

Due esperienze di design esperto PER la partecipazione

Alfredo Calosci Universidad Complutense de Madrid, Departamento de diseño e imagen
acalosci@ucm.es

Nicolò Ceccarelli Università di Sassari, Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica
ceccarelli@uniss.it

La presentazione di due esperienze di design espositivo che ci hanno visti direttamente impegnati come progettisti, diverse per tema e contesto, ma accomunate da obiettivi di inclusione e partecipazione comunitaria, ci permette di affrontare la questione, da tempo al centro del dibattito sulle prospettive del design, sull'apparente contraddizione tra design diffuso e design esperto. Attraverso la discussione di due progetti, l'articolo si interroga su come combinare l'inclusione di una pluralità di attori nei processi di elaborazione progettuale e di fruizione partecipata, stigmatizzando i rischi semplificatori legati al primo, e riaffermando le responsabilità autoriali del design esperto.

Partecipazione, Co-design, Allestimento, Autorialità, Inclusività

The presentation of two exhibitions, different in theme and context, but with sharing the goals of enhancing inclusivity and community participation, allows us to address the question, which has long been at the core of the debate on design perspectives, on the apparent contradiction between diffuse and expert design. Through the discussion of the two projects, the article reflects on how we can combine the inclusion of a plurality of actors in the design process and in a participatory forms of fruition, stigmatizing the simplification risks associated with the first, while reaffirming the authorial responsibilities within the domain of expert design.

Participatory design, Co-design, Exhibit design, Authorship, Inclusivity

Nella discussione di due esperienze di design espositivo che ci hanno visti impegnati come progettisti vorremo in questo articolo proporre una riflessione su due temi che in questi anni sembrano convergere, non senza qualche contraddizione, nell'attuale dibattito sulle prospettive per il design. Il primo è legato alla generalizzata tendenza a partecipare all'elaborazione progettuale da parte di una crescente pluralità di attori. Il secondo è la sempre maggiore enfasi sul piano teorico-metodologico, riassumibile nella formula del co-design, dedicata allo sviluppo di procedure con cui facilitare questi processi partecipativi.

L'ipotesi che qui vogliamo discutere è che in alcuni casi l'effetto combinato di queste tendenze produca un trasferimento eccessivo di attenzione verso la formalizzazione metodologica, addirittura verso forme di esasperazione procedurale – per cui può sembrare paradossalmente che oggi sia più urgente giustificare il progetto anziché, semplicemente, progettare – con l'effetto di una significativa astrazione dei processi, a scapito della verifica degli effettivi risultati. Ci chiediamo cioè, se non si sia in questi anni prodotto un certo appiattimento metodologico su una impostazione – che ci vuole tutti designer (Manzini, 2015) – che pur avendo dimostrato la sua efficacia in domini quali il design dei servizi e il design inclusivo, in cui è stata modellata, può invece risultare meno soddisfacente in quelle le dimensioni progettuali in cui una chiara responsabilità autoriale è non solo auspicabile ma addirittura necessaria. Ci riferiamo all'abilità di individuare elementi di mediazione tra diversi portatori di interesse, alla capacità di garantire coerenza allo stile e alle idee trasmesse, alla propensione a collocare le nuove proposte progettuali all'interno della tradizione disciplinare e all'attitudine ad assumersi la responsabilità, sociale come giuridica, del progetto. Elementi tutti che, pur di volta in volta variamente combinati, riassumono nel loro insieme le *abilità* che tendiamo generalmente ad associare alla figura del designer.

È dunque nostra intenzione argomentare come l'esplicita responsabilità autoriale riconducibile all'idea di un design esperto, non confligga con la recente adozione di pratiche democratizzanti, di organizzazione spontanea e dal basso, generalmente riconducibili all'idea di design partecipato – e non alteri, di per sé, né il carattere partecipativo né la componente di innovazione sociale di una iniziativa. In altre parole: siamo convinti che il contributo del design esperto come fattore di intervento non solo genericamente programmatico ma nella pratica reale – vada valutato e discusso nel merito del progetto e non solo in funzione delle metodologie seguite lungo il percorso progettuale.

Le iniziative

I due casi che discuteremo nascono in contesti sostanzialmente informali e si caratterizzano come marginali. Cionondimeno, pur muovendosi al di fuori dei rispettivi circuiti di maggiore visibilità, entrambe le esperienze hanno avuto un significativo impatto sul piano locale.

Territorio Archivo (TA) è un'esperienza partecipativa, tuttora in corso, sul tema della "memoria locale" nata nel 2012 per iniziativa del regista Chus Domínguez. Condotta, nella sua prima edizione, dalla *Fundación Cereales Antonino y Cinia* (FCAYC) a Cereales del Condado, TA si è successivamente articolata come modello in altre comunità come Lugán (2013) o Peñaranda de Bracamontes (2014). Il progetto, che ha interessato sei località dell'area rurale del Condado, ha visto gli abitanti della zona condividere immagini dai propri album di famiglia per dar vita a un archivio comune. Le attività di catalogazione e conservazione del materiale sono successivamente divenute il pretesto per articolare una serie di iniziative di socializzazione sui temi dell'identità e della memoria sfociata, tra l'ottobre 2012 e il febbraio successivo, in un'esposizione ospitata nei locali della FCAYC.

Sviluppato in forma volontaria e auto-finanziata dal laboratorio *AnimazioneDesign* dell'Università di Sassari (LAB), il progetto per un "Museo da Marciapiede" (MM) nasce e si sviluppa invece nell'inverno/primavera del 2018, per rispondere a una richiesta della Direzione della Casa Circondariale [1] di Alghero di contribuire alla valorizzazione del locale museo del carcere, caratterizzato, proprio per l'essere ospitato all'interno dell'istituto di pena, da una limitata accessibilità. Il museo, pur in mancanza di un vero programma espositivo è una delle tappe più visitate nel corso di Monumenti Aperti (MA):



01
Il pubblico
di Monumenti
Aperti in un
tipico momento
della visita
al Museo da
Marciapiede

01

manifestazione in cui, per un solo fine settimana all'anno, si apre al pubblico cittadino. La combinazione tra la forte affluenza, l'apertura ridotta e le rigide procedure d'accesso, produce lunghe code sul marciapiede che costeggia l'alto muro perimetrale verso l'ingresso alla struttura. Di qui il coinvolgimento del LAB, e la richiesta di elaborare soluzioni per valorizzare la visita.

I soggetti promotori

Nata come Centro di Arte Contemporanea, la FCAYC – una fondazione privata attiva in un'area rurale nei dintorni di León, nel nord della Spagna – ha esteso le proprie attività verso la produzione di iniziative culturali, di educazione etnologica e di trasmissione di conoscenze per promuovere uno sviluppo locale comunitario.

Le origini del Centro rimandano a una singolare vicenda personale. Il fondatore Antonino Fernandez, recentemente scomparso, dovette come molti suoi conterranei emigrare in giovane età in America. Giunto, grazie a una rapida carriera personale e imprenditoriale, alla posizione di amministratore e principale azionista della Cervecería Modelo: la celebre produttrice della birra messicana Corona. Avendo mantenuto uno stretto legame con la sua terra di origine, Antonino iniziò negli anni a impegnarsi in progetti di patrocinio sociale, mecenatismo culturale e sviluppo locale.

Con l'istituzione della FCAYC nel 2008, la gestione di questo insieme di attività fu trasferita a un organismo autonomo, attivo nell'organizzazione di esposizioni di arte contemporanea, e che anche grazie all'inclusione nel suo patronato di rappresentanti dell'amministrazione municipale, si mette subito in evidenza per una particolare attenzione verso il contesto locale.

Diversa, e prodotto di un contesto assolutamente informale, l'origine del MM.

Considerata a lungo – per ovvie ragioni di isolamento – favorevole per l'insediamento di istituti di reclusione, la Sardegna ha di recente avviato un processo di riscoperta della sua cospicua storia carceraria, testimoniata dalla presenza sul suo territorio di diversi istituti, parte dismessi, parte tuttora attivi. La graduale crescita di consapevolezza di questo passato è sfociata recentemente in centri di interpretazione e in varie iniziative di musei della memoria carceraria. Proprio in questo contesto si colloca un'avveduta, quanto informale, attività di raccolta di artefatti, documenti, divise, strumenti e utensili – altri destinati a sicura dispersione – da parte di alcuni operatori di Polizia Penitenziaria del carcere di Alghero. La crescita di consapevolezza del valore di questa raccol-

ta, anche in relazione all'unicità della sua localizzazione, unita al volontario e appassionato impegno degli operatori e della Direzione dell'istituto, ha portato all'allestimento di un museo del Carcere. Un museo che, per i motivi già esposti, rimane necessariamente escluso dai più ovvi itinerari del turismo culturale isolano.

Un archivio senza istituzione e una collezione inaccessibile

In entrambe le iniziative l'obiettivo di una valorizzazione locale si relaziona con l'elaborazione di una più profonda relazione con la rispettiva comunità, rivolgendosi primariamente a fasce di pubblico non convenzionali. Nel loro sforzo verso una maggiore inclusività, tanto TA che MM, rompono le loro più tradizionali prassi istituzionali. Solo così diventa non solo plausibile, ma addirittura coerente, che un centro di Arte Contemporanea arrivi ad esporre oggetti non d'autore e che un istituto di reclusione pienamente operativo si apra al pubblico ospitando un allestimento museale. Nel Condado, come ad Alghero, l'insolito risultato si realizza in modo accidentale ma non del tutto fortuito; l'origine del processo partecipativo non risponde cioè a una scelta metodologica definita a priori, quanto alla naturale evoluzione di un processo di apertura che, lungo un percorso "accidentalmente pianificato", ha saputo promuovere l'inclusività orizzontale, tra i soggetti coinvolti, e verticale, tra i cittadini e le loro istituzioni (Manzini, 2018).

TA nasce in un contesto di co-produzione di arte contemporanea. La metodologia della FCAYC nel rapporto con artisti e ricercatori è abbastanza peculiare, in quanto le esposizioni che realizza sono quasi sempre il prodotto di una *residency* che la fondazione sostiene e finanzia, le cui linee di lavoro ed obiettivi guida generali sono fissate anche in assenza di un progetto specifico preliminare (Puente 2014, pp. 20). È in questa direzione che, nella primavera del 2011, la FCAYC avanzò all'artista audiovisivo locale Chus Domínguez la proposta per una co-produzione sul tema della memoria locale. Pensata originariamente come un lungometraggio o una video-installazione, dopo una prima fase di raccolta di materiale iconografico, l'iniziativa si orienta verso l'idea di sviluppare un archivio. Forzando all'estremo il concetto di non-fiction, Dominguez aveva intuito che una narrazione esplicita e lineare non si sarebbe prestata a una ricerca sulla memoria collettiva, arrivando così a decidere di trasformare la raccolta del materiale narrativo in pretesto per realizzare – pur attraverso una metodologia ancora tutta da definire – un'iniziativa marcatamente partecipativa.



L'installazione strizza l'occhio all'ormai scomparsa figura del cantastorie, qui impersonata dalla tipica figura dello studente-presentatore di MA

Del tutto diverso il percorso di MM, che nasce dal basso, in un quadro completamente volontaristico, assolutamente informale, e si articola lungo l'obbiettivo formulato da Elisa Milanese – Direttore della Casa di Reclusione di Alghero – di: “presentare all'esterno quello che si fa all'interno del carcere: un biglietto da visita anche in funzione del fine ultimo del reinserimento del detenuto”.

Similmente ad altri istituti di origine Ottocentesca, l'istituto è oggi localizzato in una zona urbana assolutamente centrale, cosa che esalta il contrasto della sua condizione di entità che, pur facendo parte del quotidiano paesaggio di molti degli abitanti, risulta isolata, anonima: del tutto estranea al contesto sociale cittadino. In questo senso, nonostante le sfide logistico-organizzative che pone, il progetto per MA rappresenta un'occasione unica per avvicinarsi alla comunità locale.

Il contributo del LAB si è allora centrato su un intervento che trasforma in opportunità progettuali i vincoli e i limiti di questa peculiare relazione. La soluzione individuata è quella di un prototipo espandibile: un'installazione temporanea composta da strutture espositive portatili.

Disposto immediatamente all'esterno del carcere, l'intervento trasforma i tempi di attesa in occasioni di apprendimento in un contesto – il marciapiede di una strada molto frequentata – del tutto particolare rispetto a quello di una tradizionale visita museale. Il progetto poi, oscillando tra l'intrattenimento e la sensibilizzazione, si propone come sorta di pre-museo tramite cui anticipare al pubblico in attesa in coda spunti interpretativi attorno ai temi della carcerazione, in termini assolutamente complementari alla visita. Il tutto giocando intenzionalmente sulla particolare dimensione popolare, quasi da fiera paesana, dell'evento MA, lavorando – anche ispirandosi a formule che si rifanno alla messinscena teatrale – sull'insieme delle



03

interazioni interpersonali possibili e sfruttando, persino ricercando, interferenze e sovrapposizioni tra i visitatori, con l'obiettivo di sollecitare forme quanto più attive di fruizione del materiale presentato.

La dimensione autoriale tra design diffuso e design esperto

Smessa la sua originale dimensione di progetto personale e convertitasi in un'esperienza collettiva e condivisa della comunità locale, il progetto TA accoglie un gruppo di lavoro interdisciplinare, che sposta il fuoco del progetto sulla definizione di una varietà di modalità di partecipazione. La prima tra queste è la definizione della figura del "conservatore domestico", incaricato di custodire direttamente nel proprio domicilio le fotografie – il vero nucleo dell'archivio – censite "cucina per cucina" in lunghe lunghe conversazioni/testimonianze in cui gli abitanti commentano le circostanze, i luoghi e le persone collegate alle immagini stesse. La costruzione conviviale dell'archivio si articola così in un fitto programma di "attivazioni", conversazioni sulla memoria locale da cui scaturiscono anche le prime ipotesi su come realizzare una sintesi del materiale che si va raccogliendo.

MM nasce invece come una iniziativa pro-bono, sviluppata su base volontaristica all'interno del LAB. La prima

03
Uno degli schedari in esposizione con le riproduzioni fotografiche in libera consultazione

installazione prototipale di quattro stazioni espositive ha il suo battesimo del fuoco pubblico nell'edizione di MA del 2018, per essere riproposta nell'edizione successiva. Sempre nel 2019, grazie a un finanziamento regionale, si rende possibile estendere il progetto integrandovi alcune linee di lavoro emerse dall'osservazione delle prime due edizioni. Uno degli aspetti chiave di questo sviluppo è legato alle dinamiche di interazione tra l'installazione e il pubblico. In particolare, vengono approfondite le modalità con cui produrre conoscenza tramite pratiche di interazione e di partecipazione diretta – individuale ma anche e soprattutto collettiva – dei visitatori.

È utile a questo punto sottolineare alcuni aspetti che le due iniziative, così diverse tra loro, hanno in comune; entrambe si collocano ai margini del mercato professionale, al di fuori della classica relazione tra committente e designer (agenzia di progettazione). TA è coordinata da un gruppo di lavoro allargato che delega a un ristretto gruppo di specialisti la realizzazione dei diversi elaborati di sintesi; MM si sviluppa in seno alle attività di un laboratorio universitario, per cui l'incarico di progettazione si integra con attività didattiche e di ricerca. Una seconda significativa condizione è che pur essendo chiaramente orientate a dinamiche di carattere inclusivo, nessuna delle due esperienze ricorre, nell'elaborazione dei contenuti espositivi o nel progetto degli artefatti comunicativi, a metodologie esplicite di co-design. Per entrambe, la chiave di attivazione del processo partecipativo segue un approccio alternativo, non a-priori che si sviluppa in modo diretto, pienamente consapevole ma anche spesso intuitivo. Come spesso accade per le iniziative di carattere culturale, l'inclusività è essenzialmente attribuito delle istituzioni che la promuovono e la "misura" della partecipazione va ricercata nell'efficacia di questi processi di apertura sul medio-lungo periodo.



04
Nell'allestimento, una ventina di sedie in prestito dalle cucine locali, rievoca i filandones, le riunioni con cui si tramandava la cultura orale

04

Gli allestimenti

L'esposizione allestita nei locali della vecchia scuola locale non rappresenta il culmine del progetto TA ma un suo primo momento di restituzione: un'occasione per proseguire e intensificare, nella parentesi temporale di qualche mese, molte delle attivazioni attorno cui l'intero progetto andava man mano articolandosi. Il fulcro dell'azione espositiva era costituito dai duplicati di centinaia di immagini della comunità raccolte nel corso della ricerca, e che, distribuite liberamente tra tavoli e schedari, il visitatore poteva per l'occasione toccare con mano una ad una. L'assenza nell'allestimento di una specifica strategia narrativa suggeriva l'apertura a una libera consultazione e la compresenza di più chiavi di interpretazione.

Nell'esposizione spiccava poi il circolo di una ventina di sedie, prese in prestito direttamente dalle cucine delle case del paese, ed evocative i *filandones*, convegni invernali – cruciali per la trasmissione della cultura orale – in cui la comunità si raccoglieva tradizionalmente in uno spazio riscaldato, spesso una stalla, per filare la lana.

A completamento della presentazione i primi esiti del lavoro di raccolta del materiale: la documentazione della metodologia di lavoro, disponibile in modalità *open-source*, un archivio digitale di immagini e di registrazioni sonore, un'installazione interattiva distribuita per le vie del centro abitato. Sulla parete accanto all'ingresso si evidenzia un grande diagramma, in cui i titoli delle fo-

05
L'inaugurazione
di TA: sullo
sfondo il
diagramma
/ indice di
partecipanti
e contributi



05



I partecipanti si riconoscono nell'indicazione dei rispettivi villaggi di provenienza.

tografie in mostra sono riportati come una nube di testi, concentrati attorno ai nomi dei corrispettivi “conservatori”. Questi, grazie a una procedura generata algebricamente, sono a loro volta raggruppati in prossimità del nome corrispondente a una delle sei diverse località coinvolte. Utilizzata generalmente per produrre visualizzazioni dati analitiche, la tecnica assume qui una funzione eminentemente poetica, combinando l'astrazione dei contenuti dell'archivio con un grado di leggibilità sufficiente a fungere da indice di luoghi, partecipanti e immagini.

Nell'allestimento ideato per il MM i vincoli imposti dalla natura dell'iniziativa, come la necessità di mitigare l'effetto dell'attesa in coda, incrociano direzioni di ricerca su cui il LAB è da tempo al lavoro.

Sul piano formale, questo si compone di un insieme modulare di blocchi espositivi, trasportabili, leggeri, disposti ad intervalli regolari lungo il marciapiede antistante il carcere, ispirati nella forma e nelle dimensioni al portagavette, ancora conservato nella collezione, impiegato un tempo per distribuire il rancio nei diversi raggi. Un più sottile collegamento è con gli espositori che popolavano i gabinetti di curiosità del XVII secolo. Similmente a quanto avveniva nella galleria del Collegio Romano allestita dall'Abate Kircher (Lo Sardo 1999), gli espositori del MM



Alcuni degli espositori del Museo da Marciapiede, allestiti lungo il muro di cinta del Carcere di Alghero

sono pensati come “scatole a sorpresa” con cui catturare l’attenzione del pubblico anche giocando in chiave allusiva, metaforica, ironica, a volte addirittura paradossale. Ciascuno degli espositori-*transformer* che costellano il percorso conoscitivo si offre infatti come un piccolo microcosmo, capace di coinvolgere il pubblico in maniera ogni volta diversa: qui una sorta di Risiko... con cui descrivere la complessità delle geografie detentive e del “turismo carcerario”, lì un calcio-balilla “sbagliato”, allegoria delle differenze nella rete di relazioni sociali tra liberi e detenuti... là, ancora, un singolare proiettore delle foto segnaletiche dei detenuti.

La dimensione fisica, la posizione, la postura del pubblico, le sue sovrapposizioni, sono spinti di volta in volta intenzionalmente, quasi al limite del paradosso, ad assumere funzioni narrative e significanti. Per guardare il breve filmato appositamente realizzato per l’espositore sul linguaggio dei tatuaggi in carcere, lo spettatore deve chinarsi a inquadrare una fessura che rimanda allo spioncino di una cella. Subito dopo, un’applicazione di realtà aumentata scaricabile su smartphone, presenta una finestra tramite cui esplorare virtualmente modelli di architetture carcerarie in cui si testimonia l’evoluzione nel tempo nei rapporti tra l’idea di pena e la società. In questa sua evoluzione il progetto esplora l’interazione diretta tra le installazioni e i visitatori alternando momenti di interazione fisica, consapevole, a livello individuale, con esperienze che estendendo virtualmente lo spazio informativo, sollecitano una fruizione collettiva, condivisa con altri visitatori.

La partecipazione come fine

L’attenzione verso i processi partecipativi nell’ambito della progettazione nasce probabilmente come reazione ad alcuni limiti del modernismo e al processo di progressiva

specializzazione dei “professionisti del progetto” che ha comportato un'eccessiva semplificazione nell'interpretazione di alcune dinamiche sociali ed una scarsa sensibilità verso i comportamenti umani.

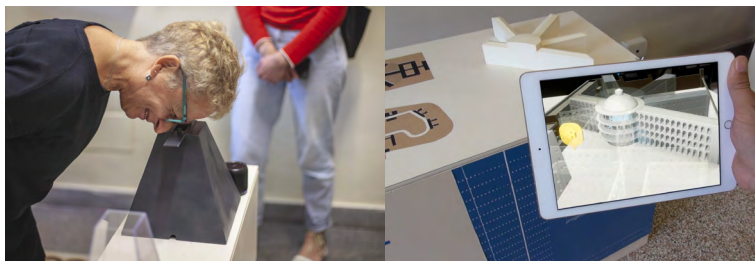
Con il tempo, il riconoscimento nell'ambito della progettazione delle esigenze, aspettative e desideri espressi degli utenti ha assunto un ruolo sempre più rilevante. Nel nostro paese, questa nuova attenzione è riconducibile al lavoro e al pensiero di Giancarlo De Carlo (1973, 2013) che, sin dalle sue prime esperienze nell'elaborazione di pratiche e processi di partecipazione – condotte a partire dalla fine degli anni Settanta –, si è interrogato su come restituire maggiore ricchezza e complessità alla progettazione. La particolare visione sui processi partecipativi elaborata da De Carlo si articola intorno al concetto di disordine.

«Il disordine, a differenza dell'ordine, non si progetta. Chi ha tentato di farlo, ha progettato un disordinato ordine [...] la vera questione non è quella di riprodurre gli aspetti esteriori del disordine ma di stabilire le condizioni con cui il disordine possa liberamente manifestarsi» (De Carlo, 2013, p. 74).

L'estensione delle variabili e l'allargamento delle voci con cui informare il progetto, l'apertura sensibile alle esigenze espresse dai fruitori effettivi di un intervento progettuale – aspetti verso cui l'attuale raffinato repertorio delle metodologie per il co-design dirige i suoi principali sforzi, è di indiscutibile rilievo per l'arricchimento della cultura progettuale. Crediamo però, raccogliendo l'importante indicazione contenuta in questo passaggio di uno dei più autorevoli interpreti della stagione italiana della progettazione partecipata, che la partecipazione possa esprimersi anche “a posteriori”, come potenzialità di riappropriazione e rielaborazione da parte degli utenti, nei margini di disordine contenuti in una data proposta progettuale.

L'attuale tendenza a fissare le pratiche della partecipazione nel dominio prevalentemente metodologico e procedurale, curandosi quasi esclusivamente delle fasi di defini-

08
Esperienze di fruizioni virtuali condivise e altre che, con un drastico cambio del punto di vista, rimandano alla dimensione individuale della cella



08

zione progettuale, oltre a porre il rischio – interpretando il pensiero di De Carlo – di riprodurre solo gli aspetti esteriori di questo disordine, mancando così l'occasione di creare nuove configurazioni grazie a dinamiche “disordinate” di tipo partecipativo, rappresenta tuttavia anche il suo limite principale in termini degli sbocchi operativi per la sua adozione. L'appiattimento formale che da ciò spesso deriva comporta che i contributi, addirittura le intuizioni, che al progetto possono provenire anche dall'apporto autonomo, personale, di singoli autori (verrebbe da dire: dalla cultura di progetto) vadano perdendo via via giurisdizione, quando non siano addirittura visti con sospetto. Di qui la decisione di presentare due esperienze che, pur senza riferirsi esplicitamente a metodologie del design partecipato e in larga parte risultando da scelte intenzionali e dalle sensibilità progettuali dei rispettivi autori, si offrono ci sembra, come propriamente – verrebbe da dire *quasi naturalmente* – inclusive. Pur nella loro diversità, la dimensione inclusiva su cui entrambe giocano non risiede infatti tanto in una loro formale aderenza al consolidato apparato delle tecniche per il co-design, quanto a soluzioni, espedienti e consapevoli scelte progettuali primariamente riconducibili ai loro autori. Elementi che, nel caso specifico, sembrano funzionare proprio grazie alla loro capacità di stimolare, agendo sul coinvolgimento diretto, sull'idea di appartenenza e sul sentimento di partecipazione identitaria, processi di riappropriazione da parte di soggetti terzi.

Le quattro abilità che in apertura di questo articolo abbiamo associato alla figura del designer (proprietà/paternità, credibilità, unità di stile e mediazione di senso tra i soggetti), sono in realtà gli attributi – variabili nel corso del tempo – con cui Michel Foucault (1971) ha definito la “funzione-autore”. Riconoscere che solo alcune di queste abilità possono essere utilmente condivise in un processo progettuale di carattere partecipativo può, ci sembra, aiutarci a superare una visione manichea nella dicotomia design diffuso/design esperto, mettendo in luce il valore e l'utilità dei contributi, anche di carattere personale, di quest'ultimo, aldilà del suo (eventuale) ruolo di mediazione.

Articolare la riflessione attorno al concetto di “transdiscorsività” dello studioso francese, sulla possibilità e sulla regola di formazione di ulteriori discorsi introdotta da un soggetto per mezzo di una nuova opera (Foucault 1971, p. 15), secondo cui il lavoro di un autore non andrebbe inteso solo come un “prodotto finito” ma interpretato alla luce della possibilità di essere oggetto di ulteriori rielaborazioni da parte di nuovi soggetti, può aiutarci nel

definire il territorio in cui, lasciando da parte una contrapposizione tutto sommato sterile, combinare gli utili e complementari contributi del design diffuso come di quello esperto. Partendo dalla constatazione che nessuna metodologia ci mette completamente al riparo dall'eccesso di semplificazioni e che il confronto con la complessità del mondo reale non è comunque immune da rischi, crediamo che l'apprezzamento dell'efficacia di approcci diversi al design partecipato non possa prescindere dai possibili "livelli di disordine" che questi sono in grado di produrre anche a posteriori.

Il design PER la partecipazione non coincide dunque – né si esaurisce – con le metodologie del design DELLA partecipazione.

NOTE

[1] Una Casa Circondariale è l'istituto in cui detenuti con condanne di 5 anni e più (dunque generalmente per reati gravi), scontano una condanna definitiva.

REFERENCES

Foucault Michel, "Che cos'è un autore?", pp. 1-21 in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, **1971**, pp. 162.

Richards James Maude, Blake Peter, De Carlo Giancarlo, *L'architettura degli anni settanta*. Milano, Il Saggiatore, **1973**, pp. 142.

Lo Sardo Eugenio, "Le Macchine Cortigiane", pp. 69-71, in *Iconismi & Mirabilia, da Athanasius Kircher*, Roma, Edizioni dell'Elefante, **1999**, pp. 278.

De Carlo Giancarlo, *L'architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet, **2013**, pp. 118.

Puente Alfredo, "Cabos sueltos", pp. 17-39 in AA.VV. *Territorio Archivo*, Cerezales del Condado, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, **2014**, pp. 269.

Manzini Ezio, *Design, When Everybody Designs*, Cambridge (MA), MIT Press, **2015**, pp. 256.

Manzini Ezio, *Politiche del quotidiano: Progetti di vita che cambiano il mondo*, Roma, Edizioni di comunità, **2018**, pp. 187.