilla, le sue colorazioni. Il terreno veniva classificato in relazione alle caratteristiche proprie che l'argilla doveva possedere per ogni specifico impiego: per il colaggio, per il pressaggio a mano, per il tornio.[13]

Gli esercizi rappresentati sul foglio prendevano corpo sulla materia, cartapesta o argilla, sperimentando la forma rappresentativa di una tecnica, con l'espressività di un'altra. Nell'impostazione del corso si strutturavano così le condizioni necessarie e utili a una lettura e rappresentazione della realtà e a una sua successiva scomposizione e rielaborazione: "questo progetto mi entusiasmava perché la scuola voleva darci una padronanza completa del fare e una capacità di controllo della forma e della tecnica per renderci interpreti di quello che vedevamo e che apparteneva alla nostra terra"[14].

La dispensa manoscritta da Cresci nel '78, nata a sussidio del corso, elenca: *Mondo dei Segni Rappresentazione e Comunicazione*. Il segno grafico veniva analizzato attraverso esercitazioni progressive e di gruppo, specificando il tipo di strumento grafico, mina HB o biro o penna a china, e il tipo di foglio, carta bianca di cm. 24x30. I segni dovevano rispettare tre costanti: misura, distanza tra segno e segno e pressione della mano sul foglio; mentre variavano per composizione: erano ripetuti secondo linee verticali, inclinate, orizzontali, secondo ritmi di frequenza o di vibrazione, nei limiti di un modulo geometrico o senza limiti di inclinazione e spessore, con riferimenti figurativi predisposti o senza riferimenti figurativi. Gli esercizi di composizione di linee descritti erano poi seguiti da esercitazioni più complesse sulla scomposizione della forma figurativa. In questa fase le forme e i segni diventavano rappresentativi delle relazioni strutturali di una figura geometrica, lasciando spazio all'*interpretazione* dell'autore.

L'ultima tappa dell'esplorazione segnica riguardava la rappresentazione e l'analisi visiva di forme e oggetti della cultura materiale come cesti, panieri e vasi, ma anche di elementi del paesaggio quali spighe, foglie e fiori. A partire dal disegno dell'oggetto, restituito secondo le proiezioni ortogonali, venivano individuati gli elementi costruttivi e di seguito venivano rappresentati i rapporti formali tra le varie parti. Erano esercizi che Cresci riconosceva come propedeutici alla progettazione perché necessari a esprimere le potenzialità sottese a un'opera nella sua fase più fervida: l'ideazione. Non erano ancora un oggetto, ma semplici operazioni base di scomposizione e ricomposizione. Nella definizione delle relazioni strutturali e nella sperimentazione delle loro variazioni, le forme si declinavano a esprimere ed interpretare la cultura materiale del luogo.



---

### 3. Conclusioni

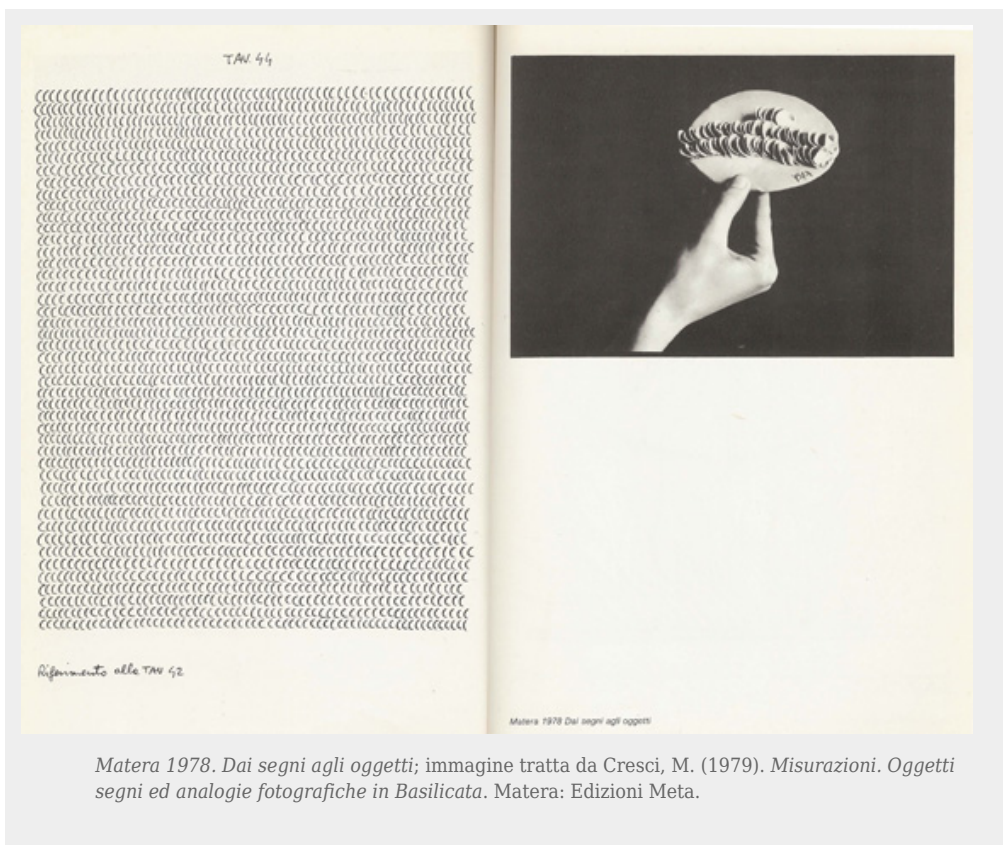
Il corso dopo il primo biennio non si ripeté. L'entusiasmo con cui fu accolto dai suoi allievi, insieme al riconoscimento del lascito avuto, non corrispose nei fatti all'avviamento di un'attività di ciascuno di loro, ovvero alla creazione di una situazione di mercato coerente con la produzione degli oggetti. Forse la giovane età, il numero esiguo, l'assenza di un principio selettivo nella scelta degli allievi, oppure il contesto locale non ancora pronto a rispondere e comprendere un obiettivo così ambizioso, non permisero di ottenere questo salto qualitativo[15]. Secondo le testimonianze di Maria Emanuella Ricciutelli e Maria Giuseppa Nuzzi, "il corso era isolato, non riuscivamo a cogliervi una prospettiva chiara da un punto di vista occupazionale"[16]:

Era un bel progetto, legare il design ai materiali alle tecniche e cultura locali. Il programma era quello di aprire un'azienda che applicasse alla produzione quanto imparato, trovammo anche un terreno per costruire un capannone, ma non siamo stati capaci di trasformare il corso in qualcosa di più concreto. Ciascuno di noi ha mantenuto vivo il senso e il valore di una manualità appresa, ma forse eravamo giovani e finito il corso, privi di una guida che riuscisse a tirare le fila di quanto compreso. Colpa nostra o del contesto di questo territorio non saprei dire, ma sarebbe stato bello se fosse rimasto qualcosa di permanente a livello formativo. Qui nel Meridione eravamo veramente i primi, ma non riuscimmo a creare un gruppo.[17]

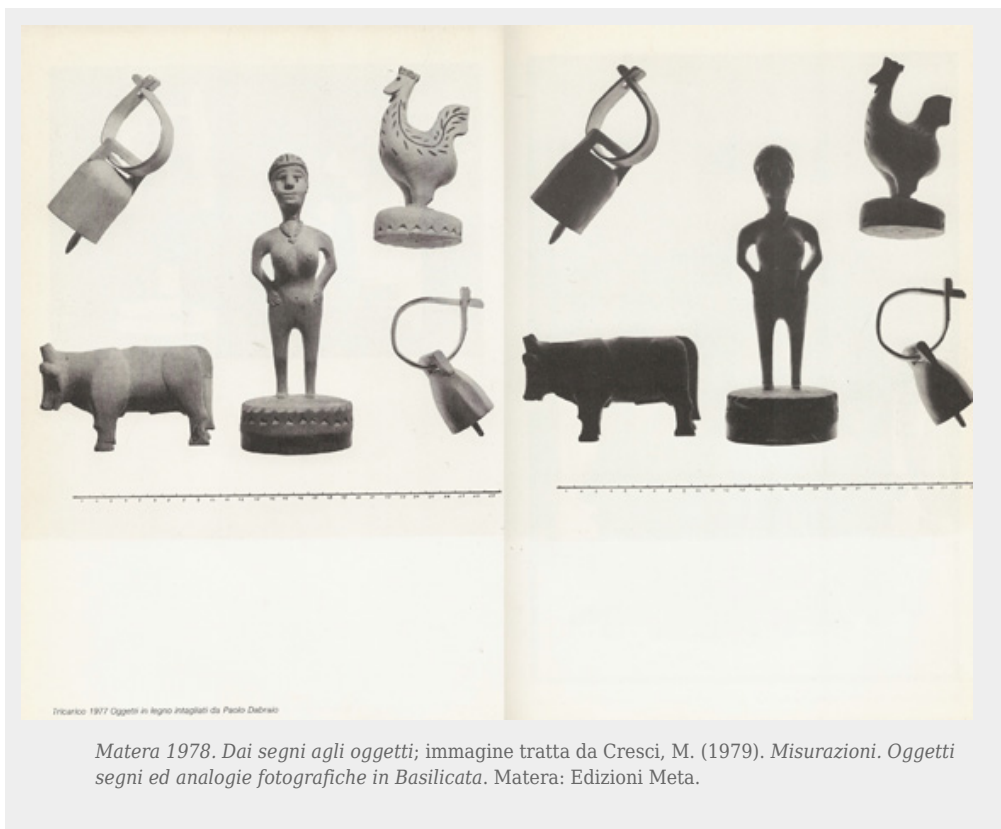
A prima vista l'influenza diretta di quest'esperienza formativa sembra essere stata minima. Viceversa importante e viva è stata l'influenza che essa ha continuato indirettamente a trasmettere alle successive generazioni di designer del territorio pugliese e lucano come testimoniano le attività didattiche svolte nel Corso di Laurea in Disegno Industriale istituito nel 2003 presso il Politecnico di Bari, o le recenti pubblicazioni di giovani designer formati in Puglia[18]. Essi guardano a quest'esperienza ricercandovi delle radici e un'identità che li contraddistingua. Allora emerge nella sua problematicità, e nel suo portato, il ruolo che può assumere una storia delle formazioni del design in Italia. Essa può offrire le chiavi per riconoscere il luogo da cui le cose *iniziano*, spariscono e riaffiorano come semina pronta a germogliare seguendo percorsi e tempi imprevedibili, segnando geografie complesse. Nel caso specifico si è resa doverosa in modo particolare oggi, per la *fascinazione*[19] spesso enunciata, ma non sempre decifrata, di un design mediterraneo e archetipico che necessita di specificazioni storiche e critiche.

Nella prefazione al suo *Sud e magia*, De Martino esordisce ponendo "l'alternativa fra *magia e razionalità* come uno dei grandi temi da cui è nata la civiltà moderna" (2011, p. 15) nonché come un carattere antropologico specifico nel Meridione. È toccato al design il compito di esprimerne i valori attraverso l'interpretazione della cultura materiale, e tracciare il senso di una genesi feconda di storie e progettualità.

L'approfondimento delle vicende di *Laboratorio Uno S.r.l.* vuole essere un contributo anche in questa direzione oltre che una prima esplorazione sui caratteri della didattica del design nel Mezzogiorno d'Italia.



Matera 1978. *Dai segni agli oggetti*; immagine tratta da Cresci, M. (1979). *Misurazioni. Oggetti segni ed analogie fotografiche in Basilicata*. Matera: Edizioni Meta.



Matera 1978. Dai segni agli oggetti; immagine tratta da Cresci, M. (1979). *Misurazioni. Oggetti segni ed analogie fotografiche in Basilicata*. Matera: Edizioni Meta.

## Bibliografia

- Cresci, M., Musacchio, A., Orioli, F., & Panella, R. (1967). *Comune di Tricarico. Quaderno del Piano*. Treviso: Officine Grafiche Longo e Zoppelli.
- Cresci, M. (1977). Introduzione, *2Dimensioni*, 17.
- Cresci, M. (1979). *Misurazioni. Oggetti segni ed analogie fotografiche in Basilicata*. Matera: Edizioni Meta.
- Cresci, M. (1980). *L'immagine effimera*. In Cresci M. (a cura di), *L'archivio della memoria: fotografia nell'area meridionale, 1967-1980* (s.p.). Torino: Arti Grafiche Roccia.
- Cresci, M. (1981). *La terra inquieta*. Roma-Bari: Laterza.
- Cresci, M. (1988). Un Dialogo. *Alterazioni*, 0, 3.
- Faeta, F. (2012). *Mario Cresci e la fotografia etnografica, una testimonianza*. In Ficacci, L., & Ragozzino, M. (a cura di), *Forse Fotografia* (pp. 188-192). Torino: Allemandi & C.
- De Martino, E. (2011). *Sud e magia* (10° ed.). Milano: Feltrinelli.
- Musacchio A. (2005). *Per i quarant'anni del Formez*. Disponibile presso Intervento di Musacchio.pdf [25 giugno 2013].
- Piazza, M. (2009). *Le immagini delle città, Matera*. In Rauch, A., & Sinni, G. (a cura di). *Disegnare le città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia* (pp. 152-154). Firenze: LCD edizioni.

---

## NOTE

1. Il paragrafo dal titolo *La ricerca di un modello educativo per il Mezzogiorno d'Italia* è di Rossana Carullo. Il paragrafo *Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l.: metodologie, struttura e risultati di un'esperienza didattica* è di Rosa Pagliarulo. Le Conclusioni sono scritte a quattro mani e in ogni caso l'intero contributo è da considerarsi un lavoro a quattro mani.↵
2. Mario Cresci, Chiavari 1942.↵
3. Mario Cresci frequenta il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia dal 1963 al 1966 e chiaramente individua che "il principale referente era la scuola di Ulm in Germania" (Cresci, 1988, p.3). Per approfondimenti sul Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia si veda Rizzo, C. (2008). *Corso superiore di disegno industriale di Venezia, 1960-1972: la didattica per il disegno industriale*, relatore Bassi A., Università Iuav di Venezia, Facoltà di design e arti, clasDIP Corso di laurea specialistica in disegno industriale del prodotto, Anno accademico 2006/2007, sessione straordinaria.↵
4. L'atto costitutivo della *Società Cooperativa Coop. Laboratorio Uno s.r.l.*, con sede a Matera, è del 13 aprile 1978 (Repertorio N. 6599, Raccolta N. 2245, Archivio della Camera di Commercio di Matera).↵
5. Atto costitutivo della *Società Cooperativa Coop. Laboratorio Uno s.r.l.*, Repertorio N. 6599, Raccolta N. 2245, Archivio della Camera di Commercio di Matera.↵
6. "Io credo che la mescolanza di linguaggi conduca alla qualità delle cose" (Cresci, 1988, p. 3).↵
7. Cresci fa esplicito riferimento al 1965 come anno in cui gli studi sull'opera di Merleau-Ponty e la *Fenomenologia della percezione* si collegarono nella sua formazione con quelli su Arnheim de *Il pensiero visivo* e *L'arte e la società* di Herbert Read del 1969, con gli studi di sociologia condotti da Aldo Musacchio e con quelli di base relativi a *L'antropologia strutturale* di Lévi-Strauss (Cresci,1980).↵
8. I soci sono: 1. Cotugno Michele, ceramista, nato a Matera il 18 aprile 1958; 2. Abate Giovanna Angela, insegnante, nata a Matera il 13 marzo 1958; 3. Cresci Mario, designer, nato a Chiavari il 26 febbraio 1942; 4. Daddiego Leonardo Vittorio, ceramista, nato a Miglionico l'11 novembre 1942; 5. Santomassimo Cesare, apprendista-ceramista, nato a Miglionico il 22 aprile 1956; 6. Ricciutello Maria Emanuella, universitaria, nata a Matera il 15 novembre 1950; 7. Centonze Antonio, barista, nato a Miglionico il 30 gennaio 1956; 8. Andrulli Vincenzo, disegnatore, nato a Matera il 30 settembre 1951; 9. Chito Rita, universitaria, nata a Matera il 31 maggio 1958; 10. Andrisani Maria Immacolata, maestra d'arte, nata a Matera il 5 giugno 1958; 11. Santantonio Michele, apprendista ceramista, nato a Matera il 6 dicembre 1957; 12. Plasmati Emanuele, ragioniere, nato a Matera il 23 luglio 1955; 13. Nuzzi Maria Giuseppa, studentessa, nata a Matera il 13 agosto 1957; 14. Nicoletti Maria, insegnante, nata a Matera il 23 giugno 1957; 15. Festa Lucia, educatrice d'infanzia, disoccupata, nata a Matera il 18 febbraio 1958; 16. Di Leo Rosa, insegnante, nata a Palagianello il 13 dicembre 1952; 17. Chito Angela Bruna, insegnante di scuola materna, disoccupata, nata a Matera il 26 aprile 1953; 18. Abate Anna, insegnante, disoccupata, nata a Matera il 16 giugno 1955. Il *Consiglio di Amministrazione* è costituito da: 1. Ricciutello Maria Emanuella; 2. Abate Giovanna Angela; 3. Andrulli Vincenzo; 4. Daddiego Leonardo Vittorio; 5. Cresci Mario. Il *presidente* è: Ricciutello Maria Emanuella, *vicepresidente* Abate Giovanna Angela. Nel novembre 1978 Mario Cresci si dimette da Consigliere della Società.↵
9. Art.1: La società cooperativa di produzione e lavoro, è costituita da operai artigiani e operatori del settore dell'artigianato artistico.↵

- 
10. Dall'intervista delle autrici a Dino Daddiego, Matera, 20 Giugno 2013. Daddiego è un artigiano ceramista di Matera che fu al fianco di Cresci nell'esperienza del *Laboratorio Uno*.↵
  11. Dall'Archivio Lorenzo Netti, Bari. La dispensa manoscritta di Cresci descrive un piano di studi in cui si affiancavano conoscenze umanistiche, tecniche ed esperienze manuali con laboratori. I corsi erano i seguenti: 1. Propedeutica alla progettazione; 2. Metodi e mezzi di rappresentazione; 3. Storia dell'arte e della comunicazione visiva; 4. I beni culturali; 5. Elementi di etnografia e geografia umana; 6. Elementi di sociologia; 7. Organizzazione aziendale; 8. Lingua inglese; 9. Laboratorio per la ceramica; 10. Laboratorio per la cartapesta; 11. Seminari distinti in: a. Metodologia e design finalizzato; b. Tecnologia dei materiali; c. Progettazione sperimentale e prototipi. Dalle interviste agli allievi non risulta che vi fu una reale suddivisione in corsi precisamente individuabili come descritto dalla dispensa, poiché tutto si svolgeva in continuità con ritmo giornaliero.↵
  12. Dall'intervista a Dino Daddiego risulta la piena consapevolezza di essere proscrittori di una tradizione specifica.↵
  13. Dall'intervista delle autrici a Dino Daddiego, Matera, 20 Giugno 2013.↵
  14. Dall'intervista delle autrici a Maria Nuzzi, Matera, 20 Giugno 2013.↵
  15. Dall'intervista alla *Presidente* della Cooperativa Maria Emanuella Ricciutelli, Matera, 18 Giugno 2013 e dall'intervista a Maria Giuseppa Nuzzi, Matera, 20 giugno 2013.↵
  16. Dall'intervista a Maria Emanuella Ricciutelli, Matera, 18 Giugno 2013.↵
  17. Dall'intervista a Maria Giuseppa Nuzzi, Matera, 20 giugno 2013.↵
  18. Ci si riferisce qui in particolare all'attività didattica svolta dal prof. Lorenzo Netti nei suoi corsi di Disegno presso il Corso di Laurea in Disegno Industriale e al recente testo con la prefazione di Mario Cresci: Bubbico, M., Chimenti, G., Piarulli, F., & Abattista, I. (2011). *Matera segni immagini relazioni verifiche*. Matera: Antezza.↵
  19. "Il tema fondamentale della bassa magia cerimoniale lucana è la fascinazione (in dialetto fascinatura o affascino). Con questo termine si indica una condizione psichica di impedimento e di inibizione, ed al tempo stesso un senso di dominazione, un essere agito da una forza altrettanto potente quanto occulta, che lascia senza margine l'autonomia della persona" (De Martino, 1959, p. 8).↵

---

**AIS/DESIGN JOURNAL**  
**STORIA E RICERCHE**  
VOL. 1 / N. 2  
OTTOBRE 2013

**PALINSESTI**

---