

# Fatti 'quasi' a mano. La trasformazione del mobile d'arte in Brianza

DI SIMONE GHEZZI\*

## Abstract

L'obiettivo di questo saggio è quello di riflettere sulle criticità che emergono dal processo di valorizzazione della produzione artigianale di un bene di lusso: il mobile d'arte. Basandomi sulla mia ricerca etnografica ancora in corso nel distretto industriale del legno-mobile-arredo della Brianza, mi soffermo sulle modalità attraverso le quali si aggiunge valore materiale e simbolico a merci artigianali considerate prodotti di "qualità", mettendo in luce dapprima le voci contrastanti degli artigiani stessi coinvolti nel discutere la rappresentazione dell'oggetto del loro lavoro e illustrando successivamente come costoro si misurano con le criticità provenienti sia dal contesto locale, sia dall'economia globalizzata. L'artigianato artistico in senso lato sopravvive in simbiosi con la produzione industriale con inevitabili esiti di convergenza, ma si sostiene attraverso una produzione rivolta interamente a soddisfare le richieste di nuove *élite* di consumatori, per i quali alla funzione pratica di questi beni si somma, anzi, si sostituisce quella del prestigio e dell'ostentazione del lusso, ragion per cui il loro valore deve mantenersi elevato. Qui si ritorna però alla criticità intrinseca al processo di valorizzazione del prodotto, perché il presunto criterio oggettivo di eccellenza – il cosiddetto lavoro di qualità – deve essere costantemente ricalibrato al suo interno, a causa della drastica diminuzione delle botteghe artigianali e dell'invecchiamento delle maestranze.

**Parole chiave:** artigianato, arredamento, delocalizzazione, apprendistato, valore

Il distretto del legno-mobile-arredo in Brianza, dislocato fra le provincie di Monza, Como e Lecco, è uno dei più longevi distretti manifatturieri dell'Italia post-unitaria, e, nonostante la sensibile contrazione di imprese e addetti avvenuta negli ultimi anni, il comparto rimane uno dei settori chiave dell'economia lombarda. La sua fisionomia e organizzazione produttiva è

---

\* [simone.ghezzi@unimib.it](mailto:simone.ghezzi@unimib.it)

cambiata notevolmente rispetto alla seconda metà dell'Ottocento, periodo a cui possiamo far risalire la nascita del distretto. Allora la lavorazione era eseguita quasi interamente a mano e a domicilio e destinata a un mercato prevalentemente locale. L'integrazione della produzione in veri e propri opifici e fabbriche, invece, avvenne nei primi decenni del Novecento grazie alla costante disponibilità di energia idroelettrica la quale rese possibile l'introduzione della meccanizzazione nel processo produttivo. Iniziò così un periodo di grande espansione del settore incentivato dall'aumento della domanda di mobili, nazionale e internazionale (Pellegrino 1989). Il lavoro domiciliare non scomparve, ma si trasformò piuttosto nell'ambiente della bottega, uno spazio produttivo spesso ricavato all'interno di una corte o di una cascina, in cui lavoravano l'artigiano e i suoi apprendisti per realizzare mobili su misura o richiedenti lavorazioni particolari. Nel secondo dopoguerra cominciarono a emergere alcuni centri produttivi caratterizzati da una crescente specializzazione da cui emersero alcune aziende in grado di dominare il comparto, ma sempre in un contesto che nel tempo non ha mai modificato le sue peculiarità, e cioè l'organizzazione del lavoro decentrata in una miriade di piccole imprese artigianali corrispondente al modello della fabbrica diffusa, elemento distintivo del distretto industriale (Becattini 2000; 2009). Il distretto, quindi, si è indirizzato verso nicchie di mercato sempre più particolari a seconda delle proprie competenze specifiche accumulate nel tempo e in grado di produrre mobili su misura per ogni tipo di arredamento. L'area di Lissone si è specializzata prevalentemente nell'arredo di design, l'area di Meda nell'imbottito e nel mobile in stile, e l'area di Cantù nel mobile in stile. È su quest'ultimo tipo di produzione, realizzata ancora artigianalmente in botteghe e aziende di pochi dipendenti fra Meda e Cantù, e particolarmente apprezzata a livello internazionale, che si è sviluppata la mia ricerca etnografica<sup>1</sup>.

Per mobile "in stile" si intende un oggetto di arredo caratterizzato da ornamenti e decorazioni di vario genere, spesso molto elaborati, ottenuti variabilmente con intagli a mezzo rilievo o a tutto tondo, con intarsi e fregi floreali, oppure con decorazioni pittoriche anch'esse con motivi floreali. Lo stile che caratterizza l'arredo è una rappresentazione decorativa e di forme che riproducono e rievocano i fasti di *élite* di regimi politico-culturali del passato, dai connotati precisi quanto a simbologia, periodizzazione e forme, dai quali prendono la denominazione: Luigi XIV, XV, XVI, Impero, per citare soltanto gli stili commerciali più noti (Auslander 1996). Si tratta,

---

1 La ricerca fu inizialmente finanziata da Aess-Reil (Archivio di Etnografia e Storia Sociale - Registro delle Eredità Immateriali) della Regione Lombardia nel 2011 e identificata con l'acronimo Sa.Te.Val. (Saperi tecnici e valori del lavoro artigianale in Lombardia), coordinato dalla professoressa Marinella Carosso. La mia ricerca etnografica è proseguita grazie ai fondi di ateneo per la ricerca (FA 2013 e 2015) messi a disposizione dall'Università degli studi di Milano-Bicocca. Ringrazio i due revisori anonimi per i loro preziosi suggerimenti.

come mostrerò successivamente, di riproduzioni moderne di arredi prevalentemente ripresi dall'ebanisteria francese che esercitò notevole influenza sul gusto delle aristocrazie in tutta Europa fra il Seicento e il Settecento; fanno eccezione, fra gli stili più diffusi, il Chippendale inglese, il barocco veneziano e lo stile liberty, aperto a diverse influenze europee, ma che riprende essenzialmente motivi e forme curvilinee del periodo rococò in una rivisitazione più moderna (Coffin et al. 2008).

Numerosi artigiani – intagliatori, intarsiatori, abbozzatori, decoratori, laccatori, lucidatori, ebanisti – collaborano alla realizzazione di arredi nei vari stili sopracitati e fanno di questa area della Brianza una delle filiere più importanti al mondo per la produzione di mobili di lusso. Su di loro, e in modo particolare sugli intagliatori, si è inizialmente concentrata la mia attenzione, per ricostruire per quanto possibile la filiera di produzione dal basso, partendo cioè dalle numerose – anche se in costante diminuzione – microimprese artigiane che con il lavoro delle loro maestranze contribuiscono a incrementare sensibilmente il valore di ciò che viene realizzato al termine di ogni fase produttiva della filiera<sup>2</sup>. La ricerca si è poi estesa alle imprese committenti e commerciali e all'osservazione delle operazioni di compravendita del prodotto finito presso alcune fiere del mobile dove tali articoli artigianali sono oggetto di negoziazione fra imprenditori, mediatori commerciali, e potenziali acquirenti in prevalenza stranieri.

In questo scritto intendo soffermarmi principalmente sulle criticità che emergono dal processo di valorizzazione della produzione artigianale. Sul tema del valore in questi ultimi decenni l'antropologia ha prodotto alcuni studi e riflessioni teoriche particolarmente interessanti provenienti non soltanto da rivisitazioni del concetto in chiave marxista, ma anche dal recupero di autori quali Smith, Durkheim, Mauss e Simmel (Appadurai 1986, Dumont 1980, Foster 2013, Graeber 2001, Lambek 2008, Miller 2008, Paxson 2013, Pedersen 2008, Schneider 1988, Turner 2008). Non è mia intenzione produrre una sintesi della letteratura recente, né tantomeno argomentare le ragioni del dibattito che ne è scaturito, e che ha esteso la discussione oltre i confini dell'antropologia economica in cui per decenni

---

2 Il distretto del mobile-legno-arredo comprende due settori economici: l'industria del legno e dei prodotti in legno, e la fabbricazione di mobili. Sommando le imprese attive in questi due settori nelle due provincie di Como e Monza-Brianza, il distretto si compone di 3.723 imprese (di cui 2.230 nel territorio di Monza-Brianza) in cui lavorano circa 17.300 addetti (dati comunicati su richiesta dell'autore dalla Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Monza-Brianza nell'Aprile del 2015). Nonostante rappresenti il comparto manifatturiero più rilevante nella zona, il distretto continua a subire una costante diminuzione del numero di imprese e di addetti. Nel 2001, per esempio, erano presenti 4.476 imprese e 21.206 addetti (dati Istat censimento 2001), ma nel decennio precedente il loro numero si era già ridotto del 20%. Non sono disponibili dati relativi alla sola produzione del mobile d'arte.

era stato circoscritto. Non essendo più una prerogativa dell'antropologia economica, l'esito ancora parziale del dibattito in corso va nella direzione di una maggiore complessità semantica, conferendo al termine "valore" l'assunzione di significati sempre più multidimensionali. Al di là della dicotomia valore d'uso-valore di scambio, la riflessione si è spostata sul rapporto fra valori e valore. Cercando di approfondire, per esempio, in che modo i principi valoriali conferiscano valore materiale e simbolico a ciò che viene prodotto, il campo di indagine si è ulteriormente esteso incorporando l'aspetto economico-materiale, simbolico e sociale.

Il mio contributo è meno ambizioso dal punto di vista teorico e più circoscritto alla dimensione empirica; si limita infatti a osservare etnograficamente come si aggiunge valore materiale e simbolico a merci artigianali considerate prodotti di "qualità" – che annovero fra gli elementi simbolici – mettendo in luce dapprima le voci contrastanti degli artigiani stessi coinvolti nel discutere la rappresentazione dell'oggetto del loro lavoro e illustrando successivamente come costoro si misurano con le criticità provenienti sia dal contesto locale, sia dall'economia globalizzata.

Attraverso queste riflessioni, il mio contributo intende mostrare in primo luogo come l'artigianato artistico in senso lato sopravvive in simbiosi con la produzione industriale con inevitabili esiti di convergenza (la scelta dei materiali, i processi di dequalificazione, la scelta dei modelli organizzativi di produzione, l'utilizzo della tecnologia), e in secondo luogo che la produzione del mobile d'arte, così come quella di numerosi altri prodotti artigianali, è oramai interamente rivolta a soddisfare le richieste di nuove *élite* di consumatori, per i quali alla funzione pratica di questi beni si somma, anzi, si sostituisce quella del prestigio e dell'ostentazione del lusso, ragion per cui il loro valore deve mantenersi elevato<sup>3</sup>. Qui si ritorna però alla criticità intrinseca al processo di valorizzazione del prodotto, perché il presunto criterio oggettivo di eccellenza – il cosiddetto lavoro di qualità – deve essere costantemente ricalibrato al suo interno, a causa della drastica diminuzione delle botteghe artigianali e dell'invecchiamento delle maestranze.

### **La mano "anonima" dell'artigiano contemporaneo.**

Uno degli elementi caratteristici dei mobili in stile è indubbiamente l'intaglio ligneo. È una tecnica di incisione del legno mediante la quale si realizzano ornamenti in incavo o in rilievo; ha una funzione puramente decorativa e si impiega normalmente nella realizzazione di arredi – mobili, balaustre, sofà,

---

<sup>3</sup> La terminologia inglese utilizzata di preferenza dalle aziende che hanno oramai una clientela quasi interamente internazionale è emblematicamente esplicita: *luxurious interiors*.

poltrone, sopraporta e cornici per quadri e specchiere – e spesso è arricchita dalla doratura, originariamente in oro zecchino, ora più frequentemente sostituita da impalpabili fogli in similoro. L'arte dell'intaglio applicata ai mobili a scopo decorativo ha una storia relativamente recente per quanto riguarda la Brianza. Storicamente, infatti, era nella città di Milano che si concentravano i migliori artigiani del mobile e le maggiori produzioni. Solo successivamente, a cavallo fra Ottocento e Novecento, iniziò un processo di delocalizzazione che fece della Brianza, allora zona prevalentemente rurale e a basso costo di manodopera, il principale centro della produzione di mobili in Lombardia. L'arte dell'intaglio si radicò soprattutto nel territorio compreso fra Meda, Lentate e Cantù, raggiungendo l'apice della sua diffusione nei primi anni Sessanta del Novecento, grazie alla presenza di scuole professionali che garantivano un'adeguata preparazione di base prima del – o durante il – lungo apprendistato nelle botteghe (Marelli 1981, Pellegrino 1989).

Nonostante l'introduzione di alcuni macchinari, la manualità riveste ancora oggi un ruolo importante in questo mestiere artigianale; per ottenere prodotti di standard elevato, è richiesta estrema attenzione ai dettagli, precisione del movimento della mano e, contestualmente, talento artistico e ispirazione creativa. Alcuni sostengono che la "mano", cioè lo stile, di un intagliatore di eccellenza è riconoscibile a prescindere dalle ulteriori rifiniture applicate successivamente. Per esempio, uno dei fratelli Buzzi<sup>4</sup> (Carlo, classe 1945), intagliatore e imprenditore artigiano di mobili d'arte fra i più apprezzati nell'area, afferma di essere in grado di riconoscere la "mano" di alcune produzioni degli anni Trenta e Quaranta, o quantomeno la scuola che l'ha formata. Recentemente mi ha mostrato alcuni di questi lavori, spiegandomi come ne fosse entrato in possesso. Alcuni conoscenti lo avevano messo al corrente del fatto che in un vecchio scantinato in ristrutturazione erano stati rinvenuti alcuni intagli lignei di specchiere. Il proprietario, non sapendo bene che farsene, si era rivolto ai conoscenti di Buzzi che a loro volta lo contattarono per conoscere il suo parere. Qui di seguito riporto le parole di Carlo:

Sono dei lavori fatti intorno al '35-'38. Quando li ho visti... li ho ritirati io. Ma non perché li voglio vendere, ma perché sono fatti bene... perché quando li vedo... è bello! Sapevo chi li aveva fatti. Era una bottega di Lentate. Una vera bottega. Una volta aveva 20-30 persone e faceva di quelle cose che... Ogni intagliatore ha la sua mano e si vede dalla scuola da dove è venuto fuori. Lei vede la scuola. Per dire, non so, uno vede i lavori del Brustolone [*sic*] e dice: 'Questo qui li ha fatti la bottega del Brustolone'. Oppure: 'questo qui l'ha fatto la bottega dell'Oca'. Come i disegni [di ornato]. I disegni che fa il Botta, io quando li vedo dico: 'Ma questi qui li ha fatti il Botta!'. Ad esempio,

---

<sup>4</sup> Per tutelare l'anonimità dei miei interlocutori, invece di ricorrere a nomi di fantasia, ho attribuito loro alcuni tra i nomi più diffusi in questa zona della Lombardia.

[...] nella nostra zona, dal Novecento al 1930-1940 c'era la mano che era del Fracioli. Si vedeva il suo intaglio. Io c'ho lì un pezzo e se lo vede lei dice: 'questo qui è la mano del Fracioli, è la bottega del Fracioli'. E io non l'ho mai conosciuto, neh?!

Fra le numerose botteghe di intaglio, ve n'erano dunque alcune condotte da artigiani che per talento e maestria spiccavano sugli altri e riuscivano a plasmare i propri apprendisti secondo il proprio stile – la mano appunto – al punto da creare una “scuola” riconoscibile, seppur di breve durata, come mostrerò in seguito. La mano di cui parla Buzzi è un'immagine metaforica e metonimica molto comune in ambito artigianale e tutt'altro che banale. Indica l'abilità tecnica individuale espressa mediante l'esecuzione di gesti determinati che costituiscono un segno tangibile della propria maestria e della propria identità artigianale (Busoni 2003, Leroi-Gourhan 1993, Sennett 2008). Indica inoltre l'incorporazione dell'utensile usato dall'artigiano, il quale diventa metonimicamente il prolungamento della mano stessa, osservabile nella “naturalità” del gesto, acquisita dopo anni di pratica. Infine, quell'espressione è una *reductio ad unum*, perché in realtà nel binomio operatore-utensile – espressione mutuata da Mila Busoni (2003, p.112) – l'impronta dello stile è determinata dalle due mani che operano sinergicamente sulla materia, sia quando devono maneggiare mazzuolo e sgorbia<sup>5</sup> – operazione che Leroi-Gourham categorizza in “percussione appoggiata con percussore” (1993, p.36) – sia quando entra in azione soltanto la sgorbia – “percussione appoggiata” (*ibidem*, p.36) – la quale incide il legno tenero attraverso il colpo o la pressione esercitata dal palmo della mano che normalmente maneggia il mazzuolo (vedi figura 2). La mano porta i segni della fatica di questi movimenti nelle callosità delle dita e del palmo (ma anche l'alluce del piede che partecipa ai movimenti del corpo è sottoposto a forti sollecitazioni che provocano l'insorgenza di calli). La mano come segno distintivo della bottega non si limita solo al processo cinestetico ripetuto a ogni lavoro, ma si estende anche al perfezionamento della variazione, cioè alla capacità di rielaborare forme e motivi preesistenti senza snaturare il proprio contrassegno formale, anche di fronte agli ostacoli posti dalle essenze legnose difficili da lavorare. A causa della loro durezza, queste essenze richiedono uno sforzo fisico maggiore e risultano quindi sgradite agli intagliatori, ma si rendono necessarie per realizzare certi effetti decorativi e, nel contempo sostenere il peso del mobile stesso o, nel caso di poltrone e sofà, di chi vi si siede sopra. La mano si rende riconoscibile sia nell'artificialità<sup>6</sup> delle forme

5 La sgorbia è lo strumento principale dell'intagliatore. Si tratta in pratica di uno scalpello per il legno; il suo tagliente è una sezione variabilmente curva. Ne esistono di diverse forme e dimensioni a secondo del loro utilizzo. Quelle più larghe, usate per disgrossare, sono chiamate spanze o sgorbie spanze.

6 Artificialità qui è intesa in senso etimologico: ciò che è realizzato con l'abilità

sia nella naturalità della materia prima scelta con cura, cioè il legno.

La minuziosità dei dettagli, la finezza delle curve e degli effetti chiaroscuro, la competenza nella scelta delle essenze legnose, la cura nella particolare stagionatura, la ricerca di determinate venature, sono i segni di una maestria che emerge dalla pratica e dall'ispirazione creativa non codificata in istruzioni scritte – e spesso neppure in istruzioni verbali – e che fanno di questa mano, la mano di un artigiano che è anche artista (Becker 1978, p.887-888).

Il riverbero di questa corrispondenza fra l'artigiano e l'artista<sup>7</sup> si può cogliere nelle parole di altri intagliatori, ad esempio Pierluigi Barbieri (classe 1940), in pensione da alcuni anni, ma occasionalmente ancora in attività:

La mano tra uno e l'altro, cambia. Possiamo fare lo stesso identico pezzo ma uno alla fine ha un'espressione e l'altro ne ha un'altra. È l'impronta personale che entra dentro. È come la storia dell'artista, del capolavoro, gli viene, è naturale, viene fuori, non è che è scritto come devi farlo: tu lo fai ed esce così. Non c'è niente di scritto. La Gioconda, quello sguardo lì manco se lo sognava persino Leonardo, però, nel farlo gli è venuto fuori. Nessuno glielo poteva insegnare quel sorriso lì. Anche i grandi scultori, per dire, tipo i Bronzi di Riace come fai a insegnargli quel movimento nel corpo, quell'espressione? Non puoi. È quella che le dà l'artista e dopo sta a noi capirlo.

Per Barbieri, così come per tutti quelli che ho intervistato, il mestiere dell'artigiano come quello dell'artista si impara praticandolo, è una forma di conoscenza che non si può trasmettere attraverso un insegnamento formale:

[...] Il mestiere d'artigiano non te lo insegna nessuno, lo devi rubare te. Devi avere gli occhi in giro, perché non ti insegneranno mai il 100%, capito? [...]. Non si può insegnare perché certe cose sono dentro, sono tue, vengono fuori dopo con l'espressione del tuo lavoro e nessuno te la può insegnare quella cosa lì. È tua.

La natura essenzialmente orale delle conoscenze e puramente visiva dell'apprendimento "rubando" appunto con lo sguardo i movimenti del maestro – attraverso l'imitazione del gesto che permette il graduale incorporamento

---

pratica. Tim Ingold si è soffermato su questo aspetto sottolineando che "[e]tymologically, 'art' is derived from the Latin *artem* or *ars*, while 'technology' was formed upon the stem of the classical Greek *tekhnē*. Originally, *tekhnē* and *ars* meant much the same thing, namely *skill* of the kind associated with craftsmanship (2000, p. 349). Ne parla anche Lowenthal (1996) – citato da Ingold – quando contrappone il significato di artificiale "full of deep skill and art" nell'Inghilterra pre-industriale e il significato dello stesso termine nel periodo immediatamente successivo "shallow, contrived and almost worthless" (1996, p. 209).

7 Cfr. Carosso (in questo volume).

delle operazioni tecniche – è una questione ampiamente studiata nella letteratura (Angioni 1986, Sigaut 1993, Ingold 2000). Oltre all'imitazione è importante la ripetizione continua. La ripetizione dei gesti e l'utilizzo ripetuto degli attrezzi da lavoro (Sennett 2008), infatti, consentono l'acquisizione di un'abilità che Bloch (2000) definisce "implicita", cioè interiorizzata al punto da risultare problematico codificarne le procedure a scopo formativo. Nel caso in questione, per un artigiano abituato a "fare", piuttosto che a "spiegare", diventa quindi difficile formalizzare le procedure per acquisire le abilità tecniche, manuali e sensoriali. Quando chiedo a qualcuno dei miei interlocutori di spiegarmi come si ottiene una linea con una sgorbia particolare, normalmente essi preferiscono mostrarmi il gesto direttamente sul legno: "faccio prima a fartelo vedere che a spiegarlo". L'uso dell'espressione verbale "rubare", in luogo di "osservare", si riferisce, come sostiene Herzfeld (2004), alla concorrenza professionale che è un aspetto sociale centrale del mestiere artigianale: il mio allievo sarà un giorno il mio concorrente, quindi è meglio fargli vedere il meno possibile. Di fronte a questo atteggiamento del maestro, l'apprendista non può far altro che "rubargli" il mestiere.

Ambrogio Belotti (classe 1937), pur rifiutando la corrispondenza artigiano-artista su di sé, la avvalora quando dichiara di preferire il termine "collaboratore di artista", intendendo con ciò porgere il dovuto rispetto al defunto fratello, conosciuto e stimato da tutti gli intagliatori della zona per la sua bravura e attività di insegnante, eccellente tanto nel disegno ornato, per mezzo del quale elaborava nuovi motivi decorativi, quanto nell'intaglio. I lavori che attualmente Ambrogio produce dalla sua bottega non sono altro che riproduzioni dei modelli del fratello.

Mediante questi continui riferimenti a personaggi del passato, anche recente, ma inscritti oramai nella storia locale della produzione del mobile in stile, viene messa in scena una rievocazione storica in termini nostalgici, la cui ricostruzione su base documentaria è però parziale, frammentaria e aneddotica<sup>8</sup>. In attesa di una solida ricostruzione storica si potrebbe parimenti argomentare che si tratti di una lettura del passato finalizzata a rafforzare l'identità artistica di questa attività artigianale, oppure il tentativo di elaborare una risposta di fronte alle difficoltà che questo mestiere sta attraversando, sia economicamente che professionalmente. Indubbiamente tutti gli intagliatori che ho conosciuto hanno la tendenza a formulare retoricamente una narrazione del proprio lavoro artigianale nobilitato da origini artistiche, richiamandosi alla cultura del lavoro di "un tempo" quando il

---

8 Mancano dettagliati studi storici su questo tipo di produzione locale. Gli intagliatori fino a pochi decenni fa erano artigiani di origine contadina, probabilmente poco avvezzi a tenere libri contabili e archivi della loro attività, visto che poco si è conservato (Guenzi, Marelli 1965, Pellegrino 1989). Inoltre la maggior parte della produzione materiale conservatasi è ancora in uso presso abitazioni private oppure sparsa in collezioni private in varie parti del mondo.



mestiere era fatto “senza compromessi” cioè senza ricorrere a macchinari – distanziandosi così simbolicamente dalla cultura del lavoro industriale verso la quale mantengono un atteggiamento fortemente ambiguo, di cui però è sempre più permeata l'attività artigianale contemporanea. Si percepisce altrettanto bene la consapevolezza che lo sviluppo e la crescita che aveva caratterizzato questo settore fino a un paio di decenni or sono costituiscono momenti irripetibili, tali da apparire come appartenenti a un passato sempre più lontano ancorché cronologicamente vicino.

Il continuo richiamo all'arte e il costante riferimento alla perfezione artistica si coglie inoltre nella pubblicitaria locale, nel portale delle Pro-loco del territorio, in quelli delle aziende commerciali e nei loro costosissimi ed eleganti cataloghi che sembrano veri e propri libri d'arte in cui si elogia il primato dell'artigianalità locale esaltando le virtù della produzione del mobile d'arte “fatto a mano”, “secondo tradizione”, “in vere e proprie botteghe d'arte”, sottacendo nel contempo le innovazioni tecniche che le botteghe stesse hanno recepito in questi ultimi decenni. In questo caso è lampante l'emergere di una “tradizione inventata” dietro alla quale si cela l'interesse economico e la politica di marketing locale. Si nota, come hanno argomentato Hobsbawm e Ranger (1983, p.2), il contrasto fra il cambiamento incontrovertibile riscontrabile nel processo produttivo e il tentativo di elaborare un'immagine immutata e proiettata in un passato povero ma armonioso.

I segni di quella maestria artistica, infatti, sono oramai visibili soltanto nei mobili di antiquariato o nei cimeli tarlati di qualche vecchio scantinato che fungeva da magazzino delle botteghe. Sono trascorsi pochi decenni da allora, eppure di quelle mani d'autore non c'è più traccia nelle riproduzioni attuali, opera di mani, in un certo senso, “anonime”. Nell'intaglio contemporaneo, infatti, si fa sistematicamente ricorso a un macchinario introdotto a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, l'abbozzatrice<sup>9</sup> che abbozza l'intaglio in maniera meccanica lavorando su più pezzi contemporaneamente, posizionati su supporti chiamati teste. La macchina svolge prima una fase di sgrossatura, seguendo la sagoma del prototipo – il modello di riferimento – montato sulla testa centrale e, successivamente, la fase di rifinitura. L'abbozzatrice, guidata dalla mano di un operatore esperto (l'abbozzatore), oppure da un software programmabile nel caso di una macchina a controllo numerico, permette di accelerare il lavoro e di produrre pezzi in serie che verranno poi rifiniti con maggior dettaglio da un intagliatore di professione. Il risparmio di tempo è ragguardevole; questo si riflette positivamente sulla produttività e quindi sul costo di produzione. Diminuisce anche la “lavora-

---

<sup>9</sup> Abbozzatrice è il termine più usato dai miei interlocutori insieme a quello di pantografo. Tecnicamente si tratta di scolpitrici o di pantografi scolpitori rotanti, manuali o computerizzati di vario tipo a seconda della lavorazione richiesta.

zione di rischio” (Pye 1968)<sup>10</sup> poiché a un eventuale errore dell’intagliatore nella rifinitura si può correre ai ripari più velocemente ripartendo da un abbozzo invece che dal pezzo di legno grezzo. D’altro canto, però, l’introduzione di abbozzatrici ha sottratto all’intagliatore una parte del lavoro, quella creativa, ha introdotto la serialità e ne ha intaccato la remunerazione. Dalla semplificazione del suo lavoro alla sua completa sostituzione il passo, però, è ancora lungo, perché per la realizzazione dei prototipi o di pezzi unici non si può ancora fare a meno della sua manualità creativa. Tuttavia, in alcune realizzazioni decorative neppure la rifinitura è affidata alla mano dell’artigiano, bensì a spazzolatrici elettroniche, mentre in altre si ricorre a processi di lavorazione ancora più standardizzati, come lo stampaggio utilizzando la pasta di legno – un composto di farina di legno, colle, olio vegetale e solventi che conferisce al prodotto finito un aspetto molto simile a quello del legno naturale – oppure utilizzando resine poliuretaniche. Agli occhi di un osservatore distratto o a quelli di un non addetto ai lavori, per esempio il consumatore finale, queste differenze passano inosservate, ma non sfuggono all’occhio esperto come quello di Pierluigi Barbieri.

Io ho visto qualche pezzo in giro che sono fatti così e sono passabili, però dico non hanno la freschezza perché è una macchina che lo fa. Quella cosa lì [la freschezza] la dà l’operaio, la mano, il ferro, il lavoro fatto a mano. Quelle righe lì, quel colpo di ferro che l’intagliatore gli dà per ravvivarlo, la spazzolatrice lo uccide. Non vedi il vivo. Per esempio, il bordino che l’intagliatore con i ferri può fare, il bordino che è come il filo di un rasoio, no? Tanto per far capire, la spazzolatrice lo tonda e li perde la vitalità. Sul vivo vedi la freschezza del lavoro. È viva diciamo. Mentre quella lì [la spazzolatrice] lo copre. Non c’è più quel senso lì di freschezza, di vivo. Però oggi giorno devi battere anche i prezzi e allora...

L’innovazione tecnologica nel processo produttivo, come si è detto, ha incrementato la produttività e trasformato il ruolo produttivo degli intagliatori della filiera. Attualmente è in fase avanzata di sperimentazione l’impiego di tecnologia di scansione 3D abbinata all’utilizzo di stampanti 3D per realizzare alcuni tipi di decorazione, per cui è ipotizzabile che nei prossimi anni si ridurrà ancora di più l’ambito produttivo nel quale il contributo dell’intagliatore risulterà insostituibile. Questo effetto ha molte somiglianze in comune con il processo di “dequalificazione” teorizzato da Harry Braverman (1974), secondo cui la logica capitalista induce la forza-lavoro a convivere con macchinari che sostituiscono una parte del loro bagaglio tecnico. Tim Ingold, invece, invita a guardare il lato positivo dell’innovazione tecnologica e cioè alle nuove *skill* che si sviluppano interagendo con le nuove tecnologie:

---

10 Cfr. Paxson (in questo volume).

Have skills given way to machines? I conclude that they have not, for two reasons. First, real machines, in operation, are open rather than closed systems; and secondly, as fast as machines take over operations once performed by skilled practitioners, further skills develop around the new machines (2011, p.18).

In effetti con l'introduzione delle macchine abbozzatrici sono comparsi gli abbozzatori, molti dei quali hanno avuto una formazione da intagliatori. È anche vero però che in quel periodo si comincia a notare una minore qualità artistica del lavoro e gli artigiani lamentano una stagnazione della remunerazione: questi fattori messi insieme innescano una sorta di circolo vizioso con ripercussioni negative nel lungo periodo. Ambrogio Belotti, per esempio, alla mia domanda se anche lui, come il suo collega Barbieri, ritenesse le decorazioni a stampo prive di vitalità, dal momento che non recano i segni della mano "viva" dell'intagliatore, diede una risposta sorprendentemente franca:

Potrebbe anche essere. Però, siccome gli intagliatori adesso sono molto decaduti come professionalità, certi lavori stampati sono molto meglio di quelli fatti a mano. Lei che è un profano, può dire che questo [mi mostra un elemento decorativo stampato] sia brutto?

Dunque inizialmente si ricorre all'innovazione tecnologica per risparmiare tempo e contenere i costi del lavoro e così facendo si innesca il processo di dequalificazione dell'intaglio che rende l'innovazione tecnologica sempre più necessaria per sopperire a una qualità dell'intaglio non sempre eccelsa, o quando la qualità elevata non è necessaria. La produzione destinata a soddisfare la domanda di mercato di fascia media e bassa aumenta in maniera significativa proprio in virtù dell'adozione di questa trasformazione del processo produttivo; trasformazione che sancisce una convergenza con il modello industriale con l'incorporamento della logica produttiva di quest'ultimo. Gli abbozzatori diventano gli operatori di una macchina che "per rendere" deve funzionare sempre e con tutte le teste occupate, mentre gli intagliatori devono stare al passo per fare le rifiniture e nella fretta può capitare che "qualche linea scappa via".

Se in termini generali la dequalificazione dell'intaglio non è scorponabile dall'innovazione tecnologica apportata dalle macchine abbozzatrici o dall'introduzione di altre tecniche lavorative, anche la mancanza di disegnatori di ornato potrebbe avere seguito un processo analogo. Artigiani e imprenditori lamentano il fatto che "nessuno sa più disegnare", vale a dire realizzare i bozzetti (disegni in miniatura) su carta che, una volta perfezionati nei minimi dettagli, vengono realizzati in scala reale per creare nuovi motivi decorativi d'intaglio nei vari stili. Un tempo i cosiddetti disegnatori di ornato erano spesso gli stessi intagliatori che apprendevano il mestiere

d'intaglio nelle botteghe durante il giorno e frequentavano corsi di disegno nelle ore serali.

Ora di giovani che fanno ornato a mano non se ne trovano più – afferma la signora Anna Aliprandi, imprenditrice di un mobilificio e moglie di un intagliatore. I giovani oramai lavorano tutti su CAD e non sono in grado di disegnare l'ornato a mano secondo i vari stili.

Anche il suo disegnatore di fiducia, come quello di Buzzi, ha superato ampiamente i settant'anni di età.

### **Il declino e la delocalizzazione “silenziosa”**

Poiché nelle varie conversazioni che ho sostenuto con i miei interlocutori emergevano di frequente le medesime considerazioni sullo scadimento della qualità dell'intaglio, pur rivendicandone ancora il primato rispetto ad altre specializzazioni territoriali concorrenti, mi sembrava verosimile confermare l'ipotesi di un collegamento fra la dequalificazione del mestiere e il presunto peggioramento della qualità della lavorazione. A sostegno di questa causalità diretta riporto due passaggi esemplificativi. Il primo è quello di Barbieri:

Tante volte mi hanno chiamato per fare dei modelli nuovi, per fare i prototipi, perché appunto i giovani che sono venuti dopo di me, diciamo, non sono più capaci [...] di tirare fuori il modello, perché sono nati e abituati con le macchine, che sbizzano il lavoro e lì è facile... invece se ti mettono lì il disegno e tu devi tirarlo fuori, gli ultimi intagliatori non sanno fare queste cose qua.

L'altro è quello di Aldo Boffi (classe 1946), uno dei numerosi intagliatori che ha abbandonato la professione perché, a suo dire, non gli “conveniva più”, e ha trasformato la bottega del padre, intagliatore pure lui, in una più redditizia falegnameria:

La qualità dell'intaglio è scemato. Sì, ci sono gli intagliatori, ma non sono più quelli di un tempo. Io essendo nato nel mestiere capisco se l'intaglio è fatto bene o no. I veri intagliatori che intagliano ce ne sono pochissimi e poi non lo fanno più perché non c'è più nessuno che li paga.

Sembrebbe dunque confermato quel circolo vizioso discusso sopra: inno-  
vazione, dequalificazione, diminuzione della remunerazione. Tuttavia l'osservazione etnografica mi induceva a ritenere che la decadenza del mestiere fosse piuttosto l'effetto congiunto di molteplici fattori, non tutti esplicitati verbalmente. Uno in particolare sembrerebbe avere assunto una criticità rilevante: l'assenza assoluta di apprendisti. La bottega immaginata da Sennett con “un

falegname [...] di una certa età circondato dai suoi apprendisti e dai suoi arnesi” (2008, p.27) descrive una scena che non ha nulla a che vedere con la realtà osservabile in Brianza, per quanto concerne gli intagliatori. Il fenomeno è preoccupante se consideriamo il fatto che quello del mobile d'arte è il settore su cui questo pezzo di territorio ha costruito per almeno tre decenni la propria crescita economica e la propria fama. La scomparsa degli apprendisti non è comunque un fenomeno recente. Nelle dieci botteghe di intaglio che ho potuto visitare con una certa continuità, solo la bottega Belotti aveva avuto apprendisti ma l'ultimo risaliva a oltre vent'anni fa. La criticità maggiore è dunque il mancato ricambio generazionale che soltanto ora comincia a essere percepito come tale dalle imprese commerciali, a causa dell'invecchiamento degli artigiani ancora in attività. Inoltre sono scomparse anche le scuole di arti e mestieri. In quasi ogni comune della zona c'erano scuole di ornato, di intaglio, di ebanisteria ecc. che offrivano corsi serali agli apprendisti che durante la giornata lavoravano nelle botteghe. Tali corsi erano tenuti da insegnanti che altri non erano se non gli stessi artigiani del luogo, o maestri di scuole d'arte. Queste ultime furono fondate per la maggior parte nella prima metà del Novecento e finanziate da varie istituzioni – la Provincia, la Camera di Commercio e la Società Umanitaria di Milano – con il duplice scopo di offrire opportunità di istruzione e formazione pratica a giovani di umili origini dopo la scuola elementare – o per coloro che l'avevano abbandonata, e di fornire a chi già lavorava una ulteriore formazione professionale. Alcune di queste scuole avevano raggiunto livelli di assoluta eccellenza (si pensi per esempio all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche – Isia – di Monza<sup>11</sup>). Mi sembra opportuno sottolineare la presenza di queste scuole locali perché, come già rimarcato da altri (Marelli 1981, Pellegrino 1989), è proprio a seguito del loro insediamento capillare nell'economia locale che l'ebanisteria brianzola superò in produzione e raffinatezza quella milanese e rivaleggiò con quella francese. Da allora soltanto un paio di scuole sono sopravvissute, e i corsi di intaglio, di ebanisteria e di ornato si sono ridotti a poche ore annuali. Poiché la formazione di un intagliatore qualificato richiede almeno cinque anni di lavoro formativo, secondo quanto unanimemente dichiarato dai miei interlocutori, è evidente che corsi con lezioni di poche decine di ore e un apprendistato, che il legislatore ha previsto della durata di tre anni, non sono per nulla sufficienti a garantire una preparazione minimamente adeguata al lavoro richiesto nelle botteghe. Fra tutte le mansioni che costituiscono la filiera del mobile d'arte, infatti, l'intaglio è sicuramente quella che necessita di tempi più lunghi di apprendimento e la durata dell'apprendistato quindi si misurava sulle qualità e i progressi del giovane, non su una regolazione rigida dei tempi. È evidente che il significato sociale dell'apprendistato è cambiato. Fino a qualche decennio fa (alcuni intagliatori sostengono fino agli anni Set-

---

11 Cfr. Bossaglia, Crespi 1986.

tanta) non era neppure retribuito, ed erano i genitori a pagare l'artigiano in compensazione del tempo dedicato alla formazione del figlio, fino a quando non era giudicato pronto a lavorare in autonomia. A quel punto era il giovane stesso a "pagarsi" l'apprendistato lasciando che l'artigiano si appropriasse del suo lavoro. La regolazione statale ha sollevato i genitori da quest'onere e protegge il giovane dal lavoro gratuito o in nero, ma non tiene conto del fatto che questo mestiere d'arte necessita di tempi di formazione più lunghi. Oltre all'ovvia padronanza degli strumenti di intaglio, è necessaria la conoscenza degli stili decorativi e delle varie tecniche per realizzarli, la perizia nel saper lavorare le varie essenze legnose, sapendo distinguere le loro proprietà e, non da ultimo, mostrare competenza del disegno ornato. La compresenza di scuole professionali, maestri artigiani, e botteghe, la disponibilità di una componente giovanile maschile pressoché già socializzata a quel tipo di lavoro, e la condivisione sociale di quel tipo di apprendistato costituivano il presupposto ideale per la trasmissione del sapere artigianale. Quei presupposti col tempo sono venuti meno.

Le scuole di arti e mestieri che erano state istituite, come si è detto, per favorire la promozione sociale ed economica dei giovani provenienti dalle classi meno abbienti, ma ambiziosi e promettenti, sono quasi tutte scomparse proprio per mancanza di studenti che, in un contesto di benessere diffuso, sceglievano altri percorsi scolastici. Quelle poche rimaste si sono trasformate in istituti superiori professionali che hanno perso la loro vocazione specialistica verso la lavorazione del legno e spesso, come lamentano le associazioni artigianali del territorio, sono diventate luoghi di ripiego per giovani reduci da fallimenti scolastici, poco interessati e motivati a lavorare nell'artigianato, tantomeno a intraprendere un percorso di formazione complesso come quella dell'intaglio. Del resto per quale motivo, si chiedono gli stessi intagliatori, si dovrebbero sostenere periodi formativi molto più lunghi rispetto ad altri lavori nell'industria e nei servizi, e ottenere una remunerazione simile o addirittura inferiore? La risposta ricorrente da parte degli intagliatori è: la passione. L'intaglio è un'arte che si apprende dopo molti anni di pratica, e si arriva alla fine di questo percorso soltanto se si è sufficientemente motivati o per ambizione personale o per pressioni familiari in un'economia locale fondata principalmente sulla lavorazione del legno. È evidente che la maggiore autonomia esercitata dalle giovani generazioni, non più soggette all'autorità patriarcale per quanto riguarda le proprie scelte lavorative, ha determinato una forte contrazione dei mestieri artigianali, specialmente quelli più impegnativi. Laddove, per esempio, l'attività di intagliatore si trasmetteva efficacemente nel contesto familiare – praticamente la quasi totalità degli intagliatori che ho conosciuto sono figli o nipoti di intagliatori – adesso è la famiglia stessa ad assecondare o persino incoraggiare scelte individuali che si orientano verso altre professioni (Ghezzi 2015, Blim 2015); non a caso nessuno dei figli degli intagliatori

che ho conosciuto ha mai proseguito l'attività paterna, vista dai figli, ma anche dagli stessi padri intagliatori, come faticosa e poco remunerativa. È su questo punto che si svela la contraddizione intrinseca al processo di valorizzazione del mobile d'arte nella filiera. L'intaglio è una delle lavorazioni che meglio di altre è in grado di trasformare un oggetto utile in un oggetto dal forte impatto estetico conferendogli un valore economico elevato sul mercato finale. Però la remunerazione ottenuta dagli intagliatori è molto contenuta se messa in relazione al loro apporto complessivo alla filiera<sup>12</sup>; ed è sempre stato così. A loro svantaggio aveva giocato sin dall'inizio della loro espansione l'elevata numerosità della categoria in un'area geografica molto ristretta, determinando una forte competizione interna e una conseguente contrazione del costo orario delle prestazioni a vantaggio della imprese committenti finali. Di conseguenza quando il lavoro cominciò a diminuire alcuni cambiarono mestiere, altri continuarono l'attività lavorando "in nero", altri ancora fecero l'uno e l'altro. Alla luce di quanto detto, fornendo un quadro interpretativo più ampio comprendente fattori non più circoscritti alla dimensione economico-organizzativa, non stupisce quindi che il numero degli intagliatori in pochi decenni sia passato dalle parecchie centinaia di individui per comune, a qualche decina su tutto il territorio interessato alla produzione del mobile d'arte, la maggior parte dei quali già in pensione<sup>13</sup>.

Scomparsa la fascia media di mercato che aveva caratterizzato la domanda interna di mobili in stile nei decenni precedenti – spostatasi verso quella del mobile componibile moderno – la produzione di questa parte del distretto (Meda-Cantù) si è progressivamente orientata verso una nicchia di mercato di fascia alta, per la realizzazione e fornitura di arredamenti di lusso comprendenti mobili d'arte a imitazione di stili molto elaborati quali il barocco e il rococò, per una clientela straniera più esigente, la cui composizione e provenienza indica dove e in quali settori si concentra di volta in volta la nuova ricchezza prodotta nell'economia mondiale. Mentre negli anni Settanta prevaleva il mercato americano e poi quello arabo, successivamente fu il mercato russo e dei Paesi limitrofi a mostrare grande interesse per questo

---

12 Mediamente si aggira intorno ai 20-25 euro all'ora. Lo scarto dipende dal tipo di lavorazione, dal numero dei pezzi da realizzare, dalla tipologia (pre-serie, prototipo, ecc.), e dalla qualità del lavoro richiesto.

13 In realtà non si conosce con precisione il numero esatto di intagliatori, in quanto la classificazione delle attività economiche Ateco elaborata dall'Istat non ha mai incluso esplicitamente nella sua nomenclatura questa figura artigianale. Il codice 31.09.5 relativo alla finitura di mobili, è il raggruppamento di riferimento, ma è molto eterogeneo: include verniciatura, lucidatura, laccatura, doratura e applicazione di tappezzeria a sedie, sedili, poltrone, divani e mobili di qualsiasi tipo. Anche nel Registro delle Imprese presso le Camere di Commercio l'attività di un intagliatore è registrata più frequentemente come attività di falegnameria. Curiosamente, non è previsto neppure un codice Ateco per identificare le aziende di produzione di mobili d'arte.

genere di produzione; infine ultimamente si sono aggiunti i mercati di India e Cina, anche se in maniera contenuta, ma soprattutto l'industria del turismo esclusivo, cresciuta moltissimo in questi anni nell'area del Golfo Persico. Lo sviluppo di questo settore ha stimolato la costruzione di numerosi alberghi di lusso che a sua volta ha alimentato la domanda di arredamenti di interni con funzionalità diverse rispetto a quelle abitative di tipo familiare.

Di fronte quindi a un mercato estero che, seppur con qualche fluttuazione causata da ricorrenti crisi economiche e geopolitiche, continua a richiedere mobili di lusso a un contesto produttivo locale che palesa serie difficoltà ad autoriprodursi e a trasmettere alle generazioni future il sapere accumulato in oltre un secolo di attività, quali misure di intervento hanno preso gli operatori di questo settore? Verrebbe da rispondere che "ci si arrangia" in vari modi, escogitando tutti gli espedienti e le soluzioni possibili pur di ottemperare agli impegni presi nei confronti di una clientela esclusiva. Il problema principale è far fronte a una domanda straniera molto facoltosa che spesso richiede arredamenti di interni da realizzarsi in volumetrie incomparabilmente maggiori rispetto a quelle cui i prototipi originali erano destinati. Gli oggetti di arredo vengono così allungati, allargati, ampliati attraverso gli accorgimenti più disparati affinché si possano adattare alle nuove architetture di regge, sale di attesa e camere di hotel, ristoranti ecc. In questo tipo di realizzazione, dunque, quello che più conta non è tanto la capacità di riprodurre stili particolari con estrema cura, quanto quella di riuscire a risolvere problemi contingenti che di volta in volta insorgono nella composizione delle forme riadattate. Si crea così all'interno della filiera un nuovo repertorio di soluzioni affinché i prototipi esistenti possano essere riutilizzati modificando la loro dimensione in scala. Così facendo si altera il valore artistico della decorazione originaria – ma non il valore commerciale – trasformata in una sorta di "pastiche" dove convivono barocchismi, neoclassicismi ed elementi spuri.

Infine, vorrei accennare brevemente a un'altra soluzione escogitata dalle imprese, al fine di fronteggiare la crescente carenza di intagliatori. Poiché è impensabile internalizzare nell'impresa questa attività, dal momento che non ci sarebbe lavoro sufficiente a tenere occupato tutto il giorno l'intagliatore (abbozzatori e intagliatori lavorano su commissione per 4 o 5 aziende con continuità e occasionalmente per un numero molto più elevato), la soluzione più conveniente è quella di delocalizzare all'estero questa fase produttiva della filiera. È interessante notare che questa strategia aziendale difficilmente viene ammessa dall'imprenditore locale. Durante la mia ricerca solo un imprenditore ha affermato di avere delocalizzato in Bulgaria una parte del lavoro dell'intaglio. Altri hanno confessato di averci provato, ma di non essere stati soddisfatti dei risultati e di avere quindi preferito mantenere la fase d'intaglio in Brianza. L'imprenditore Tiziano Bellini (classe 1957), l'unico ad avere ammesso di trarre profitto da questa situazione, afferma che la qualità dell'intaglio è paragonabile a quella brianzola, ma a costi dimezza-



ti. Gli intagliatori migliori, sostiene, sono i siriani, ma in seguito allo scoppio della guerra civile, si è dovuto guardare altrove. In Egitto il centro più conosciuto è Damietta, ma fino ad oggi non sembra esserci un'unica area di riferimento: alcuni si rivolgono a intagliatori che lavorano in Romania, altri in Bulgaria, qualcuno in Tunisia. I contatti avvengo in maniera autonoma e discreta senza l'ausilio di un organismo che faccia da intermediario. Si potrebbe interpretare questa omertà diffusa e discrezione nell'affrontare l'argomento semplicemente come una consapevole strategia competitiva, allo scopo di non far conoscere ai propri concorrenti le zone che offrono questa opportunità. Ma il disagio che traspare quando se ne parla o l'enfasi con cui viene negata fanno pensare ad un atteggiamento difensivo nei confronti di un comportamento che potrebbe suscitare imbarazzo. Anche Bellini, infatti, subito dopo avere ammesso di avere intagliatori in Bulgaria, ha voluto aggiungere: "Ma io non porto via il lavoro a nessuno, neh? Tutti i miei intagliatori in Brianza continuano a lavorare. Io li faccio lavorare tutti i miei. Questo che va in Bulgaria è un lavoro in più". La delocalizzazione quindi viene vista dagli stessi imprenditori come una scelta che sottrae lavoro, minando alla base l'elemento fondante dell'economia locale. Poiché l'arte dell'intaglio è strettamente legata a questo territorio, portarlo fuori da qui è come tradire il territorio stesso, la sua gente e la clientela stessa che ha scelto la Brianza perché "qui c'è l'eccellenza". Dunque, meglio farlo in silenzio.

## **Conclusioni**

Attraverso il mio sguardo etnografico ho cercato di comprendere il processo di valorizzazione di un bene di lusso, il mobile d'arte, osservando da vicino, tutte le fasi del suo ciclo produttivo, dal concepimento dell'idea, al momento in cui viene presentato in pompa magna a una fiera del mobile. In questo contributo mi sono soffermato su una fase particolare del ciclo produttivo, l'intaglio, perché ritengo che svolga un ruolo di essenziale importanza nel conferire valore al mobile e nello stesso tempo mette in luce tutte le contraddizioni di questo processo. Lo fa in parte grazie all'opera dell'intagliatore, che è in grado di scolpire nel legno ornamenti decorativi di vario genere dal grande impatto visivo ed estetico che altri artigiani poi provvederanno ad enfatizzare – o a minimizzare in caso di imperfezioni determinate da un colpo maldestro di mazzuolo o da una imperfezione naturale del legno – con laccature o dorature, con il risultato di valorizzare ulteriormente il prodotto. Mi soffermo su questo aspetto, per mettere in evidenza che la produzione artigianale di lusso difficilmente si realizza "senza compromessi", ma in virtù della sua funzione simbolica e ostentativa, la retorica della qualità diventa necessaria affinché la valorizzazione si realizzi *a prescindere*; sia laddove diminuisce il costo di produzione, sia laddove tale

produzione presenta debolezze e difetti estetici abilmente occultati. Nel caso specifico, la parziale meccanizzazione di questa fase è gestita da due figure artigianali, l'abbozzatore e l'intagliatore, che esprimono due logiche contrapposte di produzione, l'una di tipo industriale perché ha come obiettivo la produzione in serie ovvero la standardizzazione dei pezzi, l'altra ancorata ad una modalità di lavoro artistica (scultura) dequalificata, in quanto tenuta ad eseguire una rifinitura vincolata dalle linee impostate dall'abbozzatrice. Come ho detto, artigiani e imprenditori sostengono unanimemente che la qualità delle rifiniture sta scemando, nonostante la semplificazione delle mansioni, o forse proprio a causa di queste. Se poi rivolgersi lo sguardo alla fase successiva di lavorazione, la laccatura o la doratura (a foglia d'oro o d'argento) si scoprirebbe che colle adesive, vernici-lacche e le foglie similoro o, recentemente, anche di finto argento sono materiali prodotti industrialmente che nulla hanno in comune con i materiali della "tradizione". Anche la scelta della materia prima, il legno, è fornita da grandi distributori con la conseguenza che diventa virtualmente impossibile all'interno della filiera scegliere personalmente il legno che si vuole.

Detto ciò mi sembra utile fare due ulteriori considerazioni. La prima è che fra lavoro artigiano e attività industriali vi sono delle forti complementarità e convergenze: l'artigianato riconosce l'utilità della tecnologia e della produzione in serie, dei materiali industriali; l'industria riconosce l'estrema importanza della lavorazione artigianale dei prototipi e la capacità rapida di adattamento. L'ambiente della bottega, infatti, non è rimasto statico, refrattario alle innovazioni tecnologiche. Le ha assorbite e incorporate nel processo produttivo. Il problema è piuttosto il rapporto asimmetrico di potere che sussiste fra i due modelli.

La seconda considerazione invece riguarda la produzione di prodotti di lusso, come quella del mobile d'arte, la quale necessita che il processo di valorizzazione sia costantemente coadiuvato da una retorica della qualità e della tradizione, i cui significati cambiano in continuazione. La qualità, come ho mostrato, è un concetto ambiguo continuamente manipolato. La tradizione non è da meno, si pensi alla retorica del "fatto a mano", ma anche agli stili "tradizionali", i quali sono continuamente rivisitati e ricomposti per dare vita a nuove forme decorative o a curiosi pasticche per accontentare una *élite* internazionale che in questi ultimi decenni è cambiata in continuazione, quanto a gusti e vezzi consumistici. Di conseguenza è cambiato non soltanto il valore che gli intagliatori attribuiscono al proprio lavoro, ma anche ciò che realizzano ha un valore diverso per loro, in quanto sempre più distante dai loro modelli estetici di riferimento, nonostante l'elevato valore economico che il loro lavoro incorpora.

Resta da vedere per quanto tempo ancora questa attività artigianale sarà in grado di riprodursi e sostenere il processo di valorizzazione. La scomparsa degli apprendisti e la delocalizzazione "silenziosa" sono due facce della stessa

medaglia, forse è dall'interazione tra queste due che emergerà il nuovo assetto del distretto del mobile d'arte o la sua fine.

## Bibliografia

- Angioni, G., (1986), *Il sapere della mano*, Palermo, Sellerio.
- Appadurai, A., (1986), Introduction: Commodities and the politics of value, in Appadurai, A., ed., *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3–63.
- Auslander, L., (1996), *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Becattini, G., (2000), *Il distretto industriale*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- (2009), *Ritorno al territorio*, Bologna, Il Mulino.
- Becker, H., (1978), Arts and Crafts, *American Journal of Sociology*, 83, 4, pp. 862-889.
- Blim, M., (2015), Parentela e crisi economica nel distretto calzaturiero marchigiano, in D'Aloisio, F., Ghezzi, S., a cura di, *Antropologia della crisi*. Torino, L'Harmattan Italia, in corso di pubblicazione.
- Bloch, M., (2000), Linguaggio, antropologia e scienze cognitive, in Borofsky, R., a cura di, *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, pp.339-346.
- Bossaglia, R., Crespi, A., a cura di, (1986), *L'ISIA a Monza: una scuola d'arte europea*, Cinisello Balsamo, Editore Amilcare Pizzi.
- Braverman, H., (1974), *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*, New York and London, Monthly Review Press. Trad. it. (1978) *Lavoro e capitale monopolistico*, Torino, Einaudi.
- Busoni, M., (2003), Soma utensile, strumenti incorporati. Immagini del saper fare, in Manoukian, S., a cura di, *Etno-grafie. Testi, oggetti, immagini*, Roma, Meltemi Editore, pp.101-132.
- Coffin, S., Davidson, G.S., Lupton, E., Hunter-Stiebel, P., (2008), *Rococo. The Continuing Curve, 1730-2008*, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, Cooper-Hewitt.
- Dumont, L., (1980), On value, *Proceedings of the British Academy*, 66, pp. 207–241.
- Foster, R. J., (2013), Things to do with brands. Creating and calculating value, *HAAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3, 1, pp. 44–63.
- Ghezzi, S., (2015), La crisi viene da lontano. La fine di un sapere artigianale nell'industria del mobile d'arte, in D'Aloisio, F., Ghezzi, S., a cura di, *Antropologia della crisi*. Torino, L'Harmattan Italia, in corso di pubblicazione.
- Graeber, D., (2001), *Toward An Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*, New York, N.Y., Palgrave.
- Herzfeld, M., (2004), *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global*

- Hierarchy of Value*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hobsbawm, E., Ranger, T., (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University press.
- Ingold, T., (2000), *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge.
- (2011), *Being Alive Essays on movement, knowledge and description*, London, Routledge.
- Lambek, M., (2008), Value and virtue, *Anthropological Theory*, 8, 1, pp. 133-156.
- Leroi-Gourhan, A., (1993), *L'uomo e la materia. Volume Primo di Evoluzione e tecniche*, Milano, Jaca Book.
- Lowenthal, D., (1996), The past is a foreign country: for the motion (1). *In Key debates in anthropology*, Ingold, I., a cura di, London: Routledge, pp. 206–12.
- Marelli, M., (1981), Artigianato in Brianza, *I quaderni della Brianza*, 19, pp. 87-93.
- Miller, D., (2008), The Uses of Value, *Geoforum*, 39, pp. 1122-1132.
- Munn, N. D., (1986), *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in the Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Otto, T., Willerslev, R., (2013), Introduction: Value as Theory: Comparison, Cultural Critique, and Guerilla Ethnographic Theory, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 3, 1, pp. 1-20.
- Paxson, H., (2013), *The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America*, Berkeley, University of California Press.
- Pedersen, D., (2008), Introduction. Toward a Value Theory of Anthropology, *Anthropological Theory*, 8, 1, pp. 5–8.
- Pellegrino, A., (1989), L'industria del mobile in Brianza dalle origini al 1940, *I quaderni della Brianza*, 62, pp. 35-128.
- Pye, D., (1968), *The Nature and Art of Workmanship*, London, Studio Vista.
- Schneider, J., (1988), European Expansion and Hand-crafted Cloth: a Critique of Oppositional Use-value vs. Exchange-value Models, *Journal of Historical Sociology*, 1, 4, pp. 431-437.
- Sennett, R., (2008), *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, trad. it., *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli.
- Sigaut, F., (1993), Learning, Teaching, and Apprenticeship, *New Literary History*, 24, 1, pp. 105-114.
- Turner, T., (2008), Marxian value theory. An anthropological perspective, *Anthropological Theory*, 8, 1, pp. 43-56.



*Figura 2 – La percussione appoggiata, postura corporea e impugnatura delle mani sulla sgorbia. Lentate sul Seveso (MB), 2012. Scatto Roberto Bassignana. Progetto Sa. Te. Val – Università degli Studi di Milano-Bicocca. DIRITTI RISERVATI.*