



2021

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 23, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa
Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla
Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia
Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano
Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan,
Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella
Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo
Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret
Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea
Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



INDEXED IN
DOAJ

ERIHPLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Saggi

La progettazione per l'alabastro a *Volterra '73*. Piccola storia quasi dimenticata

Alice Devecchi*

Abstract

Il contributo ricostruisce un episodio poco noto alla storiografia del design, sul quale un'indagine condotta tramite fonti primarie può gettare nuova luce. Se la manifestazione *Volterra '73* è nota nella storia dell'arte come uno dei tentativi più riusciti di decentramento culturale e progettazione “dal basso”, meno indagata è invece l'iniziativa parallela che coinvolgeva due gruppi di designer impegnati nella rivitalizzazione di un settore economico, quello dell'alabastro, essenziale alla cittadina toscana e al tessuto sociale ad esso connesso. Per restituire a questo episodio un posto nella storia del design sono stati consultati ed esaminati documenti originali dall'archivio di Gabriele Devecchi e di Lorenzo Forges Davanzati e raccolte testimonianze dirette dei protagonisti resi disponibili (Davide Boriani, Carlo Bimbi e Corinna Morandi) i quali hanno riportato versioni dei fatti convergenti e contrastanti allo stesso tempo, mettendo in luce la necessità di svolgere un'interpretazione critica dei materiali succitati.

The present contribution aims at reviewing a less known episode in history of design by investigating the primary sources available. The cultural initiative *Volterra '73* is acknowledged in the history of art as a one of the most successful attempts to the cultural decentralisation and bottom up processes. Less investigated is instead the parallel

* Alice Devecchi, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSPeA), Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”, Via del Soccorso 6, 61029 Urbino (PU), e-mail: alice.devecchi@uniurb.it.

involvement of two designers' groups challenging the regeneration of the alabaster economic sector, essential to the tuscan town and its social fabric. In order to give back this episode to history of design we examined some original documents from the Archivio Gabriele Devecchi and the non-offical archive of Lorenzo Forges Davanzati, and collected some oral testimonies from the available protagonists (Davide Boriani, Carlo Bimbi and Corinna Morandi), who told sometimes converging and some others diverging stories. For this reason a critical interpretation of the sources above mentioned was required in order to put in order the events.

1. *Introduzione*

L'episodio relativo al design dell'alabastro a *Volterra '73* è un caso emblematico di come attraverso la rilettura di fonti primarie di varia natura e la raccolta di nuove testimonianze orali si possa riposizionare un segmento di storia – seppur piccolo – al posto che gli compete. La manifestazione d'arte *Volterra '73*, proposta e curata da Enrico Crispolti insieme allo scultore Mino Trafeli, ha avuto una certa fortuna storiografica soprattutto in anni recenti. Diversi interventi storico-critici e studi organici come quello di Alessandra Pioselli¹ raccontano la *kermesse* volterrana divenuta nota per aver proposto una formula allora inedita di arte nello spazio urbano². La storia racconta che, per superare le iniziative di *maquillage* artistico dello spazio pubblico – che alla fine degli Anni '60 stavano incontrando particolare successo – il progetto curatoriale di Crispolti prevedeva un approccio metodologico mirato alla presa di coscienza delle problematiche del centro storico di Volterra da parte degli artisti coinvolti.

Il contesto in cui l'iniziativa di Crispolti prese corpo era quello di un vivo dibattito sul concetto di centro storico e sui modi di conservazione e tutela, sia del patrimonio fisico, sia dell'identità sociale. Dal secondo dopoguerra in poi si era polarizzata la discussione tra i sostenitori della tutela dell'antico a tutti i costi, da una parte, e i partigiani del nuovo, del moderno innestato in contesti storici, dall'altra. A seguito della *Carta di Gubbio* (1960) e per almeno i due decenni successivi, architetti e urbanisti si interrogarono sul giusto equilibrio tra conservazione e trasformazione, per preservare memoria e identità senza museificare interi borghi cancellandone il tessuto sociale³. A seconda dei casi, gli abitati antichi italiani subirono sventramenti, abbandono e spopolamento. La speculazione edilizia negli Anni '70 stava modificando il volto dei centri

¹ Pioselli 2015.

² Si veda in particolare Birrozzi, Pugliese 2007.

³ Si veda Cervellati 1974, pp. 253-269.

storici, sia da un punto di vista architettonico e urbanistico con interventi diretti e pesanti sulla morfologia urbana esistente, sia da un punto di vista sociale a causa della graduale espulsione dei ceti popolari. In questo scenario, l'arte – in particolare la scultura – acquistò un ruolo di rilievo: ad essa ci si rivolse come possibilità di riscatto e riqualificazione di spazi urbani e contesti sociali degradati, problematici o in via di spopolamento. Si susseguirono tra gli Anni '60 e '70 iniziative curatoriali tese ad indagare il potenziale trasformativo dell'arte. Si possono citare “Sculture nella città” (Spoleto, 1962), “Città Spazio Scultura” (Rimini, 1973), “Sculture contemporanee nello spazio urbano” (Parma, 1973), “Sculture nella città” (Fano, 1974).

L'ambizione di Crispolti era di fare un passo ulteriore verso l'interazione tra artisti e cittadini, andando a fondo della complessa condizione socioeconomica del centro storico di Volterra. I progetti *site specific* si rivelarono una soluzione preferibile rispetto ad interventi di abbellimento sradicati dal contesto sociale e urbanistico. Il proposito del critico era da una parte quello di recuperare all'arte «l'utilità sociale di sollecitazione culturale e in senso lato politica attraverso l'intervento»⁴ e ritagliare all'artista un ruolo nel processo di trasformazione della società innescato da temi di dibattito allora attuali come la democratizzazione e il decentramento della cultura; dall'altra di evitare un atteggiamento “colonialista” da parte di artisti venuti da fuori Volterra, con la soluzione in tasca e con progetti slegati dal contesto socio-economico della città ospitante. Fu così che la partecipazione dei cittadini venne guidata in dibattiti pubblici, e sollecitata attraverso interviste e questionari scaturendo in una sorta di co-gestione dell'iniziativa da parte degli artisti e della comunità.

La vicenda di *Volterra '73* ha dunque riscosso una certa attenzione da parte della storiografia dell'arte per la sua natura precorritrice dell'approccio partecipativo e di impegno sociale che le pratiche artistiche contemporanee hanno recentemente riscoperto e rimesso in gioco.

Tuttavia, la storia *mainstream* ha quasi dimenticato una parte sostanziale della vicenda. Il proposito di questo contributo è precisamente di restituire visibilità a quella parte rimasta in ombra narrando ciò che le fonti primarie hanno permesso di ricostruire.

La storia, infatti, non racconta – o racconta poco – che parallelamente alla manifestazione d'arte prese corpo una seria riflessione intorno al problema della progettazione per l'alabastro. Nel contesto della maturanda riflessione intorno alla specificità del design italiano, di cui un tratto caratteristico è senza dubbio il particolare rapporto tra industria e artigianato, tra progettazione e produzione, il caso dell'alabastro volterrano è esemplare di alcune delle questioni allora

⁴ Crispolti 1974, s.p. Tutte le citazioni testuali provenienti dal catalogo della manifestazione non riportano il numero di pagina e saranno indicate solo con il nome dell'autore.

in gioco⁵. L'«ipertrofia estetica»⁶ di cui parla Renato De Fusco e la «grande duttilità»⁷ dei progettisti – allora in genere architetti o artisti, non ancora veri e propri designer; «i vuoti di una produzione che possiede ancora grossi squilibri di consumo, sostanzialmente ancora in fase di maturazione sul piano tecnologico e organizzativo, spesso improvvisata sul piano metodologico»⁸ – come mette a fuoco Gregotti – sono elementi che, non a caso, entrano a far parte delle discussioni relative al rinnovamento del comparto alabastrino andate in scena durante *Volterra '73*.

L'attento scrutinio del catalogo originale, pubblicato nel 1974 a seguito della mostra, insieme alla riconsiderazione di materiali d'archivio (Archivio Gabriele Devecchi e Archivio Forges Davanzati in particolare), le testimonianze orali dei protagonisti ancora viventi e reperibili (Davide Boriani, Corinna Morandi e Carlo Bimbi) e l'analisi comparativa delle informazioni raccolte provano a rimettere in ordine i fatti.

2. La progettazione per l'alabastro a Volterra '73

Il comparto volterrano della lavorazione dell'alabastro attraversava all'inizio degli Anni '70 un momento di forte stagnazione. Come si ricordava sopra, era aperto il dibattito che contrapponeva industria e artigianato, particolarmente spinoso nel caso di produzioni tradizionali locali come quella dell'alabastro. Restavano aperte questioni già sollevate agli albori dell'industrializzazione del Paese:

Produzione di serie o produzione di pezzi unici? Arte industriale o artigianato? Decorazione o antidecorazione? [...] Rinnovamento delle produzioni o loro caratterizzazione? Conservazione delle tecniche antiche o loro deliberata sostituzione? [...] Oggetto d'arte o oggetto d'uso?⁹

L'alabastro volterrano ha una storia lunga, che risale alla civiltà etrusca. Usato per le urne cinerarie nell'VIII e VII secolo a.C., l'alabastro diventa produzione quasi esclusiva di Volterra per i secoli a venire, conoscendo una particolare fioritura dalla metà del Cinquecento.

Il sottosuolo di Volterra, e della vicina Castellina Marina in particolare, offre ancora oggi generose quantità di alabastro, che si cava in blocchi ovoidali più o meno ricchi di ossidi, più duttili del marmo e adatti, dunque, alla

⁵ Si vedano in proposito Fossati 1972; Grassi, Pansera 1986; Fratelli 1989; De Fusco 1998.

⁶ De Fusco 1998, p. 268.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gregotti 1969.

⁹ Sono parole di Giò Ponti, scritte su «Domus» nel 1932 a proposito dei problemi che la Triennale V (1936) avrebbe dovuto affrontare. Citato in Vercelloni 2008, p. 71.

lavorazione dettagliata anche su scala ridotta. Tra il XVIII e XIX secolo, anche grazie all'affermarsi del fenomeno del Grand Tour, produttori e imprenditori volterrani cominciarono ad esportare i prodotti in alabastro portandoli con sé in giro per il mondo, determinando così la nascita di un vero e proprio mercato a domanda crescente. La manifattura si orienta verso una produzione più minuta e di facile esecuzione. Si gettano così le basi per una trasformazione della lavorazione dell'alabastro, che culmina nella prima metà dell'Ottocento con la nascita della prima officina dimensionata e strutturata come una fabbrica: l'Officina Inghirami, fondata da Marcello Inghirami Fei, che impiantò una quasi-industria dell'alabastro avviando lo sfruttamento delle cave di Castellina e chiamando a sé diversi artisti per l'elaborazione di modelli di grande successo. Con centoventi lavoranti e l'ambizione di innovare completamente il lavoro, la Fabbrica Inghirami sforna riproduzioni di vasi greci, romani, etruschi, di sculture antiche, decorazioni e particolari architettonici, e conquista i mercati europei, americani e orientali¹⁰.

Tra alti e bassi, il distretto dell'alabastro prova diverse strade per stare al passo con i tempi – e i gusti – che cambiano velocemente. Si tenta un primo adeguamento di carattere semindustriale negli Anni '20 del Novecento con la produzione di plafoniere per lampade elettriche. Negli Anni '30 si afferma la figura di Umberto Borgna, a capo della Società Cooperativa degli Artieri dell'Alabastro.

Designer *ante litteram*, sperimenta un utilizzo più adatto ad esaltarne le peculiarità materiche, progetta prototipi di oggetti d'uso da commercializzare in nuovi mercati, riorganizza la filiera produttiva e le strategie di posizionamento, promozione e vendita degli oggetti, chiama altri progettisti, tra cui ad esempio Giò Ponti¹¹.

Tornando all'epoca della nostra storia, i motivi della crisi del comparto erano molteplici. Le possibilità offerte dalla produzione di serie si scontravano con una tradizione artigiana ben radicata, con un passato glorioso, che tuttavia subiva il fascino irresistibile delle innovazioni tecnologiche, confidando che esse potessero rappresentare una soluzione a problemi come la riduzione preoccupante delle vendite ridotte, e la ripetizione stanca di modelli classicheggianti al limite del *kitsch*. A ciò si aggiungeva l'assenza di strategie commerciali aggiornate e la carenza di manodopera giovane e fresca. Come nel caso di altri distretti produttivi italiani, il settore necessitava di un rinnovamento radicale di tutta la filiera, per sopravvivere preservando la propria identità. Il quadro clinico del malato alabastro era aggravato dalla trasformazione, in seno all'Istituto d'Arte, dell'insegnamento da professionale ad artistico, con la conseguente perdita delle competenze tecniche e manuali per la lavorazione del materiale e la fuga

¹⁰ Per una storia della lavorazione dell'alabastro di Volterra si vedano Cozzi 1986; Hartmann 1993; Turrini 2017 e 2018.

¹¹ Turrini 2018.

dei diplomati dai confini di una tradizione artigiana, divenuta «meccanica e ripetitiva, catena di montaggio di modelli sempre più sbrigativi e grossolani» – come sottolinea Boriani nel dibattito iniziale alabastrai-designer riportato in catalogo¹².

La battuta d'arresto di una delle attività centrali dell'economia di Volterra convinse l'amministrazione comunale a cercare soluzioni sostenibili insieme al Consorzio per la ricerca, la escavazione e la commercializzazione dell'alabastro, qui nella veste significativa di ente promotore della manifestazione. Vennero interpellati due gruppi di designer incaricati di elaborare nuovi prototipi per oggetti commerciali. Gli intervenuti – Internotredici, gruppo fiorentino composto da Carlo Bimbi, Gianni Ferrara e Nilo Gioacchini; e i milanesi Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Lorenzo Forges Davanzati, Corinna Morandi (BDFDM in seguito nel testo)¹³ – si fecero carico dell'onere mettendo in campo risorse progettuali professionali e un metodo rigoroso applicato alle varie fasi della progettazione, con un'enfasi particolare sullo strumento partecipativo del dibattito, condotto tra quelli che oggi si chiamano *stakeholders* – i portatori di interessi – della nicchia di mercato dell'alabastro.

La proposta che fece seguito ai fitti dibattiti fu quella di progettare delle forme pulite, semplici, moderne e abbandonare l'uso della colorazione eccessiva dell'alabastro, che lo mortificava rendendolo simile alla plastica, in un'ottica di onestà verso il materiale e le sue qualità.

I due gruppi di lavoro, uniti da questo intento comune, giunsero tuttavia a soluzioni diverse.

I fiorentini di Internotredici elaborarono dei semilavorati ottenibili con procedimenti industriali, sui quali l'artigiano potesse intervenire creativamente per modellare il prodotto finito.

Recita il comunicato stampa n°7, in catalogo, emesso da Internotredici:

La nostra proposta tende al recupero e allo sviluppo delle capacità creative artigianali, all'interno delle strutture industriali, come conseguenza di una giusta utilizzazione degli strumenti, dei procedimenti e dei materiali, ponendo l'artigiano in condizione di ritrovare autonomia e interesse nel lavoro¹⁴.

¹² Boriani, in Crispolti 1974.

¹³ Internotredici era composto da designer di prodotto con base a Firenze; Davide Boriani e Gabriele Devecchi, entrambi artisti, designer e docenti, con in comune la formazione a Brera nel corso di Achille Funi, avevano fondato nel 1959 il Gruppo T (con Giovanni Anceschi, Gianni Colombo e poi Grazia Varisco) e condividevano una volontà di apertura dell'operatore artistico all'impegno politico e sociale. Lorenzo Forges Davanzati, architetto, cercava la frequentazione con gli artisti (tra cui Boriani e Devecchi) per ampliare i confini disciplinari dell'architettura. Corinna Morandi era all'epoca studentessa di architettura e affiancava Devecchi (che aveva sposato nel 1968) in molti progetti.

¹⁴ Internotredici in Crispolti 1974.

Oltre alla perdita capacità creativa dell'artigiano, Internotredici si proponeva di affrontare in questo modo anche il problema di una filiera produttiva pesante e farraginoso, assegnando ad un sistema consortile la lavorazione industriale dei semilavorati – costosa e impegnativa – e riservando all'artigiano il compito di concentrarsi sull'aggiornamento progettuale dei prodotti in alabastro e su operazioni di finitura meno ripetitive e alienanti.

Il gruppo milanese BDFDM invece scelse da una parte di progettare nuovi modelli concentrandosi sulle possibilità di lavorazione del materiale come la tornitura, e dall'altra sull'introduzione di inediti oggetti d'uso – ad esempio una radio – per aprire mercati diversi da quello del soprammobile di lusso.

Boriani sperimentò l'utilizzo del materiale grezzo, solitamente un uovo irregolare dalla superficie scabrosa, dimostrandone il valore estetico e propose degli oggetti che l'acquirente potesse personalizzare, ad esempio trasformando al tornio il proprio profilo in un vaso o in una lampada (Fig. 1).

Devecchi e Morandi lavorarono sull'alternanza di diverse varietà di alabastro per sfruttare l'espressività delle tinte naturali (Fig. 2) in oggetti che – vale la pena notare – richiamano le collezioni in argento *Arganto* e *Gradini* (disegnate da Devecchi proprio tra il 1970 e il 1973).

Il lavoro dei due gruppi si protrae a lungo. Corinna Morandi racconta di diversi sopralluoghi in terra volterrana per andare a fondo del problema e incontrare direttamente le parti coinvolte¹⁵.

Ricorda Mino Trafeli che «era un anno che Boriani, De Vecchi, Davanzati e la Corinna [Morandi] lavoravano con gli artigiani, venivano gratuitamente a Volterra, e poi si aggregarono a noi [...] Loro non è che avevano progetti [...] parlavano con gli artigiani, bottega per bottega»¹⁶.

Dunque, dopo almeno un anno di lavoro condotto con rigore professionale, estenuanti dibattiti pubblici e non, dialoghi intensi con gli artigiani, i gruppi presentarono a *Volterra '73* le loro proposte per la rivitalizzazione dell'artigianato dell'alabastro.

I prototipi vennero esibiti durante la *kermesse* nella Torre Minucci in una mostra (Fig. 3) che provava a restituire all'alabastro una dignità storica e soprattutto estetica. Su basi in mattone forato in cui era nascosta una fonte luminosa – l'allestimento venne ideato dal gruppo dei milanesi – gli oggetti in alabastro rilucevano mettendo in evidenza l'opalescenza del materiale, le sue colorazioni naturali e la sua versatilità.

¹⁵ Testimonianza orale resa all'autrice in data 28 maggio 2017.

¹⁶ Trafeli in Crispolti, Mazzanti 2015, p. 11.

3. *Processi e risultati*

Vale la pena soffermarsi, nel caso del gruppo BDFDM, sulle prime battute del processo progettuale, di cui resta traccia sintetica in una griglia predisposta all'uso e riportata integralmente in catalogo (Fig. 4). La griglia si configura come una scheda di analisi dello stato di fatto, una raccolta di considerazioni per fotografare la situazione e circoscrivere i problemi da affrontare. Tuttavia, il tono delle affermazioni in essa contenute è talvolta quasi provocatorio, come a voler innescare il dibattito che effettivamente seguì. Sembra quindi più uno strumento utile a suscitare l'attenzione e gettare le basi per la partecipazione del pubblico, più che un classico *benchmarking*.

Nella lettura della griglia è necessario tenere in considerazione che il gruppo milanese fu coinvolto anche nella sezione artistica della manifestazione; pertanto, il contenuto dello schema riguarda l'approccio ad entrambe le sezioni di *Volterra '73*, dimostrando come il ruolo dell'artista e quello del designer possano in certi aspetti convergere quando si basano sulla medesima fiducia nel progetto. Va notato infatti che due componenti del gruppo presente a Volterra – Davide Boriani e Gabriele Devecchi – erano parte anche del milanese Gruppo T, con cui portavano avanti già da più di un decennio un'attività artistica vicina ai principi della serie, dell'oggetto multiplo, della riproducibilità, dell'apertura all'interazione con il pubblico; tutti elementi per i quali è necessario partire da una metodologia progettuale che si distanzia dal gesto artistico puro, per rivolgersi a un approccio di bauhausiana memoria, da “designer dell'arte”.

La griglia mette a fuoco ben più della questione dell'alabastro. Letta integralmente essa riflette una delle preoccupazioni maggiori degli artisti in un'epoca di forte cambiamento, cioè quella della funzione dell'arte, del suo ruolo e in generale dell'impatto sociale/politico del gesto estetico. Nell'affermazione «L'artista (designer) (operatore estetico) può (deve) superare (abbandonare) gli strumenti operativi attuali (tradizionali) per mediare l'operazione estetica (la ricerca) con le esigenze della collettività»¹⁷ artista e designer sono investiti della medesima responsabilità di superare gli strumenti operativi tradizionali per trasformare l'operazione estetica in ricerca condivisa con una comunità. Una tale posizione traduce perfettamente le intenzioni di Crispolti di sperimentare un approccio fortemente partecipativo, punto di partenza di una serie di esperienze progettuali “dal basso”, raccolte di lì a poco in *Arti visive e partecipazione sociale*¹⁸. Tale approccio prevede che l'artista/designer condivida il processo progettuale nella ricerca di soluzioni a problemi esplicitati da una comunità. Tutti (ognuno con il suo ruolo) prendono parte alla co-progettazione e alla co-produzione della soluzione. La chiave per la riuscita di tale processo partecipativo è il dialogo che dà voce a tutti gli attori coinvolti, alla possibilità per ciascuna

¹⁷ BDFDM in Crispolti 1974.

¹⁸ Crispolti 1977.

posizione di manifestarsi e alla risoluzione dei fisiologici conflitti che vengono trasformati in potenzialità. Oggi si parlerebbe di pratica collaborativa, metodo dialogico, e *Socially Engaged Practices*, sulla scorta di riflessioni critiche come *Conversation Pieces* di Grant Kester e *The social turn* di Claire Bishop, che piuttosto recentemente hanno tracciato l'evoluzione storica dell'approccio partecipativo, recuperandone le radici e dimostrandone la sopravvivenza nell'arte di oggi¹⁹.

Alla base dell'attitudine partecipativa c'è – allora come oggi – un'idea di arte come agente trasformativo della società e come atto politico, essenzialmente democratico. Presumibilmente negli stessi anni di *Volterra '73* – dato il clima culturale – Devecchi appunta in un dattiloscritto inedito: «L'operatore può riscattare il suo ruolo solo rompendo gli schemi disciplinari in cui la settorializzazione borghese l'ha confinato raggiungendo una dimensione politica»²⁰.

Tornando alla griglia predisposta dai milanesi, nello specifico della progettazione per l'alabastro è interessante notare che l'approccio del gruppo parte da un'analisi dello stato di fatto che tocca sinteticamente i punti più salienti: scadimento dei modelli formali legato al facile successo di oggetti *kitsch* sul mercato americano; anacronismo del metodo progettuale rispetto all'ammodernamento del comparto dell'alabastro su base industriale. A concludere l'istantanea della situazione una constatazione – che suona come un *brief* di progetto – «La lavorazione dell'alabastro non può che essere artigianale»²¹, a sottolineare come nella visione di BDFDM la sopravvivenza della tradizione alabastrina dovesse passare per il rinnovamento dell'artigianato e non per la sua cancellazione in nome della produzione in serie.

Sia la griglia di cui sopra, sia il modo di «andare bottega per bottega» ricordato da Trafeli²², sia i prototipi presentati fanno intuire quanto per il gruppo milanese il processo fosse più importante del risultato e quanto il loro intervento fosse inteso come una traiettoria da percorrere più che un traguardo raggiunto. Rivolgersi ad un designer era inteso come passaggio fondamentale da un punto di vista metodologico, per ciò che l'applicazione di un metodo progettuale poteva apportare soprattutto in termini di aggiornamento formale e funzionalità, e non tanto per il contributo della singola personalità e l'imposizione del suo stile.

Internotredici, da parte sua, puntava a stabilire una vera e propria strategia di ripresa per il comparto alabastrino. Progettando semilavorati ottenibili con procedimenti industriali, i designer di Internotredici intendevano trasformare la filiera produttiva innovandola, se solo fossero stati seguiti e sostenuti

¹⁹ Kester 2004; Bishop 2006.

²⁰ Il testo proviene da un dattiloscritto di Gabriele Devecchi, conservato a Milano, Archivio Gabriele Devecchi. Tuttavia, il foglio sciolto non è datato e non riporta un numero di archivio.

²¹ BDFDM in Crispolti 1974.

²² Trafeli in Crispolti, Mazzanti 2015, p. 11.

su questa strada. Carlo Bimbi continuò ad impegnarsi per rivitalizzare il settore dell'alabastro coordinando altre iniziative, come corsi di formazione professionale ad opera di personaggi del calibro di Ugo La Pietra e Angelo Mangiarotti e la mostra "Cercare l'alabastro" (Volterra, 1984) che ritentava la via del rinnovamento della modellistica del prodotto volterrano.

Tuttavia né *Volterra '73* né le iniziative successive servirono allo scopo. L'inefficacia dell'impresa del 1973 si fece presagire sin da subito stando alle parole di un giornalista dell'«Avvenire» che a fine manifestazione scriveva: «la rassegna conclusiva della *Volterra '73* avrebbe dovuto essere qualcosa di più di un semplice tentativo», tuttavia riconoscendo che «la manifestazione culturale, pur con le sue controversie e le perplessità che ha succitato, è servita a far discutere i cittadini dei loro problemi, delle loro difficoltà, di come salvaguardare e tramandare il loro patrimonio di cultura e di lavoro»²³. In nome della trasparenza, a garanzia di una democratica condivisione del processo decisionale, a pochi giorni dalla chiusura della rassegna venne organizzato un ulteriore dibattito pubblico che verificasse la riuscita dell'iniziativa ed un possibile seguito.

Per ragioni che si possono solo ipotizzare, la traiettoria tracciata, i suggerimenti proposti e le strategie definite non furono seguiti e l'alabastro si accontentò di sopravvivere nella sua nicchia di mercato legato per lo più alla produzione di oggettistica decorativa.

4. *La genesi di Volterra '73*

La paternità di *Volterra '73* è faccenda da chiarire con un attento esame delle fonti dirette disponibili. Le voci dei protagonisti non sono completamente allineate alla versione più accreditata dalla storiografia che, non distinguendo compiutamente la curatela degli interventi artistici dalla progettazione per l'alabastro, attribuisce genericamente il merito dell'intera *Volterra '73* ad Enrico Crispolti, supportato da Mino Trafeli. La lettura comparata di testimonianze orali qui raccolte sposta di un poco l'ago della bilancia, spingendo a riconsiderare il peso dello scultore volterrano nella genesi della manifestazione.

Secondo Davide Boriani:

Nel 1972 io [Davide Boriani] e Lorenzo [Forges Davanzati] eravamo al mare a Punta Ala con le nostre famiglie. Decidemmo di fare un giro a Volterra per vedere la mostra di Staccioli [«Sculture in città», Volterra 1972]. Lì incontrammo Trafeli e Crispolti che discutevano di organizzare una mostra di sculture nella città, quella che poi sarebbe diventata *Volterra '73*²⁴.

²³ Masiero 1973.

²⁴ Testimonianza resa all'autrice il giorno 27 maggio 2015.

Boriani aggiunge successivamente di essere stato chiamato da Mino Trafeli per intervenire sulle questioni inerenti l'alabastro insieme a Lorenzo Forges Davanzati. Il gruppo dei milanesi si sarebbe poi arricchito del contributo di Gabriele Devecchi e Corinna Morandi, legati professionalmente ai primi due oltre che da un rapporto d'amicizia.

Corinna Morandi ricostruisce la rete di rapporti per cui il gruppo milanese venne chiamato a Volterra chiamando in causa Mauro Staccioli, scultore volterrano legato sia a Crispolti che a Trafeli:

A mia memoria il legame è stato Mauro Staccioli, artista di Volterra, più o meno coetaneo del Davide [Boriani] e di Gabriele [Devecchi] che faceva parte del gruppo di artisti che, benché artisticamente orientati su tendenze diverse, si frequentavano regolarmente a Milano [...]. Inoltre molti di questi artisti avevano assunto una posizione critica nei confronti del mercato dell'arte, in alcuni casi rifiutando di continuare a produrre arte, in altri orientando verso il sociale la propria attività (insegnamento, partecipazione movimenti di base ecc.). In una posizione intermedia gli artisti che si dedicavano a quella che adesso chiamiamo arte pubblica, con modalità diverse: scelta di lavorare per committenti pubblici, amministrazioni locali e quindi realizzare monumenti contemporanei negli spazi pubblici, soprattutto piazze. Staccioli tra questi, come, per quel che mi ricordo personalmente, Pino Spagnulo e Alik Cavaliere [...]. Il nostro studio di via De Togni era, soprattutto grazie al Davide che si dedicava a tempo pieno a vari aspetti di questa transizione del fare arte, un po' un luogo di incontro di artisti e qualche designer (ma è un termine che non si usava): oggi diremmo un nodo minore di una rete di relazioni che aveva il suo nodo principale nell'Accademia ma anche in Brera come quartiere, con i noti Giamaica, Titta, la trattoria della Dina ecc. [...]. Si frequentavano quindi sia Lorenzo Forges [Davanzati] che Mauro Staccioli, nello studio di via De Togni e fuori. L'altro tramite, ma per vie diverse è stato Mino Trafeli: Volterra, Staccioli, Boriani, Devecchi, Forges. Io ero solo la ragazza del clan!²⁵.

La testimonianza resami da Carlo Bimbi – designer con il gruppo fiorentino Internotredici all'epoca di *Volterra '73*, volterrano e quindi particolarmente sensibile al tema – ritorna invece sul ruolo chiave di Mino Trafeli corroborando l'ipotesi che il suo sia stato più di un supporto, almeno per ciò che concerne le iniziative sull'alabastro:

Ricordo *Volterra '73* come un'esposizione di opere artistiche in un uno spazio urbano scaturita da una felice intuizione di Mino Trafeli.

Ne parlavamo a lungo, io e Mino (mio maestro e collega all'Istituto d'Arte di Volterra), per lo più dei problemi organizzativi. [...] Alla parte destinata agli artisti veri e propri (il 90%), Mino volle che si aggiungesse un intervento destinato a coinvolgere designers e architetti. Lo scopo era di mettere in evidenza le problematiche inerenti alla produzione alabastrina e, di conseguenza, una parte molto importante dell'economia e della storia volterrana. Questo aspetto lo ricordo ancora come un'intuizione felice, che produsse una serie di interventi successivi²⁶.

²⁵ Testimonianza resa all'autrice il giorno 28 maggio 2017.

²⁶ Testimonianza resa all'autrice il giorno 31 maggio 2015.

L'attribuzione della felice intuizione a Trafeli trova riscontro anche nelle parole dello stesso scultore che a distanza di 42 anni ricorda, dialogando con Crispolti²⁷:

Trafeli: Io ti proposi di fare una mostra di scultura [...] ma questa mostra era una mostra consuetudinaria, con delle regole di rispetto per la collocazione ambientale ma niente più. A cena trovammo un tuo segretario, un tedesco, economista [...] che ti aveva fatto da segretario [...]

Crispolti: ah, Peter Kammerer [...] certo [...]

Trafeli: [...] il quale disse «io se dovessi fare una mostra terrei conto dell'economia, della produzione [...]».

Trafeli prosegue ricordando che Crispolti aveva chiamato il gruppo dei milanesi.

Dall'esame di queste testimonianze che si confortano e contraddicono ad un tempo traspare l'importanza dell'apporto di un personaggio – il sociologo tedesco Peter Kammerer, allora molto vicino a Crispolti – che sembrerebbe aver suggerito di tenere in forte considerazione il settore economico che aveva sempre trainato Volterra, quello dell'alabastro.

Peter Kammerer riferisce di avere ricordi molto vaghi a proposito di *Volterra '73*, pur confermando la sua presenza e la possibilità di essersi espresso con le parole di cui sopra²⁸.

D'altra parte, è lo stesso Crispolti che vent'anni dopo racconta di essere stato coinvolto da Trafeli a coordinare l'evento e che fu lo stesso Trafeli insieme a Mauro Staccioli a “cooptare” gli artisti²⁹.

5. Interpretare le fonti

È evidente la necessità di fare un esame critico delle testimonianze dirette, la cui accuratezza va necessariamente considerata in rapporto ai condizionamenti della memoria personale. Tuttavia, più di un indizio fa pensare che il ruolo di Mino Trafeli nella genesi del progetto di *Volterra '73* sia stato piuttosto importante.

L'attribuzione della paternità dell'iniziativa non è di per sé una questione di grande importanza dal momento che è indiscusso che Crispolti sia stato il regista, operatore tra operatori, nonché responsabile della tenuta storica dell'esperimento volterrano, oltre che della qualità degli artisti chiamati ad intervenire. D'altro canto però si fa strada l'impressione che l'ombra proiettata

²⁷ Trafeli in Crispolti, Mazzanti 2015, p. 10.

²⁸ Testimonianza resa all'autrice il giorno 10 giugno 2015.

²⁹ Crispolti 1993.

sulla progettazione per l'alabastro sia direttamente proporzionale alla luce di cui la parte più strettamente artistica ha goduto. È pur vero che Crispolti godeva già all'epoca di un meritato successo a livello nazionale come critico e – si direbbe oggi – curatore, gli artisti chiamati non erano certo esordienti e le opere proposte erano in molti casi su scala monumentale, quindi molto d'impatto. Mentre Mino Trafeli era uno scultore volterrano, pur di ottima qualità e capace di muoversi sul territorio nazionale, ma prioritariamente impegnato nella sua Volterra, sia nell'Istituto d'Arte locale che nella politica.

Secondo alcuni partecipanti allora si perse l'occasione di affrontare il problema dell'alabastro con uno sforzo condiviso da designer e artisti. Stando allo scambio di battute durante il dibattito conclusivo tra gli operatori, interamente riportato in catalogo, furono espresse alcune posizioni aspramente critiche sul mancato superamento del dualismo scultura (arte) *vs* design nell'organizzazione della manifestazione. Ad esempio Alik Cavaliere pone un dubbio – nel dibattito preliminare datato sabato 24 marzo 1973 – sul fatto che ci siano due gruppi di lavoro distinti tra artisti e alabastrai/designer. Sostiene che gli alabastrai siano già degli scultori rispetto ai quali si sente un intruso se non si stabilisce un contatto con loro e con i tecnici che lavorano sul tema specifico dell'alabastro³⁰. Anche nella griglia di BDFDM, sopra citata, compare una notazione critica in proposito che sottolinea come su trentasei scultori invitati a Volterra solo sei abbiano utilizzato l'alabastro per le loro opere.

Si potrebbe anche ipotizzare che una delle cause della sfortuna storiografica di *Volterra '73-Sezione Alabastro* sia imputabile a questa separazione degli ambiti di intervento, che ha privilegiato i risultati più visibili del lavoro degli artisti rispetto ai processi lunghi e sofferti – e indubbiamente meno d'impatto – avviati dai designer.

Ma non era cominciata così. Ancora una volta la lettura attenta degli apparati presenti in catalogo rimette in discussione la successione dei fatti. Il Consiglio Comunale di Volterra, in data 27 febbraio 1973 delibera come segue:

Il Sig. Presidente informa il Consiglio dell'intenzione della Giunta di realizzare, dal 18 agosto al 15 settembre una manifestazione riguardante la progettazione per l'alabastro e la realizzazione di una mostra storica dell'alabastro, comprendente anche la realizzazione dei progetti elaborati dai “designers” incaricati all'uopo della ricerca progettuale, nonché l'intervento degli scultori ed i dibattiti di eminenti personalità sui problemi del centro storico³¹.

Sembrirebbe quindi che la Giunta avesse a cuore soprattutto la situazione dell'alabastro, tanto da relegare ad un'ultima e sbrigativa notazione l'intervento degli scultori. È pur vero che il principale sostenitore della manifestazione era il Consorzio per la ricerca, la escavazione e la commercializzazione dell'alabastro,

³⁰ Dibattito 24 marzo 1973 riportato in catalogo.

³¹ Il testo della delibera è riportato integralmente nel catalogo della manifestazione.

il quale non poteva che far pesare le sue priorità e preoccupazioni sulle decisioni dell'Amministrazione, trasformando la crisi di un comparto economico essenziale per il sostentamento di Volterra in un problema politico – ed elettorale.

Mino Trafeli, impegnatissimo nella politica locale, aveva una visione molto lucida di quanto profondamente i problemi dell'alabastro incidessero nella perdita d'identità della comunità, dei suoi valori condivisi e, come diretta conseguenza, dell'impegno politico dei cittadini, essenziale a tenere viva la tradizione democratica di Volterra, a lui molto cara.

Sulla base dei documenti vagliati, con il supporto delle testimonianze dirette, si intuisce quindi che la situazione in cui versava il comparto dell'alabastro sia stata la scintilla che ha innescato l'avvicinarsi dei fatti. Alla preoccupazione degli *stakeholders* economici e politici fece seguito l'iniziativa di Mino Trafeli, il quale era nodo di una serie di rapporti che resero possibile la manifestazione. L'Amministrazione da parte sua doveva tenere in considerazione il peso economico – ed elettorale – dell'ente patrocinatore, e cioè il Consorzio per la ricerca l'escavazione e la commercializzazione dell'alabastro, mettendo in evidenza l'intenzione di organizzare un'iniziativa culturale con delle ricadute importanti sugli interessi principali dello *sponsor* principale. Il supporto scientifico e di coordinamento offerto da Enrico Crispolti e il bacino di artisti milanesi e non vicini a Mauro Staccioli hanno trasformato un'idea in realtà, spostando tuttavia il focus sull'intervento degli scultori e contribuendo quindi a mettere in ombra il lavoro concreto e rigoroso svolto dai designer. Gabriele Devecchi aveva percepito quanto l'operazione di design andasse via via incontro ad una forma di emarginazione rispetto ai lavori degli artisti. Lo ricorda in un'intervista raccolta da Alessandra Pioselli nel 2006: «Volterra'73 non è nota per i prodotti che abbiamo disegnato e per gli alabastrai ma per le opere. La mostra di sculture era l'aspetto preponderante»³².

E così in effetti la storia ha registrato.

Riferimenti bibliografici / References

- Bishop C. (2006), *The 'social turn'. Collaboration and its discontents*, «Artforum International», 44, n. 6, pp. 178-183.
- Birrozzini C., Pugliese M., a cura di (2007), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Milano: Mondadori.
- Cervellati P.L. (1974), *La legge per i centri storici*, in *Una politica dei beni culturali*, a cura di A. Emiliani, Torino: Einaudi, pp. 253-269.
- Cozzi M. (1986), *Alabastro. Volterra dal Settecento all'Art Decò*, Firenze: Cantini.

³² Testimonianza orale resa da Gabriele Devecchi ad Alessandra Pioselli nel 2006.

- Crispolti E., a cura di (1974), *Volterra '73. Sculture Ambientazioni Visualizzazioni Progettazione per l'alabastro. Problemi del centro storico*, catalogo della mostra (Volterra, 15 luglio – 15 settembre 1973), Firenze: Centro Di.
- Crispolti E. (1977), *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari: De Donato.
- Crispolti E. (1993), *Estate '73. Miracolo a Volterra*, «Repubblica», 10 settembre.
- Crispolti E., Mazzanti A., a cura di (2015), *Volterra 73.15. Memoria e prospezione*, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), Roma: De Luca Editori d'Arte.
- De Fusco R. (1998), *Storia del design*, Bari: Laterza.
- Fossati P. (1972), *Il design in Italia. 1945-1972*, Torino: Einaudi.
- Fratelli E. (1989), *Continuità e trasformazione. Una storia del design italiano, 1928-1988*, Milano: Greco.
- Grassi A., Pansera A. (1986), *L'Italia del design*, Casale Monferrato: Marietti.
- Gregotti V. (1969), *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Milano: Electa.
- Hartmann B. (1993), *L'alabastro tra arte e produzione di massa. Storia di un artigianato artistico a Volterra*, Ospedaletto: Pacini.
- Kester G. (2004), *Conversation pieces. Community and communication in Modern Art*, Berkley: University of California Press.
- Masiero M. (1973), *Per l'alabastro ci sono nuove prospettive*, «L'Avvenire», 15 settembre, anno VI, n. 214.
- Pioselli A. (2015), *L'arte nello spazio urbano*, Monza: Johan&Levi.
- Turrini D. (2017), *Le pietre dell'identità italiana. Materiali, lavorazioni, design*, Firenze: Edifir.
- Turrini D. (2018), *Gli artigiani dell'alabastro di Volterra. Manifattura e design, 1923-1957*, «MD Journal», 6, pp. 50-67.
- Vercelloni M. (2008), *Breve storia del design italiano*, Roma: Carocci.

Appendice

Le immagini sono tratte dal catalogo originale della manifestazione. Data la difficoltà di reperire i detentori del copyright di ogni scatto, la casa editrice Centro Di ha concesso l'autorizzazione a riprodurre le pagine intere del catalogo, non numerate, con relative indicazioni.



Fig. 1. Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Lorenzo Forges Davanzati, Corinna Morandi, *Proposte sperimentali per oggetti in alabastro* (Crispoli 1974)

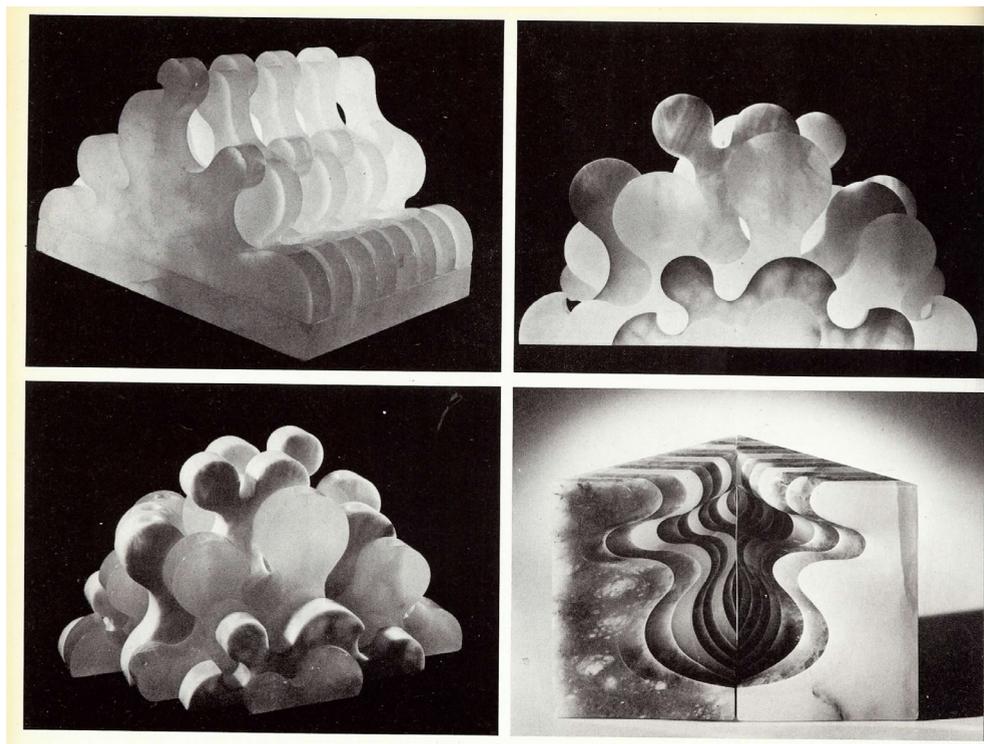


Fig. 2. Gabriele Devecchi e Corinna Morandi, *Proposte sperimentali per oggetti in alabastro* (Crispolti 1974)

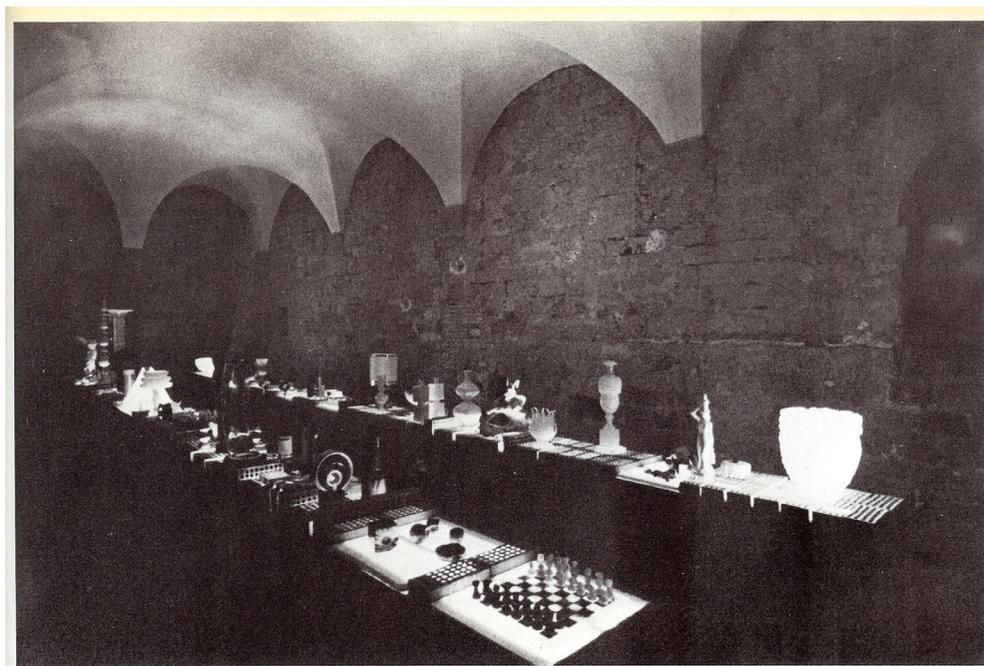


Fig. 3. *Veduta di una sala della mostra nella Torre Minucci* (Crispolti 1974)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Nicodemo Abate, Nicola Albergo, Gianpaolo Angelini, Giulia Beatrice,

Giacomo Becattini, William Cortes Casarrubios, Tiziano Casola, Mara Cerquetti,

Matteo Cristofaro, Stefano De Falco, Alfredo Del Monte, Alice Devecchi,

Luigi Di Cosmo, Tamara Dominici, Patrizia Dragoni, Selene Frascella,

Luciana Lazzeretti, Luna Leoni, Lauro Magnani, Chiara Mannoni,

Giovanni Messina, Sara Moccia, Andrea Morelli, Umberto Moscatelli,

Sharon Palumbo, Luca Pennacchio, Andrea Penso, Pietro Petrarola, Gaia Pignocchi,

Federico Saccoccio, Pasquale Sasso, Giovanna Segre, Ludovico Solima,

Mario Tani, Roberta Tucci

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

