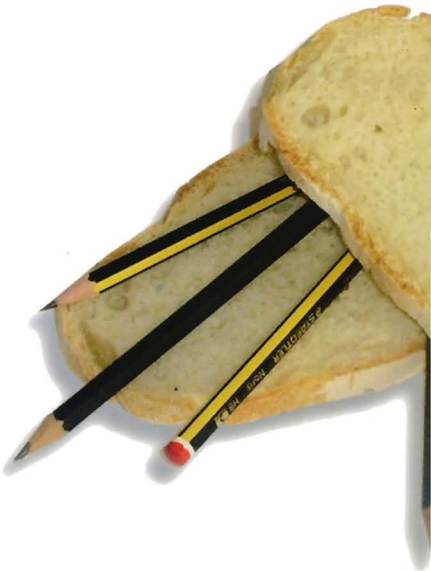
Davide e Gabriele Adriano Sergio Asti Antonia Astori Mario Bellini Carlo Bimbi Cini Boeri Andrea Branzi Aldo Cibic Biagio Cisotti e Sandra Laube Antonio
Citterio Donato D'Urbino e Paolo Lomazzi Riccardo Dalisi Paolo Deganello Nathalie Du Pasquier Nilo Gioacchini Stefano Giovannoni Gianfranco
Gualtierotti Giulio Iacchetti Massimo Iosa Ghini JVLT/Joe Velluto Ugo La Pietra Piero Lissoni Angelo Mangiarotti Enzo Mari Luca Mazzari e Liliana Leone
Alberto Meda Alessandro Mendini Simone Micheli Miriam Mirri Ludovica+Roberto Palomba David Palterer Franco Poli Ambrogio Pozzi Daniela Puppa
Matteo Ragni Prospero Rasulo Denis Santachiara William Sawaya Luca Scacchetti George J. Sowden Matteo Thun Paolo Ulian Giancarlo Vegni
Gianni Veneziano Nanda Vigo Davide e Gabriele Adriano Sergio Asti Antonia Astori Mario Bellini Carlo Bimbi Cini Boeri Andrea Branzi Aldo Cibic Biagio Cisotti
e Sandra Laube Antonio Citterio Donato D'Urbino e Paolo Lomazzi Riccardo Dalisi Paolo Deganello Nathalie Du Pasquier Nilo Gioacchini Stefano Giovannoni
Gianfranco Gualtierotti Giulio Iacchetti Massimo Iosa Ghini JVLT/Joe Velluto Ugo La Pietra Piero Lissoni Angelo Mangiarotti Enzo Mari Luca Mazzari
e Liliana Leone Alberto Meda Alessandro Mendini Simone Micheli Miriam Mirri Ludovica+Roberto Palomba David Palterer Franco Poli Ambrogio Pozzi
Daniela Puppa Matteo Ragni Prospero Rasulo Denis Santachiara William Sawaya Luca Scacchetti George J. Sowden Matteo Thun Paolo Ulian Giancarlo
Vegni Gianni Veneziano Nanda Vigo Davide e Gabriele Adriano Sergio Asti Antonia Astori Mario Bellini Carlo Bimbi Cini Boeri Andrea Branzi Aldo Cibic

Stefano Follesa

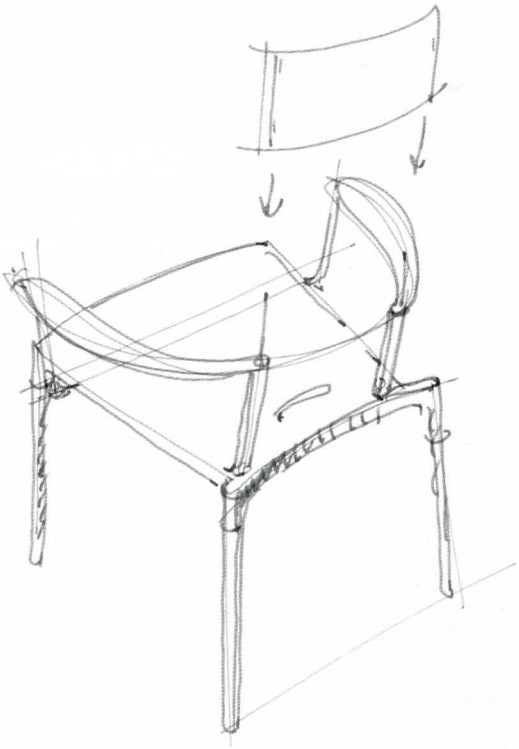
Pane e Progetto

Il Mestiere di Designer



FrancoAngeli

Serie di architettura e design



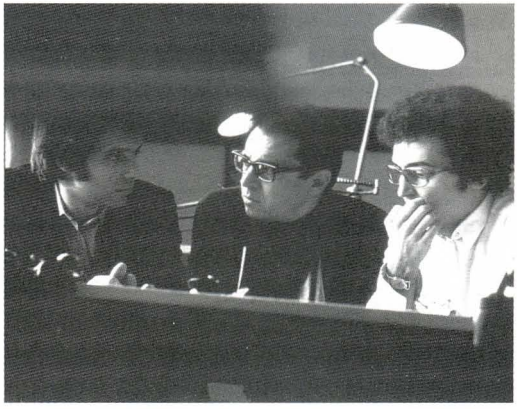
Carlo Bimbi

Nasce a Volterra (PI) nel 1944. Le prime esperienze risalgono alla fine degli anni '60, con la progettazione legata all'Industrial Design (rubinetterie, carrozzerie di motori, macchine utensili, etc.). Dagli inizi degli anni '70 il suo lavoro si concentra nel settore industriale del mobile e degli oggetti d'uso. Con l'intento di non lasciarsi suggestionare dalle mode, opera concentrando la propria attività creativa nella ricerca di soluzioni logiche e razionali. Diplomato all'ISIA di Firenze nel 1968, ha svolto attività didattica quale docente di Progettazione presso l'Istituto d'Arte e l'ISIA della stessa città. Attualmente svolge attività didattica presso il Corso di Laurea di Disegno Industriale alla Facoltà di Architettura di Firenze. Nel 1968-1969 collabora con lo Studio Nizzoli Associati di Milano. A questa esperienza ha fatto seguito la collaborazione, negli anni 1970-1983, con Gianni Ferrara e Nilo Gioacchini, dando vita allo studio Internotredici Associati. Dal 1985 lavora autonomamente.

Ha disegnato tra gli altri per Arketipo, B&B Italia, Bosal, Casprini Gruppo Industriale, Ciatti, Dema, Falegnameria 1946, Ferlea, Fratelli Guzzini, Gruppo Sintesi, Ifi Industries (Steelmobil), La Falegnami Italia, Neolt, Segis s.p.a., Seven Salotti, Zucchetti Rubinetterie.

Partirei da un discorso iniziato in pullman percorrendo le strade di Belgrado e da alcune domande fatte anche a Nilo Gioacchini con cui hai condiviso la parte iniziale della tua carriera professionale.

Ripercorriamo la tua formazione dall'Istituto d'Arte di Volterra allo studio Nizzoli di Milano.
Dopo gli studi presso l'Istituto d'Arte di Volterra e l'ISIA di Firenze, la mia formazione si è compiuta in vari studi professionali e artistici: lo studio di Mino Trafeli a Volterra negli anni dell'adolescenza, poi lo studio di architettura "A 2" a Firenze dal 1962, in quel bell'edificio progettato da Renzo Falciani all'angolo tra Via Venezia e Via Cavour.
Infine, sul finire del famoso 1968 e per tutto l'anno successivo, ho lavorato nello Studio Nizzoli Associati di Milano, ricco ed effervescente di personalità come G. Mario Oliveri, Sandro Mendini e molti altri giovani tra i quali alcuni del futuro gruppo fiorentino "1999".
Da Trafeli a Volterra: avevo quattordici-quindici anni quando iniziai a frequentare lo studio del maestro. Facevo il ragazzo di bottega, preparavo i materiali, aiutavo Mino nell'esecuzione di alcune opere, ero sempre pronto ad ascoltarlo e a sottoporgli i miei primi esercizi artistici. Utilizzavo il disegno per dare immagine a fantastiche forme urbane che si trasformavano in forme umane: ricordo ad esempio la Fortezza medicea che, nei miei occhi di giovane artista, diveniva un robot meccanico antenato dei giapponesi ufo-robot.
Allo Studio Falciani finì la poesia. Passavo le giornate a sviluppare progetti di architettura fino al disegno esecutivo. Venivo dalla sezione scultura dell'Istituto d'Arte e per la prima volta mi trovavo di fronte al tecnigrafo. L'inizio fu faticoso, ma dopo un paio di mesi mi trovai pienamente a mio agio tanto da vedermi affidati lavori sempre più impegnativi.
In quell'ambiente scoprii l'esistenza del Corso Superiore di Disegno Industriale a «Porta Romana», al quale mi iscrissi nel 1964. Cominciai lì a sentir parlare della Facoltà di Architettura e di tesi che avvertivano i primi rumori di un cambio di sensibilità i cui esiti si sarebbero risolti nella ormai prossima contestazione: con grande perplessità del mondo professionale, come avvertivo nello Studio Falciani.
Nel 1966, nei giorni dell'alluvione, facevo parte del gruppo di lavoro che al Corso Superiore di Disegno Industriale (quel Corso che poi sarebbe divenuto l'ISIA), stava preparando la partecipazione all'Expo di Montreal del 1967. In quell'anno si concretizzava il progetto di un tavolo smontabile scaturito da una esercitazione per la cattedra di Progettazione diretta da Mario Majoli, per Planula, e di una lampada, per Guzzini; entrambi furono realizzati e inseriti in catalogo. Gli studi mi orientavano verso una progettazione finalizzata ad una committenza pubblica, come era uso in quegli anni (telefoni a gettoni, piazzole di sosta sulle autostrade, auto elettriche urbane), una progettazione che mi teneva lontano da quelle utopie che stavano nascendo proprio in quel periodo anche a Firenze.
Negli instabili umori dell'università di allora (e di sempre) si prefiguravano schieramenti diversi: Pierluigi Spadolini e Giovanni K. Koenig che nelle loro diversità erano comunque colleghi all'ISIA; Leonardo Savioli, Leonardo Ricci ed altri che riuscivano a stimolare e fiancheggiare i giovani più vivaci nella ricerca di massima visibilità.
Allo Studio Nizzoli Associati mi occupo in prima persona della progettazione di oggetti per l'industria come ad esempio una mietitrebbia per Laverda, dei rubinetti per Zucchetti, lampade per Stilnovo. I miei lavori venivano poi sottoposti a discussione con i titolari dello Studio, Oliveri e Mendini in particolare. Il metodo di lavoro era adesso la continua discussione ed il continuo approfondimento delle complessità progettuali. L'incontro con l'ambiente milanese – un ambiente dove era costante il desiderio di sperimentare – fu assai positivo. Intorno ruotava tutto il mondo del design che si apriva ad un mercato internazionale, con continue presentazioni di prodotti nuovi.
Altrettanto importante era il circuito delle mostre d'arte contemporanea, in special modo quelle allo Studio



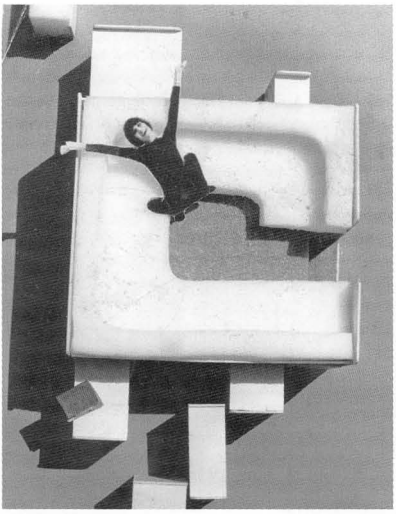
1970
Studio Internotredici
Carlo Bimbi, Gianni Ferrara e Nilo Gioacchini

Marconi. Era il periodo dei concorsi di idee e proprio in uno di questi, organizzato da Abet Print, presentai con Nilo Gioacchini il "*Tuttuno*". Mi stavo interessando ai problemi legati alla prefabbricazione degli interni e di come piani verticali ed orizzontali potevano articolarsi diversamente tra di loro originando spazi e funzioni. Il "*Tuttuno*", frutto di queste ricerche, fu un oggetto di successo, accolto sulle riviste specialistiche e addirittura esposto al MoMA di New York in occasione di una importante mostra sul design italiano (1972). Recentemente nel gennaio 2006 è stato battuto all'asta da Sotheby's a New York ed oggi è nella collezione permanente del museo.

Il "Tuttuno" e altri progetti di quegli anni risentono del clima di sperimentazione avviato a Firenze dai radicali. Quali sono stati i tuoi rapporti con l'architettura radicale?
Mi chiedi di tornare ai miei primi anni di lavoro. Conoscevo indirettamente i gruppi fiorentini, che

1969
Tuttuno
Produzione Turri
Giosuè e figli
primo modello di studio in cartone

1967
Haggard
tavolo
produzione
Planula
Carlo Bimbi e Nilo Gioacchini



erano di alcuni anni più grandi di me. Ne parlavo con Mendini e Oliveri, apprezzavo la loro voglia di cambiamento anche se, devo dire, ero maggiormente attratto dal lavoro di professionisti come Joe Colombo, Achille Castiglioni e De Pas-D'Urbino-Lomazzi.
Il mio percorso è stato molto diverso da quello dei gruppi radical. Come ti ho già detto, fino dal 1968 sono entrato in diretto contatto con il mondo della produzione e, conseguentemente, del mercato. Il periodo "Internotredici" ha quindi rafforzato questa mia vocazione ad operare all'interno della produzione industriale che, per sua natura, ha nel mercato il suo referente unico e privilegiato.
L'esercizio concettuale legato al progetto senza il filtro della realtà in cui si vive non mi ha mai interessato fino in fondo.
Certo, anch'io sono spinto da un'istintiva attrazione verso la ricerca e l'innovazione. Senza questo aspetto, non sarebbero nati progetti come il "*Tuttuno*", il "*Quadrone*", ma anche l'"*Accademia*", il "*Triclinium*" o, ancora di recente, il "*Glicine*", la "*Blitz*", la "*New Deal*", il "*Moving*". Più che di utopia, comunque, mi riconosco una forte componente artistica che condiziona e caratterizza il mio mestiere di designer. Quando progetto tuttavia, ho anche in mente un risultato legato ad un obiettivo merceologico. In tanti anni di demonizzazione di questa parola, sento di avere una forte componente pragmatica e anti-ideologica, che mi ha portato ad intraprendere un percorso professionale documentato più dai cataloghi di vendita che dalle riviste patinate destinate agli studenti. Insomma, il fascino del progetto

"concettuale" è stato sempre secondario rispetto a quella che per me è una vera e propria esigenza, ovvero affrontare la progettazione su un piano più squisitamente "costruttivo", legato al tempo, alle caratteristiche e alle esigenze della società. Sono sempre stato più interessato a disegnare oggetti destinati a durare nelle case piuttosto che a rincorrere le copertine delle riviste specializzate. Mi riconosco la caratteristica di un carattere paziente e operoso, così come quella di credere nel valore del tempo che trascorre tra l'inizio e la fine di ogni progetto. In mezzo c'è spazio per la riflessione, gli scambi di idee, i ripensamenti, ed è da tutti questi fattori messi insieme che dipende la buona riuscita del progetto.

Il ritorno a Firenze e la nascita di "Internotredici" con Nilo Gioacchini e Gianni Ferrara, un'esperienza che durerà tredici anni.

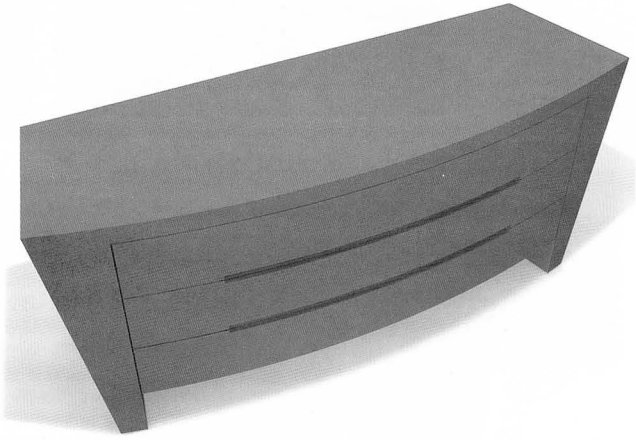
Certo che sul piano professionale tornare a Firenze da Milano, dove il design italiano è nato e in quel momento stava esplodendo, è stato come scendere da una Ferrari e salire su una Cinquecento. Professionalmente forse un errore, ma il desiderio era quello di inserirsi in un contesto, la Toscana, che mostrava nei primi anni '70 un'incoraggiante effervescenza creativa, una voglia di affermarsi ed emergere sia sul piano culturale che produttivo.

I progetti del periodo "Internotredici" negli anni che vanno dal 1970 al 1975 lo documentano ampiamente. Certo è che con la crisi petrolifera del '74 e le prime difficoltà di mercato, furono messe in luce le carenze di un sistema che non era per niente pronto, con ricadute pesanti sulla libertà creativa e progettuale.

Dal '72 alla fine degli anni '70 le aziende toscane sono state molto disponibili a recepire le idee proposte da noi designer. Forse succedeva anche perché nei primi anni '70 eravamo probabilmente tra i primi – dico noi di "Internotredici" – a lavorare così. Da poco usciti dall'ISIA – io e Nilo Gioacchini come studenti e Gianni Ferrara come insegnante –, potevamo vantare quelle esperienze milanesi di cui ho detto e, forse anche per questo, abbiamo trovato un terreno fertile disposto a darci credito.

Comunque in quel periodo sia noi che altri – come ad esempio *Superstudio* – abbiamo fatto le nostre prime gare e concorsi per aziende, tra cui anche molte imprese toscane interessate a nuove proposte di design. Dal punto di vista commerciale però, la cosa non ha mai avuto uno sviluppo con palpabili conseguenze in Toscana. Anzi per avere un riscontro commerciale – la sostanza e la concretezza di lavoro intendo –, bisogna sicuramente arrivare agli anni '80.

Nel frattempo, comunque, noi abbiamo continuato a mantenere rapporti di lavoro con il nord Italia fino all'85-'86. Nel 1982-'83 si è conclusa la stagione di "Internotredici", e per altri 2 o 3 anni io e Nilo abbiamo lavorato per aziende della Brianza e del Veneto.



2008
Contemporary Design Collection
produzione
Annibale Colombo

Dal 1985 inizi il tuo percorso individuale scegliendo di privilegiare la committenza locale. Me ne puoi parlare?

Qui in Toscana le aziende, pur timorose di avventurarsi nella contemporaneità, sono molto serie sia dal punto di vista dei rapporti economici che si instaurano, sia per quel che concerne la collaborazione nelle varie fasi del progetto. Tutto sommato per me restare qui è stata una scelta positiva. Una scelta che, forse, mi ha anche preservato dall'illusione di un "altrove" dalle dorate prospettive – penso soprattutto alla Brianza che per il settore del mobile è stata innegabilmente in passato la capitale del design e che oggi tuttavia risente della grave crisi che attraversa tutto il settore. Credo sempre di più che occorra sviluppare il *nostro*

progetto, avere in mente soprattutto cosa *noi* vogliamo fare. La mia può forse apparire una chiusura "a tartaruga", mentre in realtà credo fermamente che essa sia l'unico modo per far emergere oggi più che mai ciò in cui crediamo. Il difficile è convincere le aziende a realizzare i nostri progetti, perché oggi il mercato ha assunto contorni molto incerti, ed inserirsi con una proposta è molto difficile. Oggi più che mai le aziende devono vendere per sopravvivere. Ciò appesantisce e rende molto critica ogni fase del processo progettuale e di quello produttivo. Il momento decisionale, la prospettiva di ricerca, l'impostazione strategica della produzione di un intero anno deve tener conto di una serie di problemi che richiedono molto tempo e molta dedizione. Riuscire a capire cosa si vuole e cosa si deve fare diventa il momento clou della progettazione.

1979
Collezione
Consorzio
Amiatalegno

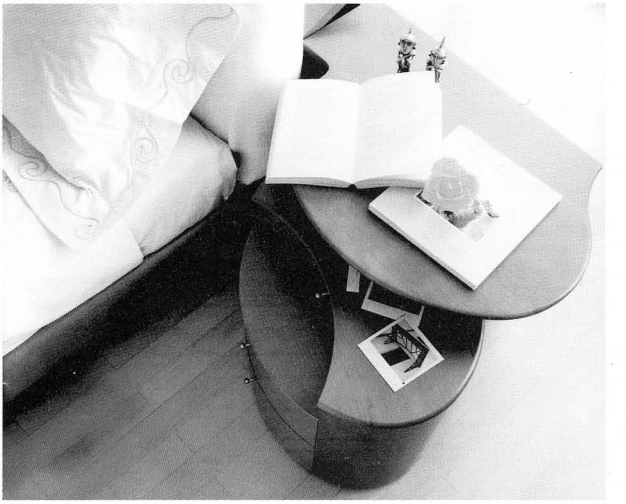
Vorrei che parlassimo della specificità dei territori e di quanto essa influisce nel delinearsi della professione. Ad esempio, trovi differenze tra il rapporto di lavoro che si instaura tra designer e azienda nel nord o in Toscana?

Una peculiarità delle aziende toscane che le caratterizza nei confronti di quelle del nord è un radicamento o, dovrei dire, una connessione più serrata tra mondo imprenditoriale e mondo artigianale. L'azienda toscana deriva, e si stabilisce come tale, da una forte impronta artigianale che connota il fare produzione. Se per il nord l'atteggiamento pragmatico è stata una dominante diffusa nel territorio e quel che contava innanzitutto, se non esclusivamente, erano i risultati, in Toscana ha sempre prevalso un interesse anche imprenditoriale alla novità. L'urgenza e la spinta a produrre è stata sempre in qualche modo connessa all'innovazione: se si faceva un oggetto doveva essere nuovo. E questo succede anche oggi.

Qui in Toscana si ritiene che l'oggetto nuovo, la novità, l'oggetto diverso da tutti gli altri, sia garanzia di successo. Cosa che, non di rado, ha determinato in passato grandi errori e che per certi aspetti rimane ancora oggi inalterata. Può sembrare strano, ma nella relazione azienda/designer siamo noi che in qualche modo dobbiamo assumerci la responsabilità di far aprire gli occhi ai nostri interlocutori. È un continuo dibattere e discutere perché nell'imprenditoria toscana convivono, tra l'altro, due sentimenti in palese conflitto: da un lato essa ha un'ottima opinione delle proprie capacità professionali, personali ed intuitive; dall'altro cova dentro di sé il mito di una via privilegiata al successo produttivo legata al design di provenienza

straniera, milanese *in primis*. Per la limitata dimensione delle realtà produttive locali, questo duplice aspetto contraddittorio è assai pericoloso, perché quando ci si accorge che le cose non stanno così è quasi sempre troppo tardi e il rischio di perdere terreno è molto alto. Nell'arco di vent'anni ho assistito a numerosi fenomeni di questo tipo: imprenditori che sull'onda della più o meno effimera notorietà di questo o quel nome hanno chiamato architetti e designer completamente estranei e svincolati dalla realtà storica, economica e produttiva aziendale, ritrovandosi poi con scarsissimi risultati di immagine e di vendite.

Spesso è proprio un'esperienza di questo tipo che li porta ad accorgersi che, in realtà, il progetto è una fatica che bisogna affrontare insieme, designer e imprenditore. Non si tratta di trovare un formula, un'invenzione che magicamente superi ogni ostacolo. È piuttosto la cooperazione a produrre "qualcosa": costruire insieme questo "qualcosa" è, secondo me, la strada vincente...



1995
Le Monde, produzione La Falegnami

Volterra, la tua città natale e la tradizione dell'alabastro. Sei stato presente con due mostre, "Cercare l'alabastro" (1) del 1984 e "Luoghi d'incontro" del 2006. Che tipo di esperienze sono state?

In entrambi i casi c'è stato sicuramente orgoglio nel presentare il mio lavoro nel luogo dove sono nato e dove, in parallelo con l'Istituto d'Arte, ho iniziato a cimentarmi con la pittura e la scultura. Con l'artigianato ho pratica da sempre visto che nella mia famiglia si viveva d'alabastro. Sono cresciuto a scuola ma anche, d'estate, nella bottega di mio zio Emo, col racconto e i ritmi di una storia secolare che sembrava non dovesse finire mai... Organizzare queste mostre mi ha fatto riflettere, mi ha costretto a guardare indietro, cosa che faccio spesso, ma in questi casi, direi, con maggiore determinazione. Con l'esperienza "Cercare l'alabastro", del 1984, ho avuto modo infatti di rileggere il percorso fatto da allora e di apprezzare quanto c'era di positivo in quell'operazione. A partire dalla gestione del *progetto* davvero inteso come *processo,* dalla valorizzazione del lavoro di gruppo che mette in evidenza le varie competenze dei partecipanti, creando un rapporto positivo tra gli operatori, sia pubblici che privati.

L'alabastro, in quel caso specifico, fu usato come una sorta di materiale didattico per mettere a punto i meccanismi del gruppo di lavoro. Del resto sono sempre più convinto che il valore principale di questo materiale non stia tanto in se stesso, quanto nella possibilità che ha rappresentato per gli artigiani di sviluppare abilità manuali e artistiche.

Per me "Cercare l'alabastro" è stata un'operazione davvero importante, che a vent'anni di distanza, meriterebbe una riflessione attenta. Tra gli aspetti positivi di quell'evento penso, ad esempio, alle tante iniziative che in seguito si sono attivate sullo stesso tema, promosse da operatori locali e non locali. E tutte sono state importanti, a cominciare dal fatto che hanno stimolato i giovani a cercare vie alternative, anche al di fuori della pietra di Volterra...

Cosa rappresenta per te l'alabastro?

Da tempo, forse da sempre, questo materiale non ha un valore realmente competitivo sul piano merceologico, tanto è vero che oggi soccombe di fronte al continuo rinnovarsi dei materiali con caratteristiche da mercato globale. Per me l'alabastro è un materiale anacronistico, usato come surrogato del marmo, fragile e destinato a consumarsi, di fatto inutile. Chissà quando, a qualche ingegno bizzarro,

1) Nel 1984, su iniziativa della Comunità Montana Val di Cecina, del Comune di Volterra, della Provincia di Pisa e della Regione Toscana, e con il coordinamento di Carlo Bimbi, fu avviata un'iniziativa di studio e progetto sull'alabastro. Gli oggetti realizzati da Studio Arcanto, Carlo Bimbi, Cecilia Bonisoli, Isanna Generali e Nilo Gioacchini, furono esposti nella mostra "Cercare l'Alabastro". I risultati della ricerca furono segnalati al Compasso d'oro nel 1987.

è venuto in mente di utilizzarlo in ambito artistico: e in quale altro sennò? È quasi un sesto senso quello che mi guida di continuo nei musei del mondo alla scoperta di oggetti in alabastro, onnipresenti nelle sezioni egizie come in quelle greco-romane, nel mondo medievale come in pieno rinascimento; sono d'alabastro le vetrate delle chiese romaniche, e penso a quella di San Miniato al Monte.

2007
Moving,
produzione
Arketipo

Ma poi, una volta che la tecnica ha offerto nuovi e più convenienti materiali, il povero alabastro ha mostrato il lato debole: troppo poco pregiato per competere con il marmo, troppo poco durevole per competere con i nuovi materiali sintetici, troppo poco trasparente e duttile per competere con il vetro. Tuttavia, ripensandoci bene, amo l'alabastro quasi fosse la parabola dell'esistenza umana: fragile, dubbiosa, povera, debole. L'*alabastro come Volterra*, come la mia città natale, accomunati da un passato illustre che affiora con fatica dalle *ombre di una sera* infinita come l'uomo. Volterra poteva e potrebbe ancora oggi diventare luogo di una progettualità che scommette sul proprio futuro, aprendosi all'esterno e tornando a confrontarsi con il mondo. Volterra antichissima e minuscola città, più piccola di uno solo dei tanti grattacieli della nuova Asia, mi sembra un po' la parabola dell'Occidente in crisi di identità e di prospettive, impaurito dalla pressione di culture extraeuropee ma di fatto bisognoso di riallacciare con esse i rapporti.
Io credo che la qualità del progetto stia nel saper cogliere i contributi più vari, provenienti anche da ambienti apparentemente estranei, ma capaci di dare nuovi e vitali contributi al cammino verso il futuro. Se tutto questo manca, non si può parlare più di progetto ma di tecnica che ripiega su se stessa, in un tecnicismo destinato a soccombere.

Carlo Bimbi e l'insegnamento; parliamo della tua più recente esperienza al Corso di Laurea in Disegno industriale della Facoltà di Architettura di Firenze?
Intanto ho insegnato per più di vent'anni all'Istituto d'Arte di Firenze nella sezione arredamento. Lì si svolgeva un lavoro di gruppo molto efficace tra progettazione e i laboratori. Ricordo quello come un periodo di forte carica sperimentalistica, che funzionava e dava soddisfazione sia a noi insegnanti che agli studenti.
Quanto alla mia più recente attività di professore a contratto presso il Corso di Laurea di Disegno Industriale di Firenze, posso dire che mi è piaciuto portare il contributo della mia professionalità in un

ambiente nuovo e in via di definizione, dove la tentazione di isolarsi dai contesti produttivi e immergersi in progetti estemporanei a me sembra molto forte.
Continuo a diffondere questo mio pensiero ai giovani stagisti che si alternano all'interno del mio studio. Cerco di trasferire ai giovani il senso dell'impegno e della pratica, far capire loro che questa professione richiede non meno di altre una forte dedizione e che, sotto la "superficie" degli oggetti, c'è sempre una "struttura" che li sostiene. Insomma, vorrei che si tornasse a parlare di design come di una disciplina artistico-umanistica legata alla produzione di beni d'uso. Una disciplina che nasce lontano nel tempo e che si è sempre misurata con le tecnologie, la moda e il gusto dell'epoca: ieri con il tornio e i vasi di terracotta o con i metalli e i più svariati utensili; poi con l'industria delle ciminiere fumanti; oggi con l'informatica e la globalizzazione; domani, chissà...

Carlo Bimbi
Firenze, Luglio 2008

Pane e Progetto - Il Mestiere di Designer è una raccolta di riflessioni in forma di dialogo sul rapporto tra la formazione e il mestiere di designer. L'autore, progettista e ricercatore, ricostruisce con alcuni protagonisti della scena nazionale il percorso che dall'apprendimento porta alla genesi di una propria identità professionale. Il libro nasce con l'esigenza di costruire uno strumento di conoscenza per i giovani che si affacciano a questa professione e vuole, al contempo, essere un nuovo contributo alla definizione di una identità del design italiano.

Stefano Follesa, architetto e designer, si interessa sia come progettista che come ricercatore dei rapporti tra oggetti, persone e luoghi. Docente a contratto presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, è stato tra i fondatori dell'Atelier Metafora, gruppo di sperimentazione e ricerca attorno ai rituali del vivere, attivo a Firenze dal 1987 al 1992. Dagli anni Novanta la sua attività di designer è dedicata al recupero del patrimonio artigianale e alla valorizzazione delle diversità legate ai rapporti tra saperi e territori.

ISBN 978-88-568-0482-9

9 788856 804829

€ 38,00 (V)