



SOUTHERN IDENTITY

NUMERO

10

NOTIZIE SUL DESIGN MERIDIANO

design meridiano è un design a misura d'uomo, sociale, etico, fondato sul pensiero critico, liberamente legato alla specificità e alle risorse del territorio, ai punti di forza dei luoghi in cui prende forma.

ANNO

2020

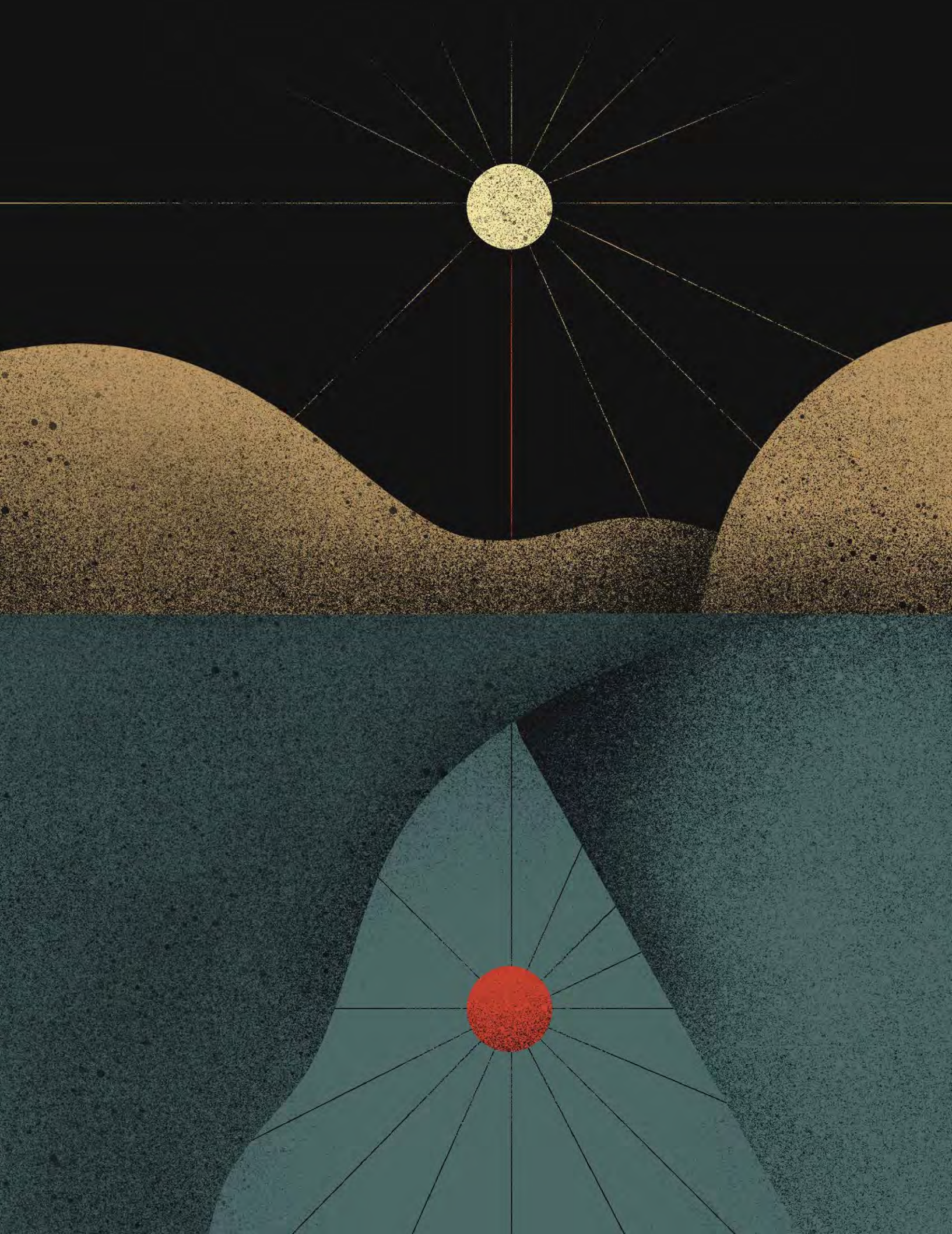
PREZZO

€ 20,00

D. RUSSO — M. BISSON-S. PALMIERI — E. SESSA
M. CARTA — V. CRISTALLO — R. CARULLO — A. LABALESTRA

EDIZIONE

DICEMBRE





SOUTHERN IDENTITY

NOTIZIE SUL DESIGN MERIDIANO

design meridiano è un design a misura d'uomo, sociale, etico, fondato sul pensiero critico, liberamente legato alla specificità e alle risorse del territorio, ai punti di forza dei luoghi in cui prende forma.

FOR A RESILIENT DESIGN – Con questo nuovo corso la rivista Sicilia InForma, spostando l'attenzione dal contesto regionale a quello internazionale, diventa Southern Identity.

L'obiettivo è quello di raccogliere contributi scientifici, sul design e sul progetto in generale, volti a definire gli aspetti peculiari di quella identità “meridiana” in grado di resistere ai cambiamenti epocali prodotti dalla globalizzazione. In quest'ottica, “SI” pubblicherà una serie di numeri monografici a cadenza annuale che cercheranno di raccontare la capacità del progetto meridiano di assorbire l'impatto delle sfide globali; ciò sia in prospettiva storica sia al fine di rilanciare tale attitudine come riconoscibile e attinente a un metodo replicabile rispetto alla presente condizione culturale e sociale. Il tema del “primo” numero è dedicato all'atteggiamento “meridiano” inteso come prospettiva progettuale in tutta la sua complessità rivelando, da subito, l'intento della rivista di guardare al futuro prossimo con un fine etico.

Attraverso questa prima selezione di testi scientifici *for a resilient design*, intendiamo prendere in considerazione l'ipotesi di ripercorrere quel sentiero laterale interrotto anni fa per assecondare il processo globale della produzione industriale, preferendo sostenere l'idea di un progetto meridiano – autenticamente del Sud – inteso come modello di “pensare locale per agire a livello globale”.

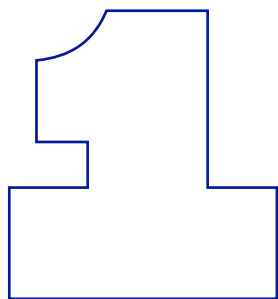
Il nuovo corso della rivista vuole dunque provare a ragionare sulla mediterraneità come luogo ideale per sviluppare un pensiero che diventa azione attraverso il progetto. In questa visione, assume rilievo prospettico la ricostruzione del concetto di Mediterraneo come luogo – anzi sistema di luoghi – volto alla speculazione intellettuale, al confronto, all'interfaccia. Un contesto che stimola quel *Pensiero meridiano* postulato dal sociologo Franco Cassano: un pensiero cioè che racchiude una pluralità di punti di vista, di visioni del mondo.

Con cadenza annuale intendiamo raccontare una storia alternativa, sottovalutata o addirittura negletta. Perciò, un interesse particolare sarà rivolto a quelle “dissonanze” e a quegli “scarti” a “quella polvere che la ragione dominante nasconde sotto il tappeto” per tracciare un percorso “di letture e riflessioni in zone lontane dai percorsi più battuti e dai recinti disciplinari”.

Con queste premesse, il primo numero della rivista “Southern Identity” raccoglie contributi di ricerca, di riflessione teorica, di analisi critica e di sperimentazione utili a comporre, nell'ambito scientifico delle discipline del progetto e del design, un quadro di temi riconducibili al concetto di pensiero meridiano, identitario, definito e interiore, sia nella prospettiva storica estesa a esempi virtuosi della disciplina sia, più in generale, rispetto alla condizione contemporanea.

La rivista si apre con saggio introduttivo del direttore, Dario Russo, che intende tracciare la linea della rivista ri-ascrivendo a questa i singoli contributi degli altri autori e delle altre sezioni del periodico. Seguono cinque articoli scientifici, che sondano il tema proposto oltre gli steccati disciplinari e fino ai margini dell'intera area scientifica 08 – dal design all'urbanistica fino alla storia all'architettura – cui si aggiungono gli apporti delle anime locali della redazione: quella siciliana, quella campana, quella pugliese e quelle gestite dai referenti internazionali.

Dalla rubrica intitolata “storie in discreto disordine” dedicata, ogni numero, alla segnalazione di microstorie inerenti vicende fondative dell'identità mediterranea alle rassegne suddivise in “laboratori”, “segnalazioni”, “fuorilezione” e “adinews”, s'intende invece rappresentare un florilegio di iniziative promosse dagli atenei coinvolti, da enti, associazioni e singoli autori attinenti al tema della rivista.



ARTICOLI SCIENTIFICI

07

**Appunti
sul design meridiano**
Dario Russo

17

**Innovazione, ricerca e
formazione: un modello
operativo U-PD**
Mario Bisson
Stefania Palmieri

27

**Ernesto Basile:
dal progetto integrale
al disegno industriale**
Ettore Sessa

45

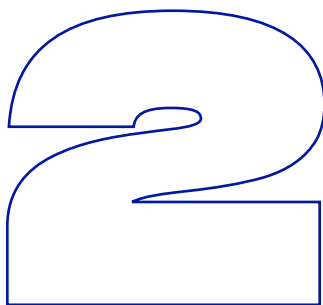
Mediterranean Design
Maurizio Carta

53

**Visioni e innovazioni
asimmetriche:
Roberto Mango
e la cultura del design**
Vincenzo Cristallo

61

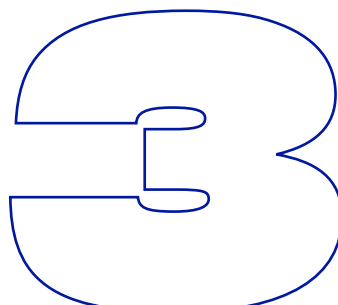
**Prospezioni a Sud
Da terreni fertili
a semenzai: design e
formazione**
Rossana Carullo



STORIE IN DISCRETO DISORDINE

73

**Ernesto Basile alle
sorgenti del romanico**
Antonio Labalestra



LABORATORI

81

Unipa-DiBella
Ubiquo

83

Unipa
Borraccia ecologica

85

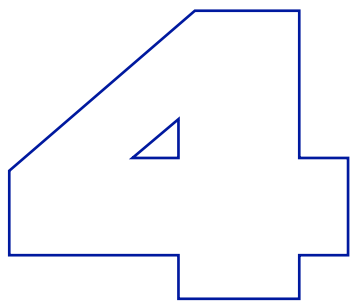
Epta
Innovazione nella
GDO per una nuova
socialità

87

Recordia
Ricordi innovativi

89

Idea
Sprigioniamo sapori



SEGNALAZIONI

93

Agira City Branding
Michele Boscarino

94

Officina Calabria Design
Presentata durante
il settembre rendese

95

Vanità e socialità nel design
Dario Russo - Mimesis
Milano 2020

96

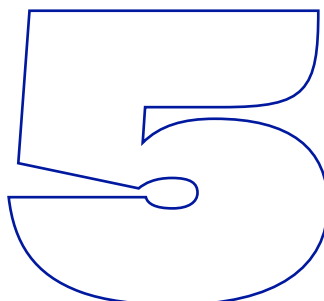
Napoli Design impermanente
Claudio Gambardella
Guida Editori - Napoli 2020

97

Design e mezzogiorno
Renato De Fusco, Raffaella
Rosa Rusciano
Progedit - Bari 2015

98

**Design per il packaging.
una metafora
del contemporaneo**
Marco Pietrosante
Dellisanti Editore
Massafra 2020



FUORILEZIONE

101

ECO_SHOES
Humans in Near Space

Fragmentum

105

ALLHORA DESIGN STUDIO
Designland

**Il Design strategico
e frugale di ADI SICILIA**

La "cricca" del design

106

**DESIGN CULTURE
LECTURE SERIES**
**Bruniana alta moda
maglieria**

Zollino

**Fratelli Parisi - Luminarie
dal 1876**

107

**Italia la Bellezza
della conoscenza**

**Daniele Della Porta
designer per
Rubinacci Napoli**

**Le ceramiche
di Roberto Mango**

**TFS mascherina
in polycarbonato**

A series of thin, dark lines forming an abstract geometric shape in the top right corner of the page. The shape consists of several connected line segments, including a curved line that starts near the top right and extends towards the center, and several straight lines that complete the shape, creating a sense of depth and architectural structure.

ARTI SCIENT

**COLL
TIFICI**

Appunti sul design meridiano

Italian design was a wonderful adventure. But, since some time, it seems that we got complacent. The social-economic contest of Country is not anymore what it used to be. Therefore, design must be renewed, if we want to contribute to the project of a better world. This process - because design is a process - cannot be realised outside our history and what we are. We need to leverage on the culture of project, on our better and yet effective traditions, in order to provide fresh vitality and energy. We cannot build on nothing. We must innovate, defile and evolve without prejudice. That is why we need a starting point, a solid point of reference, full of material culture: South.

Key-words: Design, History of design, Southern Identity, Mediterranean Sea

Dario Russo

Nel 2020 la rivista regionale “Sicilia InForma – Notizie sul design insulare” evolve nella rivista internazionale “Southern Identity – Notizie sul design meridiano”.

Nel proporci di dar visibilità al contesto meridiano, non si vuole rivendicare una dimensione alternativa rispetto alle geografie “ufficiali” della disciplina né tanto meno ribaltare modelli interpretativi consolidati. Modelli basati sul rapporto fecondo fra alcuni imprenditori illuminati, piccole imprese per lo più a conduzione familiare, e alcuni talentuosi progettisti che operarono nei decenni che seguirono il Dopoguerra. In quel contesto nacquero prodotti eccezionali, capaci di modernizzare il Paese incorporando messaggi evoluti, ormai parte dell’immaginario collettivo. Alcuni sono ancora in produzione, dopo decenni; altri si trovano nei musei, oltre che nelle case, in Italia come all’estero. Molti di quei prodotti le icone del design italiano, capolavori d’intelligenza materializzata, progettati da nomi che hanno fat-

to storia: Magistretti, Castiglioni, Munari, Sottsass, Mari, Branzi e altri.

Eppure chiediamoci: cosa resta di quel mondo coraggiosamente proiettato sul futuro? Molte delle aziende che hanno editato i migliori progetti della creatività italiana appartengono oggi a gruppi stranieri. Il nostro tempo, appiattito sul presente, sembra non essere più in grado di produrre nuove icone, oggetti capaci di segnare produrre futuri anteriori (cfr. Alessi). Dopo il boom economico del secondo Dopoguerra, dopo gli opulenti anni Ottanta, il tessuto socio-economico del Paese è profondamente mutato. L’Italia degli anni d’oro non esiste più; e di conseguenza muta anche il design. Ciò spiega come il design non dipenda soltanto dal designer ma anche – molto – dall’imprenditore, nel contesto socio-economico in cui prende forma¹. Spiega anche, per esempio, perché la capitale del design è Milano, e non Napoli. E perché oggi i giovani designer non dovrebbero puntare a essere i nuovi Magistretti

Nel 2020 la rivista regionale “Sicilia InForma – Notizie sul design insulare” evolve nella rivista internazionale “Southern Identity – Notizie sul design meridiano”.

Nel proporci di dar visibilità al contesto meridiano, non si vuole rivendicare una dimensione alternativa rispetto alle geografie “ufficiali” della disciplina né tanto meno ribaltare modelli interpretativi consolidati. Modelli basati sul rapporto fecondo fra alcuni imprenditori illuminati, piccole imprese per lo più a conduzione familiare, e alcuni talentuosi progettisti che operarono nei decenni che seguirono il Dopoguerra. In quel contesto nacquero prodotti eccezionali, capaci di modernizzare il Paese incorporando messaggi evoluti, ormai parte dell’immaginario collettivo. Alcuni sono ancora in produzione, dopo decenni; altri si trovano nei musei, oltre che nelle case, in Italia come all’estero. Molti di quei prodotti le icone del design italiano, capolavori d’intelligenza materializzata, progettati da nomi che hanno fatto storia: Magistretti, Castiglioni, Munari, Sottsass, Mari, Branzi e altri.

Eppure chiediamoci: cosa resta di quel mondo coraggiosamente proiettato sul futuro? Molte delle aziende che hanno editato i migliori progetti della creatività italiana appartengono oggi a gruppi stranieri. Il nostro tempo, appiattito sul presente, sembra non essere più in grado di produrre nuove icone, oggetti capaci di segnare produrre futuri anteriori (cfr. Alessi). Dopo il boom economico del secondo Dopoguerra, dopo gli opulenti anni Ottanta, il tessuto socio-economico del Paese è profondamente mutato. L’Italia degli anni d’oro non esiste più; e di conseguenza muta anche il design. Ciò spiega come il design non dipenda soltanto dal designer ma anche – molto – dall’imprenditore, nel contesto socio-economico in cui prende forma [1]. Spiega anche, per esempio, perché la capitale del design è Milano, e non Napoli. E perché oggi i giovani designer non dovrebbero puntare a essere i nuovi Magistretti o i nuovi Castiglioni, ma tirare fuori il designer che è in loro, una figura che ancora non esiste, volta a interpretare e riprogettare il nostro mondo, certamente ben diverso da quello del secolo scorso. Quale futuro intendiamo progettare?

La nostra idea è di esplorare modelli diversi per uscire dalla crisi d’idee e di stagnazione creativa che perdura già da qualche decennio. In particolare, intendiamo prendere in considerazione l’ipotesi di ripercorrere quel sentiero laterale interrotto anni fa per assecondare il processo globale della produzione industriale: un’idea di design meridiano – autenticamente del Sud – non come evasione nostalgica ma come modello di “pensare locale per agire a livello globale”.

In questa prospettiva, il nuovo corso della rivista vuole provare a ragionare sulla mediterraneità come luogo ideale per sviluppare un pensiero che diventa azione: progetto. Assume rilievo prospettico la ricostruzione del concetto di Mediterraneo come luogo – anzi sistema di luoghi – volto alla speculazione intellettuale, al confronto, all’interfaccia. Il Mediterraneo stimola il *Pensiero meridiano*, che racchiude una pluralità di punti di vista, di visioni del mondo [2]. Intendiamo dunque raccontare una storia alternativa, sottovalutata o addirittura negletta. Certamente, nutriamo interesse «per le dissonanze e per gli scarti, quella polvere che la ragione dominante nasconde sotto il tappeto [...] una febbrile stagione di letture e riflessioni in zone lontane dai percorsi più battuti e dai recinti disciplinari, un giro del mondo da consigliare caldamente ai sedentari dell’intelletto, a coloro che non lasciano mai le loro cellette concettuali» (Cassano, p. VI).

Ciò che intendiamo definire è allora un design meridiano, tale da abbracciare il “Sud del mondo”, non necessariamente geografico, anzi il Sud del mondo, in senso lato. «È mirabile – fa notare Giuseppe Galasso (p. 30) – che in uno spazio così integrato le condizioni fisiche generali determinino un clima che è diventato di per sé un concetto, per cui si parla di clima mediterraneo per la California come per il Cile centrale e per l’Australia sud-orientale» [3]. Se ci riferiamo dunque a un concetto, a una dimensione mentale, più che a un luogo fisico dove importare modelli eteronomi, cade l’idea che il Sud sia una specie di Nord non ancora evoluto. Pertanto, come afferma Cassano (p. VIII), «un radicale rovesciamento di prospettiva: il sud come punto di vista autonomo, non come non-ancora-nord» [4]. Un modello nuovo, basato sulle caratteristiche del Sud, non *ex novo* ma all’interno della sua storia.

Coerentemente, il perno intorno al quale il progetto della rivista vuole ruotare è la necessità di mantenere attivi e vitali i legami con il retroterra culturale del progetto. E non per un astratto rispetto del passato, che pure andrebbe rispettato come passato, ma proprio per costruire l’avvenire. Perché il confronto col passato è la condizione essenziale per la progettazione di ogni futuro. Non si può innovare con sconsiderati colpi di accetta, e nemmeno ricorrendo alle cariche di tritolo. Perciò, se da un lato rivolgiamo audace attenzione verso il futuro, dall’altro nutriamo spregiudicato interesse verso la storia, senza la quale non si fa ricerca, con l’intento di avanzare un contributo innovativo nel dibattito sul design [5].

Riferendoci allora agli esordi del design in Italia, è innegabile che il Sud svolga un ruolo di primo piano. Al

punto che qualcuno arriva addirittura ad affermare che il design italiano nasce nel Sud. Questa è la tesi sostenuta da Renato De Fusco e Raffaella R. Rusciano nel saggio *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*. Un saggio molto ben documentato, che descrive come il Sud, prima dell'Unità d'Italia, fosse ben più avanzato del Nord: il Regno delle due Sicilie era il terzo Stato più industrializzato d'Europa, dopo Inghilterra e Francia. Un primato, questo, del Sud rispetto al Nord (si pensi ad esempio alla prima linea ferrata italiana Napoli-Portici), che tende a protrarsi fino ai primi decenni del Novecento [6]. Sono i primi anni del XX secolo, infatti, quelli in cui si registra l'opera più geniale e innovativa del mirabile architetto palermitano Ernesto Basile, che opera anche sorprendentemente come designer prima che si diffonda il design in Italia, come evidenzia Ettore Sessa nelle pagine successive.

Stranamente, però, Ernesto Basile è tanto ricordato quale esponente più autorevole dell'Art Nouveau in Italia (l'unico a fare progettazione integrale) quanto misconosciuto come designer. Non è forse noto che all'inizio del secolo scorso progetta, oltre che straordinarie architetture, altrettanto straordinari arredi e artefatti comunicativi? Potremmo dire oggi: design di prodotto e design della comunicazione. E perfino un tatuaggio (!), per Ignazio Florio. Ma c'è di più. Per la ditta palermitana Ducrot, con la quale istaura un rapporto fecondo e duraturo, progettando mobili, stand, insegne commerciali, manifesti, caratteri tipografici... sviluppa una sorta d'immagine coordinata (*corporate image*) [7]. Qualche anno dopo, Peter Behrens – definito da Gillo Dorfles (p. 23) «il primo caso di “consulente artistico” – di designer dunque – chiamato al fine di curarne ad un tempo la organizzazione tecnica e artistica» dell'azienda tedesca AEG (1907-1914) – parlerà di «riorganizzazione del visibile» (Buddensieg, Rogge, p. 29). Molto precocemente, inoltre, Basile progetta per Ducrot arredi pensati in funzione dei processi industriali, ben più semplici degli artigianali e decorati mobili coevi. Esempio euristico è la sedia “Tipo Torino” – «vero proto design, anticipatore» (Fundarò, 1995, p. 14) – che apre il percorso dell'edizione 2018 dell'Italian Design Museum alla Triennale di Milano, segnando quindi l'inizio ideale della storia del design italiano [8].

Il magistero di Ernesto Basile fu raccolto, all'inizio degli anni Ottanta, da Anna Maria Fundarò. Entrambi accademici: Basile primo Preside della Facoltà di Architettura; la Fundarò primo professore di “Disegno Industriale” in Sicilia. Se Ernesto Basile, nei primi anni del Novecento, anticipa sorprendentemente l'avventura radiosa del desi-

gn italiano, Anna Maria Fundarò, a Palermo, rappresenta il punto di riferimento fondamentale del design al volgere del secolo [9]. La Fundarò (1998, p. 292) ebbe il grande merito, fra gli altri, di contribuire allo sviluppo di un progetto autenticamente siciliano, basato su una molto articolata cultura materiale e aperto alla sperimentazione: «una scuola di design meridionale che cerca una propria via al design muovendosi tra innovazione e tradizione, con occhio attento e selettivo al dibattito specifico internazionale» [10]. Non a caso, il logo dell'Istituto di Disegno Industriale, e poi del Corso di Laurea in Disegno Industriale, s'ispira al processo di costruzione dei contenitori in canna e salice per prodotti agricoli realizzati da sapienti artigiani, ancora negli anni Ottanta, nel centro storico di Palermo: un'immagine icastica, basata sull'intreccio che allude alla complessità – risolta – del progetto. Inoltre, la Fundarò ebbe la polare capacità di attrarre a Palermo alcuni tra i più brillanti progettisti di quegli anni – Ettore Sottsass, Dennis Santachiara, Alessandro Mendini, Andrea Branzi, Michele De Lucchi e altri – come docenti a contratto e a tenere workshop didattici. Cosa che stimolò un confronto fruttuoso sul ruolo sociale del design. Le sue intuizioni e una costante azione di promozione della cultura materiale sul territorio costituiscono le pre-condizioni fertili che daranno modo a Michele Argentino e a Vanni Pasca di vitalizzare l'esperienza accademica del design a Palermo all'inizio del Terzo Millennio [11].

Le idee di Anna Maria Fundarò sull'autonomia di un design del Sud furono certamente condivise dallo storico napoletano Benedetto Gravagnuolo, per il quale il design nel Sud è sempre stato legato più all'idea di progetto che all'idea di prodotto. Design quindi come ricerca volta a dare rilievo antropologico ai prodotti anziché strategia commerciale. Quest'idea fu poi rilanciata da Andrea Branzi (2008b, pp. 231-232), che individua fra le caratteristiche vincenti del design italiano la capacità nient'affatto comune «di recuperare i valori antropologici dell'oggetto, prima che la sua possibile producibilità industriale» [12]. In questo senso – osserva Branzi (2008a, pp. 305-306) – già negli anni Settanta Napoli, Palermo e Bari erano diventati «centri propulsivi di una nuova cultura del progetto che è stata chiamata da Benedetto Gravagnuolo “Design mediterraneo”. [...] Per la prima volta il design del Sud veniva guardato con occhi nuovi come un possibile modello del futuro (e non del passato) nel campo del progetto e anche della società» [13].

Contenendoci ora nell'economia stringata del nostro testo, sono ad esempio genialmente napoletani alcuni

protagonisti del design italiano, ciascuno a modo suo. Renato De Fusco, inossidabile storico del design e propugnatore del modello della critica del design attiva, volto a interpretare il presente e anche il futuro, fondatore della prestigiosa rivista “Op. cit.”, maestro di maestri [14]. Filippo Alison, indimenticabile per la sua rigorosa attività di ricerca filologica, professore di arredamento e architettura degli interni e raffinato “ricostruttore” di arredi eccellenti (è a lui che Cassina deve la fortunatissima Collezione | I Maestri) [15]. Riccardo Dalisi, artista-designer socialmente impegnato, designer radicale, non assimilabile al Radical milanese (si potrebbe dire “Radisal”), interprete colto della caffettiera napoletana (Compasso d’Oro 1979) [16]. Vanni Pasca, napoletano, con base a Milano e animatore del design in Sicilia, la cui riflessione sul design è una delle più lucide mai elaborate, con approccio trasversale, transdisciplinare, fondatore dell’Associazione Italiana degli Storici del Design, studioso di ampia cultura, profondo pensatore mediterraneo, capace di narrare la cronaca del design in modo emancipato e smalzato. Non avendo certo pretesa di esaustività, in questi rapidi cenni sulla storia del design a Napoli vale forse la pensa di ricordare l’attività di Sergio Cappelli e di Patrizia Ranzo; in particolare il primo sistema di arredo per uffici per Cappellini, «completamente esterno alle tradizioni high tech del settore e più vicino alle tradizioni misteriche della cultura mediterranea» (Branzi, 2008a, p. 305).

Ma il gigante partenopeo cui è dedicato l’articolo di Vincenzo Cristallo è Roberto Mango, indiscusso campione del design italiano, volto a sperimentare la combinazione di design e artigianato, anzi artidesigner per eccellenza (cfr. Alison, De Fusco). Già docente di “Disegno Industriale” presso la Facoltà di Architettura di Napoli alla fine degli anni Cinquanta, l’opera di Mango è davvero “industrial design” in senso stretto: certamente una delle espressioni più contemporanee del Sud. Se per Dalisi il design è espediente sociale fatto con strumenti elementari (tecnologia povera), mezzo d’integrazione, con approccio artistico volto a sviluppare un mondo interiore, per Mango è strumento al servizio della società e del territorio, volto a produrre innovazione. Come osservano Vincenzo Cristallo e Alfonso Morone (pp. 144-145) in un recente lavoro di ricostruzione della scuola napoletana, già negli anni Sessanta Mango «propone un design rivolto allo spazio pubblico, aggiornando l’esperienza stessa di arredo urbano, orientando in questo modo l’industrial design verso il servizio come obiettivo del progetto, con ricadute dirette in una qualità urbana convertibile in qualità so-

ciale, attività che solo qualche decennio dopo si declineranno in “design dei servizi” e “social design”» [17].

Spingendoci a est anche la Puglia, terra di vere e proprie avventure progettuali, offre una storia non meno interessante. Non a caso, negli anni Settanta Tomás Maldonado ebbe l’idea avventurosa di istituire la prima scuola di Design in Italia, nel Meridione. Aveva infatti registrato sul territorio la presenza di un vivido tessuto di imprese artigianali, foriere di una lunga tradizione, assieme a numerose aziende che si andavano significativamente sviluppando (Carullo, Labalestra, 2020). Su questo, si basa l’identità del progetto culturale che Rossana Carullo ha posto alla base del Corso di Laurea in Disegno Industriale del Politecnico di Bari negli scorsi anni.

Il Sud dunque guarda al futuro ottimisticamente, e lo fa non aspettando la manna dal cielo ma applicando criticamente quanto sapientemente metabolizzato. Questa, la ricetta indicata da Maurizio Carta, palermitano, nel suo *Futuro*, un saggio certamente ispirato al *Pensiero meridiano*. Quando si affronta il tema del Mediterraneo, afferma Carta, il dibattito e le proposte oscillano fra due scenari contrapposti. Da una parte il Mediterraneo come “mercato”, area di espansione per la produzione e i commerci dell’Europa, grande bacino di materie prime e di manodopera a basso costo: una visione funzionale a un modello di sviluppo etero-determinato, che vede l’Europa continentale alla guida del processo. Dall’altra il Mediterraneo come “tempio”, culla della cultura occidentale e dei valori perduti capaci di alimentare la memoria e la retorica anziché il fare: «una visione simbolica che si contrappone al modello di sviluppo mercatista a cui non contrappone una soluzione ma solo una nostalgia» (Carta, p. 31) [18].

Esiste però una terza visione: «meno funzionalista della prima e più operativa della seconda. È quella di un Mediterraneo produttore di cosmopolitismo, radice positiva e faconda della globalizzazione, in cui le differenze non solo valori da difendere, ma risorse da mettere in gioco, nuovi apporti per fortificare il patrimonio genetico – e politico – delle comunità» (Carta, pp. 31-32). Il Mediterraneo cosmopolita, insomma, deve tornare a essere una “fabbrica di civilizzazione”, à la Paul Valéry: «un mare su cui si sono confrontati, fecondati e ibridati diversi modelli di società, generando esperimenti ricorsivi di democrazia» [19].

Il progetto del Futuro, infine, è rilanciato da Mario Bisson e Stefania Palmieri a proposito di “Innovazione, ricerca e formazione: un modello operativo UP-D”. L’approccio transdisciplinare – spiegano gli autori – è “il modo in cui le discipline collaborano per arrivare allo scopo ultimo

superando l'atteggiamento multidisciplinare e interdisciplinare"; è dunque lo strumento con cui affrontare le sfide complesse del nostro tempo. Tale approccio, lungi dall'essere mera addizione di discipline diverse, si risolve piuttosto nella loro integrazione virtuosa all'interno di una strategia concertata; cosa che implica collaborazione e la modificazione sinergica delle discipline stesse. Che cos'è infatti l'innovazione se non la modificazione di un sistema grazie a qualcosa di nuovo: idee, modi di vedere? L'innovazione, quindi, più che nell'aggiornamento tecnologico, consiste nella ricerca costante attraverso la cultura del progetto. L'industria 4.0, caratterizzata dalla cooperazione tra macchine e macchine (automazione) e che segna il secondo decennio del Terzo Millennio, è così, di recente, superata dall'Industria 5.0, caratterizzata dalla cooperazione tra macchine ed esseri umani (Collaborative Industry) [20]. La ritrovata abilitazione e importanza dell'uomo nei processi automatizzati – indicano Bisson e Palmieri – sono strategiche per la realizzazione di prodotti di qualità e per la personalizzazione di beni e servizi. Ma soprattutto tale processo evolve verso l'umanizzazione della tecnica: caratteristica nucleare del design. Fatte queste considerazioni, gli autori avanzano il modello operativo Up-Design: un "metodo per disseminare la conoscenza scientifica e creare un ecosistema tra ricerca e sperimentazione, progettare, osservare/rilevare, sviluppare attività di coaching, supportare tutti quei processi

di sviluppo attraverso formazione e informazione ad hoc coinvolgendo i potenziali utenti in un processo di co-progettazione del futuro". La sinergia di università, impresa e centri di ricerca paga. Innovazione sociale e tecnologica, inclusione, resilienza, strategia, turismo, impresa, artigianato, ambiente, economia circolare, bioeconomia sono le parole-chiave per costruire un mondo migliore, in cui il Sud si propone di essere terreno di *sperimentazione*.

È così – attraverso ricostruzioni storiche di protagonisti del design come Ernesto Basile (Sessa) e Roberto Mango (Cristallo) oppure di esperienze virtuose più diffuse, come il recupero della cultura materiale pugliese (Carullo) insieme ad audaci proiezioni sul futuro quali quella di Carta e di Bisson-Palmieri incentrata sulla triangolazione Università-Palermo-Design – che si apre il nuovo corso di "Southern Identity – Notizie sul design meridiano". Una rivista incentrata sul rapporto fra design e territorio, e aperta a contributi plurimi. E su questo rapporto strategico invitiamo i "pensatori meridiani" a partecipare alla prossima call internazionale dedicata alla prospettiva laterale, alla direzione imprevista, non ovvia, eccentrica e cioè fuori dal centro (ammesso che abbia ancora senso parlare di "centro" e di "periferia"), fuori insomma dalle rotte consolidate.

Ecco il tema del prossimo numero, con cui ci proponiamo di alimentare la cultura del progetto e il dibattito circa le peculiarità del contesto meridiano.

1 Sulla centralità dell'imprenditore nel processo del design, cfr. l'intervista, condotta da chi scrive, a Tito D'Emilio, coraggioso imprenditore catanese, che ha svolto un ruolo cruciale per l'affermazione del design in Sicilia, come dimostra il Compasso d'Oro alla Carriera (2008) (Russo 2015).

2 Il *Pensiero meridiano* prende forma fra paesaggi limpidi, grazie a un clima sereno e temperato che fa fiorire la vite e l'ulivo, dove s'incontra gente tanto simile a noi, che al colloquio rivela, per quanto semplici contadini o pescatori, l'esperienza, la saggezza, la moderazione di chi ha dietro di sé una civiltà millenaria. Il Mediterraneo è anche e soprattutto occasione di contatto fra uomini e civiltà, mediazione fra popoli. È interfaccia, interconnessione: una rivoluzione civile che precede quella digitale. Da qui, la marcata vocazione comunitaria della città mediterranea; e la naturale predisposizione del design meridiano verso le comunità collaborative. «Da questo ospitare civiltà diverse discende una dimensione cruciale del Mediterraneo: esso movimenta e mette in contatto i popoli intrecciandone non solo le lingue e le fedi, ma anche le concezioni del tempo e dei ritmi di vita» (Cassano, p. XXVIII).

3 Aggiunge Cassano: «Nel pensiero meridiano si rivendica esplicitamente la connessione tra un sud, quello italiano, e i sud del mondo» (p. IX). E continua: «Forse nel mondo non esiste un solo Mediterraneo, perché sono tanti i luoghi in cui da secoli le civiltà s'incontrano e sono in bilico tra il conflitto e la coesistenza o la contaminazione. Ma si tratta di un insieme vasto e complesso» (p. XXVII). «Non si può non pensare al sud latino-americano, il sud dell'ovest del mondo, un sud che noi tutti conosciamo attraverso alcune grandi figure della politica, della musica, dello sport e della letteratura. Ma questo sud ha anche altre voci, che potrebbero aiutarci a guardare il mondo da una prospettiva nuova» (p. XXXIII). «Ne emerge un'altra storia, una narrazione molto diversa molto diversa rispetto a quelle circolanti, poco conosciuta nel nostro emisfero, ma essenziale per riequilibrare la nostra visione del mondo, per scuotere antiche ovvietà», (p. XXXIV).

4 Perciò dobbiamo smetterla di pensare «il sud o i sud come periferia sperduta e anonima dell'impero, luoghi dove ancora non è successo niente e dove si replica tardi e male ciò che celebra le sue prime altrove», (Cassano, p. 7). Anche perché la ricetta del Nord, già fallimentare in sé e per sé, mal si presta essere generalizzata a livello planetario. «Ma allora che cosa c'è di più attuale di un pensiero capace di immaginare una forma diversa di ricchezza, di dare autonomia teorica al sud? Che cosa più di esso può allontanare il mondo dal miraggio suicida di un'infinita e impossibile replicazione del nord?» (Cassano, p. 98).

5 Senza la storia, insomma, non si fa ricerca. Ribadisce George Santayana (p. 284): «Il progresso, lungi da consistere nel cambiamento, dipende dalla tenacità. [...] Coloro che non sono in grado di ricordare il passato sono condannati a ripeterlo». Chiosa Massimo Vignelli (pp. 20-21): «Secondo me, non c'è alcun dubbio che il più importante aspetto della formazione di un designer debba essere una profonda conoscenza di storia, teoria e critica del design. Senza una conoscenza del passato non esiste una comprensione del presente e una formulazione del futuro. [...] Storia, teoria e critica: ecco la vera spina dorsale del Design!».

6 Ribadisce Anna Maria Fundarò (1995, p. 13): «I Borboni avevano lasciato [...] un tessuto imprenditoriale e produttivo vitale e molto articolato sul piano merceologico; cosicché nei primi anni dopo l'unità d'Italia la crescita industriale procedeva senza distacchi insuperabili dal resto della realtà nazionale ed europea [...]. Non a caso Palermo nel 1891-92 diventa sede di una grande Esposizione in cui tutta la sua capacità produttiva, i suoi talenti artistici e progettuali, tutte le sue carte, insomma, sono giocate al massimo livello. Ma è l'inizio di un processo involutivo, che si svilupperà nel corso di parecchi decenni e che prima di palesarsi in forma macroscopica e drammatica, lascerà tracce imprevedibili di vivacità e vigore culturale e produttivo».

7 Il sodalizio fra progettista e produttore cinquant'anni più tardi costituirà una delle caratteristiche vincenti del design italiano.

Ponti-Cassina, Magistretti-De Padova, Castiglioni-Flos sono binomi formidabili senza i quali, probabilmente, il design italiano non sarebbe stato quel che è stato.

8 Per approfondimenti sull'attività di Basile designer, mi permetto di rimandare a Russo, 2019. Per quanto riguarda la poltrona (Tipo) Torino agli esordi del design italiano, si veda Alessi, Della Mura, De Giorgi, Pasca, Riccini, pp. 30-31. Sulla storia dell'industria di mobili Ducrot, cfr. Sessa.

9 E tuttavia, come rileva la stessa Fundarò, benché Basile seppe essere precocissimo designer, «questa sperimentazione nell'ambito del design, *ante litteram*, non passa certo dalla sua cattedra universitaria. [...] Il suo insegnamento dell'architettura rimase più protetto, meno esposto a questa ricerca di comprensione della realtà produttiva», A. M. Fundarò, 1998, pp. 284-285.

10 Aggiunge la Fundarò (1980, pp. 92-93): «Il nostro lavoro è legato alla nostra dimensione locale [...]. Siamo convinti dell'urgenza della ricostruzione di una nostra cultura materiale contemporanea, a partire dalle piccole cose della quotidianità e dal costume e dal comportamento [...]. La Sicilia ha accettato da un cinquantennio un ruolo di periferia sottosviluppata: sul piano del progetto essa usa modelli culturali importati [...]. Non accettiamo la tesi rinunciataria che fa della Sicilia una regione senza vocazione produttiva e vogliamo lavorare per recuperare quel patrimonio [...] poco conosciuto che è la cultura materiale de mondo artigiano delle zone interne della Sicilia e delle antiche città. [...] La problematica dell'artigianato [...] non rappresenta un puro momento contemplativo; costituisce una ipotesi di interazione e complementarità tra università/cattedra, quale laboratorio progettuale, e botteghe artigianali quali laboratori-atelier esterni». A tal proposito, cfr. Trapani, 2018. Come evidenzia anche Marinella Ferrara (2015), «nonostante la distanza dai centri del dibattito sul progetto contemporaneo, la Fundarò divenne interprete del movimento nazionale di rivalutazione dell'artigianato che si andava diffondendo insieme al Radical Design, e trovò

in esso uno strumento per la riattivazione di qualità produttive e abitative dei centri urbani in Sicilia. I suoi scritti testimoniano una ricerca di possibili radici su cui formare il senso di un progetto di design nel Meridione d'Italia, e il riscatto sociale tramite pratiche creative e produttive. La Fundarò scriveva di urgenza della ricostruzione di una cultura materiale contemporanea e di una dimensione locale capace di confrontarsi con quella internazionale». In breve, per Anna Maria Fundarò, «non c'è intento "salvifico" nell'uso di tecniche artigianali in rapporto alla produzione industriale, piuttosto l'artigianato è in Sicilia l'unica possibilità per fare design» (Ferrara, 2017, p. 138).

11 Negli stessi anni, l'azienda Acerno (Industria Italiana Legno) dà luogo a un'interessante sperimentazione sul piano del progetto realizzando sofisticati arredi regionali con una vasta visione internazionale. Cfr. A. Branzi, 2008a, p. 305.

12 E ancora: «Se la metropoli teorica a cui i razionalisti facevano riferimento [...] era una teorica metropoli omogenea, standardizzata, omologata, orizzontale [...] il nuovo design faceva riferimento a una teorica metropoli ibrida dove ogni luogo e ogni oggetto fondava il suo valore nell'essere diverso dal contesto, produttore di segni alternativi, diseguali (come Las Vegas di Robert Venturi). [...] Così il design e l'architettura erano diventate non solo due discipline diverse, ma due culture diverse, che vedevano il mondo in maniera opposta, e il design rivendicava una nuova centralità rispetto alle gerarchie del progetto, che lo collocavano all'ultimo gradino nelle strategie di trasformazione del reale» (Branzi, 2008a, pp. 231-232).

13 Continua Branzi (2008a, pp. 305-306): «Per la prima volta si provava a guardare quella terra meridionale da sola, con i propri meriti e le proprie responsabilità, senza confrontarla con altri modelli, e senza misurarla con metri che non fossero quelli che essa stessa aveva prodotto. [...] Non esisteva più l'idea che la realtà si sviluppava necessariamente in un'unica direzione, e che il nostro futuro sarebbe stato assorbito in una modernità compatta e consolidata. Ci attendeva invece un futuro costituito

da tanti futuri diversi, risultanti di tanti progetti diversi, quante erano le diverse culture in azione: la modernità che aveva proposto l'unificazione delle tecniche e dei linguaggi aveva lasciato il posto a un *paesaggio ibrido*, dove il moderno e l'antico non erano né in alternativa né in conflitto, ma piuttosto convivano come canali diversi, mescolando i propri miti in un contesto di sincretismo incontrollato, sostituendo l'immagine del Sud terra di sottosviluppo con quella di tanti Sud che in esso convivono: quello modernista, spesso più avanzato di quello nordico; quello africano e islamico; quello baronale; quello scientifico; quello animista. Il Sud era una terra che non aveva avuto l'omogeneizzazione subita dal nord: le sue componenti si erano stratificate e spesso frammischiate, in un continuo processo di contaminazione, discontinuità, sperimentazione. Questa realtà ibrida, frutto di una progettualità debole e di una identità forte, somigliava sempre più, come dicevo, non al mondo del nostro passato, ma a quello del nostro futuro. Essa costituiva dunque un divenire possibile per la modernità, e non la sua alternativa. [...] Questa attesa è stata in gran parte delusa; non per colpa dei singoli operatori, ma piuttosto per colpa della perdita autonomia del meridione, dipendente in tutto e per tutto da Roma e dal settentrione, per quanto riguarda i finanziamenti, i riferimenti istituzionali, l'organizzazione della cultura e dei servizi. Quel patrimonio avrebbe potuto svilupparsi attraverso circuiti autonomi e istituzioni locali; non esistendo queste, anche il design mediterraneo, dopo un'intensa stagione di nascita e di crescita, si assestò come un fenomeno regionale, alternativo, perdendo la sua carica di *possibile modello del mondo*».

14 De Fusco, nei suoi scritti, ha offerto un sostanziale contributo alla ricostruzione teorica del design. La sua Storia del design (1985) è una pietra miliare. Ciò che la caratterizza è l'artificio storiografico – il noto quadriglio – mediante il quale l'autore ricostruisce la vicenda del design dalla fine del Settecento agli anni Ottanta del secolo scorso: «l'“artificio storiografico” di base qui proposto sta nel fatto che non si assume un'incerta definizione del desi-

gn, bensì la sua più accertata fenomenologia. Questa risulta una sorta di struttura invariante: quali che siano le concezioni del design, il campo particolare che si vuole esaminare, la successione temporale dei suoi eventi, ecc., sono sempre presenti quattro fattori o momenti che rendono l'esperienza del design un unitario processo: il *progetto*, la *produzione*, la *vendita* e il *consumo*. Essi vanno intesi come un dato di fatto e, in pari tempo, come un “espediente” espositivo», pp. XI-XII.

15 Suo grande merito è l'ideazione di un metodo basato sulla storia come principio di progresso: l'idea di sviluppare criticamente quanto già pensato e verificato: «Processo metodologico che va compreso non per essere pedissequamente applicato, ma per porsi in continuità con esso, evolvendolo e rapportandolo all'oggi» (Giardinello, p. 74).

16 Dalisi guadagnò anche un Compasso d'Oro alla Carrera nel 2014. Dedicato alla caffettiera di Dalisi è anche il film “Latta e Cafè”, di Antonello Matarazzo (2009).

17 Per approfondimenti sull'opera di Mango, si veda Guida.

18 Tale dualismo è descritto nel saggio di Cassano in termini non meno illuminanti: da una parte la criminalità mafiosa e dall'altra il paradiso esotico (turistico). Qui però gli scenari non sono contrapposti ma entrambi funzionali al medesimo sistema economico etero determinato: «In questa vendita all'incanto, in questo assalto volgare e trasformistico alla modernità si sono venute affermando le due facce oggi dominanti del sud; paradiso turistico e incubo mafioso. Queste due facce in apparenza antitetiche sono invece complementari perché rappresentano la faccia legale e quella illegale dell'inserimento subalterno del sud nello sviluppo, ai suoi margini, laddove i modelli seducenti che si irradiano dalle capitali del nord-ovest si decompongono fino a diventare deformi. [...] Ecco qui la radice di quella complementarità: da un lato il sud come fuori rispetto allo sviluppo, come l'ideale del vacuum della vacanza. [...] Dall'altro lato la vendita trasformistica delle classi dirigenti, la loro corruzione sistematica» (Cassano, p. 6).

19 Argomenta Carta: «In una visione proattiva del futuro abbiamo l'obbligo di riattivare la fabbrica di civiltà perché torni a generare buoni prodotti. È questa visione del Mediterraneo come fucina di modelli sociali e connettore di pluralismi che mi interessa discutere e approfondire, perché è quella che ci fa interrogare sul futuro, costringendoci a lasciare le strade già battute per tracciare possibili accessi all'impensato» (pp. 32-33). «Riattendendo alla sua storia millenaria il Mediterraneo deve tor-

nare un grande luogo di scambio di culture, di beni e servizi, ma anche di idee e tensioni etiche, di visioni politiche e di ambizioni sociali, di studenti e di ricercatori» (p. 36). «Il Mediterraneo può essere in grado di proporre un modello futuro. Un vero e proprio post-capitalismo, come quello proposto da Paul Mason, con meno finanza, meno disuguaglianze, meno ingiustizia sociale. Un nuovo modello di capitalismo non predatorio ed estrattivo ma centrato sui bisogni dei cittadini, generativo

di nuovo valore non solo monetario e capace di agire sul benessere» (pp. 37-38).

20 Sull'Industria 4.0, c'è ormai una vasta letteratura, ad esempio: Bianchi; Magone, Mazali; e Temporelli, Colorni, Gamucci. Sull'Industria 5.0, cfr. <https://www.eesc.europa.eu/it/news-media/eesc-info/012019/articles/66151> [ottobre 2020]; <https://www.automationtomorrow.com/industria-5-0/> [ottobre 2020]; <http://www.nexman.it/2019/10/06/da-industria-4-0-a-industria-5-0/> [ottobre 2020].

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Alessi Chiara, *Le caffettiere dei miei bisnonni. La fine delle icone nel design italiano*, Milano, UTET, 2018
- Alessi Chiara, Della Mura Maddalena, De Giorgi Manolo, Pasca Vanni, Riccini Raimonda, *Storie. Il design italiano*, Milano, Electa, 2018
- Alison Filippo, De Fusco Renato, *Artidesign*, Firenze, Altralinea, 2018 (1991)
- Bianchi Patrizio, *4.0. La nuova rivoluzione industriale*, Bologna, il Mulino, 2018
- Branzi Andrea, “Il design mediterraneo”, in *Il design italiano 1964-2000*, Milano, Electa, 2008a, pp. 304-309
- Branzi Andrea, “Il Nuovo Design Italiano”, in *Il design italiano 1964-2000*, Milano, Electa, 2008, pp. 230-232
- Buddensieg Tilmann, Rogge Henning (a cura di), *Cultura e industria, Peter Behrens e la AEG 1907-1914*, Milano, Electa, 1979
- Carta Maurizio, *Futuro. Politiche per un diverso presente*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2019
- Carullo Rossana, Labalestra Antonio, “Il design nelle politiche di sviluppo del Mezzogiorno. I lavori del Gruppo Mezzogiorno 2000 per ‘l’accrescimento a livello meridionale di un diffuso tessuto di democrazia reale’”, in Dellapiana Elena, Gunetti Luciana, Schodeller Dario (a cura di), *Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo, AIS/Design* – Politecnico di Torino (BYNC) 2020, pp. 181-190
- Cassano Franco, *Pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- Cristallo Vincenzo, Morone Alfonso, “Mango e Alison: le premesse di un ‘abitare contemporaneo’ nella relazione tra Disegno Industriale e Architettura degli Interni nell’esperienza storica della Facoltà di Architettura di Napoli”, in Cafiero Gioconda, Flora Nicola, Giardiello Paolo (a cura di), *Costruire l’abitare contemporaneo. Nuovi temi e metodi del progetto*, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 144-148
- De Fusco Renato, *Storia del design*, Roma-Bari, Laterza, 1985
- De Fusco Renato, Rusciano Raffaella R., *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*, Bari, Progedit, 2015
- Dorfles Gillo, *Introduzione al disegno industriale*, (1963), Torino Einaudi, 1972
- Ferrara Marinella, “Anna Maria Fundaro. Protagonista della didattica per lo sviluppo dei contesti meridionali e mediterranei (1970-1990)”, in Riccini Raimonda (a cura di), *Angelica e Bradamante. Le donne del design*, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 127-148
- Ferrara Marinella, “La scrittura critica di Anna Maria Fundaro: Radici e identità del disegno industriale in Sicilia”, *AIS/Design. Storia e ricerche* n. 6, 2015. <http://www.aisdesign.org/aisd/la-scrittura-critica-di-anna-maria-fundaro-radici-e-identita-del-disegno-industriale-in-sicilia>. [ottobre 2020]
- Fundarò Anna Maria, “Artigianato e didattica: La scuola di design rifiuta l’accademia”, *Ottagono* n. 57, 1980, pp. 92-93
- Fundaro Anna Maria, “Il processo interrotto della modernità”, *Nuove Effemeridi* n. 31, 1995, pp. 13-18
- Fundaro Anna Maria, “Il disegno industriale”, (1998), in Cesare Ajroldi (a cura di), *Per una storia della Facoltà di Architettura di Palermo*, Roma, Officina Edizioni, 2007, pp. 277-295
- Galasso Giuseppe, “Esemplarità e singolarità del Mediterraneo”, *Civiltà del Mediterraneo* n. 1, 1991, pp. 29-42
- Giardinello Paolo, “La ricerca come metodo di conoscenza”, in Santoro Maura (a cura di), *Filippo Alison. Un viaggio tra le forme*, Milano, Skira, 2013, pp. 71-79
- Gravagnuolo Benedetto, “Il contributo della Scuola Napoletana al nuovo scenario internazionale del design”, in Mucci Egidio (a cura di), *Design 2000*, Milano, FrancoAngeli, 1994
- Guida Ermanno, *Roberto Mango, Progetti, realizzazioni, ricerche*, Napoli, Electa, 2006
- Magone Annalisa, Mazali Tatiana (a cura di), *Industria 4.0. Uomini e macchine nella fabbrica digitale*, Milano, Guerini e Associati, 2020
- Russo Dario, *Come un aquilone. Intervista a Tito D’Emilio*, Siracusa, LetteraVentidue, 2015
- Russo Dario, “Ernesto Basile. Dall’architettura d’interni all’industrial design”, *Op. cit.* n. 164, 2019, pp. 92-104
- Santayana George, *The Life of Reason*, New York, Scribner’s, 1905
- Sessa Ettore, *Ducrot, Mobili e Arti Decorative*, Palermo, Novecento, 1989
- Temporelli Massimo, Colorni Francesco, Gamucci Bernardo, *4 punto 0. Fabbriche, professionisti e prodotti della Quarta rivoluzione industriale*, Milano, Hoepli, 2017
- Trapani Viviana, “L’eredità di Anna Maria Fundarò nella scuola di design di Palermo”, *QuAD | Quaderni di Architettura e Design* n. 1, 2018, pp. 335-349
- Valéry Paul, “La méditerranée est une fabrique de civilisation”, (1931), in *Regards sur le monde acqve et autres essais*, Gallimard, Paris 1945
- Vignelli Massimo, *The Vignelli Canon*, (2010), Milano, Postmedia, 2012

Innovazione, ricerca e formazione: un modello operativo UP-D

The industry is evolving towards the humanization of technology. Function, need, gratification, dreams, socialization and passion, will be the ingredients of a way of living, working and relating, in addition to the product/service. A more articulated, more complex vision of knowledge is being implemented, more consistent with the challenge that globalization and the new times have put into the field; a vision in which the specialized languages must have the possibility to interact in all their richness and multiplicity, in order to contaminate each other and to enhance. What is needed is a synthesis between humanistic and technical sciences in synergy with the business world.

Key-words: design-innovation, resilience, design-tradition

M. Bisson – S. Palmieri

La progettazione di un prodotto/sistema è materia così vasta, da essere quasi senza limiti. Rappresenta una disciplina incrociata, in virtù di tutte le interazioni tra diversi settori operativi e diversi contributi teorici, dalla complessità del reale e dalla varietà delle scale dimensionali di cui è caratterizzata.

Nel quadro di correlazione delle conoscenze, le specificità disciplinari, benché persistano e operino in maniera consapevole, entrano in gioco con contributi differenziati alle varie scale e secondo varie aree tematiche. Questo, attraverso un'integrazione che si configura come articolata condizione di sinergie e collaborazione. Affiancando o superando le logiche proprie dei processi di trasferimento delle conoscenze, si stanno oggi consolidando processi cognitivi e operativi basati su approcci transdisciplinari di condivisione e circolazione delle conoscenze. I saperi non vengono più coinvolti secondo una sequenza lineare, ma si

configurano come una grande rete orizzontale, che opera su più dimensioni anche con approcci diversi, e che attiva per necessità processi di sintesi e appunto di networking. La rete consente inoltre di mettere insieme l'eterogeneità umanistica e tecnica, anime sinergiche e complementari della nuova cultura della conoscenza, con l'unico fine di esplorare il futuro e ipotizzare soluzioni per migliorare il benessere collettivo, che valorizzino e diano senso all'uomo, alla sua storia e al suo contesto.

Un esempio chiaro può essere riferito alle modalità di integrazione fra gli elementi di specificità e di autonomia della progettazione ambientale (e dei suoi ambiti scientifico-disciplinari) con quelle che sono le sue ricadute sulla società, sull'economia e sull'ambiente. I singoli contributi disciplinari sinergici, condivisi e/o di frontiera, possono rappresentare un'evoluzione del modo di fare ricerca e formazione, a partire da premesse condivise di metodo,

di pratica della multidisciplinarietà e di processi formativi innovativi.

Il mondo della ricerca, le attività di training e la formazione, si sovrappongono e si intersecano, richiedendo la definizione di una strategia con cui affrontare un quadro complesso, pur tuttavia con ovvi margini di imprevedibilità. L'emergenza ambientale, gli effetti del cambiamento climatico, l'innovazione tecnologica sostenibile, la digitalizzazione, la crisi della produzione e quella dell'abitare, l'evoluzione sociale, rappresentano alcuni punti ai quali il progetto, a varie scale, deve fornire risposte plausibili.

Pertanto, un discorso generale di progettazione ambientale, più che essere fondato sull'informazione, dovrebbe essere sostenuto con la formazione. Dovrebbe essere, cioè, un discorso di carattere formativo intorno all'arte del costruire, la *De re aedificatoria* (Alberti, 1485). Perciò un discorso sulla progettazione ambientale, prima ancora di essere configurato, richiede scelte di contenuto e di metodo, o meglio richiede una finalità. Una finalità di carattere formativo è quella di cercare di fondare, attraverso lo studio della progettazione ambientale, un valido rapporto tra tecnica e cultura. E ciò non è motivato solo dalla constatazione, che tutti abbiamo fatto in questi anni, sull'aspetto deleterio della tecnica e dell'economia quando siano prive di cultura; ma anche viceversa sull'evidenza dello stretto legame che sempre dovrebbe esserci tra la i processi produttivi e la cultura del progetto. Rivolgiamo pertanto la nostra attenzione al problema del principio formativo. Il filosofo Antonio Gramsci, in uno storico suo libro *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1955), ha messo in rilievo che il principio educativo del nostro passato è stato lo studio del greco e del latino: infatti per molti anni nelle nostre scuole si è studiato il greco e il latino, non per parlare in greco e in latino, ma perché tutta la nostra civiltà occidentale si fondava sulla civiltà classica di origine greco-romana. Allora non c'erano dubbi, quel principio educativo dava esiti positivi più che sicuri. Quel principio educativo, osservò ancora Gramsci, è oggi pressoché finito, superato. La nostra civiltà occidentale attuale non s'identifica più con l'antichità e la civiltà classica. Tuttavia, non si può dire con altrettanta certezza che quel principio educativo sia stato sostituito da un altro, da un nuovo principio educativo, altrettanto valido, pregnante e omnicomprensivo. Anzi, la mancanza di principi educativi altrettanto verificabili ci induce a credere che la nostra civiltà attuale abbia attraversato, e tuttora stia attraversando, una crisi d'identità. C'è chi afferma che i fondamenti di un nuovo assetto educativo

siano quelli scientifici e tecnologici e, viceversa, c'è chi sostiene che siano invece quelli umanistici e, in particolare, quelli storici. Intanto cominciano ad apparire come materie nei percorsi formativi le scienze umane come ad esempio l'antropologia, la sociologia, la psicologia. Oggi, in tutti i casi, la questione è resa ancora più controversa dall'avvento della società di massa (senza classi), post-industriale e del terziario avanzato, della società affluente e dei consumi, con tutti gli strumenti tecnologici a essa connessi. Nella fase attuale, che appare transitoria, è possibile immaginare che validi principi educativi si possano delineare proprio sulla base delle scienze umane e con una concreta coscienza dei dualismi, dicotomie o contraddizioni che caratterizzano la nostra epoca. La contraddizione più grande che ci ha lasciato in eredità il Novecento è quella che fu già evidenziata da Chales Percy Snow, con il suo libro *Le due culture* (1965). Qui si tratta, come dice Ludovico Geymonat nella presentazione del libro di Snow, di una frattura tra la cultura umanistica, storico-letteraria, e la cultura scientifica, tecnologica; una frattura che si è inasprita giorno dopo giorno diventando nefasta.

A detta di Snow, questa frattura potrebbe essere superata prima di tutto con l'attuazione di programmi scolastici che evitino le troppe affrettate specializzazioni professionali; in secondo luogo, smettendo di sottovalutare i fondamenti teorici e culturali delle discipline applicative o professionali. In altri termini, oggi non è più pensabile un'educazione scientifica e una prassi tecnica o economica senza il supporto di una cultura umanistica, perché non si costruiscono solo manufatti tecnico-funzionali, ma con questi si costruisce una civiltà umana. Né dall'altra parte è più pensabile un'educazione umanistica priva di legami con il mondo scientifico, tecnico ed economico, cioè un'educazione umanistica di tipo idealistico.

A tutto ciò, bisogna aggiungere quanto negli ultimi anni l'evoluzione tecnologica e la globalizzazione abbiano cambiato radicalmente il nostro modo di vivere, socializzare e lavorare. Anticipatore e critico del cambiamento in atto è stato sicuramente Zygmunt Bauman (2007) che, con la sua definizione di "società liquida", ha dato visione di come molte "sicurezze" del secolo passato, stessero venendo meno. Nel 2019, in modo meno critico e più narrativo, Alessandro Baricco, con il libro *The Game* (2019), prova a dare una lettura trasversale di questo cambiamento, dandoci una chiave di lettura più "ironica" ma allo stesso tempo coerente con quanto è successo. Ciò che accomuna i due autori è la lettura di una società in continua evoluzione, in cui "niente" rimane stabile né certo, soprattutto

rispetto allo sviluppo tecnologico e all'adozione di strumenti sempre più connessi. Uno sviluppo incontrollato, che non ha influenzato un solo dominio (ad esempio quello industriale) ma ha investito tutti i campi della vita sociale, pubblica, privata, lavorativa e altri ancora. Da tutto ciò risulta che, oggi, la necessità è quella di trovare delle modalità differenti dal passato in merito a formazione, ricerca e sviluppo della civiltà umana.

Certo è che una società senza ricerca scientifica non ha speranze per il suo futuro, non c'è dubbio su questo principio, che allinea economisti e scienziati, filosofi e politici. Resta il problema di come applicarlo. E anche qui su un primo punto siamo tutti d'accordo: servono maggiori investimenti (Veronesi, 2004).

Gli investimenti sono parte importante per poter dare strumenti adeguati per lo sviluppo della ricerca, ma non è sufficiente. Servono nuove risorse anche professionali, nuove tecniche di formazione, costruire reti che superino la dicotomia "accademia - industria".

Secondo la definizione dell'Unesco, la transdisciplinarità (Piaget, 1982, pp. 131 e sgg.) è quello spazio intellettuale dove le connessioni tra diversi argomenti isolati possono essere esplorate e svelate.

Ciò significa la capacità di creare sinergie tra saperi diversi su obiettivi comuni. Se ciò accade, la complessità affrontata è superiore a qualsiasi disciplina che opera in modo autonomo, connettere persone, costruire un nuovo modo di approcciare alle criticità, mettere insieme competenze personali. La frammentazione delle discipline, il concetto di competenza specialistica, oggi è sempre meno perseguibile e deve essere ritenuto superato. Per affrontare la complessità moderna e l'elevato numero di informazioni e criticità a cui siamo esposti continuamente, è fondamentale creare dei processi di integrazione, perché la semplice monodisciplinarità non può più rispondere a determinate necessità che oggi si pongono. Oggi dobbiamo trovare nell'approccio transdisciplinare lo strumento con cui affrontare le nuove sfide, il modo con cui le varie discipline collaborano per arrivare allo scopo ultimo, superando l'atteggiamento multidisciplinare e interdisciplinare.

Nell'interdisciplinarità le discipline si modificano nei loro concetti o strumenti, per mezzo di altre. In quest'approccio, però, quelle che collaborano e si modificano sono delle discipline vicine tra loro, che per loro natura hanno dei punti di raccordo.

Il termine transdisciplinarità [1] nasce nel 1970 a opera di Jean Piaget, psicologo, filosofo e biologo svizzero. La definizione indica un approccio che allo stesso tempo

oltrepassa e intreccia diverse discipline, passando per il rifiuto della frammentarietà della conoscenza, puntando invece a una comprensione integrata e unitaria del mondo.

Avete notato come si sviluppino sempre nuove discipline cosiddette di frontiera?

Meccatronica, biotecnologie nascono tutte dal matrimonio di due scienze, dal genio di individui che hanno saputo unirle e farle parlare, che hanno saputo gestire al meglio la complessità di alcuni fenomeni e la diversità delle due discipline, creando una sinergia tra di esse, dando vita a qualcosa di nuovo. Solo con l'unione di due punti di vista così diversi si è potuto risolvere problemi e analizzare fattori finora rimasti nel buio.

Ed è proprio questa sinergia che contraddistingue l'approccio transdisciplinare dai precedenti, quello multidisciplinare e interdisciplinare.

Nell'approccio transdisciplinare non si tratta di un'addizione di discipline, ma di una loro collaborazione e modificazione reciproca. La transdisciplinarità della progettazione ambientale è la chiave strategica per render possibile la messa a sistema degli aspetti ambientali, sociali ed economici: infatti, soddisfa la necessità di coinvolgere e coordinare, in tutte le fasi della configurazione del futuro, i ricercatori di diversi settori al fine di costruire un tutt'uno dove ciascuno acquisisce e restituisce conoscenza, al fine di innovare.

Ma che cosa significa innovazione? Il dizionario ci propone: «mutare un sistema introducendo qualcosa di nuovo: idee, modi di vedere».

Questa definizione non esorta a cambiare tecnologia, come la tradizione industriale ci ha invece abituato a pensare; vuol dire, piuttosto, inserire in un sistema una visione nuova, un modo nuovo di affrontare la realtà. L'innovazione non risiede nel continuo aggiornamento tecnologico, ma nell'angolazione con cui si osservano i problemi. L'innovazione non consiste nello studio di un aspetto tecnologico o del suo perfezionamento, ma nella ricerca costante attraverso la cultura del progetto. È quindi necessario cambiare l'approccio ai problemi e partire dal presupposto di far parlare, dialogare, mettere a confronto più ambiti: progettuale, industriale, politico, ambientale, sociale, economico, ecc. Nessuno di questi è autonomo, tutti sono in stretta correlazione e interdipendenza e formano un sistema, cioè un insieme per definizione «costituito da più elementi interdipendenti, uniti tra loro in modo organico». La realizzazione di questo obiettivo non può prescindere dal fatto che ogni attore è legato a un

altro e che tutti agiscono in sinergia condividendo la responsabilità di quanto si attua.

In un momento storico in cui siamo a contatto con macchine piene dei dati più disparati, su soggetti e argomenti diversi, ma sempre tutti interconnessi, tra le altre *skills* del futuro nasce e cresce la necessità di sviluppare la cosiddetta “transdisciplinarietà”.

La conoscenza non è più unitaria: ci troviamo davanti a un'enorme complessità della realtà, per cui la semplice giustapposizione di discipline non è più sufficiente.

Come *problem solving* di situazioni complesse serve un approccio diverso, più articolato, un'integrazione di punti di vista, la transdisciplinarietà per l'appunto.

La progettazione ambientale basa la progettazione di un nuovo prodotto (prodotto dal latino *productus*, participio passato del verbo *producere*, portare, condurre avanti) sul risultato del miglior compromesso tra parametri ambientali e tecnico-economici, sulla valutazione degli impatti ambientali e sulla scelta dei materiali, delle forme e delle strutture.

Si dovrebbe essere coscienti che non è solo la soluzione tecnica che può dare la soluzione, ma anche la definizione di scenari generali e possibili in grado di ripensare la cultura del progetto e quella della produzione.

È necessario non solo un approccio antropologico, l'interpretazione dell'uomo-oggetto, relazioni uomo-materiale, uomo-tecnologia o esplorazioni etnografiche per un progetto, ma diventa fondamentale la progettazione delle relazioni stesse (Olgyay, 1963), tra sistemi, tra oggetti, tra esseri umani, ed è necessario un design delle nuove relazioni.

Ma anche affrontare la dimensione antropologica del design. Per poter progettare è importante conoscere le forme dell'abitare, del lavorare e del creare comunità, al fine di produrre oggetti, reti, interfacce e servizi (Fiorani, 2010).

Come scrive Donald A. Norman (2007), «la sfida consiste nell'arricchire le nostre vite con dispositivi intelligenti in grado di accompagnarci nelle nostre attività, dotate di capacità complementari alle nostre, al fine di permetterci di ottenere più risultati, più benessere, più scelta, non più stress».

La scienza e la tecnologia possono essere strumenti adatti per affrontare i problemi ambientali e sociali e, allo stesso tempo, per soddisfare i requisiti e le esigenze della società contemporanea, ma sono ancora troppo “altamente energetici” e ad alto impatto. Le grandi sfide, le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche, inevi-

tabilmente legate al mondo dei manufatti, mostrano anche ripercussioni sui nostri comportamenti: il progettista in grado di gestire nuove tecnologie, trovare applicazioni innovative e orientare la ricerca nella direzione più corretta al fine di soddisfare bisogni reali e in una sfera di sostenibilità, assume un ruolo determinante.

La relazione tra formazione, ricerca e industria è alla base della costruzione del futuro della nostra società e, da molteplici indicatori, si rileva la necessità che queste tre aree di attività trovino forme di collaborazione.

La collaborazione per l'innovazione non è pratica nuova nelle scuole di Design. Possiamo infatti trovare diverse similitudini con quanto descritto da Dario Russo (2018) che, oltre a trovare una interessante sintesi storica delle tre importanti Scuole di design, riporta una frase di Gottfried Semper, docente alla Government School of Design di Londra in cui afferma: «I fabbricanti o i privati si sono rivolti a me e ai miei allievi; [...] ho ricevuto in questo periodo diverse altre commissioni, affidate a me personalmente, ma svolte sovente con l'aiuto e la collaborazione degli studenti». Questo succedeva a fine Ottocento e da allora questo dialogo tra università e impresa è stato approfondito e si è naturalmente modificato. Oggi, dalla collaborazione con il mondo universitario possono nascere idee, brevetti, nuovi prodotti, ricerche libere o applicate e molto altro. Questa doppia funzione dell'università, didattica e ricerca, ci fa capire ancora di più quanto sia importante mantenere il contatto con il mondo industriale, aggiornando i contenuti e i processi per co-produrre risultati ad alto contenuto di innovazione e aggiornamento tecnologico (Bisson et. al., 2020). La relazione Università-Impresa è da sempre stata considerata strategica per l'innovazione e lo sviluppo imprenditoriale. La sinergia su progetti comuni è fondamentale per la competitività e lo sviluppo economico di un territorio (Etzkowitz, Leydesdorff, 2020).

L'innovazione, oggi, si fonda su una serie di parametri che si possono riassumere in: incertezza, crescente rilevanza delle competenze scientifiche, crescente complessità, ruolo dominante dell'approccio sperimentale, crescente peso dell'esperienza cumulata nell'attività di innovazione. (Economyup, 2018)

I Centri di Ricerca hanno da sempre avuto un approccio moderno all'innovazione, dettato in particolare dalla loro natura, votata a fare innovazione, ad adattarsi continuamente alle evoluzioni, a operare in aree incerte ma su fondamenta scientifiche comprovate, cosa che è di fatto una competenza. I Centri di ricerca sono definiti “lear-

ning environment”, dove non solo è possibile perseguire progetti orientati all’ottenimento di uno specifico output di innovazione (e.g. software innovativo, brevetto), ma vi è anche la possibilità di farsi “contagiare” in termini di modus operandi. Molte volte si opera in ambienti multidisciplinari e ciò comporta una necessaria capacità di apprendere dagli altri.

Questo porta anche a dedurre che strutture, istituzioni e centri di ricerca possano avere interesse a costruire processi d’innovazione contaminandosi a vicenda, generando benefici reciproci utili alla realizzazione di un ecosistema dell’innovazione. È ovvio che confrontarsi con realtà molto diverse e, a volte, come nel caso del mondo aziendale, con realtà molto grandi, ha dei rischi: le realtà molto grandi, tipicamente, soffrono della cosiddetta “path dependency theory” che porta a ripetersi o ad adeguarsi senza ipotizzare percorsi di innovazione. Vi è quindi un serio rischio che le competenze, le routine organizzative, i modi di operare e di innovare, che hanno determinato il successo dell’impresa e la sua crescita nel tempo, continuino a essere replicate e utilizzate anche quando cambiano le esigenze e lo scenario competitivo ne richiederebbe di nuove; ciò porta a uno scarso allineamento con l’ambiente esterno e a un conseguente calo di performance.

La necessità di creare delle realtà che possano connettere il mondo della ricerca e della formazione con il mondo dell’impresa e delle istituzioni che offrono servizi, è di fondamentale importanza, così come la possibilità di realizzare *Competence Center*, attività prevista dal Piano Nazionale Industria 4.0 (2017-2020) in cui si possono rilevare le direttrici o *guide lines* per nuove iniziative con obiettivi di notevole importanza strategica: *Advanced Manufacturing Solution, Additive Manufacturing, Augmented Reality, Simulation, Horizontal/Vertical Integration, Industrial internet, Cloud, Cybersecurity, Big Data and Analytics* (MiSE, 2020).

Tutto ciò è già in corso e si comincia già a parlare di Industria 5.0, una *Collaborative Industry*, ossia un modello di impresa caratterizzato dalla cooperazione tra macchine ed esseri umani, con il fine ultimo di dare un valore aggiunto alla produzione creando prodotti personalizzati che rispettino le esigenze dei consumatori. La ritrovata abilitazione e importanza dell’uomo nei processi automatizzati, sono strategiche per la produzione di prodotti di qualità e per la personalizzazione dei beni o dei servizi offerti ai clienti. Oltre all’importanza del dato in sé, occorre rilevare come questo nuovo paradigma industriale, basato sulla collaborazione tra forza lavoro umana e intelligenza

artificiale, si muova nell’ambito di un’economia circolare, in grado di rinnovare/rafforzare sé stessa e trarre nuova linfa dalla diversità.

In questo contesto, frenetico e con traiettorie spesso imprevedibili, la realizzazione di un connettore tra ricerca, formazione e industria può essere un punto importante da cui partire: creare Centri di competenza che siano Laboratorio/Officina/Fucina/Incubatore, osservatori sul mondo della ricerca applicata, volti a fare ricerca pre-competitiva con la sperimentazione di innovazioni tecnologiche ad ampio raggio e di trasferimento tecnologico, culturale e di visione. Tutto questo attraverso un approccio collaborativo che metta a valore le sinergie tra aziende, istituzioni e università e che aggregi la componente umanistica con la componente tecnica, al fine di poter erogare formazione/informazione/soluzioni con un approccio che connota la cultura del design. La metodologia per necessità deve basarsi su un approccio multidisciplinare e transdisciplinare, con coinvolgimento di competenze accademiche affiancate a competenze imprenditoriali, professionali e industriali: un format cioè che vuole essere pioniere di una nuova via verso l’innovazione e lo sviluppo, un laboratorio per l’alta formazione, la sperimentazione e lo sviluppo di tecnologie innovative e a impatto sociale, finalizzate al miglioramento della qualità della vita. I temi su cui operare sono spunti legati al retaggio degli attori partecipanti, ma sono necessari allargamenti e contaminazioni verso tutti gli ambiti della Ricerca. Infatti il principio della multidisciplinarietà e transdisciplinarietà consente di integrare all’interno dei temi principali anche discipline e competenze capaci di fornire spunti e di indirizzare in modo innovativo la tecnologia e la cultura digitale. Il Centro, in quanto ecosistema tra ricerca e sperimentazione, deve essere impegnato su più fronti paralleli e convergenti allo stesso tempo: la verifica e lo scouting continuativi dello “stato dell’arte” mondiale negli ambiti selezionati per la Ricerca; la Ricerca stessa, con una forte tendenza alla sperimentazione, per far nascere un ecosistema anche produttivo intorno alle tecnologie innovative oggetto di sperimentazione e per affiancare i processi di sviluppo dei territori; la formazione di profili professionali in grado di gestire la nuova complessità, tecnica e umanistica. Obiettivo, in tal senso, è diventare collettore tra il mondo della ricerca e il mondo produttivo attraverso la realizzazione di percorsi formativi post laurea, corsi di alta formazione e corsi ad hoc per rispondere alle sempre più elevate richieste di competenze necessarie allo sviluppo della società in cui viviamo.

L'obiettivo della proposta UP-D [2], a partire dalla cultura del Design come metodo per disseminare la conoscenza scientifica e creare un ecosistema tra ricerca e sperimentazione, è quelli di progettare, osservare/rilevare, sviluppare attività di *coaching*, supportare tutti quei processi di sviluppo attraverso formazione e informazione ad hoc coinvolgendo i potenziali utenti in un processo di co-progettazione del futuro. La costruzione di reti che coinvolgono enti di ricerca pubblici e privati porteranno un sicuro e diretto beneficio alle aree in via di "sviluppo" e ad alto potenziale.

La multidisciplinarietà e l'interdisciplinarietà rappresentano il motore di UP-D che, grazie alla collaborazione e alla co-creazione, vuole creare nuovo valore attraverso un network culturale, scientifico e professionale (*Design thinking*, design strategico, design management).

Le parole chiave con funzione portante del progetto sono: innovazione tecnologica, inclusione, resilienza, mercato, strategia, turismo, impresa, artigianato, ambiente, economia circolare, bioeconomia, che generano attività diverse:

- Formazione: master universitari, alta formazione, corsi ad hoc;
- Coaching: affiancamento allo sviluppo d'impresa. Ad esempio esplorando nuovi scenari applicativi, d'uso e consumo, indagando possibili trasferimenti tecnologici e contaminazioni per arrivare a nuove tipologie di sistemi (semplificazione e riduzione della complessità): integrare saperi diversi per fare innovazione non soltanto concentrata nei centri di R&D ma inserita in tutto il processo ed esternalizzata per competenze più mirate;
- Osservatorio;
- Ricerca finanziata;
- Corsi ad hoc/workshop;
- Consulenza.

Integrare saperi diversi, per fare innovazione non soltanto concentrata nei centri di R&D ma inserita in tutto il processo ed esternalizzata per competenze più mirate, è sicuramente una strada vincente: il valore meta-progettuale non si limita solo ai competitors, al marketing, allo scenario e al contesto, ma arriva fino ad analizzare l'essere umano con i suoi desideri, i suoi limiti, i suoi sogni. L'industria (soprattutto l'industria 5.0) si sta evolvendo proprio verso quest'umanizzazione della tecnica (robot,

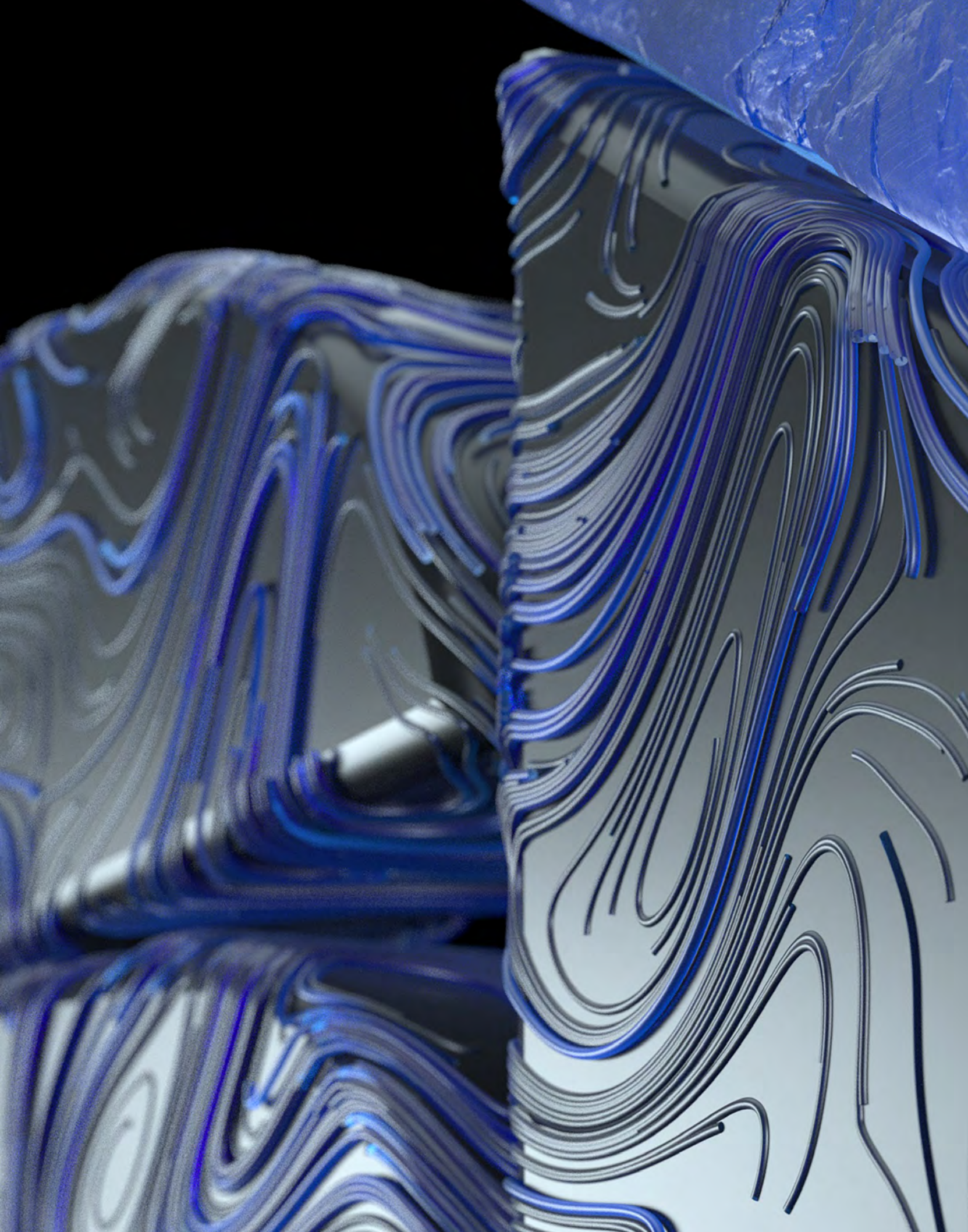
intelligenza artificiale, ecc.): funzione, necessità, gratificazione, sogni, socializzazione e passione, saranno gli ingredienti di un modo di vivere, lavorare, relazionarsi, oltre al prodotto/servizio.

Si attua cioè una visione del sapere più articolata, più complessa, più coerente con la sfida che la globalizzazione e i nuovi tempi hanno messo in campo; una visione in cui i linguaggi specialistici devono avere la possibilità di integrare in tutta la loro ricchezza e molteplicità, per contaminarsi e potenziare il risultato: l'esperto di scienze umanistiche e l'esperto di scienza e tecnica in sinergia con il mondo imprenditoriale, devono collaborare per co-creare nuove idee da coltivare e far crescere.

La presunta bassa capacità innovativa del sistema produttivo italiano, legata a imprese troppo piccole per investire in ricerca e ai pochi soldi impiegati per le funzioni R&S, in realtà – forse – è un luogo comune. Infatti l'innovazione di sviluppo costituisce il quotidiano impegno per migliaia di piccole e medie imprese. E da qui si vuole partire per promuovere un incontro tra tessuto produttivo e centri per l'innovazione. In Italia ci sono centri di eccellenza, e tra questi le Università, notoriamente partner d'eccellenza per affrontare in modo innovativo e strategico processi di sviluppo dell'impresa, del prodotto e per avere visioni progettuali basate su un consolidato approccio scientifico.

La possibilità di brevettare nuovi prodotti è un tema molto importante, perché garantisce alle aziende di proteggere i propri investimenti nella ricerca e permette loro di acquisire risorse economiche supplementari attraverso la gestione economica dei diritti: contemporaneamente, l'università grazie ai brevetti riesce a vedere protetta la proprietà intellettuale.

Il modello di cooperazione per innovare di UP-D, che passa anche attraverso la formazione mirata di risorse che saranno poi vincenti sul mercato del lavoro, permette alle imprese di muoversi in un ambito non strettamente attinente al proprio core business, accedendo a una ricerca volta non solo alla progettazione di un nuovo prodotto da immettere sul mercato, ma in grado di generare nuovi possibili scenari di business. Il modello è replicabile per tutte le PMI, facilmente adattabile a singole esigenze, per creare un terreno comune di crescita e contaminazione, chiave strategica per competere e innovare.



1 A differenza delle relazioni interdisciplinari, le relazioni multidisciplinari si stabiliscono quando «la soluzione di un problema richiede informazioni a due o più scienze [...] senza però che le discipline messe a profitto siano modificate o arricchite da quelle che utilizza»; la transdisciplinarità rende possibili «legami

dentro un sistema totale privo di frontiere stabili fra le discipline».

Rispetto all'interdisciplinarità è bene tener presente la seguente citazione, estrapolata da Le scienze dell'uomo: «le tecniche acquisite in una scienza naturale “possono essere” in grado di chiarire direttamente quello che era

necessario costruire per risolvere un difficile problema, fondamentale per le scienze dell'uomo» (Piaget, 1976).

2 UP-D è l'ipotesi di realizzazione di un centro di competenze transdisciplinari posizionato al centro del mediterraneo che unisca le risorse della ricerca universitaria e l'impresa.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Alberti Leon Battista, *De re aedificatoria*, Firenze, Nicolò di Lorenzo, 1485
- Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, 2000 (tr. it. *Modernità Liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002)
- Baricco Alessandro, *The Game*, Torino, Einaudi, 2019
- Bisson Mario, Ianniello Alessandro, Palmieri Stefania, Zinzone Martino (a cura di), *Cogeneration for Design Training: New Frontiers for Continuous Growth*, (EDULEARN20 12th International Conference on Education and New Learning Technologies, July 6th-7th, 2020), IATED Academy, 2020
- Etzkowitz Henry, Leydesdorff Loet, “The Dynamics of Innovation: From National Systems and ‘Mode 2’ to a Triple Helix of University-Industry-Government Relations”, *Research Policy* n. 29, 2000, pp. 109-123
- Fiorani Eleonora, *Per un’antropologia del Design*, Design & Humanities, Giornata di studio intorno al ruolo delle discipline di progetto e delle discipline umanistiche nella didattica, 2010. https://designforculturalheritage.files.wordpress.com/2010/06/dh_fiorani_paper.pdf [ottobre, 2020]
- Gramsci Antonio, *Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1955
- <https://www.economyup.it/innovazione/open-innovation-cosi-i-centri-di-ricerca-aiutano-le-aziende-a-superare-linnovazione-di-routine/> [ottobre, 2020]
- https://www.mise.gov.it/images/stories/documenti/Piano_Industria_40.pdf “Piano nazionale Industria 4.0”, guida del Ministero dello Sviluppo Economico [ottobre, 2020]
- Piaget Jean, *Le scienze dell’uomo*, Roma-Bari, Laterza, 1976
- Piaget Jean, “L’épistémologie des Relations Interdisciplinaires”, *L’interdisciplinarité*, 1972, pp. 131-144 (trad. it. *Pedagogia strutturalista*, Torino, Paravia, 1982)
- Mumford Lewis, *Technics and Civilization*, 1934 (tr. it. *Tecnica e Cultura*, Milano, il Saggiatore, 1961)
- Norman Donald, *The Design of Future Things*, New York, Basic Books, 2007
- Olgyay Victor, *Design with Climate. Bioclimatic Approach to Architectural Regionalism*, Princeton University Press, 1963
- Percy Snow Charles, *Le due culture*, Venezia, Marsilio, 1965
- Russo Dario, “Between Theory and Practice: Teaching Design in Cole, Bauhaus and HfG Schools”, *AGATHÓN* n. 03, 2018, pp. 183-190
- Veronesi Umberto, “Ricerca e industria, una nuova alleanza”, *Il Sole 24h.com*, 2004. https://st.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2008/10/ricerca-industria-nuova-alleanza_PRN.shtml [ottobre, 2020]

Ernesto Basile: dal progetto integrale al disegno industriale

The design in the various sectors of decorative and industrial arts for Ernesto Basile represents a unitary fact linked to architectural composition. His activity in the different artistic sectors stands out above all for his ability to identify autonomous fields of research and experimentation. The truly innovative scope of Basile's role lies above all in his being probably the only Italian architect of international level consciously devoted to the principle of integral design and to an effective leveling of the arts. This will lead him in the arc of his entire activity, from the integral project to industrial design, to anticipate the birth of the figure of the designer.

Key-words: Ernesto Basile, Palermo, Proto-designer

Ettore Sessa

Nel 1965 Gianni Pirrone (Scozzola, 2012) pubblica nel numero 128 del periodico "Comunità", fondato da Adriano Olivetti nell'immediato dopoguerra, un saggio su Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) [1] che segna una svolta decisiva nella storiografia sulla cultura architettonica della Sicilia d'Età Contemporanea e, al tempo stesso, costituisce uno dei primi contributi determinanti nell'ambito di quel processo, allora ancora in rodaggio, di rivalutazione critica del modernismo italiano. L'articolo, significativamente intitolato "Ernesto Basile designer" (Pirrone, 1965, pp. 48-65), ricade nella fase di chiusura di un periodo nevralgico della storia d'Italia successiva alla Seconda guerra mondiale e alla nascita della repubblica a ordinamento democratico. Sono gli anni in cui si incominciano a manifestare gli effetti del dissolvimento, allora ancora non del tutto avvertito, di quel "Miracolo Economico" che, fra le tante sue sfaccettature, aveva affermato l'Italia anche come protagonista

di primo piano, se non addirittura come "eccellenza", del più avanzato design internazionale. Era quella particolare stagione del cosiddetto "Modo Italiano" che, mai dimentico del fattore "umanizzante" quale irrinunciabile impalcato dell'impronta "relazionale" dei prodotti (sempre ricercata in Italia per le realizzazioni d'intelletto nel campo degli oggetti d'uso persino agli esordi della Ricostruzione) (Bosoni, 2007), a onta di strumentali processi di rimozione culturale in atto (nel segno mistificante della *damnatio memoriae* di turno, mirata negli anni precedenti alla rimozione degli eccessi identitari inoculati dal regime fascista), si avviava a un problematico e articolato processo di ricerca endogena delle proprie origini.

L'analisi tematica di Pirrone, su un particolare aspetto della produzione progettuale di Ernesto Basile (ora visto come principale esponente italiano del movimento estetico animato dall'ideale di integrale "riorganizzazione del visi-

bile” a tutte le scale del progetto), è congeniale alla coeva linea editoriale di “Comunità”, all’epoca diretta da Renzo Zorzi. Già alla sua terza serie il periodico, rifondato nel 1949 con la direzione di Giorgio Soavi, dal 1952 viene indirizzato da Zorzi verso una più esplicita condivisione con le istanze ideologiche del “Movimento Comunità”, in fin dei conti d’intesa con quell’idea primigenia di Adriano Olivetti (non del tutto esente da problematici echi melioristi) di relazione strategica, e in fin dei conti simbiotica, fra “avanzamento” della società e progresso culturale; nell’ambito di quest’ultimo il design doveva svolgere un ruolo davvero rifondativo nel processo di qualificazione, anche in ambito di comunicazione oltre che di ridefinizione del rapporto fra qualità e tecnica, dell’ambiente delle attività umane.

All’epoca la storiografia italiana non sembrava aver ancora maturato, se non per casi isolati (prevalentemente dell’Italia settentrionale), quel vento di interesse problematico rivolto alla rivalutazione della cultura artistico-architettonica del movimento di fine XIX secolo e della prima decade di quello successivo denominato, ancora, Modernismo e poi riduttivamente etichettato come Art Nouveau. Un deficit storiografico, peraltro, in una stagione formidabile di contributi italiani fondamentali per gli avanzamenti negli studi internazionali di storia dell’arte e di storia dell’architettura (anche se in relazione a particolari contesti delle età Antica, Medievale e Moderna), che sembra inverare, in pieno dopoguerra, la malcelata avversione da parte della più colta nomenclatura intellettuale di regime nei confronti del Modernismo e massimamente per il cosiddetto Liberty italiano; un orientamento non privo di qualche attenuante, se si tiene conto della pletorica diffusione (in un ventaglio di variabili di consumo, opportunamente dette di “Stile Floreale”, che in genere ebbero poco a che fare con il vero ideale di una “Arte Nuova”) del fenomeno di “riorganizzazione del visibile” della tarda Belle Époque nelle sue più persuasive forme di “volgarizzazione”, e tuttavia maturato con relativo ritardo rispetto all’intransigente rimozione critica inoculata, con vigore generalizzante, da Margherita Sarfatti prendendo spunto dai nuovi orientamenti emersi in occasione della Seconda Biennale delle Arti Decorative di Monza del 1925. Non solamente nei due decenni successivi all’avvio della Ricostruzione (che pure erano stati nevralgici nella rifondazione di un diffuso interesse per la tutela, per la salvaguardia e per lo studio del patrimonio storico-artistico nazionale) era stata lasciata in ombra la composita ma prolifica filiazione italiana di quel movimento estetico che nel breve arco temporale di soli tre lustri, fra i due secoli XIX e XX, aveva coinvolto in un turbi-

ne totalizzante la cultura artistica occidentale (mai prima di allora così rapidamente e in maniera così corale, ove si pensi anche alla diffusione in America, soprattutto in quella di cultura latina, e nei territori dell’oltremare europeo), ma persino quelle espressioni del Modernismo manifestatesi in contesti europei, ahimè definiti – e non solo allora – più evoluti, già a quell’epoca considerati fra i più propositivi nell’ambito del rinnovamento architettonico e artistico europeo (o meglio occidentale) non furono oggetto di particolare interesse da parte della storiografia italiana, invero più in ambito di studi sulla cultura del progetto architettonico che non in relazione a talune produzioni artistiche.

Nel 1948, per la pregevole collana “Architetti del movimento moderno” (sic!) delle edizioni “Il Balcone”, Giulia Veronesi pubblica la prima monografia italiana su Joseph Maria Olbrich (Veronesi, 1948), preceduta l’anno prima da quella su Frank Lloyd Wright di Bruno Zevi e da quella su William Morris di Giancarlo De Carlo che non si fa sfuggire le tensioni verso il progresso sociale, come pure le contraddizioni, insite nell’ideologia del movimento di rivalutazione delle arti applicate; solamente due anni dopo si registra uno dei primi contributi su un esponente del modernismo italiano con la pubblicazione, su “Metron”, dell’articolo di Zevi intitolato “Eredità ottocentesca, Raimondo D’Aronco” implicito, fin dal titolo, il mancato riconoscimento di una piena appartenenza a un’accreditabile modernità, pur delle “origini”. Sul finire dello stesso anno, a quasi un mese dall’uscita del fascicolo di “Metron”, sempre di Zevi, viene pubblicata per le edizioni Einaudi, la prima monografia italiana del secondo dopoguerra sull’architettura internazionale dell’Età Contemporanea (Zevi, 1950); un volume insolitamente vasto nel panorama coevo delle trattazioni di questo specifico argomento destinato a segnare la formazione di base di intere generazioni di architetti e di ingegneri e nel cui quinto capitolo intitolato “La vicenda italiana”, un cospicuo paragrafo è dedicato al ruolo rivestito da Ernesto Basile e Raimondo D’Aronco quali capofila del modernismo italiano.

Il recupero di Basile, dopo le subliminali “sentenze” negative di fine anni Trenta contenute nelle critiche di Maria Accascina e di Enrico Calandra e, soprattutto, dopo il precedente processo di rimozione avviato con garbo accademico da Marcello Piacentini già con il necrologio “istituzionale”, era stato in realtà avviato pur con qualche riserva, nel 1950, da Edoardo Caracciolo con la sua relazione “Architettura dell’Ottocento in Sicilia” presentata in occasione del “VII Congresso Nazionale di Storia dell’Architettura”, tenutosi a Palermo (dal 24 al 30 settembre)

nella sede della Società Siciliana per la Storia Patria (Caracciolo, 1956, pp. 199-212). Alla manifestazione, i cui atti andranno alle stampe solamente sei anni dopo, partecipa tra l'altro lo stesso Bruno Zevi con una relazione introduttiva alla terza sezione del congresso intitolata "La metodologia nella Storia dell'Urbanistica"; non è da escludere che proprio la cauta *rentrée* di Basile operata da Caracciolo in occasione del congresso di Palermo ne abbia potuto determinare il rilancio storiografico innescato da Zevi che, si potrebbe dire in corso d'opera, ne accredita nuovamente parte dei suoi modi architettonici quale originale espressione nell'ambito della "moderna" cultura internazionale del progetto di inizio XX secolo.

Eppure deve passare quasi un decennio, durante il quale il volumetto del 1955 di Manfredi Nicoletti dedicato a Raimondo D'Aronco – sempre per le "Edizioni Il Balcone" – è l'unica monografia su un architetto italiano del periodo Liberty, perché Vittorio Ziino nel suo articolo "La cultura architettonica in Sicilia dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale", contenuto nel numero monografico del periodico "La Casa" dedicato ad alcuni aspetti dell'architettura italiana d'età contemporanea (Ziino, 1959), tracci un profilo di Basile apprezzabilmente più strutturato (non del tutto esente però da *remore* in parte di riporto) e più contestualizzato; ma ancora una volta non si tratta di uno studio monografico, bensì dell'inserimento, peraltro dovuto e inevitabile, in un percorso storico-critico generalista su un periodo dell'architettura siciliana d'Età Contemporanea.

Caracciolo e Ziino sono fra i pochi esponenti di un certo rilievo della cultura architettonica palermitana attivi nei periodi della Ricostruzione e del Miracolo Economico a non essere stati allievi di Basile; forse non è un caso che, dopo la proscrizione storiografica innescata nella seconda metà degli anni Trenta subito dopo la monografia su Basile di Salvatore Caronia Roberti (all'epoca suo "erede" più autorevole), siano stati loro a infrangere l'incantesimo della *pacata* – e forse strumentale – *damnatio memoriae* inoculata persino fra i più "solidali" esponenti della compagine della cosiddetta "Scuola di Basile". Il salto di qualità critica nel giudizio formulato su Basile nel denso saggio pubblicato nel 1959 su "La Casa" è invero debitore di una diretta consultazione dei materiali conservati nello studio di questi, verosimilmente ancora non consultabili all'epoca del "VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura", e quindi di una più attenta riflessione sul suo impalcato estetico e conoscitivo; aspetto che del resto affiora dalle stesse osservazioni di Ziino che ne sottolinea «l'esigenza d'un continuo puntiglioso approfondimento culturale e

scientifico», come del resto, sempre secondo lui, attestano «la sua biblioteca sempre aggiornatissima; le sue pazienti traduzioni [...]; i suoi rilievi di monumenti siciliani; gli appunti grafici [...]; le osservazioni sparse tra le carte da riordinare». Il saggio di Ziino segna il confine fra due età della storiografia sull'architettura siciliana d'Età Contemporanea; A fare la differenza è proprio il profilo scientifico del suo approccio metodologico, che all'attività del giudizio improntata sull'individuazione di un "valore", o più d'uno, per delineare un coerente profilo critico – tuttavia sempre parziale – accorda un ventaglio di riflessioni analitiche (sul contesto, sulla formazione, sulle matrici e relazioni culturali, sulle influenze, ecc.) possibili solamente con l'indagine diretta sulle fonti e sul patrimonio documentario. Riferendosi a questo, infatti, Ziino aggiunge «questo materiale – che il figlio Filippo in questi giorni va raccogliendo e salvando, e che sarà, con i disegni, conservato in un museo Basile presso l'Università di Palermo – rivela che il pensiero paterno influenzò la sua formazione culturale e segnò una traccia che non si sarebbe cancellata mai più» (Ziino, 1959, pp. 107-114).

Non si avverte ugualmente, però, dalle osservazioni di Ziino un'effettiva valutazione della portata realmente innovativa di Basile quale unico progettista italiano di livello internazionale, fra gli architetti e gli ingegneri del Liberty, consapevolmente votato al principio della progettazione integrale e a un effettivo pareggiamento delle arti. Solo dopo l'articolo di Pirrone del 1965 la compiutezza modernista di Basile, riconosciuta all'epoca della fortuna critica coeva ai suoi successi nazionali e internazionali proprio quale esponente europeo di primo piano nell'ambito della cultura del progetto integrale, viene rilanciata non solo per il suo valore intrinseco ma anche come una delle manifestazioni delle origini della nascita di un peculiare carattere del design italiano, pur nella molteplicità dei suoi orientamenti degli anni Sessanta.

Le successive iniziative in "ordine sparso" in ambito nazionale, ancora pionieristiche in Italia a fronte dell'avanzamento degli studi e delle prime azioni di tutela in alcune altre aree culturali europee, contribuiscono, nell'arco di poco più di un lustro, a configurare una mappa accreditabile delle principali espressioni del modernismo italiano; fra le tante pubblicazioni che, nella seconda metà degli anni Sessanta, hanno costruito una perfettibile fisionomia del cosiddetto Liberty vanno ricordate, sempre in ambito architettonico, quelle di Eleonora Bairati, Renato Barilli, Fortunato Bellonzi, Franco Borsi, Rossana Bossaglia, Anna Maria Brizio, Italo Cremona, Carlo Cresti, Renato De Fusco,

Paolo Marconi, Manfredo Nicoletti, Paolo Portoghesi, Marco Pozzetto, Daniele Riva, Marco Rosci, Manfredo Tafuri e dello stesso Gianni Pirrone.

Bisogna attendere la fine del 1972 perché con la grande mostra promossa dal Comune di Milano, in collaborazione con la “Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente” e con la “Quadriennale Nazionale d’Arte” di Roma, il corrispettivo italiano del movimento internazionale definito Modernismo possa essere definitivamente legittimato come peculiare manifestazione della cultura artistica italiana, e non più solamente come episodico e decontestualizzato – nel migliore dei casi – fenomeno di isolati aggiornamenti periferici, se non provinciali. Purtroppo l’intitolazione “Mostra del Liberty Italiano” di questa grandiosa manifestazione, tenuta dal dicembre del 1972 al febbraio del 1973 al Palazzo della Permanente di Milano, avrebbe finito per avallare definitivamente la denominazione più di consumo di questo fenomeno. L’appellativo “Liberty”, infatti, era stato preso in prestito nel Regno d’Italia dalla ragione sociale dei famosi magazzini di Londra specializzati in prodotti (anche esotici) per l’arredo del tardo periodo Vittoriano e, invero, aveva un retrogusto alquanto denigratorio al momento della sua irresistibile affermazione, successiva agli eccessi decorativi e alla plastica iperbolica dei padiglioni dell’Esposizione di Milano del 1906. Tuttavia, mai accreditata dalla più qualificata pubblicistica di settore dell’epoca (che si era avvalsa di collaborazioni, a diverso titolo, di personalità di indubbio valore intellettuale, come nel caso di Leonardo Bistolfi, Camillo Boito, Davide Calandra, Giorgio Ceragioli, Pietro Chiesa, Alfredo Melani, Vittorio Pica, Enrico Reyce, Raffaele Savarese, Enrico Thovez e, più tardi, di Giulio Ulisse Arata e Ugo Ojet). Ed è proprio in occasione della mostra milanese del 1972, con l’Esposizione, nella sezione “Arti decorative e Industriali” di alcuni dei “prodotti” progettati da Basile nel periodo 1900-1902 per il mobilificio palermitano di Carlo Golia (quando cioè le Officine del quartiere della Zisa sono state già riorganizzate industrialmente, sotto la direzione di Vittorio Ducrot), che la formula “Ernesto Basile designer” viene definitivamente accreditata; del resto, a parte il successo riscosso dalla poltrona e dal paravento con ante a membrature fitomorfe del “Salone degli Specchi” del Grand Hôtel Villa Igia e da altri mobili da seduta, una delle più importanti rivelazioni della mostra fu la variante di serie, e non il prototipo – come fu detto – del modello di poltroncina realizzato per la “Stanza da Lavoro in Quercia” presentata da Basile alla “I Esposizione Internazionale d’Arte decorativa Moderna” di Torino del 1902. Si trattava di un pezzo di indubbia rile-

vanza tecnico-formale del tutto oggettiva, con una logica di assemblaggio aderente ai processi di meccanizzazione della produzione in serie di un gamma di componenti predisposti per connessioni rinforzate e rimarcati da calibrate sagomature funzionali al miglioramento dell’assetto statico ed ergonomico. Ribattezzata già all’epoca “Poltrona Tipo Torino”, essa, che ragionevolmente si può presumere già in fase di elaborazione fin dal 1901, presenta caratteristiche che la rendono accomunabile, per “classe”, a solo pochi altri “prodotti” dello stesso periodo, ma tutti di fabbricazione estera, anzi segnatamente tedesca; solo Richard Riemerschmid, con coerenza, aveva sperimentato le prime forme di questa linea progettuale fin dal 1899, mentre Bruno Paul, Bernhard Pankok ed Hermann Obrist solo saltuariamente, sia pure con ottimi risultati, ne avrebbero perseguito le potenzialità, soprattutto grazie a quella disponibilità nei confronti dello sperimentalismo nella produzione d’oggetti d’uso tipica di certi ambiti della più avanzata imprenditoria tedesca (vera componente di richiamo per Henry van de Velde, insoddisfatto del corrispettivo ambiente del suo natìo Belgio).

La “Poltrona Tipo Torino” e alcune altre successive realizzazioni del cosiddetto “binomio Basile-Ducrot” [2] avevano spinto Pirrone ad azzardare l’identificazione di parte della produzione progettuale di Basile come già partecipe di quella che si potrebbe definire un’accreditabile “cultura del design”; uno sbilanciamento, peraltro appropriato, allora avallato anche dal ventaglio di orientamenti del più colto “Disegno Industriale” italiano del periodo che precede il suo articolo di un buon decennio, durante il quale, fra l’altro, nel settore dell’industria del mobile si era affermata la particolare revisione tutta italiana di un “moderno” ritorno umanizzante all’uso del legno. Una tendenza dai molteplici risvolti operati da una compagine, invero eterogenea, di progettisti quali Carlo Mollino, Gio Ponti, Guglielmo Ulrich, ma soprattutto Franco Albini; la sua “Poltroncina Luisa” del 1955 sembra rilanciare la particolare linea originata dalla tendenza che associa i modi progettuali “oggettivi” perseguiti da Obrist, da Pankok, da Riemerschmid e, in fin dei conti, dal Basile della “Poltrona Tipo Torino”. Ma se di quest’ultima si osserva anche l’arredo di appartenenza, cioè lo studio in quercia progettato per la partecipazione della ditta Golia all’Esposizione torinese del 1902, si percepisce una dimensione progettuale più complessa della mera applicazione virtuosa di logiche compositive oggettive. L’intero ambiente, infatti, è una sorta di sublimazione astila di quell’impalcato progettuale basato sull’adozione di trame virtuali, quale meccanismo di controllo dell’or-

dinamento dell'intero ambiente e delle sue singole parti componenti. Un modo architettonico che, in realtà, Basile traghetta nella sua lunga stagione modernista dalla sua consumata esperienza progettuale eclettica di rigorosa impronta classicista (come giustamente ipotizzato da Salvatore Caronia Roberti); ma in quest'opera "estrema" del suo primo periodo sperimentale "Arte Nuova" questa metodologia, esaltata nelle sue componenti oggettive dalle suggestioni provocate dal confronto con le recenti teorizzazioni tedesche in materia di logica matematica (in particolare con il nuovo sistema assiomatico di David Hilbert) divulgate dal "Circolo Matematico di Palermo" (fondato dal barone Giovanni Guccia nel 1884 e del quale è socio) e dalla conoscenza dei principi fenomenisti contenuti nel pensiero del misilmerese Cosmo Guastella (all'epoca docente di Filosofia Teoretica presso la Regia Università di Palermo), Basile approda per la prima volta alla decantazione parossistica dell'idea stessa di strumentazione formale oggettiva, facendone sostanzialmente coincidere i "segni" con le stesse componenti costitutive di base generatrici dell'ordinamento architettonico.

Fino ad allora la "via siciliana" di Basile al programma modernista della "riorganizzazione del visibile", praticata anche negli interni delle sue architetture, si era sviluppata in aderenza ai principi dell'unità stilistica e della progettazione integrale fatti propri fin dalla prima formulazione del suo "nuovo sentire", sviluppato, intorno al biennio 1897-1898, in continuità con le sue precedenti ricerche compositive e teoriche anche d'età eclettica (Mauro et al., 1989, pp. 100-103). Supportata dalla personale mediazione fra la sua originale interpretazione razionale dell'ideale modernista di Gesamtkunstwerk, o di "opera d'arte in tutto", e la derivazione delle teorie sull'unità operativa delle arti e sulla attualità di "nuovi sistemi di architettura" propugnate dal padre Giovan Battista Filippo Basile sull'onda delle problematiche sollevate dagli studi analitici e dai postulati architettonici dell'archeologo palermitano Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco (Sessa, 1995, pp. 269-277), la versione di Ernesto Basile del principio della progettazione integrale si avvale anche di un secolo di affinamento di una specifica moderna cultura dell'abitare siciliana. Un fenomeno, questo, che, con precisi moventi ideologici della parte più progressista dell'aristocrazia palermitana d'età neoclassica, aveva ambientato alla cultura artistica e decorativa siciliana i modi inglesi dell'ordinamento residenziale, sia per l'assetto distributivo che per l'embrionale formulazione delle istanze di "unità stilistica" (Sessa, 1991, pp. 69-79).

Proprio in quest'ottica Ernesto Basile estende la sua attività progettuale a tutti i campi delle arti decorative e industriali. Pertanto, negli anni centrali della sua attività professionale, cioè da quel 1897-1898 che apre la sua lunga stagione "Arte Nuova" e fino alla realizzazione nel 1916 del Chiosco Ribaudo in piazza Castelnuovo a Palermo (estrema manifestazione di un modernismo ancora creativo), instaura rapporti, di diversa entità, con innumerevoli imprese. Fra queste, oltre a quelle siciliane (prevalentemente di Palermo), ve ne sono alcune straniere (fra cui la viennese ditta "Haas" esecutrice del tappeto di casa Lemos a Palermo e la tedesca fabbrica "Krupp") e molte italiane, fra cui si citano: la napoletana "Figulina Artistica Meridionale", che esegue per lui le maioliche policrome per l'Esposizione di Venezia del 1903; l'"Opificio Serico" di S. Leucio, che realizza stoffe e carte da parati per la stessa manifestazione; la ditta "Antonio Ronconi Ferri Battuti" di Roma, che esegue i lavori in ferro per il Caffè Faraglia e per Montecitorio; la ditta milanese "Vetrare artistiche G. Beltrami", che realizza la vetrata policroma per il lucernario dell'Aula di Montecitorio; la ditta napoletana di Angiolo Grasso, che forgia gli elementi in ferro battuto per i suoi ambienti alla V e alla VI Esposizione di Venezia. In ambito palermitano, saltuari sono i suoi rapporti con l'oreficeria Fecarotta (che realizza oggetti artistici, posaterie e piccoli vasi in argento sbalzato anche per la V Esposizione di Venezia), con la fabbrica di mobili "Mucoli" (esecutrice dello scalone del villino Florio all'Olivuzza, 1899-1900) e con alcuni minori, ma specializatissimi, laboratori artigianali. Più consistenti sono le collaborazioni con imprese artigiane o industriali di rilevanza nazionale, sia per impegno culturale che per potenziale produttivo che, ancora, per perizia tecnica. Fra le prime va ricordata quella con Salvatore Martorella, sensibile esecutore-interprete dei suoi disegni per le finiture metalliche di edifici e di arredi, da quelli del 1899-1900 per il Grand Hôtel Villa Igiea e per il Villino Florio a quelli del 1907-1908 per la sede centrale della Cassa di Risparmio a Palermo. Tra le collaborazioni con le imprese industriali, oltre al caso eccezionale, anche in ambito internazionale, di quella con il mobilificio "Golia-Ducrot", rientrano quelle con: la ditta "F.lli Li Vigni", la cui particolare lavorazione di stucchi decorativi e la cui invenzione dell'omonimo intonaco speciale di rivestimento (ad evaporazione rapida e uniforme aderenza maggiorata) imitativo dei materiali lapidei, sarebbero stati fondamentali per la messa a punto del suo nuovo "sistema di architettura" a partire dal biennio 1900-1901; la ditta di Giuseppe Carraffa, esecutrice di gran parte dei supporti artistici, in leghe metalliche, per gli apparecchi di illumina-

zione progettati da Basile (a meno di quelli in ferro battuto, forgiato dalla apposita sezione del mobilificio Ducrot, o da Salvatore Martorella o ancora da Antonio Ronconi) fra il 1897 e il 1910; la “Ceramica Florio”, per la quale disegna, fra il primo e il secondo lustro del XX secolo, eleganti linee di prodotti e alcuni prestigiosi pezzi o servizi particolari per la famiglia Florio o per altri facoltosi committenti siciliani e per i sovrani d’Italia.

La Ceramica Florio ha anche un ruolo importante nella definizione polimaterica dei rivestimenti architettonici delle fabbriche moderniste di Ernesto Basile. Le varie fasi di elaborazione di nuovi tipi in questo settore delle arti decorative distinguono l’operare di Ernesto Basile, in coerente relazione con il procedere del suo fare architettonico: ancora velato di storicismo siculo-normanno e gotico-catalano siciliano (o garbata invenzione dal sapore esotico di un tipo immaginario di koiné mediterranea) negli inserti ceramici delle specchiature dei prospetti di Villa Igiea; con fitomorfismo reinterpretativo di motivi rinascimentali, in chiave “Arte Moderna”, e con sottili richiami a repertori del tardo-gotico isolano, nelle fasce di piastrelle policrome, ormai abilitate al rango di veri e propri fregi architettonici, per opere di transizione come la palazzina Moncada di Paternò del 1899 in via F. Crispi a Palermo (distrutta); decisamente partecipi dell’ordinamento architettonico in sistemi e sottosistemi, con fitomorfismo organicistico, ugualmente sintonizzato a costruzioni geometriche di curvature e spirali, per fabbriche come la casa Utveggio in via XX Settembre a Palermo del 1901, definita da finte piastrelle dipinte, con motivi diversi da quelli del progetto originario. L’invenzione di Ernesto Basile di un diverso sistema aggregativo delle piastrelle, e quindi di diversi criteri compositivi delle stesse, in grado di attivare la rilevanza modernista nella ridefinizione del codice linguistico anche in questo settore delle arti decorative, si verifica intorno al 1903, l’anno delle sue “ville bianche” (Cottone et al., 1985). È emblematica in tal senso la funzione delle piastrelle del fregio di coronamento sotto le cornici marcapiano del muro d’attico del villino Basile in via Siracusa a Palermo; esse partecipano dell’euritmia degli impaginati dei due prospetti ad angolo, sottolineando i soli partiti ciechi rispetto a quelli alterni con le aperture (separati da paraste affioranti dall’arretramento del muro della seconda elevazione). Il disegno complessivo del fregio ceramico è composto da cinque fasce orizzontali di piastrelle, quadrate nelle tre centrali, rettangolari nelle due di bordo e con motivo a ondine. Il fregio, così, traduce nella dimensione decorativa la logica compositiva dell’intera fabbrica: quella ricerca di nuova espressività dei mate-

riali e di strutturazioni plastico-volumetriche da cui Basile trae anche l’uso del rivestimento parietale ceramico, mentre dalla tradizione siciliana barocca recupera il sistema aggregativo di composizioni centriche, ottenute con la rotazione di quattro piastrelle di identico disegno.

Con questa particolare applicazione si apre per Ernesto Basile una stagione particolarmente feconda. Essa va considerata come una fase intermedia: precede la svolta che a partire dal 1907 ca. lo avrebbe portato a recuperare la tecnica musiva per i pannelli ceramici, con i tralci a voluta di tono vagamente neobizantino, ma anche secessionista oltre che di memoria siculo-normanna (specchiature dei prospetti di Villa Manganelli a Catania). Segue la riconversione, secondo il principio dell’unità stilistica, a composizioni floreali bidimensionali stilizzate risultanti dall’accostamento speculare di singole piastrelle a soggetto unico, anche se singolo pezzo di un insieme e pertanto tutt’altro che autonomo sul piano figurativo. Tuttavia il sistema adottato nel villino Basile è quello più largamente rielaborato in infinite soluzioni dallo stesso Basile (villino Fassini a Palermo del 1903-1904 e palazzo Bruno di Belmonte a Ispica del 1907) e da gran parte degli architetti siciliani. È il caso di Francesco Fichera (decorazioni della Clinica Vagliasindi in piazza Cavour a Catania del 1911) e di Saverio Fragapane (piastrelle disegnate per le sue architetture a Caltagirone) o di artisti come Gaetano Geraci (oltre agli innumerevoli modelli per le decorazioni esterne di diversi edifici palermitani, il disegno acquarellato per un pannello ceramico conservato presso il Convento di Baida, vicino Palermo). Queste varianti sul tema, tuttavia, indulgono sempre più in formalismi lasciando insuperato il carattere radicale del sistema usato nel villino Basile che, pur nella stilizzazione floreale del tipico tema decorativo basiliano delle bacche, nell’assicurare autonomia espressiva al singolo pezzo e, allo stesso tempo, nell’assegnargli una riconoscibilità come parte organica di un tutto, è segnale preciso della radicata appartenenza al modernismo e della effettiva volontà di attuazione della “riorganizzazione del visibile” sulla base del nuovo sentire estetico. È lo stesso principio che nel 1916, lo induce, nel chiosco Ribauda di Piazza Castelnuovo a Palermo, a frazionare lo sfondo e a segmentare le volute dei pannelli in ceramica delle specchiature con un procedimento innovativo nella pratica della decorazione musiva ceramica del Modernismo italiano (Baierati et al., 1973, p. 270). Esso si distingue dalle pur valide realizzazioni dei suoi allievi e collaboratori, fra i quali primeggiano l’architetto Salvatore Benfratello, lo scultore Gaetano Geraci e il pittore Salvatore Gregoriotti, i primi due impegnati, fra l’altro, nella co-

struzione e decorazione del palazzo Russo Radicella in via Roma a Palermo del 1916; l'altro, esecutore, o anche ideatore, di diverse finiture a mosaico per vari edifici palermitani dell'ampliamento urbano lungo l'asse di via Libertà. Già nel 1912, Basile sperimenta questo tipo di mosaico nei pannelli del fregio del palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia in via Roma a Palermo, ma in motivi più convenzionali e ancora distanti dalla pur innovativa composizione, per singola forma, adottata nelle parti ceramiche dell'ormai famoso pannello del panificio "Morello" di via Cappuccinelle a Palermo. Infine, l'esito decorativo del chiostro Ribaudò è già proiettato verso una figuratività astratta: il suo sistema compositivo, anti-analogico, secondo modi apparentemente Déco, è simile alle applicazioni dei pannelli ceramici della casa in rue Franklin a Parigi di Auguste Perret o anche ai criteri che guidano la coeva produzione di Joseph Hoffmann. Se la progettazione nei vari settori delle arti decorative e industriali per Ernesto Basile rappresenta un fatto unitario, non scindibile dalle composizioni architettoniche, è anche vero che il mutare delle forme e dei sistemi compositivi per i supporti artistici degli apparecchi di illuminazione, per i serramenti, per i lavori in ferro battuto, per la produzione ceramica, per le stoffe e le carte da parati, per i tappeti, ecc., non riesce, nei singoli settori, a configurare autonomi campi di ricerca e in continua verifica con il suo sperimentalismo architettonico. Le arti applicate costituiscono così cicli di grande rilevanza, con innegabili ricadute sulla grande scala della progettazione che, tuttavia, resta il suo più continuo ambito di elaborazione.

Diverso peso ha, invece, la progettazione di mobili e arredi; un settore che stabilisce un confronto continuo con la ricerca dello stesso Basile di un "nuovo sistema di architettura", non di rado capovolgendo convenzionali rapporti di priorità creativa fra queste due diverse scale della "cultura del progetto". Un aspetto, questo, della sua attività professionale che finisce per coinvolgerlo nel complesso tema della riproducibilità della creazione artistica; una problematica che fin dalle prime battute trova Ernesto Basile pronto, non solamente a instaurare un dialogo ma anche a interpretare l'ideologia stessa della produzione e del sistema industriale. L'esaltazione delle componenti tecniche del mobilificio "C. Golia & C.", esplicitate in forma di indicazione tecnica nella sua lettera inviata nel 1898 alla contessa di Francavilla per l'esecuzione degli arredi del palazzo palermitano, sono debitorie della mentalità "positiva" di G.B. Filippo Basile. Nelle idee di quest'ultimo, convinto assertore dell'avvento di un progresso materiale, non disgiunto da quello sociale e da un benessere estetico mentale, risiedono

le premesse "interne" dell'operare "sinceramente modernista" del figlio Ernesto. È in quell'ottica che va vista la sua ricerca della qualità per gli oggetti d'uso e per mobili e arredi. In effetti la collaborazione di Ernesto Basile con Carlo Golia, prima, e con il figliastro ed erede di questi, Vittorio Ducrot, poi, è un caso unico nell'Italia di Giolitti e dei predecessori ed è uno dei pochi e duraturi esperimenti riusciti di mediazione fra cultura e profitto del modernismo europeo.

Inizialmente questa collaborazione è circoscritta alla esecuzione di "arredi particolari" come quelli del 1898-1900, nei quali rientrano, fra i primi esempi, anche la biblioteca a doppia altezza del palazzo Francavilla (ancora incerta mediazione fra la mutazione semantica dello storicismo in chiave fitomorfa e quella normalizzazione omologante l'intero spazio in una struttura unitaria, già perseguita da Ernesto Basile anche in arredi eclettici, come alcuni dello stesso palazzo Francavilla, o quelli di Villa Bordonaro al Giardino Inglese e alcuni ambienti del Teatro Massimo) e gli arredi e le decorazioni per i saloni e gli ambienti di rappresentanza del Grand Hôtel Villa Igiea all'Acquasanta, come tutti gli interni del Villino Florio all'Olivuzza. Questi ultimi due incarichi sono destinati a una ideale committenza colta e con colossali disponibilità economiche: eredi di una ormai centenaria dinastia palermitana di imprenditori illuminati e ancora potenti armatori, con monopolio sui traffici marittimi nazionali, Vincenzo Florio, Ignazio Florio e la moglie Franca Jacona, contessa di San Giuliano, mirano ad affermare una propria "immagine" originale, di vocazione internazionalista ma decisamente riconoscibile come siciliana, contestualmente all'azione svolta in campo imprenditoriale (Giuffrida, Lentini, 1985). Recente esportatrice di prodotti industriali, di materie prime e, sempre con i munifici Florio, di nuovi modelli di vita, la Sicilia degli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento con le architetture e gli arredi progettati da Basile diviene area culturale propositrice di nuove formule della cultura dell'abitare; una tendenza verificatasi in coincidenza con il salto di qualità industriale compiuto dalla ditta Golia-Ducrot [3] in funzione delle previsioni relative alle trasformazioni dell'assetto urbano e sociale palermitano, in atto negli anni Novanta dell'Ottocento sulla base della atomizzazione borghese del territorio suburbano prevista dal Piano Regolatore di Risanaamento e di Ampliamento dell'ingegnere Felice Giarrusso (Inzerillo, 1981, pp. 28-57). Le nuove tipologie condominiali della Belle Époque, per il ridursi del dimensionamento degli ambienti, e le case da pigione, per la mobilità degli affittuari, imponevano un tipo di mobilio dalle forme più agili e asciutte, facilmente trasportabile ma allo stesso tempo

austeramente decoroso, quale solo il gusto inglese era riuscito a conseguire. Le peculiarità produttive della ditta Golia-Ducrot si dimostrano perfettamente compatibili con quella sperimentazione di nuovi “sistemi di architettura” declinabili che Ernesto Basile intona alle diverse scale della sua cultura del progetto, dalle fabbriche agli arredi, nel tentativo di una generale “riorganizzazione del visibile”. La ricerca di una “qualità” moderna (tecnico-formale) dell’arredo, in linea con il nuovo stile di vita e con le implicazioni estetico-sociali della migliore cultura modernista, nel giro di appena un triennio porterà il “binomio Basile-Ducrot” dalla originale applicazione del principio della Gesamtkunstwerk (secondo quell’ideale illuminista, prima, positivista, poi) della “unità operativa delle arti” a una delle rare affermazioni in Europa del principio modernista della “qualità democratica”. In pratica, è il passaggio, sempre all’insegna dell’idea modernista di “unità stilistica”, dalle irripetibili strutturazioni spaziali fisio-psicologiche delle travature e membrature lignee, delle decorazioni parietali (pittoriche o architettoniche) e dei mobili – in opere quali gli interni del Villino Florio o il salone del Grand Hôtel Villa Igia – alla obiettività tettonica e alla sinteticità aggregativa, per elementi primari formalmente compatibili, della serie di mobili in quercia del 1902.

Un fenomeno precoce, dunque, anche per il contesto europeo e che deve la sua riuscita anche alla strategia commerciale di Vittorio Ducrot. Fra il 1902 e il 1907, prima della trasformazione in società, l’impresa opera con la denominazione “Ducrot, Successore di Carlo Golia & C. e di Solei Hebert & C., Palermo”, essendone diventato proprietario unico Vittorio Ducrot [4]. Fra i primi incarichi di prestigio del mobilificio palermitano figurano gli arredi del 1898 per il palazzo Francavilla, in gran parte eseguiti su disegni di Ernesto Basile. È in questo periodo che inizia la produzione di mobili modernisti, in parte ispirati a modelli d’oltralpe ma con una sezione di creazioni originali pilotata dalla consulenza o dalla diretta attività progettuale di Ernesto Basile. Su disegni di quest’ultimo, dal 1899 al 1901 la fabbrica realizza, fra gli altri, mobili, arredi e decorazioni per il Grand Hôtel Villa Igia (Palermo, 1899-1900), per il Villino Florio all’Olivuzza (Palermo, 1901-1903), per il Salone di Casa Lemos (via Quintino Sella, Palermo, 1903), per la casa del medico Vincenzo Cervello (Palermo, 1904), per Casa Basile e Villa Deliella (Palermo, 1906), per il Grand Café Faraglia (Roma, 1906), per le residenze della famiglia Florio a Marsala e nelle isole Egadi (1900-1905), per il piroscafo Siracusa della Navigazione Generale Italiana (1906), per la Sala Casse e per la Sala del Consiglio, oltre che per gli uffici

dei dirigenti, della sede della Cassa di Risparmio in piazza Cassa di Risparmio a Palermo (1907 e sgg.), per l’Aula dei Deputati e per l’intero ampliamento del Palazzo di Montecitorio a Roma (1908 e sgg.). Di questa ricercata ufficialità modernista la manifestazione più eclatante è costituita dalla partecipazione della ditta Ducrot, sempre con Ernesto Basile, ad alcune delle più importanti mostre ed esposizioni di arti decorative e industriali organizzate in Italia nel primo decennio del secolo scorso.

Nel 1902 a Palermo e nel 1907 a Catania, la ditta presenta arredi e “ammobiliamenti completi”, progettati i primi da Ernesto Basile e i secondi dal suo migliore allievo, Francesco Fichera, rispettivamente per la Prima e per la Seconda Esposizione Agricola Siciliana. Sempre nel 1902 con la partecipazione alla Prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna di Torino, la ditta, ancora sotto l’etichetta “C. Golia & C. Studio, Palermo”, si assicura un Diploma d’Onore. L’anno successivo Vittorio Ducrot, assumendo la quasi totalità delle spese, realizza il progetto di Basile per l’allestimento delle sale “Napoli e Sicilia” alla V Esposizione di Venezia, aggiudicandosi la Medaglia d’Oro. Successo di critica e, di conseguenza, di mercato vengono replicati nel 1905 alla VI edizione della Biennale veneziana dove le sale “Napoli e Sicilia” ottengono il Diploma d’Onore. In occasione della partecipazione del binomio Basile-Ducrot alla Esposizione Internazionale del Sempione a Milano del 1906 alla ditta è assegnato il Grand Prix con lode speciale e Medaglia d’Oro del Ministero dell’Agricoltura Industria e Commercio. Assente alla VII edizione della Biennale di Venezia, per il rifiuto opposto da Ernesto Basile alle prescrizioni del Comitato organizzativo, la fabbrica Ducrot fa la sua ultima comparsa ufficiale con Ernesto Basile nel 1909 alla VIII Esposizione di Venezia, realizzando l’allestimento e l’arredo per la sala “Bellezze Siciliane” dedicato alla personale di Ettore De Maria Bergler [5].

In alcuni consistenti settori, i più rappresentativi, la ditta consegue un’inappuntabile peculiarità figurale siciliana (tanto come espressioni di cultura “alta” quanto come rivalutazione e risemantizzazione di tradizioni tecnico-artistiche popolari) sostenuta dalla collaborazione di Ernesto Basile e della sua cerchia di artisti e da qualificati disegnatori di mobili, non di rado allievi di Basile, fra i quali primeggiano Michele Sberna e Ludovico Li Vigni. Conforme alla messa a punto di logiche serie di mobili, aderenti a una estetica della riproducibilità industriale e tuttavia strutturati in insiemi dalle espressività (localizzate o complessive) di matrice fisio-psicologica, il programma di riorganizzazione dell’impresa, attuato da Vittorio Ducrot, comprendeva

la documentazione sistematica dell'attività produttiva, la rigida divisione del lavoro (anche all'interno delle due categorie creativa ed esecutiva), la realizzazione di nuovi e dettagliati cataloghi di vendita, l'espansione del mercato con moderni criteri persuasivi, fondati sul concetto di irrinunciabilità inoculato nei potenziali acquirenti dalle stesse comunicative e riconoscibili qualità tecnico-formali dei prodotti e da un'abile azione pubblicitaria [6].

Nel realizzare gli ambienti che progetta, Ernesto Basile coordina sotto la propria regia l'opera di scultori e pittori siciliani, pronti a recepire le nuove tendenze artistiche, come Antonio Ugo, Gaetano Geraci, Giuseppe Enea, Salvatore Gregoriotti, Ettore De Maria Bergler, Luigi Di Giovanni, Rocco Lentini e Michele Cortegiani. Il cenacolo assurge, per la critica coeva, a "primo centro creativo" dell'Arte Decorativa Moderna italiana e Basile coinvolge, per la definizione di alcuni degli arredi più rappresentativi, artisti di grande risonanza nazionale come Giulio Aristide Sartorio, Davide Calandra, Giovanni Tesorone, Giovanni Mario Mataloni. Con queste collaborazioni Basile, tra l'altro, assicura alla ditta Golia-Ducrot un posto di primo piano nel ristretto novero delle imprese commerciali europee culturalmente impegnate. Solitamente coordinati da Basile, i diversi contributi artistici, soprattutto per la produzione corrente, non sono del tutto noti. La distruzione, poi, di gran parte degli "arredi particolari" rende impervia una esaustiva valutazione della portata del fenomeno, certo considerevole e assolutamente unico in Italia per quanto riguarda l'effettivo pareggiamento delle arti. In questo ambito, opere accertate di Giuseppe Enea – realizzate appositamente per arredi Golia-Ducrot – sono le decorazioni per la hall e lo scalone del Grand Hôtel Villa Igia, le pitture su pannelli per il divano in mogano rosso e cuoio verde della "sala maggiore" della Mostra "Napoli e Sicilia" alla V Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e per i mobili in mogano e dorature della principessa Deliella; altre decorazioni vengono realizzate da Enea per mobili e arredi non progettati da Basile. Di Ettore De Maria Bergler sono: il ciclo pittorico del Salone del Grand Hôtel Villa Igia, al quale collaborano anche Michele Cortegiani e Luigi Di Giovanni; i pannelli interni degli sportelli del secrétaire in mogano della "sala minore" della Mostra "Napoli e Sicilia" alla V Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia; le pitture per i sopraporta dell'Aula del Consiglio d'Amministrazione della sede della Cassa di Risparmio di Palermo, oltre ai quadri presenti negli allestimenti Ducrot per la V, VI e VII Esposizione di Venezia e per l'Esposizione del Sempione. Antonio Ugo modella i pannelli in bronzo per il citato secrétaire e per gli arredi del villi-

no Florio. Realizza, sempre in bronzo, il trittico di pannelli a sbalzo per il letto in acero presentato alla I Esposizione d'Arte Decorativa Moderna di Torino e ancora molte altre opere di scultura e arti applicate per gli arredi Ducrot. La decorazione pittorica dei fondi di seta per un paravento in mogano del 1903 è l'unica collaborazione, finora accertata, di Salvatore Gregoriotti, al quale è però attribuibile l'affresco nel plafond del salone di casa Lemos, per le analogie dei particolari con i motivi delle vetrate policrome realizzate dallo stesso Gregoriotti per la sua casa in via N. Garzilli a Palermo [7]. Per Rocco Lentini – autore delle pitture degli ambienti di rappresentanza di alcuni fra i più importanti edifici pubblici e privati palermitani –, oltre alla grande tela per la nicchia della "sala minore" della Mostra "Napoli e Sicilia" alla VI Esposizione di Venezia, si ha notizia di un cospicuo numero di bozzetti per le cartoline e i calendari (alcuni dei quali pubblicizzano proprio la Ducrot) inclusi fra gli articoli in vendita nel negozio di via Ruggiero Settimo e nelle succursali continentali. Gaetano Geraci non figura in nessuno scritto o illustrazione relativa ad arredi Basile-Ducrot, ma sue sono alcune fra le più felici opere di plastica "floreale" italiana: la tomba Zito nel cimitero di S. Orsola (Palermo) del 1903; il camino in stucco del Collegio Femminile di S. Agostino a Piacenza, presentato nel 1902 all'Esposizione di Torino; i molti bassorilievi, sculture, particolari decorativi e studi in gesso o su carta ad acquarello conservati presso il Convento dei frati Minori a Baida [8]. Il contributo di Geraci all'interno della Ditta Ducrot è di tipo tecnico-artistico, probabilmente riflesso della sua attività di esecutore dei modelli in gesso al vero dei particolari per le architetture di E. Basile, S. Benfratello, G. Tamburello [9]. Sono di Geraci i modelli – documentati in alcune fotografie di ambienti di lavoro degli stabilimenti Ducrot – per le decorazioni di lambris, fregi, stipiti, sopraporta, paraste, cassettonati, ecc., per gli arredi del Villino Florio, delle Mostre "Napoli e Sicilia" alla V e VI Esposizione di Venezia, della Villa Deliella, del Grand Café Faraglia, del Palazzo di Montecitorio, della Cassa di Risparmio di Palermo e di molti mobili per la produzione corrente. Per prestazioni "tecniche" di analogo impegno artistico, Basile si avvale anche dell'apporto di Antonio Ugo; suoi sono ad esempio, i bassorilievi e le statue per la maquette in legno e gesso del palazzo dell'Aula della Camera dei Deputati del Parlamento Italiano presentata dalla Ducrot all'Esposizione del Sempione. Poco si sa, a tutt'oggi, sugli eventuali rapporti con Ettore Ximenes, il cui arredo e le decorazioni per la stanza da pranzo della propria villa romana in piazza Galeno costituiscono una delle più complesse "opere d'arte totale" del

primo modernismo italiano. Ma per questa opera, sulla collaborazione fra lo scultore Ximenes, l'architetto Leonardo Paterna Baldizzi e il binomio Basile-Ducrot gravano molti interrogativi, soprattutto in relazione al ruolo di questi ultimi la cui produzione risulta, peraltro, brillantemente emulata da Paterna Baldizzi in non pochi dettagli degli interni (De Guttry, Maino, 1983, p. 96). Estranei al gruppo palermitano, Giovanni Tesorone, autore del disegno per il fregio in seta delle sale allestite dalla Ducrot per la Mostra "Napoli e Sicilia" alla V Esposizione di Venezia, e i suoi collaboratori presso la "Figulina Artistica Meridionale", Giuseppe Pettinati ed Ernesto Montrone – con i quali realizza tre pannelli decorativi in maiolica, due vasi e il piano, sempre in maiolica, del tavolino in mogano per la medesima manifestazione –, più di tutti risentono dell'influenza dei repertori basiliani [10]. Ciò non si riscontra, invece, nelle statiche rappresentazioni di nudi muliebri, dipinti con gusto pompeiano secessionista dal romano Giovanni M. Mataloni nella sala maggiore del Grand Café Faraglia.

Sorto nel 1906 a Roma, il Grand Café Faraglia (già in piazza Venezia) è una delle opere esemplificative del successo e del credito, a livello nazionale, conseguito da Basile a ridosso del formalizzarsi della sua ricerca di un "ordine moderno", successiva alla sua fase modernista di orientamento astilo (1902-1904). L'arredo sarà premiato alla prima edizione del concorso annuale per "Nuovi Negozi" concepiti con "artistico buongusto" e "carattere spiccatamente moderno", istituito nel 1908 dalla Società degli Architetti di Roma (con il sussidio del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio) (Pica, 1908, pp. 158-162). Questo prestigioso esercizio di ristorazione si sviluppava in tre ambienti principali, più uno secondario; l'arredo consisteva in altrettante configurazioni compositive intonate a un comune impalcato progettuale e stilistico. Basile riversa nel Faraglia, con opportuna revisione tipologica, l'esperienza ormai decennale consumata nelle strutturazioni architettoniche degli interni di residenze prestigiose, dove il principio della Gesamtkunstwerk abbinato alla ricerca di unità stilistica doveva assicurare l'identità formale alle varie destinazioni dei singoli spazi architettonici, garantendo al tempo stesso la loro riconoscibilità quali singoli comparti di una stessa dimora. Quello del Faraglia è certo un progetto paradigmatico di questa idea di una discontinuità virtuale. Basato su un principio aggregativo a telaio, cadenzato in sistemi e sottosistemi e formato da compiuti insiemi di montanti e traversi (che inquadrano foderine, specchiature e fregi), l'ordinamento delle sale porta avanti la linea compositiva sperimentata con gli arredi fissi della "Stanza da lavoro" in

quercia presentata alla Esposizione Internazionale di Torino del 1902 e messa poi a punto con gli arredi delle mostre "Napoli e Sicilia" alla V e alla VI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia nel 1903 e nel 1905. Divenuto una "famiglia di forme", l'impalcato compositivo di questa linea tende a configurare veri registri parietali e a coinvolgere anche gli altri componenti dell'arredo, già la stanza da pranzo di villa Deliella ne aveva rappresentato uno sviluppo piuttosto maturo, in grado di rammagliare mobilia e rivestimenti lignei delle pareti. I montanti primari terminano con apici, sagomati con intagli a motivi vegetali, poco oltre le cimase dei componenti di appartenenza, secondo le stesse modalità dei prospetti delle "ville bianche" nonché degli arredi del periodo, a partire dal 1903 anche con connotazioni figurative stilizzate, allusive di tensioni strutturali. Allo stesso modo, il tipo di sedia elaborato per questi ambienti deriva dai modelli realizzati nel 1904 per la "Stanza da letto" della signorina Giuseppina Cervello e nel 1905 per la "Stanza da letto intaglio papaveri" in acero presentata all'Esposizione di Milano del 1906. Essa con la denominazione "Tipo Faraglia" darà il nome a una serie che, in virtù del suo carattere oggettivo, debitore anche del modello popolare cui Basile aveva fatto riferimento, si dimostrerà alquanto longeva e adattabile, come le sedie in faggio curvato viennesi, a qualsiasi tipologia e valore di arredo.

La logica degli ordinamenti degli arredi dei tre grandi ambienti del Faraglia è svelata dalla compatibilità delle costruzioni compositive dei rispettivi soffitti, i cui orditi delle travature sembrano richiami, in proiezioni iposcopiche, dell'organizzazione dei singoli arredi. I compatibili, ma diversificati, caratteri compositivi di questi soffitti [11] riverberano la logica combinatoria della nuova formula di arredo proposta per questa riformata categoria di esercizio commerciale [12]. Il Grand Café Faraglia, nonostante gli espliciti riferimenti al tradizionale caffè viennese (la cui rilettura critica prodotta da Adolf Loos con il suo Café Museum doveva essere nota a Basile), rappresentò l'apogeo della cultura siciliana dell'arredo modernista: Basile aveva stabilito un modello al quale, in Italia, avrebbero fatto riferimento molti altri esercizi della stessa categoria e dello stesso rango; un modello che, essendo declinato in chiave modernista dal tipo tradizionale di bottega del caffè palermitana, proponeva ancora una volta la Sicilia come esportatrice di modi e di forme. Nella sala ristorante, di maggiore estensione rispetto agli altri ambienti, l'accentuato sviluppo rettangolare è esaltato dal dinamico contrasto tra la ritmica scansione trasversale della travatura e le due fasce laterali, definite da una doppia coppia di travi ad andamen-

to longitudinale, che intercettando le trasversali ritagliano due fasce di cassettonato a riquadri (con composizioni decorative centriche), allusive della disposizione sottostante di arredi fissi e mobili. Nella sala da tè e pasticceria, il soffitto presenta una specchiatura centrale incorniciata da una travatura maggiore a turbina, con terminazioni ammorsate a pseudo bulloni. Questo sistema primario è raccordato alla cornice del fregio continuo parietale da un cassettonato di componenti quadrangolari, anch'essi con elementi disposti a turbina. Un disegno di soffitto, quindi, allusivo della delimitazione virtuale, a mezzo dei banconi e della cassa (antistanti a vetrine e scaffalature), di uno spazio centrale del salone destinato ai tavolini. L'ambiente d'angolo mediano, infine, è sistemato in modo da esaltare il suo ruolo di cerniera dell'intero complesso di arredi, neutralizzando contemporaneamente la forma pentagonale irregolare, ma simmetrica, della sua pianta e la non ortogonalità degli altri due ambienti. Una doppia corsia diagonale di tre travi, disposta a bisettrice dell'angolo acuto, descrive un cassettonato centrale, scandito da una fitta travatura minore normale alle travi, ed è intercettata da una coppia di travi ad arco di circonferenza. Queste ritagliano una porzione circolare di soffitto, replicando l'andamento della sottostante buvette circolare. A testimoniare il nuovo corso, per Basile, del rapporto fra architettura e arte, nella fascia alta delle pareti della sala ristorante campeggiano, isolate, le vezzose coppie muliebri dipinte da Giovanni Mario Mattoni. Rappresentate dal già celebre pittore e illustratore romano con decadente ieraticità liberty e, al tempo stesso, con sensuali sembianze neopompeiane, esse commentano le cadenze speculari primarie del grande ambiente, senza tuttavia instaurare alcun palese rapporto con l'arredo. Pur essendo omologati da corrispondenze ritmiche, nel caffè Faraglia i rivestimenti parietali, gli arredi e i soffitti riescono a scongiurare il tenore aulico degli ordinamenti architettonici di interni di grado superiore, costituendo infine una prova di garbata celebrazione della quotidianità, quale appunto doveva competere, secondo il "sentire modernista", a una sede di relazioni sociali tutto sommato di carattere informale.

Un unicum nella storia, sia per il prestigio che per l'impegno tecnico-artistico dimostrato, è la realizzazione di arredi e decorazioni per il palazzo della Camera dei Deputati e, in particolare, per l'Aula, i cui elementi pittorici e scultorei portano la firma rispettivamente di Giulio Aristide Sartorio e di Davide Calandra [13]. È improprio parlare di collaborazione nel caso di Montecitorio. Il ciclo allegorico del fregio dipinto da Sartorio e l'altorilievo in bronzo raf-

figurante la "Monarchia fiancheggiata dalla Diplomazia e dalla Forza" di Calandra, non tradiscono il coordinamento di Ernesto Basile. Quello dei due artisti con l'architetto palermitano è un rapporto fra pari: non a caso Caronia Roberti, alludendo all'"eletto Cenacolo di Artisti... autentica élite dell'Arte italiana", oltre a Ferrari, Trentacoste, Monteverde, Canonica, annovera proprio Basile, Sartorio e Calandra (Caronia Roberti, 1935, pp. 33-34).

A partire dal biennio 1902-1903, Ernesto Basile svolge il ruolo di Direttore Artistico della Ducrot, contribuendo in maniera decisiva alla creazione di un Ufficio Tecnico che oltre a derivare forme dai suoi modelli avrebbe continuato a rielaborare modelli di importazione o a creare tipi di mobili originali, per poi affiancare, dopo il 1906, la produzione in stile a quella modernista. Sua sarà la definizione di una coerente immagine moderna ufficiale della fabbrica attraverso tutti i suoi aspetti propagandistici (dalle carte intestate agli arredi dei locali di vendita nelle più importanti città italiane, al progetto di opifici, ai marchi, agli elementi di arredo), oltre alla creazione di un settore culturalmente trainante della produzione modernista, la cui espressione principale saranno gli allestimenti realizzati per le Esposizioni Internazionali italiane cui partecipa la ditta dal 1902 al 1909. La definitiva svolta organizzativa della ditta (nel cui iter di produzione, sull'orientamento di Basile, si scindono la fase creativa e quella realizzativa) si verifica nel 1902 quando l'impresa, ormai di proprietà di Vittorio Ducrot, presenta a Torino, ancora sotto l'etichetta di Carlo Golia, tre ambienti completi progettati da Ernesto Basile [14]. Nel 1903 il binomio Basile-Ducrot, sempre coadiuvato da alcuni artisti del cenacolo basiliano, con la realizzazione della sezione "Napoli e Sicilia" alla V Esposizione di Venezia passa dalla simpatetica figuratività fisio-psicologica della "Stanza da letto" in acero niveo e del "Salotto" in mogano esposti a Torino (insieme alla razionale "Stanza da lavoro") a un contenuto simbolismo biologico-strutturale, evidente nelle composizioni a incastri di membrature e montanti (scanalati e lievemente sagomati) su un ordito dissimulato, riproposto in forme edulcorate nel 1905 per la VI edizione dell'Esposizione veneziana. Rispetto agli ambienti presentati a quest'ultima edizione della Biennale, caratterizzati da un incremento decorativo alquanto di maniera, l'allestimento della mostra "Napoli e Sicilia" della V Esposizione di Venezia aveva costituito per Ernesto Basile una più impegnativa occasione di verifica tecnico-artistica. La sezione meridionale dell'Esposizione del 1903 rappresenta, per Basile, il "laboratorio" dimostrativo, alle diverse scale progettuali, della congruità dell'idea di un

nuovo sistema unitario di architettura. Esso si sarebbe dovuto fondare sulla gamma omogenea di elementi compiuti declinabili e relazionabili fra di loro in prevedibili soluzioni combinatorie, a loro volta assemblate in insiemi unitari architettonici e messe a registro da un impalcato progettuale normato (Sessa, 1994, pp. 64-91). L'ornamento, rispetto all'oggettività tettonica astila della "Stanza da lavoro" presentata a Torino, riacquista valore simbolico, ma non più come fitomorfica metafora fisio-psicologica delle tensioni costruttive. L'organicismo vitalistico assume il valore di insieme di segni rivelatori della implicita logica del sistema, che pertanto, definitivamente affrancata dagli storici vincoli dei repertori accreditati della espressività architettonica, può essere componente ordinatrice e semantica indistintamente di tutti i settori della progettazione relativi alla vita umana: dalle fabbriche architettoniche agli oggetti d'uso e, quindi, all'abaco delle tipologie di mobili e di arredi configurando, così, l'attuabilità dell'idea di unitari strumenti compositivi significanti, per una globale "riorrganizzazione del visibile". Le due sale "Napoli e Sicilia" del 1903 sono le uniche della mostra veneziana a proporre una moderna idea di allestimento che, proprio nella inimitabile preziosità esente dagli storicismi presenti nelle altre sezioni regionali (talvolta ai limiti dell'estetismo caricaturale), esalta una domestica quotidianità allusiva del pareggiamento delle arti. La relativa raccolta di raffinati oggetti d'uso, realizzati da prestigiose ditte meridionali (Sessa, 1980, pp. 14-16, 203, 204, 206), e di valide opere d'arte contemporanee delle varie filiazioni meridionali del verismo, del vedutismo e del modernismo, appare come pretesto emblematico per attivare un laboratorio formale decisivo per gli sviluppi delle arti decorative italiane. Nel contesto di questa celebrata sezione meridionale, la presenza del divano in mogano e cuoio con lunetta a trittico con pavoni dipinti da Giuseppe Enea, nella "sala maggiore", e della scrivania in mogano con applicazioni decorative e scultoree in bronzo di Antonio Ugo e con pitture decorative di Ettore De Maria Bergler, va probabilmente interpretata come introduzione di oggetti artistici, al pari di tele, bozzetti e figurazioni scultoree in marmo e bronzo. Le manifeste diversità compositive e figurali di questi due "pezzi unici" (il divano, in particolare, sembra relazionabile agli arredi del Villino Florio) dalla configurazione di insieme delle due sale, e dai dettagli del sistema a elementi architettonici per interni, vanno intese come risultato di una esibita volontà di pareggiamento delle arti. Questa non è solamente risolta con la coerente applicazione del principio della Gesamtkunstwerk all'interno di un prodotto di arti decorative e indu-

striali; il pareggiamento consisterebbe anche nella capacità di assegnare eccezionalità artistica a un prodotto d'uso pur nell'assonanza con il contesto. In particolare, le sottintese valenze tipologiche storiciste, da forziere e da secretaire, della scrivania (i cui elaborati di massima sono tra i pochi sfuggiti alla distruzione dei disegni esecutivi dei progetti di mobili di Basile, causata dagli incendi subiti dalle officine Ducrot) (De Bonis et al, 1980, p. 136) risultano accordate, ma non omogeneizzate in un modo figurale proprio di Basile, a uno stesso "moderno" sentire simbolista. È in questa ottica che vanno decifrati gli attributi decorativi di questo mobile (acquistato, durante la manifestazione, dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma). Ugo ne modella le pseudo-imbracature plastiche a forma di staffe e di nastri, a mo' di cerniere, raccordate ai pannelli dei serramenti sagomati e sbalzati, con muliebri custodi dei "segreti"; E. De Maria Bergler sulla faccia interna delle due ante dipinge, con verista intonazione Nabis, le due sensuali allegorie dell'archetipo dello strumento scrittore e dell'alchemica estrazione dell'inchiostro, mentre connota metaforicamente l'ufficio dei cassetti unificandone le tre sponde con una ironica riedizione pittorica dell'encarpo, rappresentato come festone di nastri raccordante pergamene e sigilli in ceralacca, anch'essi a garanzia dei "segreti". La componente ermetica di Basile, la cui complessa manifestazione è il ciclo pittorico alchemico dipinto da E. De Maria Bergler e da M. Cortegiani e L. Di Giovanni per il Salone di Villa Ignea (Pirrone, Sessa, 1985, pp. 210-232), negli arredi subisce un radicale ridimensionamento compatibilmente con l'intensificarsi del suo impegno progettuale nella messa a punto di logici sistemi di arredi, soprattutto nel caso della produzione di serie a definizione tecnica ed estetica oggettivamente aderente alle modalità produttive meccanizzate. Il risultato più coerente di questo obiettivo è rappresentato dalle serie di mobili "Tipo intaglio papavero", "Tipo intaglio crostacei" e "Tipo carretto siciliano", presentate alla "Esposizione del Sempione di Milano" del 1906. In esse la delimitazione entro confini geometrici delle citazioni naturalistiche o l'adozione di astratti repertori decorativi desunti dal gusto figurativo popolare sigla ed enfatizza la messa a punto di logici sistemi aggregativi di una gamma di elementi componibili in grado di conferire al singolo mobile una compiuta autonomia espressiva e, allo stesso tempo, di assicurarne l'identificabilità con l'insieme. Le ascendenze di questo metodo vanno ricercate nella stessa esperienza di Ernesto Basile, cioè in quel sistema elaborato per la "stanza da lavoro" presentata a Torino nel 1902, nella quale sono già ravvi-

sabili intenti normativizzanti. Intenti che, d'altronde, a diversa scala ma con risvolti analoghi, proprio per quanto concerne la progettazione di padiglioni espositivi, avevano guidato Basile nella elaborazione degli impianti planimetrici e degli impaginati di prospetti delle sue architetture fin dai tempi del complesso per l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892.

Nel 1909, Ernesto Basile, con l'allestimento per la sala "Bellezze siciliane" (quella interamente dedicata alla personale di Ettore De Maria Bergler) dell'VIII Esposizione di Venezia, indirizza la sua componente progettuale regolista – fino ad allora sottinteso impalcato ordinatore nell'ambito di una logica compositiva delle aggregazioni fisiognomiche di compiuti "insiemi" dalla omogenea facies fisio-psicologica – a una netta separazione fra struttura e ornato (Sessa, 1980, pp. 14-17, 206, 207, 210, 211, ill. 83-112, 154-168). Ciò ha per conseguenza il recupero di interi "inserti" classicheggianti in una chiave analogica prossima al Déco, ma anche precocemente partecipe di quel clima di reazione al licenzioso preziosismo atettonico delle arti decorative nel secondo lustro del Novecento, che induce le tendenze di punta del tardo modernismo mitteleuropeo a una revisione critica sulla gamma dei modi figurali interpreti dell'*Ein-fühlung*. Analogamente Basile indicizza le valenze razionali, già presenti nei suoi mobili e arredi completi del periodo successivo al biennio a cavallo del secolo, attraverso quella nuova calibratura del rapporto fra l'ornato simbolico, ora in chiave di cifra significativa e non più di epifania dei segni-forza, e l'ordito compositivo conseguito per le sale del Café Faraglia a Roma (1906) e, a Palermo, della stanza da pranzo di Villa Deliella alle Croci (1905) e della sala sportelli della Cassa di Risparmio in piazza Borsa, fino alle apparenti propensioni accademizzanti degli arredi per la Sala del Consiglio di Amministrazione di quest'ultima e per la personale di Ettore De Maria Bergler del 1909 a Venezia.

Progettato da Basile sul finire del 1908, l'allestimento per la personale di Ettore De Maria Bergler a Venezia, nel 1909, rappresenta uno spartiacque epocale nell'ambito della cultura dell'arredo modernista in Italia. È infatti uno dei primi segnali del passaggio dal Liberty vitalistico a una risemantizzazione della classicità. Una tendenza che negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale sarebbe stata formalizzata come "gusto Déco".

Dal 1906, nella progettazione di arredi e architetture degli interni, Ernesto Basile, così come per le sue fabbriche a partire dallo stesso anno (soprattutto con i progetti del nuovo prospetto per il palazzo delle Esposizioni d'Arte di Venezia, della sede palermitana della Cassa di Risparmio e

del palazzo dell'Aula dei Deputati a Roma), persegue ugualmente il suo consueto proposito dei "sistemi di architettura" declinabili, ma con una forte impronta metaforica fondata su una idea di "ordine moderno" che ne accomuna il riformato classicismo modernista al protorazionalismo, al coevo romanticismo scandinavo o al nascente panslavismo architettonico (si vedano J. Kotera e J. Plečnik). L'Ufficio Tecnico della ditta Ducrot, però, svilupperà solamente in maniera episodica le formule di questo classicismo concettuale di Basile non dissimile, tra l'altro, dalla rilettura che proprio in quegli anni la Wiener Werkstätte e le sue filiazioni tedesche conducono sul Biedermeier. Su questa linea, con crescente accentuazione neorinascimentale ma sempre in area tardo modernista, continua a creare preziose testimonianze di un gusto delle arti decorative e industriali irriducibile alle atettoniche frivolezze delle novità Déco francesizzanti. Nel 1925, all'allestimento della Mostra Siciliana per la II Esposizione di Monza collaborano De Maria Bergler, Di Giovanni, Lentini, Gregorietti, Ugo, Camarda, Geraci, Basile, Capitò (e, fra le ditte, l'ebanista La Parola e la Ceramica Florio). In pratica, quasi tutti i veterani di quella rinascita artistica che nei primi del secolo aveva imposto Palermo all'attenzione della critica internazionale e alla guida del modernismo meridionale. Questa volta, però, Basile non solamente non coordina il cenacolo palermitano ma si affida, per la realizzazione dei due ambienti da lui progettati, agli ebanisti Favara e Petri (Marangoni, 1925). L'alta qualificazione artigianale di queste due ditte palermitane garantisce ancora una volta la validità di forme improntate all'affidabilità e onestà costruttiva, proprie della tradizione dell'arredo "colto" siciliano. Ed è anche il recupero dell'idea di questa tradizione a spingere Basile all'opzione verso due imprese estranee a procedimenti industriali; l'esecuzione artigianale è una obbligata scelta di congruità ideologica con la conversione dei suoi sistemi logici, in particolare di quelli presentati all'Esposizione di Milano del 1906, a razionale impalcato progettuale di una problematica rilettura dei "segni" della storia siciliana. Alieni da camuffamenti eclettici, il "Salotto" (eseguito dalla ditta Favara), con le sue valenze mnemoniche del barocco e della cultura popolare isolani accordati ai tipi "Carretto siciliano", e la "Camera da letto" (eseguita dalla ditta Petri), con le autocitazioni dei sintagmi architettonici derivati dalla sua stagione di propositiva ricerca di un "ordine moderno" rimontati a irrobustire i tipi di mobili "Intaglio papaveri" e "Faraglia", recuperano una cultura del progetto da "neostile" e, al tempo stesso, rivendicano un rango di storicità alla conclusa avventura modernista.

1 Sulla vita e sulla complessiva produzione progettuale di Ernesto Basile la bibliografia è estremamente corposa. Si vedano tra gli altri: (De Bonis et al., 1980; E. Sessa, 1980; Mauro, Sessa, 2006; Miceli, Palermo, 2008; E. Sessa, Palermo, 2010; Marafon Pecoraro, Marrone, Palermo, 2013; Mauro, E. Sessa, 2014; Mauro, E. Sessa, 2016; Camera dei Deputati, 2018; E. Sessa, 2019).

2 Sul rapporto di collaborazione fra Ernesto Basile e Vittorio Ducrot si vedano, tra i più recenti: (Giamportone, 2007, pp. 40-41; Sessa, 2007, p. 48; Marafon, 2009, pp. 78-93; Portoghese, Mazzantini, 2009, p. 53 e succ.; Sessa, 2011, pp. 5-6; Sessa, 2012, pp. 11-13; Sessa, 2014). Le maggiori documentazioni di materiali d'archivio relativi a Ernesto Basile e all'impresa produttiva di Vittorio Ducrot sono oggi conservate in due specifici fondi delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.

3 Attiva dagli anni Settanta del XIX secolo fino al 1970, estendendosi gradualmente da Palermo alle maggiori città d'Italia e poi a diverse aree del Mediterraneo, la fabbrica assume la denominazione "Ducrot, Mobili e Arti Decorative, Società Anonima per Azioni" a partire dal 1907, quando viene registrata alla Borsa di Milano, con capitale sociale di L. 1.500.000, sede e officine a Palermo in via P. Gili, nella contrada dell'Olivuzza. Dal 1939, in seguito al rilevamento dell'impresa a opera di un gruppo finanziario genovese, muta il nome in "Società Anonima Ducrot. Mobili, Sede Genova - Officine Palermo", con uffici in piazza Piccapietra n. 83 a Genova. Si veda, per la storia e l'attività produttiva della fabbrica, il volume (Sessa, 1980).

4 La ditta Golia, oltre a un prestigioso emporio in via Vittorio Emanuele a Palermo (con articoli anche di importazione per l'arredo alto borghese), operava con un laboratorio per tappezzerie e, poi, con una officina per la costruzione di mobili in ferro da giardino e per la realizzazione di decorazioni di interni. Nel 1896, con l'etichetta "C. Golia e C. Studio, Palermo" la ditta subisce una radicale trasforma-

zione, passando dalla dimensione artigianale a quella meccanizzata. È Vittorio Ducrot, prima come direttore poi come comproprietario (dal 1900 fino alla morte di Carlo Golia avvenuta nel 1901), a innescare l'accelerazione industriale grazie anche al reperimento di nuovi capitali presso giovani benestanti palermitani, che sottraggono la ditta al fallimento (sfiorato nel 1895) e alla parziale dipendenza commerciale dalla Solei Hebert. La rinascita dell'impresa comporta anche la ricostituzione della antica fabbrica di specchi, attiva da più di un decennio, e l'istituzione di un salone di "Belle Arti" (autentico canale di diffusione, soprattutto in età modernista, di opere d'arte e oggetti artistici internazionali) presso la nuova sede di vendita trasferita già in via Ruggero Settimo. Nel 1891 la "C. Golia & C." fornisce gli arredi per l'Esposizione Nazionale di Palermo e, tre anni dopo, è impegnata a eseguire (forse su disegni di Giuseppe Damiani Almeyda) arredi e decorazioni interne per gli Stabilimenti Termali di Termini Imerese (Palermo).

Sulla storia dell'impresa Golia-Ducrot si vedano (Sessa, 1989) e la bibliografia ivi indicata.

5 Nel periodo compreso fra il 1902 e il 1909, la Ducrot era passata dai 200 operai e dalle 20 macchine a una dimensione e una articolazione del ciclo di produzione tale da costituire uno dei più forti concentramenti industriali del settore a livello europeo, il più noto in ambito italiano. I 445 operai e i 220 cavalli vapore del 1911, appena due anni dopo sono diventati 1.000 dipendenti e 100 macchine per complessivi 250 cavalli vapore, mentre gli stabilimenti si estendono su un'area di circa 20.000 mq. Nel 1925 la fabbrica conta, oramai, 2.500 dipendenti e un capitale sociale di 10.000.000 di lire. A quella data il mobilificio, oltre alla progettazione ed esecuzione fra il 1901 e il 1903 degli arredi per il Teatro Municipale, il Casinò Municipale, il Circolo Internazionale e l'Hotel Tunisia Palace, tutti a Tunisi (incarichi che ne avevano sancito la supremazia in ambito mediterraneo anche rispetto le fabbriche francesi), aveva realizzato, fra l'altro, arredi impegnativi per esclusivi luoghi dell'interscambio, per palazzi di importanti istituzioni e per lussuosi

alberghi, fra i quali: l'Hotel Excelsior Palace, il Grand Hôtel des Palmes e il Grand Hôtel Trinacria, tutti a Palermo; l'Hôtel Bristol a Genova; l'Hôtel Milan a Milano; l'Hôtel Semiramis a Il Cairo; l'Hôtel Vesuve a Napoli; l'Hôtel Excelsior a Venezia; l'Hôtel Excelsior, il Grand Hôtel, il Flora Hôtel, il Regina Hôtel, l'Imperial Hôtel, la Pensione Termæ Stabianæ, tutti a Roma; l'Hôtel Regilla a Stresa; la Pensione Daskwood a Taormina; il Teatro Massimo, il Circolo Artistico, il Casinò Geraci, lo Sport Club, il Politeama Garibaldi, il Circolo Matematico, tutti a Palermo; il Circolo degli Scacchi e l'Istituto Internazionale d'Agricoltura a Roma; il Teatro Municipale di S. Paulo del Brasile. Nel periodo compreso fra il 1902 e il 1909 l'impresa, nonostante la presenza di alcuni degli artisti del cenacolo di Basile nel Consiglio di Amministrazione, finirà per assecondare l'involuzione culturale del mercato contraendo la produzione modernista a vantaggio di quella in stile.

6 In quest'ottica rientra, oltre all'impegnativa partecipazione alle manifestazioni espositive, la proliferazione sul territorio nazionale di eleganti succursali di vendita, in gran parte arredate da Basile: a Catania, in via Stesicoro, nel 1904; a Milano, in via T. Grassi, nel 1907; a Roma, in via del Tritone, nel 1910 (poi trasferita in via Condotti); a Napoli, in via G. Filangeri, nel 1917. Fra gli arredi particolari realizzati prima della guerra del 1915-1918 figurano, inoltre, quelli per il Palazzo d'Estate dell'Ambasciata Italiana a Costantinopoli del 1906 e quelli per gli uffici della FIAT a Milano del 1911. Dal 1912 al 1930 Giuseppe Capitò, sia pure in maniera discontinua, collabora con la Società come Direttore Artistico. Durante il Primo Conflitto Mondiale gli impianti vengono adattati alla costruzione di biplani idrovolanti caccia-bombardieri per i governi italiano, francese e inglese; viene realizzato, pertanto, un distaccamento delle officine sull'arenile della città balneare di Mondello. Dal 1919 inizia la produzione di arredi navali; i principali committenti saranno la Navigazione Generale Italiana e la Società Italiana di Servizi Marittimi e, rispettivamente dal 1929 e dal 1930, anche il Lloyd Sabaud e il Lloyd Triestino. Per queste società di naviga-

zione (soprattutto per la prima creata dai Florio), dal 1919 al 1932 gli stabilimenti di via P. Gili (poi coadiuvati, nelle sole fasi di montaggio, dai cantieri di Genova, da una ditta subalterna dell'ingegnere Tiziano De Bonis) arredano la turbonave Esperia (1919-1920), i transatlantici Giulio Cesare (1920-1921), Duilio (1922-1923), Roma (1925-1926) e Augustus (1926), la turbonave Ausonia (1926-1928), i transatlantici Città di Napoli (1927-1928) e Rex (1930-1932). La fabbrica Ducrot (con la sua oramai celebre Sezione Navale dell'Ufficio Tecnico e tutti i suoi laboratori specializzati nell'adattamento alle strutture navali dei più aulici e fantastici repertori eclettici e delle palazziali configurazioni spaziali) dimostra una sorprendente capacità di accordare il proprio intervento con quelli della Portoi & Fix di Vienna e del gruppo STUARD di Trieste, coordinati da Gustavo Pulitzer-Finali, nella realizzazione degli arredi per la motonave Victoria, la prima unità di lusso della marina mercantile italiana ad abbandonare repertori tradizionalisti o formulari Déco per un più con-

sono novecentismo razionalista.

7 Il salone di casa Lemos è pubblicato tra gli altri in (Gregotti et al., 1974, p. 41; Pirrone, 1981).

8 Per le opere di Gaetano Geraci si vedano: "Esposizione di Torino 1902" 2 voll., Torino, 1903, ill. 15, 16; (Ales P., Cillari S., Errera G., Sessa E., Le attività produttive nel centro storico di Palermo: Una fonderia nella città, in «Il Mediterraneo», XII, 1/2/3, Palermo 1978, ill. 23; Palermo 1900, cit., ill. 122, 172, 323.

9 Si vedano (Caronia Roberti, pp. 45, 46; Pirrone, 1981, p. 268, ill. 84, 89, 95, 123, 136, 171).

10 Si vedano (Pica, 1903, pp. 36,46,48; Baiarati et. al., 1973).

11 Il sistema dei soffitti del Gran Cafè Faraglia viene disegnato nel 1906, ma risulta datato 1907 nell'album monografico di disegni di Basile pubblicato a Torino nel 1911 dall'editore C. Crudo & C.; vi figura nella tav. 19, unitamente alle sezioni con gli alzati della parete maggiore della caffetteria e sala da tè con pasticceria e della parete minore con vano di ingresso della sala ristorante (Basile, 1911, ill. 19).

12 Si vedano (Portoghesi, 1980, p. 186; Sessa, 1980, pp. 17, 208-209; Ruta, Sessa, 2003, pp. 139-146).

13 Si vedano Brinton Selwyn, "Sartorio's decorative frize for the new hall of Parliament at Rome", *The Builder*, CIV, 6112, 1913, pp. 625-627; Sillani Tomaso, "L'Aula del Nuovo Parlamento", *Vita d'Arte*, VII, XIII, 84, 1914, pp. 265-292; Brinton Selwyn, "The new House of Parliament in Rome", *The Builder*, CVIII, 1915, pp. 243-244; Caronia Roberti Salvatore, Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia, Palermo, Editore Ciuni, 1935, ill. 31; Brosio Valentino, *Lo stile Liberty in Italia*, Vallardi, Milano 1967, p. 47; Bossaglia Rossana, "I mobili dell'architetto di Montecitorio", *Antiquariato*, V, 25, 1982, pp. 66-71; Portoghesi Paolo, *Catalogo delle opere*, in De Bonis Antonio, Grilli Valeria, Lo Nardo Salvo (a cura di), Ernesto Basile architetto, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1980, ill. 218-219.

14 Per l'Esposizione torinese del 1902 si veda, per tutti, (Bossaglia et. al., 1994).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Basile Ernesto, *Studi e schizzi / Ernesto Basile*, Torino, C. Crudo, 1911
- Olmo Carlo, “Basile Ernesto”, in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, vol. I, Torino, Allemandi, 2000
- Bairati Eleonora, Bossaglia Rossana, Rosci Marco, *L'Italia Liberty*, Milano, Gorlich, 1973
- Barbera Paola, Giuffrè Maria (a cura di), *Archivi di architetti e ingegneri in Sicilia, 1915-1945*, Palermo, Caracol, 2011
- Bosoni Giampiero, *Il Modo Italiano – Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Milano, Skira, 2007
- Bossaglia Rossana, Godoli Ezio, Rosci Marco (a cura di), *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Milano, Fabbri, 1994
- Camera dei Deputati, *L'Aula della Camera dei Deputati nel centesimo Anniversario, 1918-2018*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino, 2018
- Caracciolo Edoardo (a cura di), *L'Architettura dell'Ottocento in Sicilia* (VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, Palermo, 24-30 Settembre 1950), Palermo, Soprintendenza ai Monumenti, 1956
- Cottone Anna, Fagone Vittorio, Fundarò Anna Maria, Ruta Annamaria, *Ceramica Florio*, Palermo, Novecento, 1985
- De Bonis Antonio, Grilli Valeria, Lo Nardo Salvo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980
- De Fusco Renato, *Il floreale a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959
- De Guttry Irene, Maino Maria Paola, *Il mobile déco italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1988
- De Guttry Irene, Maino Maria Paola, *Il mobile liberty italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- Di Natale Maria Concetta, *Il Teatro Massimo – Architettura, Arte e Musica a Palermo*, Palermo, Caracol, 2018
- Giampartone Raffaella, “Ernesto Basile – A la ricerca d'un ordre modern”, *Coup de fouet* n. 10, 2007, pp. 38-43
- Giuffrida Romualdo, Lentini Rosario, *L'età dei Florio*, Palermo, Sellerio, 1985
- Gregotti Vittorio, Berni Lorenzo, Farina Paolo, Grimoldi Alberto, Raggi Franco, “(1974-1975). Per una storia del design italiano”, *Ottagono* n. 32, 1974, pp. 21-33
- Marafon Pecoraro Massimiliano, “Ernesto Basile, Vittorio Ducrot e gli arredi dell'Antico Stabilimento Balneare”, in Marafon Pecoraro Massimiliano, Rubbino Gaetano, *L'Antico Stabilimento Balneare di Mondello*, Palermo, Krea, 2009, pp. 78-94
- Marafon Pecoraro Massimiliano, Marrone Eleonora, *Lo studio Basile – Crocevia di arti e mestieri*, Palermo, 40due edizioni, 2013
- Marangoni Guido (a cura di), “Il mobile contemporaneo”, in *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, vol. I, Milano, Ceschina, 1925
- Mauro Eliana, *Il Villino Florio di Ernesto Basile*, Palermo, Grafill, 2000
- Mauro Eliana, “Dagli appunti di Ernesto Basile”, in Pirrone Gianni, *Palermo, una capitale dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa, 1989, pp. 100-103
- Mauro Eliana, Sessa Ettore (a cura di), *Dispar et Unum 1904 – 2004. I cento anni del villino Basile*, Palermo, Grafill, 2006
- Mauro Eliana, Sessa Ettore (a cura di), *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile, settant'anni di architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile, 1859-1929*, Palermo, Novecento, 2000
- Mauro Eliana, Sessa Ettore (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot – Mostra documentaria degli archivi*, Palermo, Plumelia, 2014
- Mauro Eliana, Sessa Ettore, *I Disegni della Collezione Basile – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Roma, Officina Edizioni, 2016
- Mazzantini Renata Cristina, Portoghesi Paolo (a cura di), *Palazzo Montecitorio. Il Palazzo Liberty*, Milano, Electa, 2009
- Miceli Patrizia (a cura di), *La “professione” della qualità. Cento disegni a matita di Ernesto Basile*, Palermo, Grafill, 2008
- Portoghesi Paolo, “Catalogo delle opere”, in De Bonis Antonio, Grilli Valeria, Lo Nardo Salvo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1980, pp. 218-219
- Pica Vittorio, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903
- Pica Vittorio, “Il caffè Faraglia a Roma”, *Emporium* n. 157, vol. XXVII, 1908, pp. 158-162
- Pirrone Gianni, “Ernesto Basile ‘designer’”, *Comunità* n. 128, 1965, pp. 48-65
- Pirrone Gianni (a cura di), *Palermo 1900*, Palermo, Storia della Sicilia, 1981
- Pirrone Gianni, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa, 1989
- Pirrone Gianni, Sessa Ettore, “Mitologie, Simbolismi e Modernismi nell'Isola del Fuoco”, in Bossaglia Rossana (a cura di), *Stile e struttura delle città termali*, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 210-232
- Pirrone Gianni, *Studi e schizzi di Ernesto Basile*, Palermo, Sellerio, 1976
- Pirrone Gianni, *Villino Basile: Palermo*, Roma, Officina Edizioni, 1981
- Ruta Anna Maria, Sessa Ettore, *I caffè storici di Palermo. Dalle origini agli anni Settanta*, Palermo, Flaccovio, 2003
- Ruggieri Tricoli Maria Clara (a cura di), “Architettura”, in Sarullo Luigi, *Dizionario degli artisti siciliani*, Palermo, Novecento, 1993
- Scozzola Maria Luisa, *Giovanni Pirrone / Disegni inediti di architettura*, Roma, Aracne, 2012
- Sessa Ettore, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Palermo, Novecento, 1980

- Sessa Ettore, *Ducrot – Mobili e Arti Decorative*, Palermo, Novecento, 1989
- Sessa Ettore, “La ditta Golia e la cultura dell’abitare a Palermo”, *Nuove Effemeridi* n. 16, vol. IV, 1991, pp. 69-79
- Sessa Ettore, “Architettura come opera d’arte in tutto: Palermo 1900-1919”, *ArQ 9 – Architettura Quaderni* n. 9, 1994, pp. 64-91
- Sessa Ettore, “Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato”, in Giuffrè Maria, Guerrera Giuseppe (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezione di architettura*, Palermo, L’Epos, 1995, pp. 269-277
- Sessa Ettore, *Ernesto Basile. Dall’eclettismo classicista al modernismo*, Palermo, Novecento, 2002
- Sessa Ettore, “Il Modernismo Siciliano attraverso gli archivi”, *AAA Italia – Bollettino dell’Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea* n. 7, 2007, pp. 45-47
- Sessa Ettore, *Ernesto Basile (1857-1932) – Fra accademismo e “moderno”, un’architettura della qualità*, Palermo, Flaccovio, 2010
- Sessa Ettore, “Il modello architettonico come documento dell’iter progettuale: l’archetipo di Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) per il Palazzo dell’Aula dei Deputati del Regno d’Italia”, *AAA Italia – Bollettino dell’Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea* n. 10, 2011, pp. 5-6
- Sessa Ettore, “La riforma di Ernesto Basile del complesso all’Arenella della Tonnara Florio: le origini dell’imprenditoria climatico-sanitaria a Palermo sul crepuscolo della belle époque”, in Brignone Daniela (a cura di), *Viae Caritatis – itinerario storico-artistico nei luoghi della sanità a Palermo*, Palermo, 40due edizioni, 2019, pp. 552-557
- Veronesi Giulia, *Joseph M. Olbrich*, Milano, Il Balcone, 1948
- Zevi Bruno, *Storia dell’Architettura Moderna*, Torino, Einaudi, 1950

Mediterranean Futuredesign

The Mediterranean cities must regain the richness of their counterpoint, but they must also know how to find new “agreements” to generate a new harmony of the city. Even in the city we must find new agreements between living spaces that produce in turn new types of space, intervals of functions, intervals of vegetation, cultural or social intervals that enrich urban polyphony, between agreements and counterpoints. Designing the cosmopolitan city is therefore an opportunity to discuss and design a model of future that includes the history and memory of crossings, hybridizations, mixtures, metamorphoses in a comprehensive project.

Key-words: future-design, Mediterranean cities, Futuro

Maurizio Carta

Dobbiamo tornare a coltivare il “diritto al futuro”, aprendo il pensiero e l’azione, riacquisendo la capacità di guardare l’orizzonte del tempo e di saper percorrere la rotta per raggiungerlo, liberandoci del passato anestetico e sfuggendo all’eterno presente tossico. Dobbiamo, soprattutto, riaffermare il valore della cultura e delle arti, della conoscenza e della competenza nella riattivazione del futuro. Un futuro che non sia un fato da attendere, ma che sia l’esito delle nostre azioni per un “diverso presente” capace di ritracciare le strade di un recente passato che non ci piace, troppo spesso cataratta della nostra visione di futuro. Come scrivo nel mio libro *Futuro* (Carta, 2019), dobbiamo rimpadronirci della capacità di progettare futuro, che definisco *Futuredesign*, cioè il progetto di futuro a partire dall’attivazione di un diverso presente, la costruzione del futuro come esito consapevole delle nostre azioni collettive capaci di modificare il presente che non

ci piace poiché produrrebbe il futuro che non vogliamo. La nostra azione di *Futuredesigner* deve accettare la sfida di agire entro il “Nuovo Regime Climatico” (Latour, 2015) che tiene insieme la questione ambientale, l’esplosione delle diseguaglianze, l’impatto della deregulation, la devastazione della mondializzazione e, soprattutto, il desiderio di tornare alle vecchie protezioni dello Stato nazionale e, quindi, l’esplosione del populismo [1]. Poiché non siamo di fronte a una semplice crisi di attraversamento ma a una vera e propria “metamorfosi”, servono nuove visioni, diversi paradigmi e rinnovati protocolli dello sviluppo, e anche un nuovo modo di affrontare e guidare i sistemi ecologici, culturali, politici, economici e sociali prodotti proprio dalla condivisione globale dei problemi (Beck, 2017). Siamo alla fase apicale di una crisi pandemica (non quella virale di oggi, ma quella umana, molto umana, di sempre) che si diffonde dagli anni Sessanta, quando

è iniziata a diffondersi la consapevolezza che il modello di sviluppo occidentale antropocentrico stava producendo diseguaglianze sociali, un impoverimento culturale e un consumo di risorse fisiche oltre i limiti del pianeta [2].

L'etica della responsabilità a cui siamo chiamati come Futuredesigner – ma anche come educatori, dirigenti, studiosi e genitori – ci impone che, una volta assicurata la sostenibilità ecologica degli insediamenti, dovranno essere attivate azioni concrete per il recupero creativo delle risorse aggredite o degradate dalle attività umane, attraverso un loro pieno coinvolgimento nel progetto di futuro che le comunità locali intendono perseguire in un rinnovato patto con la città e il territorio, con l'ambiente e il paesaggio, entro uno scenario di cooperazione e sussidiarietà che è alla base di una vera e fattuale intelligenza collettiva in politica e in economia.

Davanti al fallimento delle soluzioni per uscire dalla crisi economica – vetero-keynesiane da un lato del pianeta, e iper-liberali dall'altro – esiste un ulteriore scenario, che coinvolge soprattutto il futuro del Mediterraneo. Riguarda la consapevolezza che, nel corso della storia, ogni crisi s'innesci nel cuore economico e politico del mondo e, al superamento della crisi, corrisponde la nascita di un altro cuore che sposta i baricentri e ridisegna le relazioni. La sfida che abbiamo davanti è quella di re-immaginare un "capitalismo ibrido" (Castronovo, 2011), più responsabile e reticolare, che abbia nel Mediterraneo il suo propulsore: epicentro europeo, africano e medio-orientale come grande progetto politico, economico, culturale e sociale. Un nuovo centro con quasi 500 milioni di abitanti (di cui quasi due terzi nella sponda sud-est), con radici profonde nella storia, con gambe migranti nel presente e con lo sguardo proteso verso il futuro, non più guidato solo dall'idolatria del mercato e dalla produzione di valore immateriale, conteso tra protezione e apertura, è la sfida più importante per riattivare il futuro di un paese come l'Italia che del Mediterraneo è l'innescio, per la sua posizione, per la sua storia, per la sua migliore tradizione politica.

Quando si affronta il tema del Mediterraneo, e soprattutto dei rapporti tra Europa e paesi della sponda Sud, il dibattito e le proposte oscillano tra due visioni contrapposte.

Da un lato il Mediterraneo come "mercato", nuova area di espansione per la produzione bulimica dell'Asia e i consumi asfittici dell'Europa, grande bacino di materie prime e di manodopera: una visione funzionale tutta interna a un modello di sviluppo che vede l'Europa mitteleuropea guidare il processo in un'ottica centripeta verso

l'agglomerato industriale-logistico tedesco. Con una conseguente politica di mobilità che ha disegnato i Corridoi Trans-Europei, a cui si oppone il Corridoio Meridiano [3] di attraversamento liquido est-ovest e che può fungere da vero e proprio dispositivo territoriale – non solo trasportistico o commerciale – in grado di alimentare la creazione di una armatura euro-mediterranea di riqualificazione delle risorse, di sviluppo delle accessibilità e delle economie e di promozione delle eccellenze. Ancora oggi il "Corridoio Meridiano" è una grande sfida infrastrutturale, economica e politica, a patto che agisca nella rinnovata centralità del Mediterraneo, rinvigorita anche dal progetto euroasiatico della "Nuova Via della Seta" (One Belt One Road) promossa nel 2013 dal governo cinese come infrastruttura strategica mista (terrestre e marittima), la cui parte navale costeggia tutta l'Asia Orientale e Meridionale, arrivando fino al Mar Mediterraneo attraverso il canale di Suez. La sinergia tra Corridoio Meridiano e Nuova Via della Seta concorrerebbe, così, a ridefinire le relazioni economiche – ma per me soprattutto quelle culturali, scientifiche e umanitarie – attraverso l'individuazione di percorsi alternativi all'allineamento dominante dei traffici in direzione nord-sud.

Dall'altro lato il Mediterraneo viene visto come "tempio", luogo sacrale delle radici della cultura occidentale, culla dei valori perduti capace di alimentare la memoria e la retorica piuttosto che l'operatività. Tale visione immagina un Mediterraneo solcato dalle reti della conoscenza, della formazione, della ricerca, in cui però ogni componente rimane sé stessa senza contaminazione, pena la perdita della fanciullezza mediterranea: una visione simbolica che si contrappone al modello di sviluppo mercatista a cui non contrappone una soluzione ma solo una nostalgia. Un Mediterraneo arcadico che mitizza le sue pluriculture e anestetizza i conflitti, camuffa le dittature e occulta le diseguaglianze. Un luogo della memoria invece che un'arena dell'azione culturale, prima, politica, dopo, sociale, infine.

Esiste una terza visione, meno funzionalista della prima e più operativa della seconda. È quella del "Mediterranean Futuredesign", produttore di cosmopolitismo, radice positiva e feconda della globalizzazione, in cui le differenze non sono solo valori da difendere, ma risorse da mettere in gioco, nuovi apporti per fortificare il patrimonio genetico – e politico – delle comunità. Una via fondata su una concezione dell'identità culturale mediterranea che contrasti qualsiasi "comunitarismo integralista", ma anche i nascenti "relativismi pigri, inerti e indifferenti"

(Jullien, 2018). Una cultura cosmopolita del Mediterraneo che voglia porre le basi di un dialogo fertile fra le civiltà deve affrontare la loro varietà in termini di “scarto”: una figura avventurosa, che disturbi e ridia slancio al pensiero esploratore di squarci su possibilità inattese, alimentando il dinamismo, lo scambio e la permeabilità. Il Mediterraneo affrontato attraverso lo scarto culturale si oppone con vigore al «narcisismo delle piccole differenze che si rinchiude gelosamente su identità immaginate» (Jullien, 2018), aprendo la strada a nuovi possibili e svelando nuove risorse.

Il Mediterraneo cosmopolita del diverso presente deve tornare a essere una prospera “fabbrica di civilizzazione” (Valéry [1931], 1945), un mare attorno al quale si sono confrontati, fecondati e ibridati diversi modelli di società, generando esperimenti ricorsivi di democrazia.

Oggi sembra che la catena di montaggio della fabbrica di civilizzazione si sia inceppata, perché sta generando prodotti imperfetti della democrazia, che vanno dalla crisi di visione dell’Europa all’apertura e tumultuosa attrazione di investimenti dei Balcani, dalle oligarchie tribali in ebollizione della Libia e dell’Algeria alla teocrazia laica dell’Egitto, dalla forte monarchia marocchina alla fragile democrazia tunisina, ma vi sono anche la repubblica israeliana dell’innovazione e l’Italia democratica, seppur con rigurgiti di razzismo e tentazioni populiste.

La responsabilità di Futuredesigner ci obbliga a riattivare la fabbrica di civiltà perché torni a generare buoni prodotti politici, sociali, culturali ed economici. È questa visione del Mediterraneo come fucina di modelli sociali e connettore di pluralismi che mi interessa discutere e approfondire, perché è quella che ci fa interrogare sul futuro, costringendoci a lasciare le strade già battute per tracciare possibili accessi all’impensato. Una visione che ci coinvolge come comunità pensante, guidata da un pensiero politico fondato su una conoscenza senza pregiudizi, su una interpretazione senza filtri obsoleti, su una cooperazione intelligente, ma soprattutto che impegni in maniera attiva l’Italia e il nostro Sud nella fabbrica civile del Mediterraneo. Un Mediterraneo che non sia più tomba liquida di chi cerca speranza e trova trafficanti di esseri umani, di chi cerca nuova vita e trova mortali razzismi, pavidì egoismi e muscolari populismi.

Il Mediterraneo si propone, quindi, come un potente produttore di domande: di eguaglianza, di diritti, di democrazia, di ambizioni e progetti a cui dare risposte. Il Mediterraneo ha, dunque, bisogno di un nuovo e più corretto approccio che, al di là del globalismo livellatore o di

un paternalismo di maniera, tenga conto delle differenze come risorse, che adotti nuovi statuti di mobilità umana, scelta necessaria di fronte al livello esodiale dei grandi processi migratori, che attivi partenariati produttivi equi e non rapine di materie prime, che soprattutto favorisca l’incontro delle culture attraverso la comprensione, lo scambio per realizzare integrazione e soprattutto modelli di interculturalità.

I flussi migratori inter-mediterranei possono essere una preziosa opportunità demografica, produttiva e culturale solo se regolati, solo se componenti di una politica dell’accoglienza e dell’integrazione che sfugga al duplice rischio della paura da un lato, e della benevolenza dall’altro. Un movimento di centinaia di migliaia di persone, di rifugiati, di giovani, di laureati, insieme a clandestini, criminali e disperati, non può essere affrontato in maniera aggregata, lasciato solo alle forze di polizia, ma deve essere sottoposto alla politica. Dovrà entrare, soprattutto per l’Italia, nell’agenda della coesione sociale e del nuovo welfare, ma anche della competitività e della formazione, diventando una questione strutturale dell’intera Europa e non meramente emergenziale o volontaria. La società cosmopolita, multietnica e interculturale, va vissuta con la maturità di prevederne i rischi di aggravio in un paese che sta rialimentando i razzismi interni, ma anche di coglierne rapidamente le opportunità per la coesione sociale, per il mercato del lavoro, per la costruzione di scambi, per l’internazionalizzazione della formazione. La questione, quindi, non è solo salvarli in mare e farli scendere dalle navi (e anche questo è stato messo in discussione), per poi dimenticarli o, peggio, detenerli all’infinito. La sfida è costruire con loro la società del futuro, coltivare la coesistenza, coinvolgerli nel nostro progetto di vita, visto che ci hanno scelto come nuova patria del loro. Non è facile, bisogna dismettere occhiali ormai appannati e indossarne di nuovi che ci permettano di capire meglio la metamorfosi del mondo. Se non impariamo al più presto a capire l’Africa, il Mediterraneo e l’Europa del XXI secolo, la loro ignoranza si trasformerà in paura, la paura in chiusura e la chiusura in decadenza.

La sfida delle città mediterranee

Le sfide del Mediterraneo cosmopolita, il suo orizzonte di futuro e le aspirazioni e i sogni dei suoi popoli, trovano nelle città il luogo in cui toccano terra, generando spazi di vita, ma anche stimolando nuovi comportamenti. Ripensare il Mediterraneo ci impone un nuovo modo di pensare le sue città. Perché le città mediterranee – presidi di

cultura – devono ritrovare la loro radice cosmopolita per rispondere alla metamorfosi del mondo che ci richiama a essere sia cittadini del cosmo – un mondo sempre più transnazionale – sia cittadini della polis, abitanti fluttuanti di città-mondo. Soprattutto quelle mediterranee dovranno rinnovare la loro identità cosmopolita che le ha forgiate e rese medine, kalse, riad, vuccirie.

Migriamo da almeno due milioni di anni e, ogni fuga, ondata e convivenza, ci ha fatto evolvere rendendoci più intelligenti e adattabili [4]. A partire dal Neolitico le transizioni umane hanno forgiato il nostro corpo e il nostro intelletto. Le nostre città mediterranee nascono cosmopolite, si evolvono e crescono come fulcro di relazioni, di flussi territoriali che attraversano un mondo che oggi è ancora più aperto e collegato. Ed è Diogene che ci ricorda che il cosmopolitismo è diritto a una mobilità che travalichi e mescoli i confini, che rivoluzioni la logica della distinzione e annulli il terrore dell'alterità navigando verso l'orizzonte dell'uguaglianza, della diversità come appartenenza plurima che estende le radici e dispiega le ali. Affrontare le migrazioni che hanno ripreso la rotta mediterranea, accogliere migranti e profughi, non è solo una questione di accoglienza e di compassione. È una questione etica e politica ma, vorrei aggiungere, è anche una questione urbana. Ci riguarda come abitanti e progettisti di città fertilemente cosmopolite, in cui lo spazio pubblico torni a essere luogo di integrazione, in cui le strade pedonali siano suture di culture e non più fratture di spazi, in cui i mercati tornino multicolori scambi di merci dai sapori variegati, e gli stessi edifici siano palinsesti di linguaggi e usi. Nella battaglia tra sterili sovranismi e feconde aperture, tra porti chiusi e confini porosi sono le città che stanno combattendo sul fronte, rivendicando il diritto di essere contemporaneamente mondo e luogo. Centinaia di città che si fanno manifesto di resistenza a una cultura della paura rivendicando la loro fertile pluralità, la loro creativa ibridazione di culture.

Imparare da Palermo Cosmopolita

Tra queste cento città aperte e inclusive, una catena che attraversa l'Italia da Merano a Scicli, Palermo ha elevato il diritto alla mobilità umana a visione di futuro, ne ha fatto una ulteriore declinazione del diritto alla città. Lo ha fatto non solo incidendolo sulla lapide quadrilingue (ebraico, latino, greco bizantino e arabo) conservata al Castello della Zisa, ma anche facendone quotidianità attraverso numerose interfacce tra luoghi e culture, come i percorsi multiculturali delle Vie dei Tesori, le parole e i suoni del "Festival delle Letterature Migranti", i luoghi delle arti di "Manifesta 12", gli spazi di pensiero del "Festival delle Filosofie". Ne ha fatto alimento per la

modellazione dello spazio urbano, soprattutto dello spazio pubblico nel centro storico che da spazio interstiziale diventa catalizzatore di una nuova urbanità del movimento. Palermo è sempre stata cosmopolita, fenicia e romana nelle forme primigenie e nel linguaggio, araba e normanna nelle strade e nelle architetture, aragonese e angioina nei fasti, ibridando culture, accogliendo stili, arricchendo tradizioni e forgiando con esse lo spazio urbano (Cabianca, Carta, 2008). Nulla di quello che dal mondo è transitato per Palermo è rimasto immutato nel suo incontro con la città: le culture, le tradizioni, le architetture, le piante, la cucina, le parole e le arti si sono fatte cosmopolite esse stesse, aprendo la città a un turbine di segni che esalta la sua pluridentità. Non vi è luogo che non sia palinsesto di identità, ipertesto narrativo di vite, grembo materno di storie. Palermo è un seducente prototipo per sperimentare l'energia culturale e sociale che potrà riattivare la "fabbrica di civilizzazione" attraverso l'uso sublime del contrappunto, proponendo una pratica – non un modello ma un protocollo – di città polifonica che sovrapponga nota contro nota (*punctum contra punctum*) in una idea di città poliglotta e poliforme generata dall'abile uso di contrappunti spaziali e culturali, sociali ed economici, tangibili e intangibili, estetici ed etici. Per me è soprattutto una sfida urbanistica, che impone di immaginare e rimodellare lo spazio dell'abitare e del produrre, i luoghi dei servizi e delle relazioni e soprattutto le loro interfacce, perché siano porose e capaci di una costante traduzione tra i segni e i linguaggi che vi si incontrano (Carta, 2013).

Le città mediterranee devono riacquistare la ricchezza del loro contrappunto, ma devono anche saper trovare nuovi "accordi" per generare una nuova armonia della città. Perché, come nella musica l'accordo fra due suoni produce l'intervallo che è a sua volta un suono, anche nella città dobbiamo trovare nuovi accordi tra spazi dell'abitare che producano a loro volta nuovi tipi di spazio, intervalli di funzioni, intervalli vegetali, culturali o sociali che arricchiscono la polifonia urbana, tra accordi e contrappunti.

Progettare la città cosmopolita è quindi occasione per discutere e progettare un modello di futuro che includa la storia e la memoria degli attraversamenti, delle ibridazioni, delle commistioni, delle metamorfosi in un progetto complessivo che coinvolga l'abitare e l'incontrarsi, il produrre e il creare, i centri storici e le periferie. Città minerali ma fatte anche di paesaggi che tornano agrari. Città policentriche in cui le periferie – polifonie come propongo di chiamarle (Carta, 2019) – non siano più uno squallido deposito di popolazioni stipate nell'edilizia massiva dei primi Settanta, né parti parassitarie dell'organismo urbano dove il mantenimento di soglie minime

di qualità della convivenza civica venga delegato al coraggio o capacità di risposta di attori privati e del terzo settore. Le periferie della città cosmopolita, invece, sono preziose riserve di resilienza, avanguardie di autorganizzazione e innovazione che reclamano un'urbanistica incrementale e adattiva dei luoghi dell'abitare e dei servizi di welfare attraverso una pluralità di soggetti, nella nuova dimensione iper-metropolitana.

Oggi le sfide dei cambiamenti climatici, le responsabilità delle migrazioni, la risposta alle crisi ricorsive

politiche, economiche, sociali e sanitarie, ci impongono un progetto di futuro radicale – talvolta rivoluzionario – capace di dare nuova forma, sostanza ed emozione ai luoghi domestici e di relazione, di amplificare gli spazi della convivenza, di estendere e rafforzare i nuovi diritti alla città, figli della comprensione e della creatività, della identità e della ibridazione, dell'armonia e del contrappunto, perché il Mediterraneo cosmopolita è il nostro passato che si fa futuro attraverso la metamorfosi del diverso presente.

1 Sulle conseguenze della perdita di orientamento politico derivati dal Nuovo Regime Climatico Bruno Latour ha scritto recentemente pagine chiare, prescrivendo la necessità di «toccare terra da qualche parte», di ancorarsi a terra, ma soprattutto di sapere come orientarsi attraverso una nuova mappa che ci permetta di ridefinire non solo gli effetti della vita pubblica, ma anche la posta in gioco (Latour, 2018).

2 E numerose sono stati gli allarmi a partire da quello straordinario libro che fu *Silent Spring* di Rachel Carson, che nel 1962 diventa il manifesto del nascente movimento ambientalista che si fonde con le avanguardie artistiche che perturbavano i compassati salotti artistici, producendo importanti spinte di emancipazione sociale.

3 Sul Corridoio Meridiano come armatura territoriale materiale e immateriale di ricen-

tralizzazione dei flussi ho già scritto dei suoi effetti sulla rimodellazione delle relazioni, con particolare riferimento al ruolo della Sicilia nella ricomposizione dei flussi mediterranei (Carta, 2007).

4 Gli esseri umani si sono evoluti anche grazie alle migrazioni dell'*Homo Sapiens*, il cui cervello è cresciuto e con esso la flessibilità di pari passo con la capacità migratoria e di adattamento (Calzolaio, Pievani, 2016).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Beck Ulrich, *La metamorfosi del mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2017
- Cabianca Vincenzo, Carta Maurizio, *Le vicende urbanistiche, Palermo. Specchio di civiltà*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2008
- Calzolaio Valerio, Pievani Telmo, *Libertà di migrare. Perché ci spostiamo da sempre ed è bene così*, Torino, Einaudi, 2016
- Carta Maurizio, “Il Corridoio Meridiano come scenario di cooperazione e competitività”, in Lanzani Arturo, Moroni Stefano (a cura di), *Città e azione pubblica. Riformismo al plurale*, Carocci, Roma, 2007
- Carta Maurizio, *Reimagining Urbanism. Città creative, intelligenti ed ecologiche per i tempi che cambiano*, Trento-Barcelona, List, 2013
- Carta Maurizio, *Futuro. Politiche per un diverso presente*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2019
- Castronovo Valerio, *Il capitalismo ibrido. Saggio sul mondo multipolare*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- Jullien François, *L'identità culturale non esiste*, Torino, Einaudi, 2018
- Latour Bruno, *Face à Gaïa. Huitconférencessur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Decouverte, 2015
- Latour Bruno, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2018
- Valéry Paul, “La méditerranée est une fabrique de civilisation”, (1931), in *Regards sur le monde actuel et autresessais*, Paris, Gallimard, 1945

Visioni e innovazioni asimmetriche: Roberto Mango e la cultura del design

The reference to the figure of Roberto Mango gives rise to two complementary evaluations. The first is quite evident: he is the promoter of the modern culture of design in his land of origin, Campania and particularly Naples. The second, not always recognized in its entirety, shows Mango as one of the interpreters of the emerging Italian culture of industrial design. He is therefore a precursor. A school leader also for having anticipated the most profound and tormented contents included in the destiny of modernist design: the research and experimentation around the combination of tradition and innovation.

Key-words: social inclusion, local design, innovation through tradition

Vincenzo Cristallo

Uno

Il richiamo alla figura di Roberto Mango [1] dà luogo a due complementari valutazioni. La prima è del tutto evidente: è il promotore della moderna cultura del design nella sua terra di origine, la Campania e segnatamente Napoli. La seconda, non sempre riconosciuta nella sua interezza, mostra Mango come uno degli interpreti della nascente cultura italiana dell'Industrial Design. Egli è dunque un precursore. Un caposcuola anche per l'aver anticipato i contenuti più profondi e tormentati compresi nelle sorti del design modernista: la ricerca e la sperimentazione intorno al binomio tradizione-innovazione. Nel campo di questa faticosa combinazione, Mango si muove fin da subito sperimentando l'elaborazione teorica all'interno di una progettualità scalare per soggetti e temi scelti. Temi per i quali riconosce quanto sia necessario procedere sviluppando approcci sistemici e relazioni affini a questo rapporto prima ancora che artefat-

ti. Un avanzare talvolta disciplinato, in altri casi provocatorio, in virtù anche del confronto con l'endemica complessità del suo territorio, intessuto intersecando materiali, storie produttive, aziende, intellettuali e personaggi esclusivi tipici di un habitat storicamente difficile (Guida, 2014).

Nell'alternanza dei risultati Mango riesce, tuttavia, a proporre un cambiamento conciliante lo sviluppo economico e il progresso sociale assumendo la ricerca come leva per comprendere e tentare di trasformare la realtà. Ovvero sostenere un design nelle funzioni di strumento per lo sviluppo locale sullo sfondo di una visione politica circa il ruolo del progetto. Una condotta che ha origine dalla sua formazione negli iconici anni Cinquanta. Un tempo storico dominato dall'entusiasmo per proposte di servizio che miravano a risolvere i piccoli e i grandi problemi della quotidianità. Anni nei quali le ambizioni per realizzare l'ambiente costruito spingono a modificare i costumi all'interno di

una aspirazione allo sviluppo come condizione di un futuro accessibile a tutti. In questo contesto Mango matura la convinzione di un design in grado di mediare tra il diritto al nuovo e la responsabilità di rivolgersi alla tradizione storica per rintracciare soluzioni coerenti con i saperi e i mestieri disponibili. Analogamente, nella direzione di un'innovazione consapevole, rappresenta concretamente - e non solo perché si tratta di una parte della sua carriera accademica - il passaggio dalla "Progettazione Artistica per l'Industria" a un "Disegno Industriale" orientato al potenziamento dei metodi del progetto contemporaneo. Una peculiarità - pur provenendo da territori attraversati notoriamente da una modernità incompiuta - che ha reso possibile che dal contesto partenopeo provenissero originali modelli formativi. Una modernità alla quale Mango si rivolgerà continuativamente in chiave critica per evitarne l'adozione di conformismi teoretici che tendevano a risolvere sbrigativamente dicotomie quali il rapporto tra artigianato e industria, tra locale e globale, tra qualità e serie, tra prodotto e servizio, tra architettura e design. Non a caso egli, «pur avendo intrapreso negli Stati Uniti, a partire dal 1949, una esperienza da product designer, si emancipa in seguito dal vincolo dell'oggetto per sperimentare una dimensione ambientale del design. Già negli anni Sessanta propone un design rivolto allo spazio pubblico, aggiornando l'esperienza stessa di arredo urbano, orientando in questo modo l'industrial design verso il servizio come obiettivo del progetto, con ricadute dirette in una qualità urbana convertibile in qualità sociale, attività che solo qualche decennio dopo si declineranno in "design dei servizi" e "social design"» (Cristallo, Morone, 2020).

Due

Il quadro di riferimento che accoglie la figura di Mango è quello postbellico e della successiva e "miracolosa" ricostruzione. In altre parole di una cultura fondata su iniziative che vanno, come sostiene Ermanno Guida, suo principale allievo ed erede della sua cattedra, oltre «l'emergenza, oltre la insufficienza delle risorse, le negligenze e le incapacità dei politici e di una imprenditoria interessata solo a trarre profitto subdolamente allungando le "mani sulla città" e sulle provvidenze elargite dallo Stato. Ogni forma di impegno si presenta (quindi, ndr) con difficoltà moltiplicata al punto da indurre, da una parte, molti intellettuali a rifugiarsi sulla riflessione storica, storiografica, sulla critica, sugli orizzonti dell'arte possibile, dall'altra, a spingere i primi "nuovi progettisti" a opporre resistenza, perseverando e costruendo una via autonoma "arrangian-

dosi", recuperando e attribuendo valore e decoro a materiali "poveri", alle manualità consuete, ma sprigionando un potenziale creativo straordinario insieme a un'attenzione costante sull'evolversi degli scenari dentro e fuori i confini nazionali» (Cristallo, Guida, 2014, p. 6).

Si tratta di comprendere che l'insediamento della cultura del Design si autogenera più propriamente per il tramite di attività pre o proto industriali a loro volta attraversate da un fare artigianato a più facce. Colte e popolari. Talvolta incomplete eppure fertili.

Gli anni del dopoguerra furono inoltre per architetti e designer l'occasione per intuire che l'essenzialità e il soddisfacimento di un bisogno reale costituivano una priorità assoluta. Necessariamente i temi che presiedevano il progetto andavano ricondotti a gesti essenziali depurati da ogni compiacimento gratuito, privi della rincorsa a questioni stilistiche pseudo artistiche; meno che mai esibizioni astratte fine a sé stesse. Per questi motivi, prosegue ancora Guida, e probabilmente non sempre con lucida intenzionalità, la sua idea di azienda è idealmente rappresentata da un sistema diffuso inteso come un unicum territoriale: pertanto autoproduzioni, artigiani, piccole imprese, ma anche quel laboratorio inedito rappresentato da una università che abilitava, alla pari di una isola felice, la libera sperimentazione critica e pratica (Cristallo, Morone, 2018).

Analogamente - per il suo costante lavoro di conciliazione tra riproducibilità industriali e pratiche artigiane - Mango è per Renato De Fusco (De Fusco, 2009) colui che ha nei fatti nutrito il principio dell'Artidesign, una sorta di qualità endogena del design italiano riferita alla capacità di fare sintesi tra i valori dell'arte, del design e dell'artigianato (Alison, De Fusco, 2018) [2].

Ma ancor prima, prosegue De Fusco, a Mango va riconosciuta la sua azione di pioniere assoluto per aver introdotto il Disegno Industriale a Napoli trasferendolo in linea retta dagli USA. Egli, dal 1949 al 1953, dopo essersi laureato in architettura nel capoluogo campano, nel 1946, studia e apprende il mestiere nel luogo più ricco di prospettive per il moderno design. Oltre oceano osserva da vicino la trasformazione delle europee arti figurative nello statunitense industrial design con il corollario produttivo, commerciale e pubblicitario che lo renderanno international style (Cristallo, Morone, 2020). Ha la possibilità di immergersi in una realtà che quando aveva accolto negli anni Venti il progetto per l'industria come missione consapevole per il progresso sociale «in Europa si continuava a parlare ancora di Kunstgewerbe, di Art Décoratifs, di Arti applicate; lì l'industria, già da tempo, aveva assunto la guida del settore della pro-

gettazione delle auto, degli elettrodomestici, delle apparecchiature elettroniche, e lì dalla fine della seconda guerra mondiale, ci si apprestava a dare la scalata anche al settore del furniture design (...). Il giovane architetto napoletano si inserì subito in questo vivace ambiente contribuendo alle ricerche della Princeton University, della Raymond Loewy Corporation e della Fuller Foundation; partecipando a concorsi indetti dal Museum of Modern Art; collaborando come Art Director alla conduzione della rivista "Interior" mentre manteneva i contatti con la pubblicistica italiana in quanto corrispondente della nostra "Domus", ma, ciò che più conta, frequentando celebre maestri» (D'Amato, 1991, p. 549) quali Hans Knoll, Eliel Saarinen, Charles Eames e Harry Bertoia. In breve, l'America di quegli anni, bivio di uomini e culture differenti; permeata dal modernismo di figure quali Walter Gropius e Mies Van der Rohe, e votata alla sperimentazione attraverso i lavori di Charles Eames e R. Buckminster Fuller, costituisce un luogo ideale dove formarsi e Mango ne coglie in pieno l'occasione. A quel periodo vanno ascritti i progetti della poltrona smontabile Sitting Platform and Schelf, in collaborazione con Aldo Giurgiola, e la lampada Vela per il concorso "Lamp Design Competition" (Cristallo, 2007). Rientrato in Italia avvia quell'opera non semplice di trasferimento di una lezione internazionale che Gabriella Amato definisce di «scientificizzazione del design», ovvero «sperimentando matrici geometriche capaci di generare oggetti dal saldo legame fra il dato tecnologico, quello formale e quello tipologico» (D'Amato, 1991, p. 552).

Un anno prima, nel 1952, nasce l'oggetto più noto di Roberto Mango, quella sedia conica riprogettata in innumerevoli varianti fino al 1959. Attraverso la "sindrome del cono", così la definisce Ermanno Guida, Mango non solo attraversa un tema emblematico di quegli anni sovvertendone però il tradizionale impianto, ma propone un'idea personale circa il destino della tradizione artigiana, convinto che alcune lavorazioni possano essere conservate inserendole nei processi industriali. È un esempio che anticipa il tema della relazione tra regionalismo e globalizzazione, che impegnerà il dibattito dei nostri giorni e che viene probabilmente da lontano: «ci riferiamo al design scandinavo che negli anni Quaranta aveva diffuso in tutto il mondo prodotti industriali dalle caratteristiche semiartigianali, aveva esaltato i materiali naturali, aveva additato la leggerezza delle forme e delle strutture. Molto probabilmente è anche questo il precedente sui cui medita l'architetto napoletano quando, per un verso, propone una "polarizzazione del prodotto di qualità" producibile anche artigianalmente e,

per l'altro verso, una valorizzazione dei materiali "poveri" quali il giunco intrecciato, la tela, il compensato di legno, il nylon, la corda adatti ad oggetti producibili anche industrialmente» (D'Amato, 1991, p. 542).

Un muoversi ideologicamente verso l'accesso alle risorse locali come rinvenimento e integrazione territoriale e nel quale poi agire progettualmente attraverso un'operosità minimalista non procurata per il tramite di un processo di riduzione piuttosto come principio di formazione (De Fusco, 2009). La riduzione come tratto cosciente del proprio lavoro nasce oltremodo, suggerisce Guida (Guida, 2014), dagli interessi che Mango rivolge alla Peinture architecturée di Le Corbusier; quella del gruppo Abstraction Creation di Hans Jean Arp, oltre che all'opera di Tino Nivola, Lucio Fontana, laddove nel gesto pittorico e nella morfologia dell'opera vi era una struttura fondata su caratteri di sinteticità concettuale. Non per niente nel suo rivolgersi ai prodotti «le sedie, i tavoli, le lampade, prima ancora di essere un bene di consumo dovevano essere un bene d'uso e concorrere al soddisfacimento di una condizione di vivibilità; dovevano, essere economici, componibili, adattabili ai nuovi spazi e riti del vivere quotidiano» (Guida, 2014, p. 4).

Tre

Della esemplare Sunflowers chair (la sedia a "cuoppo" si direbbe in lingua napoletana) - che simbolicamente rappresenta il transito dalla cultura americana a quella partenopea italiana - va detto che seppure fosse un modello già presente nella produzione di molti designer in Europa come negli Stati Uniti (Guida, 2014), Mango ne rinnova complessivamente il senso nell'inviluppo di un'unica superficie, cercando di coniugare le tecniche artigianali nella grandezza dei numeri industriali conseguiti con investimenti contenuti. Anche per questo nella prima versione il cono è dello stesso vimini utilizzato per le nasse dei pescatori e il tutto si compone di parti distinte anche dalla semplicità dei materiali selezionati. Una sedia "geniale" anche «per la controtendenza "nazional-popolare" e per la risposta a bassa tecnologia a quella vera e propria sindrome del "molded-plywood" che imperversava negli States, cui Mango aveva avuto modo di osservarne le evoluzioni e le sperimentazioni condotte da Charles e Ray Eames» (Guida, 2014, p. 5). Seguono nel 1954 i piatti in ceramica trafilata e, nel 1956, il recinto per bambini a fisarmonica inclusi nella "Collezione permanente del design italiano" della Triennale di Milano. Sempre nel 1954 realizza alla X Triennale di Milano, adottando il procedimento Fuller, una cupola geodetica in reticolo di cartone.

Un particolare significato assume nell'esperienza di Mango la trafila del 1954 a cui si è fatto cenno. Il quadro di riferimento come in altri casi si manifesta nel dinamico e contraddittorio spazio di relazione che intercorre tra design e artigianato, in particolar modo al sud d'Italia. Oltre a ciò, nella trafila si massimizza l'intenzionalità del progetto-metodo riversata nella proposta di una sorta di vademecum. Con i suoi spaghi di gres estruso, egli avvia un percorso di ricerca che approda a un sistema iconografico di forme traforate e intrecciate. Dà vita a geometrie reticolari lontane dall'essere prodotti finiti quanto piuttosto il catalogo di una grammatica di orditure capaci di sviluppare per successive fasi e approfondimenti oggetti e funzioni altre. Una specie di addestramento rivolto dichiaratamente ai processi produttivi in quanto tali e non ai temi stilistici. Riteneva che l'artigianato dovesse incontrare l'attualità nella dimensione della sperimentazione, e la trafila sembrò in quegli anni esemplare per dimostrare questo assunto. Credeva, in breve, in imprese partecipate, con ruoli distinti ma orizzontali: il progettista genera, anche accostandosi ai processi lavorativi, un codice formale; l'artigiano personalizza questi codici in nuovi modelli. La ricerca, è bene dirlo, è rimasta tale. Oltre ai problemi in opera delle trame, molte le incognite tecniche non del tutto approfondite (Cristallo, 2010). Recuperando le sorti "un progetto interrotto" (Guida, 2020), la lezione, a partire dal 2008 e fino al 2019, è stata tuttavia raccolta da Ermanno Guida. Frutto di un intenso lavoro ricostruttivo dal punto di vista filologico, si è trattato del compimento di un lungo e per certi versi tormentato percorso di implementazione di un modello variabile; la prosecuzione di uno schema prototipale definito all'interno di concetti embrionali. Un'attività mutevole, che non fissa il risultato ma al contrario libera il design e l'artigianato da posizioni deterministiche (Cristallo, 2016), originata da un'argilla trafilata messa alla prova attraverso il pressaggio, il tornio, lo stampaggio e da azioni manipolatorie di estrusioni curvate, tagliate e infine ricomposte senza soluzione di continuità. Ancora una volta una metodica progettuale di tipo matriciale, archetipa, con alla base una "traccia didattica" per realizzare un manuale in fieri accessibile ai più (Guida, 2020).

Quattro

Nel 1958 hanno inizio i suoi primi impegni didattici attraverso l'insegnamento nel primo corso libero di "Disegno Industriale" istituito alla Facoltà di Architettura di Napoli nell'anno accademico 1958-'59, a cui seguì, l'anno dopo, l'incarico del corso di "Progettazione artistica per l'indu-

stria". Nel 1959, e fino al 1969, avrà modo di insegnare "Architettura degli interni, arredamento e decorazione", corso che rappresenterà un anello di congiunzione con Filippo Alison, suo assistente in queste materie dal 1961 al 1967, e che a seguire incarna per l'ateneo napoletano l'insegnamento dell'arredamento. Sotto l'anacronistica dizione di un progetto che offrisse arte all'industria, in questi anni il design è ancora un insegnamento spurio, praticato in Italia da poche sedi universitarie. La cronologia di questi eventi, in particolar modo, fa ancor più comprendere il merito di Mango: «l'aver allungato il territorio fisico convenzionale del design, portando a Napoli più iniziative promozionali, introducendo un corso di insegnamento universitario specifico (in simultanea con Milano e Firenze) in quanto primo vincitore di concorso, unitamente a Marco Zanuso e Pierluigi Spadolini, instaurando relazioni, opportunità di lavoro ma, ciò che più conta, attingendo lontano laddove più alta era la temperatura della ricerca, la sensibilità del mercato, la pubblicistica in materia e l'apporto delle grandi aziende» (Guida, 1996, p. 14).

L'immersione di Mango nell'insegnamento e nella ricerca universitaria, a scapito dell'impegno professionale, sono per Guida una sorta di liberazione da ogni vincolo di adeguamento a logiche mai del tutto accettate. Nell'azione militante del progettista non ravvede più lo spazio per manifestare quella sua idea di attività libera e impegnata a servizio della collettività per la costruzione di una società migliore (Cristallo, Morone, 2018). Sceglie di conseguenza un distacco volontario dalla versione affaristica del disegno industriale, e «dall'ideologia demagogica per cui il design salva il mondo» (De Fusco, 2009, p.118). Il suo lavoro si separa inevitabilmente dall'oggetto comprendendone in pieno la crisi indotta dall'equivoco di pensare al Disegno Industriale solo attraverso i prodotti dell'industria. Mango, che pure aveva cominciato come product designer, approda consciamente a funzioni di problem solving. Spingendo la disciplina verso il tema dei servizi aperti ai bisogni espressi dalle comunità locali, azzera altresì in gran parte il contenuto fisico del prodotto a favore di aspetti preventivi e strategici (Cristallo, Morone, 2018). In questa cornice vanno inseriti i suoi studi rivolti ai bisogni post colera negli anni Settanta; le ricerche riguardo l'abitazione d'emergenza post-terremoto negli anni Ottanta e, ancor prima, quanto egli elabora nella metà degli anni Sessanta sul design ambientale e urbano, raccolto nei Quaderni sull' "Environmental Design", che gli fanno guadagnare nel 1967 il premio "Il Compasso d'oro". Ma non si tratta della strumentale conversione che dal prodotto passa allo spazio

urbano e si completa nella scala del territorio. Al contrario, questa scelta svela di Mango una nitida rappresentazione dell'Industrial Design: «non la disciplina rivolta a isolare il progetto del prodotto industriale all'interno di logiche sostanzialmente commerciali, ma parte di un disegno globale di trasformazione sociale che impegna il designer a una assunzione di responsabilità di grande significato civile» (Menna, 2017, p. 143).

Una indiretta evidenza di questa sua apertura riferita ai compiti affidati al Disegno Industriale design è data dalla lettura dei suoi programmi didattici, in particolare di quelli che vanno dal 1958 al 1969 (Mango, 1969). Tra queste pagine emerge tutta l'operosità intellettuale di Mango: il suo coinvolgimento nel dibattito internazionale sulla natura del "Disegno Industriale"; la conoscenza delle fonti teoriche per avviare gli studenti a questa nuova disciplina; l'esperienza circa il ruolo dei protagonisti del panorama della progettazione industriale di quegli anni; i tipi di esercitazioni e le bibliografie assegnate agli studenti (Cristallo, Morone, 2020).

Il compimento del suo percorso accademico si chiude emblematicamente con un nuovo inizio dando seguito a un obiettivo sui cui aveva lavorato per anni: quello della fondazione della Scuola di Specializzazione post laurea in Disegno Industriale, da lui diretta dal 1990 sino al raggiungimento dei limiti d'età per la permanenza nell'università. Grazie a questa iniziativa che precede di poco quella fiorentina [3], e anticipa storicamente la costituzione del primo corso di laurea in Disegno Industriale presso il Politecnico di Milano, si dà vita al primo spazio di formazione accademica di terzo livello dedicato al design come sistema che interagisce con discipline provenienti dall'architettura, dalle ingegnerie, da lettere e filosofia e finanche medicina (Cristallo, Morone, 2018). Per Mango si tratta di un circostanza che «segna un punto evolutivo e risolutivo della complessa vicenda della determinazione più appropriata della relazione di reciprocità tra identità della figura professionale e processi disciplinari e metodi formativi [...] orientati a ricercare e realizzare l'integrazione tra cultura del progetto e cultura industriale evoluta» (Mango, 1990, p. 21); ma soprattutto, prosegue Mango, «la scuola deve aprirsi ai problemi sociali più impellenti, equilibrando gli impulsi del consumo a favore di interventi che possono concorrere a dare risposte adeguate a grande scala, ma anche risposte variabili in relazione alla complessità di quelle qualità di vita che la società degli uomini deve recuperare» (Mango, 1991, p.4). Probabilmente si tratta dell'eredità più importante di Mango sul piano della didattica e dell'alta

formazione universitaria nell'ambiente campano, perché dal 1990 al 2002 diventerà, «tramite la cura di seminari, convegni, mostre e pubblicazioni, un luogo privilegiato e ideale per animare il confronto e il dibattito su questioni di più ampio respiro critico e teorico e formare, ai temi della ricerca in design, generazioni di architetti diventati poi designer professionisti, altri ancora ricercatori e docenti a Napoli e altrove. La scuola equivale per tutto ciò a una sorta di acceleratore del dibattito sul design a Napoli» (Cristallo, Morone, 2018, p.310).

Cinque

La Napoli di Mango, a partire dagli anni Cinquanta, tra l'intenzione e il fatalismo, rappresenta un crocevia di visioni e contenuti del design contemporaneo e un ambiente di confluenze culturali per la nascente cultura del disegno industriale in Italia. Suo pertanto il ruolo del "fondatore di un design in Campania" incentrato, se volessimo cercare una sintesi speculativa, sull'uso di risorse locali lievitate nel dibattito internazionale. Un dibattito da cui scaturisce una didattica indirizzata a sviluppare un controllo esecutivo sul prodotto in quanto esercizio di responsabilità costante del progetto nel proporsi come soluzione e connessione di bisogni collettivi (Cristallo, Morone, 2020).

Rimarcare il ruolo del progetto come fattore di integrazione sociale equivale a perseguire, come lo stesso Giulio Carlo Argan indicava negli stessi anni Cinquanta, l'"illusione di un design pedagogico, metodologico, riformista" [4], e riconoscere che il progettare in aree deboli, a partire dalle condizioni economiche, pone le premesse per la costruzione di uno "spazio speculativo" poiché luogo di elaborazione e disputa per l'esercizio di un pensiero critico, dal momento che progettare è sempre un atto critico. Dello stesso avviso è Benedetto Gravagnuolo quando sostiene che nella metropoli partenopea (ma è una opinione che si può estendere a gran parte del sud d'Italia) nella sua prima fase il design si sia storicamente orientata al sistema-progetto piuttosto che al sistema-prodotto (Gravagnuolo, 1992, p. 8) [5].

Gli aspetti speculativi hanno preceduto quelli performativi. Con Mango a Napoli, in anni non facili, si forma, seppure in forme spurie, l'esperienza di un design d'avanguardia per scelta degli argomenti prima ancora che per risultati ottenuti (D'amato, 1991). Come dire che prima ancora degli oggetti devono sopravvivere le ragioni che li hanno generati. E Mango ribadiva nel 1966: «Il design può soltanto emergere dalla comune coscienza di operare per la qualità culturale della produzione, quale unico imprescindibile processo istitutivo del "valore" oggettuale» (Cristallo, 2007, p. 125).

1 Per approfondimenti, cfr. Guida, 2006; Schnapp, 2013; Guida, 2017.

2 «“L’Artidesign” è un “genere terzo” in grado di tradurre l’attitudine dell’arte allo sperimentalismo e alla ricerca intorno alla bellezza, senza la necessità di intercessioni ingegneristiche, tecniche o economiche; raccogliere dall’artigianato l’eredità della tradizione, nel solco di una storia che accetta le modificazioni indotte dai dispositivi tecnologici e dai modelli tipicamente mercantili di domanda e offerta; e preservare dal disegno industriale il valore assoluto e astratto dell’idea come piano dell’opera, l’attenzione all’uso dei materiali nei processi di innovazione, ma soprattutto quell’am-

biguità semantica del termine design come riflesso dell’incontro tra cultura industriale e cultura del progetto», (Cristallo, Lucibello, Martino 2019, p. 7).

3 Alla specialistica Federiciana in Disegno Industriale si affianca, pressoché contestualmente, quella istituita nell’Ateneo fiorentino voluta e coordinata da Pierluigi Spadolini e Roberto Segoni. A Napoli e a Firenze, sono state pertanto fondate in ambito accademico le prime scuole italiane dedicate alla formazione in design.

4 Il riferimento è al “I Congresso internazionale dell’Industriale Design Milano,” del 1954, che vede la partecipazione di Giulio Carlo Argan

con una relazione sul tema “Industrial design e cultura”, pubblicata successivamente con il titolo “L’Industrial design come fattore di integrazione sociale” (per approfondimenti, cfr. Cristallo, 2019, pp. 1-5)

5 Il saggio è stato estratto dal volume *Formes des Metropoles, Nouveaux design en Europe*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1991, pubblicato in occasione della mostra “Capitales Européennes du Nouveau Design”, Galerie du Centre de Création Industrielle CCI. Sugli stessi argomenti si veda anche Jappelli Paola (a cura di), *Dall’artigianato artistico al design Industriale. L’avventura degli oggetti in Campania dall’Unità al Duemila*, Napoli, Electa, 2004.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Alison Filippo, De Fusco Renato, *Artidesign*, (1991), Firenze, Altralinea, 2018
- Cristallo Vincenzo, “Un padre dimenticato del design italiano”, *Domus* n. 909, 2007, pp. 124-125
- Cristallo Vincenzo, “Cronache di un progetto utile e semplice”, in Cristallo Vincenzo, Guida Ermanno (a cura di), *Esercizi con la Trafila. Design Experiments*, Milano, Electa, 2010, pp. 22-33
- Cristallo Vincenzo, *Fare e sperimentare ceramica. Ermanno Guida, ricerche 2010-2016*, Napoli, Giannini, 2016
- Cristallo Vincenzo, “Giulio Carlo Argan e il design. Tra industria, arte società e ragioni del progetto”, in Bulegato Fiorella, Scodeller Dario, Vinti Carlo (a cura di), *AIS/Design. Storia e ricerche* n. 11, 2019, pp. 1-15
- Cristallo Vincenzo, Guida Ermanno, “Protagonisti e materiali della cultura del prodotto industriale nell’Italia più a sud. Intenzioni e sperimentazioni nelle figure di Roberto Mango e Nino Caruso”, in Bosoni Giampiero, Ferrara Marinella (a cura di), *AIS/Design. Storia e ricerche* n. 4, 2014, pp. 1-15
- Cristallo Vincenzo, Morone Alfonso, “Per il Sociale e lo sviluppo sociale. Il design presso la Federico II di Napoli”, *QuAD / Quaderni di Architettura e Design* n. 1, 2018, pp. 303-319
- Cristallo Vincenzo, Lucibello Sabrina, Martino Carlo, “New Craft e Design. Simmetrie, osmosi e dissonanze”, *MD Journal* n. 7, 2019, pp. 7-13
- Cristallo Vincenzo, Morone Alfonso, “Mango e Alison: le premesse di un ‘abitare contemporaneo’ nella relazione storica tra Disegno Industriale e Architettura degli Interni nell’esperienza storica della facoltà di Architettura di Napoli”, in Cafiero Gioconda, Flora Nicola, Giardiello Paolo (a cura di), *Costruire l’abitare contemporaneo. Nuovi temi e metodi del progetto contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 143-148
- D’Amato Gabriella, *Il design, in Fuori dall’Ombra. Nuove tendenze dell’arte a Napoli dal ’45 al ’65*, Napoli, Elio De Rosa, 1991.
- De Fusco Renato, *Arti&altro a Napoli. Dal dopoguerra al 2000*, Napoli, Paparo, 2009
- Gravagnuolo Benedetto, “Napoli o dell’arcaismo ultramoderno, Retrospective e Prospettive”, *Quaderno* n. 5, 1992, pp. 7-14
- Guida Ermanno, *Roberto Mango. Progetti, realizzazioni, ricerche*, Napoli, Electa Napoli, 2006
- Guida Ermanno, *Roberto Mango designer 1950-1968*, Napoli, Giannini, 2017
- Guida Ermanno, *Le ceramiche di Roberto Mango. Continuità di un progetto interrotto*, Napoli, Mudi, 2020
- Mango Roberto, “Introduzione”, *Quaderno* n. 4, 1991, pp. 3-8
- Mango Roberto, *L’insegnamento del design e l’oggetto*, fascicolo pubblicato in proprio da Roberto Mango per il CNR, 1969
- Mango Roberto (a cura di), *Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale, Triennio 1990/93*, Facoltà di Architettura di Napoli, 1990
- Menna Giovanni, “Roberto Mango designer. 1950-1968. Riflessioni su ricerca, storiografia e didattica del design in margine a una mostra napoletana”, *Napoli Nobilissima*, VII serie, vol. III, fasc. II-III, 2017, pp. 141-146
- Schnapp Jeffrey, “Domes to Domus (or how Roberto Mango brought the geodesic dome to the home of Italian design)”, in Lees-Maffei Grace, Fallan Kietil (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, London, Bloomsbury Academic, 2013

Prospezioni a Sud Da terreni fertili a semenzai: design e formazione

This contribution reflects on the directions of a research that has been unraveled as a journey, still in progress, to detect the fertile ground on which to cultivate the lines of development for training in design in the Apulian context, apparently without lacking recognized founding fathers. Not refer to the events that at the beginning of the 2000s led to the opening of the course of studies in Industrial Design in Apulia, at the Politecnico di Bari, but rather to the necessity that emerged over time, for that course of to take root differently in its territory.

Key-words: Puglia, Politecnico di Bari, Mediterranean area

Rossana Carullo

Le ricerche di seguito descritte sono state intraprese nell'ultimo decennio per avviare la costruzione di una struttura formativa per il corso di studi triennale in disegno industriale nella quale, alla proiezione in avanti delle proprie istanze progettuali, avrebbe dovuto corrispondere una eguale attività di prospezione, una sorta di rilevamento, per determinare i terreni sui quali radicarsi.

Progettualità e radicamento: il perché di una metafora

Esiste un momento nel quale, accanto all'iniziale fervore costruttivo di un progetto pedagogico, lentamente si affaccia l'esigenza di un suo radicamento storico. Questo vale in particolare per quei contesti dove è difficilmente riconoscibile una chiara presenza di padri fondatori storicamente riconosciuti come in Puglia. L'assenza nella regione d'istituzioni universitarie per l'insegnamento

dell'architettura, non giova nel delineare radicamenti quali quelli che può vantare la Sicilia, pescando molto indietro, penso a una figura di designer ante-litteram quale quella di Ernesto Basile, o per la Campania, più vicino a noi, di Roberto Mango (Cristallo, Morone, 2018) all'interno della Facoltà di Architettura di Napoli Federico II.

L'attività di prospezione appare per la Puglia, la metafora più idonea a esprimere l'esigenza di una maggior profondità del radicamento della ricerca per la disciplina del design, data l'assenza in superficie di evidenze scientifiche riconosciute. Nel termine prospezione ciò che si evidenzia è il valore di dettaglio necessario a riconoscere il complesso mondo delle differenti unità stratigrafiche attraverso le quali ricomporre un intero contesto culturale a cui guardare; un contesto che, in mancanza di padri illustri, diviene esso stesso il terreno/territorio in gioco. Prospezione non significa però esclusivamente ricognizione

nel senso di radicamento, ma anche “previsione”. L’accento sul prospicere non ha il solo significato di guardare innanzi, saper vedere lontano, ma definisce etimologicamente anche il modo di questo guardare: con accuratezza, zelo precisione, cura. Questa modalità di cura sottrae al guardare in avanti la semplice nozione di progresso. È necessario procedere “misuratamente”, come raccomanda Cassano, costruttore indiscusso di un “pensiero meridiano” di cui diventa sempre più impellente comprendere le ricadute per il design oggi, cercando di farvi corrispondere ipotesi di progetto e ricerca specifici: «l’idea di “misura” allude, infatti, a un criterio di equilibrio che sottrae il pensiero alla mitologia del progresso» (Cassano, 1996, p. XXIX), prospezioni accurate richiedono il giusto tempo. Il tempo, o meglio la “lentezza” (Cassano, 1996, pp. XV-XXII), è la precondizione tutta meridiana entro cui fare misura. Questa misura va oggi, dopo l’iniziale sviluppo del corso di studi in design presso il Politecnico di Bari, nuovamente cercata, non solo nella doppia figura di radicamento e proiezione progettuale, ma anche in un continuo confronto con gli assetti di cultura materiale del Sud: se è vero che esiste un pensiero meridiano, quell’assetto con le sue implicazioni socio-antropologiche ed economiche, ne è parte imprescindibile. La doppia prospettiva di “ricognizione” e “previsione” è alla base dello scarto che l’attenzione al Sud deve compiere per evitare di trasformarsi in semplice riferimento geografico o locale. Trovare terreni fertili nel proprio territorio non basta, e in fondo è in parte tautologico, quantomeno scontato e vale per ogni luogo.

Lo scarto sta nello stabilire la giusta misura per convertire quei terreni in “semenzai”. Essi sono terreni d’altra specie, terreni particolarmente curati e protetti, terreni a cui si affidano le piante non tanto come prodotto locale, ma per offrire loro la possibilità di essere tra-piantate, come usanze che passano di luogo in luogo, compiendo viaggi anche imprevisi, con la consapevolezza che «ogni tradizione rimane e non può non rimanere se stessa, ma se viene spinta a compiere un viaggio, può tornare a casa con molti insegnamenti e rileggere la propria storia in modo nuovo, valorizzare qualcosa che ha conosciuto e lasciato cadere» (Cassano, 1996, p. XXXI). Un viaggio “tra”, in cui ri-conoscere i momenti significativi di un dibattito sulla storia della formazione del design in Puglia, in una logica di confronto pluriverso. Momenti nei quali qualcosa che è stato lasciato cadere può ambire ad acquisire nuove valenze per superare il racconto di un Sud chiuso nei limiti di una condizione apparentemente marginale e subal-

terna. Esso è al contrario un attore fondamentale per la costruzione di scenari e modelli pedagogici di confronto, per sviluppare sguardi incrociati: «il Mediterraneo è un pluriverso irriducibile che non si lascia ridurre a un solo verso, e il suo valore sta proprio in irriducibile molteplicità di voci, nessuna delle quali può soffocare l’altra» (Cassano, 1996, p. XXIV). Questa tensione appare oggi come un esempio esportabile, per il suo porsi come alternativa ai processi di globalizzazione, oltre che per il suo essere condizione indifferibile con cui fare storicamente e culturalmente i conti per il corso di studi. [1]

Prospezioni a Sud: dall’esperienza di “Cooperativa Laboratorio Uno” alla progettazione dell’ “Istituto Superiore per la Progettazione Ambientale ISPRA”

Se esiste una storia della formazione del design in Puglia, essa va cercata e letta nel più vasto e complesso dibattito sui progetti di formazione discussi per il Mezzogiorno d’Italia. Essi si presentano come una rete di pensieri e azioni, non ancora ben districata, e in particolare dal punto di vista del design, quasi sconosciuta. In questa rete si intersecano le aspettative locali con il più vasto insieme delle politiche che hanno caratterizzato l’intervento straordinario per il Mezzogiorno nel secondo dopoguerra: dalla “Casmez” (Cassa per il Mezzogiorno) avviata da De Gasperi nel 1950, al “Formez” (Centro di Formazione e Studi per il Mezzogiorno). Quest’ultimo negli anni ’60 nasce a sostegno degli interventi della Cassa del Mezzogiorno, con lo scopo specifico di attendere allo sviluppo formativo e sociale del Sud Italia (Carullo, Labalestra, 2020). Occuparsi della formazione a Sud in questo contesto storico-politico, permetterebbe di costruire per successivi saggi, un atlante storico-geografico delle specificità dei singoli interventi di formazione non solo in Puglia, ma anche nelle diverse aree del Mezzogiorno, restituendo le possibili relazioni interregionali intercorse. Un aspetto tutt’altro che trascurabile se ciò che si vuol sviluppare è la progettazione di dialoghi pluralisti e differenziali per un Sud che non s’intende unico né univoco.

Estraggo dalla ricerca intrapresa, due momenti della storia riguardanti la formazione del design tra Puglia e Basilicata, nati tra le maglie del Formez. Non s’intende tanto ripercorrerne le vicende, già ampiamente documentate altrove con i colleghi delle discipline del design e della storia con cui si è condivisa quest’avventura della conoscenza (Carullo, Pagliarulo, 2013; Carullo, Labalestra, 2020), quanto evidenziare come essi diano vita a differenti modelli formativi, già allora a dei pluriversi.

Sono due esperienze singolari dalle quali iniziano a emergere i protagonisti di una storia trentennale mai scritta, esperienze che non sempre hanno saputo crescere o realizzarsi, ma sicuramente sono il risultato di un pensiero a cui fare riferimento. Per questo è interessante comprendere, proprio a valle di questa mancata attuazione e/o sviluppo, se quei terreni siano ancora da ritenersi fertili per lo sviluppo della formazione in design in Puglia. Una riflessione su quei modelli, a valle dei percorsi che la disciplina ha battuto in questi venticinque anni di vita nelle università italiane, potrebbe restituirci oggi una giusta “misura” di quelle esperienze, per trasformarle con attenzione e cura in semenzai da cui far emergere, con progetti didattici circostanziati, la specificità, il valore, l'esistenza, ma anche l'opportunità di un modello meridiano della formazione per il design.

Il primo modello è legato al corso di formazione che prese avvio nell'aprile del 1978, a Matera, intitolato “Cooperativa Laboratorio Uno” (Carullo, Pagliarulo, 2013). Esso fu pensato come il primo di una serie di corsi biennali di formazione per il design, che in realtà non si ripeterono più. Essi avrebbero dovuto restituire consapevolezza, attraverso il design, del saper fare proprio della cultura materiale e popolare di quei luoghi, sino a giungere a definire una sorta di vera e propria cooperativa per restituire a quei saperi un riscontro in termini di sviluppo economico locale. La proposta, spinta dalle riflessioni e dagli studi che il sociologo e meridionalista Aldo Musacchio svolgeva proprio presso il Formez, vede come interprete e protagonista Mario Cresci, allievo del “Corso superiore di disegno industriale” (CSDI) di Venezia, di cui lo stesso Musacchio nel '63 fu direttore. Un intreccio Nord e Sud, tra modelli formativi diversi, quello di origine, una delle prime esperienze di costruzione di un Corso superiore di disegno industriale in Italia, (Bulegato, 2018) e quello di cui lo stesso Musacchio si faceva ora promotore a Sud.

Cresci, trasferitosi a Matera, pone al centro della sua riflessione la possibilità che il Sud stesso, per le sue condizioni produttive, sociali e culturali, possa dare origine a un modello formativo attento ai valori «della cultura subalterna, della cultura materiale che in ogni regione d'Italia aveva e ha, ancora per poco nel Mezzogiorno, espresso, rituali, feste, tradizioni popolari, oggetti e linguaggi che dovevano comunque e necessariamente diventare sistemi di riferimento per l'analisi di nuovi comportamenti e nuove metodologie culturali e produttive per tutta la cultura italiana» (Cresci, 1977). La cultura materiale e popolare a Sud emerge come terreno fertile entro cui coltivare con

cura possibilità alternative ed esportabili di sviluppo produttivo e culturale. Musacchio intravede già alla fine degli anni '70, il ruolo che il design può assumere nell'ambito della formazione, mentre Cresci inaugura così le sue Misurazioni, significativa titolazione delle proprie “prospettive” a Sud, in esso sono contenuti buona parte dei risultati di quel corso (Cresci, 1979).

Musacchio con Cresci pensa che il design possa avere un ruolo chiave per mettere in discussione il malinteso concetto di folclore su cui veniva schiacciata la cultura materiale del Mezzogiorno. Sembra in questo voler contribuire concretamente a una revisione del ruolo delle cosiddette “culture subalterne”, legittimate dalle riflessioni gramsciane sul concetto di folclore pubblicate nel dopoguerra (Carullo, Labalestra, 2019). L'ambito della cultura folclorica era «studiato prevalentemente come elemento “pittresco” [...]. Occorrerebbe studiarlo invece come “concezione del mondo e della vita” e in quanto concezione del mondo molteplice – non solo nel senso di diverso, e giustapposto, ma anche nel senso di stratificato dal più grossolano al meno grossolano – se addirittura non deve parlarsi di un agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati» (Gramsci [1948], 2014, pp. 2311-2312).

L'attenzione alla cultura materiale, nella sua accezione più scivolosa, quella del popolare e del folclore, appare nel modello formativo inaugurato come la vera alternativa alle concezioni del mondo ufficiali. Un'alternativa per sondare in profondità stratificazioni e complessità spazio-temporali dei territori del Sud, a cui una diversa idea di design avrebbe potuto dare voce.

Il design era, dunque, parte di un più vasto progetto di riscatto sociale e culturale del Sud, dove all'atto di conoscere e riconoscere gli oggetti simbolo della cultura materiale e popolare del proprio territorio, senza pregiudizi e distinzioni tra artigianato e produzione di piccola serie, avrebbe dovuto corrispondere un processo di rielaborazione e reinterpretazione degli stessi, per orientarne al presente l'appartenenza, restituendone il valore di “concezione del mondo e della vita” alternativi rispetto alla cultura ufficiale, ai suoi paradigmi di sviluppo industriale, calati dall'alto e incoerenti rispetto agli assetti culturali reali del Sud.

Se è vero che quest'esperienza si chiude al termine di un primo biennio, per l'assenza di un contesto formativo capace su quei temi di accogliere e curare la sfida

sviluppendola entro le pieghe di istituzioni universitarie esistenti, non si può dire lo stesso per il dibattito che l'ha innescata e animata all'interno del Formez. Come testimonia lo stesso Musacchio: «è solo per il periodo tra la fine degli anni '70 a oggi che si può propriamente parlare, all'interno dell'intervento straordinario, di politiche e di interventi culturali per il Mezzogiorno» (Musacchio, 1988a, p. 11).

Durante gli anni '80 il grado di complessità che informa la società del Mezzogiorno, di fronte alle problematiche dello sviluppo e ai nefasti esiti ambientali a esse connesse, porta a uscire dalla logica formativa di istituire semplici corsi o seminari per quanto alternativi nei loro contenuti (Pertempi, 1988a; Pertempi, 1988b; Pertempi 1989; Pertempi et.al., 1991).

Il presidente del Formez Sergio Zoppi ancora oggi ricorda nitidamente [2] la stagione che si stava aprendo, la spinta da lui stesso data, affinché lo sviluppo della formazione a Sud potesse iniziare un dialogo con le università esistenti o contribuire a fondarne ex-novo, e con l'intera società scientifica nazionale, nelle sue diverse forme, dall'Accademia dei Lincei alla Fiat Engineering, all'Eni, all'Iri, per passare a un confronto a livello nazionale, europeo e internazionale in particolare nord-americano (Zoppi, 1993; Zoppi, 2000; Zoppi, 2015). Per Zoppi, lo scarto stava nella possibilità di servirsi di forme di combinazione di «alta cultura e cultura antropologica, perché quest'ultima non rifluisse nel puro folklore e perché la prima non si imprigionasse nella pura accademia» (Zoppi, 1988a, p. 8).

Dai bilanci sulle politiche degli anni '50 e '60, emergeva una visione culturale della fase iniziale dell'intervento straordinario per il Mezzogiorno, che aveva abdicato alla comprensione profonda della sua cultura storicista e con essa al controllo dei suoi esiti in termini di costi ambientali. È ancora Musacchio che approfondisce, dichiarando che se la cultura elaborata dalle comunità rurali, specie delle aree marginali, è comprensibilmente abbandonata in comparazione a un «modello fondato sullo sviluppo industriale e quindi sull'abbandono delle culture sapienziali considerate alla stregua di manifestazioni di arretratezza [...], meno comprensibile è la rimozione per un lungo periodo di tempo degli istituti preposti a presidio della tradizione umanistica e delle forme della ragione classica. Probabilmente è l'enfasi proiettata sullo sviluppo economico e la volontà di rifiuto e quasi di cancellazione del passato, che tende a provocare questa separazione dell'istruzione dall'educazione, della formazione dalla cultura,

della scienza dalla società, che avrà ricadute non secondarie [...] sull'addensarsi di aree di profondo malessere sociale fra la seconda metà del decennio '70 e la prima parte degli anni '80» (Musacchio, 1988a, p. 14) [3].

La deriva della questione meridionale o meglio di un'immagine del Mezzogiorno in quanto realtà in sottosviluppo, che si stava sempre più affermando a livello nazionale, andava respinta innanzitutto dall'interno stesso della cultura meridionale, attraverso i «valori sapienziali depositati nella coscienza sociale del Mezzogiorno e, nello stesso tempo, la preoccupazione di una loro possibile imminente dispersione; il collegamento dunque del vecchio e del nuovo, di cultura e politica, di mercato e amministrazione pubblica [...]. Il tutto in vista di uno sviluppo autocentrato del Mezzogiorno» (Musacchio, 1988a, p. 25). Parlare di vecchio e nuovo, in una logica di sviluppo autocentrato, significa cercare di costruire uno sguardo che non si accontenta più di immettere dall'alto o dall'esterno forme di sviluppo incoerenti con la struttura sociale del territorio di riferimento, ma si preoccupa semmai di conoscere e riconoscere il contesto territoriale di riferimento in modo tanto profondo quanto minuto, con l'apporto di personalità ed esperti di vari settori e la creazione di gruppi di lavoro, come quello deputato allo studio preliminare delle condizioni socio-economiche e denominato «Cultura ed intervento culturale nel Mezzogiorno» [4]. Dai numerosi documenti prodotti all'inizio degli anni '80, emerge che non si tratta solo di connettere forme tradizionali e avanguardie della cultura, ma anche di «mantenere unite quelle che convenzionalmente sono chiamate le due culture. Da una parte, quella che per secoli ha costruito e plasmato l'identità individuale e collettiva dei soggetti sociali, attraverso strategie di individuazione, di socializzazione, di diffusione di modelli simbolici e di modelli culturali in grado di mantenere in tensione – ma anche mediare – le ragioni collettive con quelle individuali. La Cultura cioè, nei suoi istituti classici. Dall'altro la Scienza, [...], situata in un'epoca di orientamento scientifico del mondo, la nostra società non può non richiamarsi alla funzione sociale della scienza ed alle sue responsabilità nello sviluppo della tecnica» (Musacchio, 1988a, p. 35).

È una visione dai contorni differenti quella che, alla fine degli anni '80, avrebbe portato a un modello formativo per il design che verrà discusso nel 1987, all'interno di un gruppo interdisciplinare dalle competenze elevatissime, che prende il nome di «Gruppo Mezzogiorno 2000» [5]. Del gruppo fa parte Tomàs Maldonado, chiamato dallo stesso Musacchio, per dare vita alla progettazione di un

“Istituto Superiore per la Progettazione e la Ricerca Ambientale ISPRA”, un’istituzione formativa di alta specializzazione per il design in Italia, su modello degli studi nord europei di Environmental design, di durata biennale post-lauream per due terzi; a quel tempo le facoltà universitarie di architettura in Puglia non esistevano ancora, così come ancora non era fondato il Politecnico. Tre sono i raggruppamenti tematici: il controllo, la gestione e la progettazione dell’ambiente, spazi saltati a cui far corrispondere altrettanti settori: il design di prodotto e processo, la comunicazione, la pianificazione. Per un maggior dettaglio, rimando a quanto già pubblicato e documentato con il collega docente di Storia del design Antonio Labalestra (Carullo, Labalestra, 2020). Mi premeva in quest’occasione evidenziare il contesto e i nodi di un dibattito sul ruolo del design a Sud, che precede di più di trent’anni la nascita del corso di studi in Disegno Industriale presso il Politecnico di Bari, avvenuta solo nel 2002-2003.

Queste prospezioni stanno riportando ora in luce un dibattito insospettabilmente complesso e fertile, un’idea di design a Sud come inestricabile intreccio tra politica, società, tecnica e cultura. Un dibattito capace di porsi criticamente nei confronti di quei processi d’industrializzazione e oggi globalizzazione, che non riuscivano già allora a rispecchiare e dare senso a «quell’agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia» del Sud (Gramsci [1948], 2014, pp. 2311-2312).

Conclusioni: da terreni fertili a semenzai

I due modelli emersi dalle prospezioni, sembrerebbero in parte contrapporsi. Il primo può leggersi come anticipazione post-moderna di un’attenzione a piccole razionalità locali, alle subculture che le caratterizzano, alla necessità di fare riferimento a sistemi di linguaggi e aspetti simbolici in cui possano riconoscersi le piccole comunità con i loro rituali, in una prospettiva entro la quale il concetto stesso di folklore recupera una valenza di presenza critica, entro i parametri di globalizzazione contemporanei, oggi riconosciuta come di rinnovato valore (Deiana, 2017; Piscitelli, 2018). Il secondo appare spinto da una “speranza progettuale” (Maldonado, 1970), con la quale affrontare criticamente lo sviluppo capitalista entro i parametri di una razionalità globale e interdisciplinare – già allora fu usato il termine “sistemica” – garantita e controllata dagli strumenti tecnico-scientifici messi a disposizione dalla modernità stessa, in una scala di confronto internazionale. Ma non si tratta di compiere una scelta oggi tra que-

sti due modelli, né per questo di rinunciare alla propria responsabilità critica, bensì di comprendere più a fondo il perché una stessa regia di ricerche possa aver prodotto una tale oscillazione. Per rispondere sembra allora utile ricordare le parole di Ernesto De Martino nell’incipit di *Sud e Magia* in cui stigmatizza: «l’alternativa fra magia e razionalità come uno dei grandi temi da cui è nata la civiltà moderna» (De Martino [1959], 2011, p. 15). Il dibattito emerso in queste prospezioni a Sud, sembra condannare a un’interrogazione ininterrotta sugli statuti stessi della modernità, un’oscillazione che potrebbe sembrare paralizzante, ma che rappresenta invece la possibilità di rinnovare di volta in volta la propria scelta culturale. Mi spiego meglio, credo sia in quest’oscillazione che si debbano misurare di volta in volta le coordinate progettuali di una formazione a Sud. Immaginare quei modelli come alternativi non sembra affatto proficuo, oltre che storicamente non pertinente. L’obiettivo è semmai trasformare le loro componenti anche contraddittorie, in materiale di insegnamento minuto, analitico, operabile e come direbbe Gramsci, stratificato, dal più grossolano al meno rozzo, «una doppia elica sembra far muovere il design in direzione trasversale verso una condizione indispensabile per la concettualizzazione dell’identità dei contesti, spingendolo fino a rappresentarne il volto più complesso, le ambigue relazioni tra razionale e irrazionale. In questa logica il design e la storia del design possono contribuire a restituire e a far leggere questa condizione, riportando l’antitesi di razionalità e irrazionalità su un piano che non è più di opposizione ma di possibile sovrapposizione» (Labalestra, 2018, p. 70).

Questo è tanto più possibile quanto più i paradigmi delle tecnologie, digitale compreso, vengano interrogate non solo in termini prestazionali, ma in relazione ai contesti di cultura materiale dei territori di riferimento: «la metafora del treno che porterebbe allo sviluppo, o quanto meno a pareggiare la condizione meridionale con quella del Nord, può contare sul fatto che anche qui molto è cambiato, come si è visto non sempre in senso positivo, in altre parole che la crisi attuale avvolge in unica ondata tutt’Italia» (De Fusco, Rusciano, 2015, p. 164); e ancora «pensiamo alla possibilità per il design del Mezzogiorno di uscire dall’ombra anche avvalendosi della condizione postmoderna intesa in un certo senso ancora come una metafora: infatti tale condizione nella sua incertezza, ambiguità, nel suo fare e disfare, contiene numerosi punti utilizzabili ai nostri fini [...]. Così l’ex Regno meridionale, un’area arretrata ma non priva di operatori creativi e informati, può

trovare una soluzione in ordine al fatto che, nell'incerta condizione post-moderna, le sue endemiche carenze non risultino così limitanti come apparivano fino a un recente passato» (De Fusco, Rusciano, 2015, p. 167).

In altre parole, e calando quest'affermazione entro il dibattito sulla formazione qui riportato, si può azzardare che si possieda una sorta di vantaggio più che trentennale.

È questa la prospettiva critica con cui ormai da un decennio alcuni insegnamenti presso il Politecnico di Bari, costruiscono le proprie strategie formative (Carullo, 2018; Carullo, Labalestra, 2018; Labalestra 2018). Quest'oscillazione è la misura che può contribuire a convertire quei terreni fertili, in semenzai, per rinnovare costantemente i propri modelli formativi. Una sorta di Contextual design a Sud, prendendo a prestito una titolazione che, dall'Eindhoven Academy può avere al Sud un terreno di cultura formidabile e altamente esportabile (Labalestra, 2018, pp. 70-71) [6]. A ciò si aggiunge la possibilità di poter declinare un dialogo complesso con le discipline tecnologiche e scientifiche di cui ci si può avvalere nell'unica istituzione Politecnica a Sud. Questo può offrire le condizioni ottimali per operare quell'oscillazione, ora più promettente che paralizzante, tra scienza, design e cultura materiale.

Non si tratta semplicemente di un carattere interdisciplinare «non già nel senso che una scienza possa utilizzare i ritrovati dell'altra [potremmo dire il design possa servirsi di un qualche ritrovato tecnologico], ma nel senso che possa – anzi debba – interessarsi del modo come sono costruite le altre per enucleare ciò che le assimila e ciò che le differenzia da esse» (Geymonat [1972], 1979, p. 543). Questo significa potersi occupare di una concezione del mondo, prima che di una produttività scientifica, per poter infine stabilire i legami tra le discipline e il loro rapporto con le strutture sociali ed economiche della società (Geymonat, 1970, p. 537). In conclusione se spostiamo l'attenzione dai quei due modelli al contesto oscillatorio che li ha generati, se di questo terreno fertile ritorniamo a prenderci cura rendendolo operabile, iniziando a offrirne una reale conoscenza, studiandolo profondamente e restituendolo tassonomicamente, e dunque scientificamente, ci accorgiamo che quei modelli sono figli di uno stesso dibattito che il design a Sud ha avuto, e credo abbia ancora oggi, il potere di accelerare e acuire. Un dibattito capace di mettere a nudo ora, come allora, «la mancanza di una convincente prospettiva umanistica della civilizzazione tecnica» (Maldonado [1963], 2019, p. 46) per la condizione contemporanea.

1 L'esigenza di promuovere un confronto plurale sui temi della formazione del design in Italia, si concretizza tra il 2017 e il 2018 con la programmazione all'interno del Dipartimento Dicar del Politecnico di Bari, del primo numero della rivista "QuAD Quaderni di Architettura e design". Il numero nasce anche con la consapevolezza di intercettare una comune esigenza nazionale di riflessione sul ventennio di forte sviluppo dei corsi di studio universitari di design in Italia. QuAD, 1, 2018, pp. 225-351, QuAD, 2, 2019, pp. 147-189.

2 Dall'intervista avuta con Sergio Zoppi dall'autore con Antonio Labalestra, Roma, 10 giugno 2019.

3 Nel 1976 il Formez affida al CENSIS una ricerca dal titolo «Cultura e intervento culturale nel mezzogiorno». Discussa dopo un lavoro di due anni, all'inizio del 1979 da Giuseppe De Rita, la ricerca solleva questioni inerenti ai «mutamenti sociali in atto nel Mezzogiorno e di "quale cultura" scegliere per il sostegno di tale mutamento» (Musacchio, 1988a, p. 21).

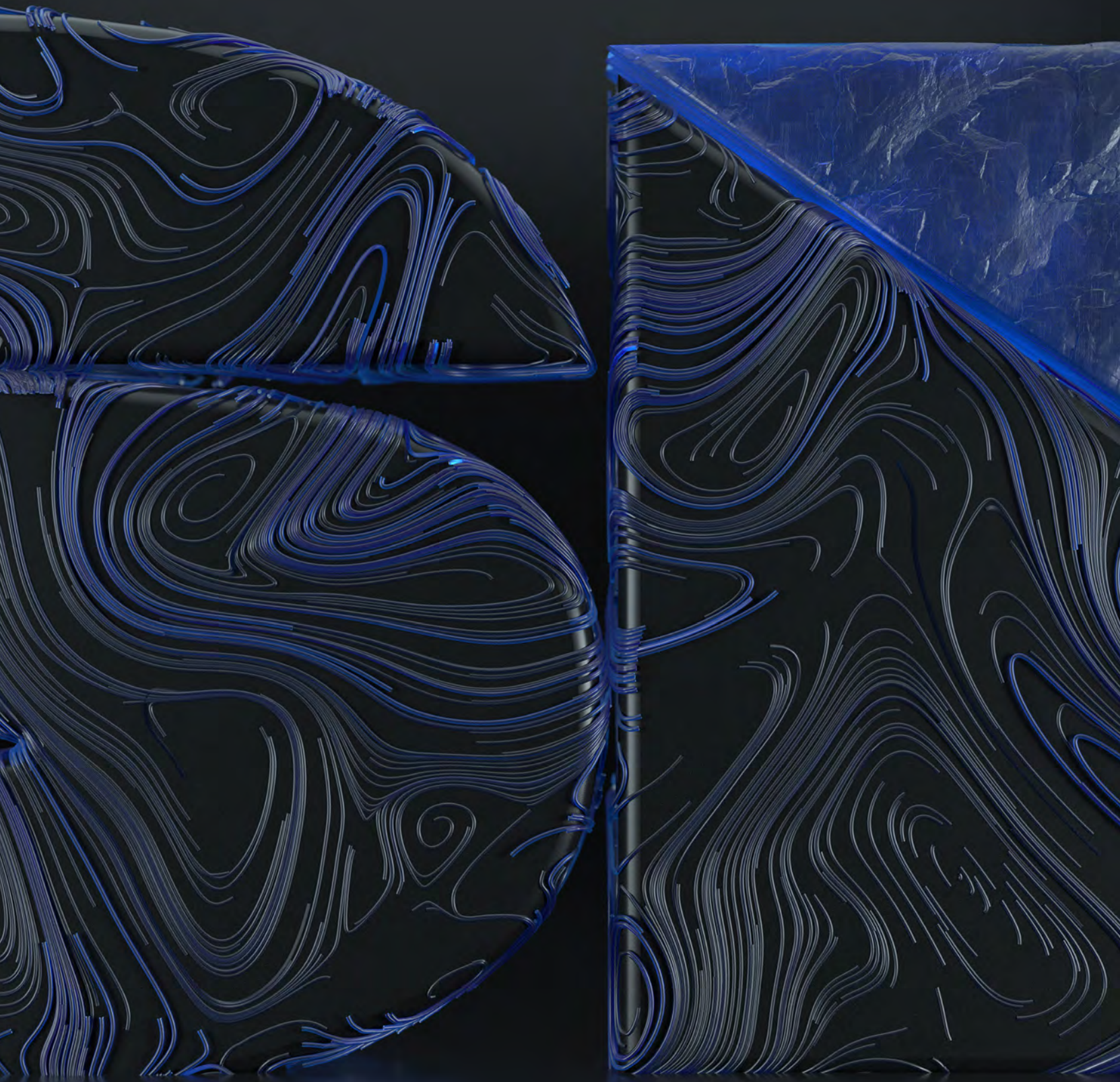
4 Del gruppo di lavoro, coordinato dal presidente del Formez Sergio Zoppi, facevano parte Giovanni Bechelloni, Tullio De Mauro, Gaetano Cingari, Pietro Cimatti, Alberto Cirese, Giuseppe De Rita, Gabriele De Rosa, Carlo Donolo, Wladimiro Dorigo, Giuseppe Giarizzo, Aldo Musacchio, Livio Pescia, Tullio Seppilli.

5 Il Gruppo, oltre al presidente del Formez Sergio Zoppi, vedeva esperti del calibro di Achille Ardigò e dello stesso Musacchio, dello scrittore Raffaele La Capria, del fisico di particelle Vittorio Silvestrini

6 Un utile riferimento, pur con le dovute differenze, può essere fatto al progetto di laurea di Contextual design a Eindhoven Mulding Tradition di Andrea Trimarchi e Simone Farresin (Formafantasma) nel 2010, in cui si rilegge in termini transnazionali un concetto di identità locale siciliana tra passato e presente ricontestualizzata a denunciare il senso dei processi migratori contemporanei tra Sud e Nord.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Bulegato Fiorella, Pastore Monica, “La formazione del designer: il corso superiore di disegno industriale di Venezia, 1960-72”, *QuAD / Quaderni di Architettura e Design* n. 1, 2018, pp. 261-284
- Carullo Rossana, Pagliarulo Rosa, “Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel mezzogiorno d'Italia”, *AIS/Design. Storia e ricerche* n. 2, 2013, pp. 1-7
- Carullo Rossana, Labalestra Antonio, “Manus x Machina. Il design per la valorizzazione delle identità dei territori meridionali e il caso della Puglia”, *MD Journal* n. 5, 2018 a, pp. 94-105
- Carullo Rossana, Labalestra Antonio, “Folclore e delitto. Il design tra artigianato, usanze e ritualità nelle stratificazioni delle culture folcloriche nel mezzogiorno d'Italia”, *MD Journal* n. 7, 2019, pp. 22-35
- Carullo Rossana, Labalestra Antonio, “Il design nelle politiche di sviluppo del Mezzogiorno. I lavori del Gruppo Mezzogiorno 2000 per ‘l'accrescimento a livello meridionale di un diffuso tessuto di democrazia reale’”, in Dellapiana Elena, Gunetti Luciana, Schodeller Dario (a cura di), *Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo*, AIS/Design – Politecnico di Torino (BYNC) 2020, pp. 181-190
- Carullo Rossana, Pagliarulo Rosa, “Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d'Italia”, *AIS/design. Storia e ricerche* n. 2, 2013, pp. 1-7
- Cassano Franco, *Pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- Cresci Mario, “Introduzione”, *2Dimensioni* n. 17, Matera, 1977
- Cresci Mario, *Misurazioni. Oggetti segni ed analogie fotografiche in Basilicata*, Matera, Meta, 1979
- Cristallo Vincenzo, Morone Alfonso, “Per il sociale e lo sviluppo locale. Il design presso la Federico II di Napoli”, *QuAD / Quaderni di Architettura e Design* n. 1, 2018, pp. 303- 319
- Gramsci Antonio, “Osservazioni sul folclore”, (1975), in *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 2010-2017
- De Fusco Renato, Rusciano Raffaella Rosa, *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*, Bari, Progedit, 2015
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, (1959), Milano, Feltrinelli, 2011
- Deiana Alessandro, “Folclore come egemonia. Comprendere la cultura popolare; riconoscere la subalternità; lottare sul terreno della cultura?”, *International Gramsci Journal*, vol. 2 (3), 2017, pp. 113-133
- Geymonat Ludovico, “L'esigenza di una nuova concezione del mondo e il problema di una nuova cultura”, (1972), in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 535-563
- Labalestra Antonio, “Il ruolo della storia nella conoscenza dei territori. Design, Aziende, cultura e valori”, in Dario Russo, Paolo Tamborrini, (a cura di), *Design & Territori*, Palermo, New Digital Frontiers, 2018, pp. 67-82
- Maldonado Tomás, *La speranza progettuale*, Torino, Einaudi, 1970
- Maldonado Tomás, “È attuale il Bauhaus?/1”, (1963), in Raimonda Riccini (a cura di), *Tomás Maldonado. Bauhaus*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 45-53
- Musacchio Aldo, “Introduzione”, in Pertempi Silvia (a cura di), *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse culturali*, vol I, Roma, Romana Editrice, 1988a, pp. 11-36
- Pertempi Silvia (a cura di), *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse culturali*, vol I, Roma, Romana Editrice, 1988a
- Pertempi Silvia (a cura di), *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse scientifiche e tecnologiche*, vol. II, Roma, Romana Editrice, 1988b
- Pertempi Silvia (a cura di), *L'azione del Formez per la valorizzazione e la gestione dei beni culturali*, vol. III, Bologna, Romana Editrice srl, 1989
- Pertempi Silvia, Musacchio Aldo, Manuela Ruggeri (a cura di), *L'azione del Formez per la tutela, la gestione e la valorizzazione delle risorse ambientali*, vol. IV, Bologna, Romana Editrice, 1991
- Zoppi Sergio, “Relazione introduttiva”, in Pertempi Silvia (a cura di), *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse culturali*, vol I, Roma, Romana Editrice, 1988a, pp. 276-281
- Zoppi Sergio, *Il Sud tra progetto e miraggio. Problemi e prospettive di una trasformazione*, Catanzaro, Meridiana libri, 1993
- Zoppi Sergio, *Il Mezzogiorno delle buone regole*, Bologna, Il Mulino, 2000
- Zoppi Sergio, *Pietre di confine, personali apprendimenti*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino, 2015





**STOR
DISC
DISOR**

The image features a solid blue background. On the left side, there are three lines of white, bold, sans-serif text. The text is partially cut off on the left edge. The first line reads 'IE IN', the second line reads 'RETO', and the third line reads 'RDINE'. Thin, brown, curved lines are drawn over the text, starting from the left edge and arching over the words. A thin brown line also extends from the bottom of the text area towards the right edge.

IE IN
RETO
RDINE

Ernesto Basile alle sorgenti del romanico

La “valigia delle indie” e altre suggestioni ai margini di un viaggio, probabilmente imprevisto o addirittura immaginato, in terra di Bari.

The “Indian Mail” and other suggestions on the margins of a journey, probably unforeseen or even imagined, in the land of Bari.

Key-words: Bari, Puglia, Ernesto Basile

Antonio Labalestra

La cultura eclettica di Ernesto Basile – finanche alle concessioni più appariscenti alla cultura arabo-normanna e al gusto orientalista – non rappresenta mai una concessione a una moda quanto, piuttosto, un consapevole e deliberato tentativo di agganciare una tradizione “locale” entro un dibattito culturale più ampio.

In tutte le diverse fasi della sua carriera, dagli esordi e fino alle commissioni dei più importanti committenti, l’architettura di Ernesto Basile ha sempre dosato, infatti, revivalismo e tradizione vernacolare mediterranea con modernismo internazionale [1]. Le continue citazioni dal passato dovevano servire, infatti, sempre a reinterpretare e riformulare la storia della Sicilia, per metterla al centro di una rete cosmopolita di relazioni culturali e di interessi strategici – politici, economici, militari – dell’area mediterranea.

In questo contesto è possibile rinvenire tanto gli echi di un discorso che sarà alle basi di quella ampia questione

meridionale posta in seguito da Antonio Gramsci, quanto quella di ricerca di un’identità politica per la Sicilia in relazione al nuovo statuto giolittiano. Ciò avviene in un’epoca in cui le élites locali, come la famiglia Florio, decidevano di investire proprio in quelle singolarità per cui la Sicilia e, più in generale, il meridione erano spesso rappresentati nella cultura europea. Questo tentativo è funzionale a ribaltare i luoghi comuni legati a quella immagine di un contesto povero e regressivo per accreditarlo, agli occhi della comunità internazionale, attraverso la costruzione di una nuova classe dirigente che potesse rappresentare un interlocutore solido e competente (De Fusco, 2015, pp.33-88 e 106-142).

In questa luce, la formazione dell’architetto, le sue esperienze di viaggio, i suoi scritti e l’intero corpus dei suoi disegni assumono una valenza assoluta nel definire il ruolo svolto da Basile, tanto come ponte intellettuale e culturale tra Sicilia, Italia ed Europa quanto per l’affermazione di un

nuovo statuto “meridiano”; di un nuovo modo di intendere il “mestiere dell’architetto” attraverso la contaminatio di tradizione identitaria e istanze rinnovatrici che in quegli anni prendevano le mosse dal movimento delle Arts and Crafts di William Morris.

Ed è proprio di un viaggio, delle tracce riportatane in uno dei suoi taccuini e degli indizi sommari presenti nelle ricostruzioni che ci si intende soffermare nel presente scritto.

Nel farlo si vorrebbe assumere questa vicenda come esemplificativa di quella tensione verso la conoscenza della tradizione storica, tanto cara a Basile, proprio in relazione a quel «tentativo di ritrovare una giustificazione al nuovo linguaggio fondandolo su di una tradizione storica e regionale più che nazionale» [2].

Ernesto era evidentemente uno scrittore prolifico e tendeva ad appuntare in forma scritta o grafica ogni aspetto della sua attività quotidiana: da quello professionale alla sfera più personale, finanche agli aspetti più ordinari.

Guardando i suoi taccuini ci appaiono idee e suggestioni che si intrecciano spesso con meravigliose liste quotidiane redatte secondo una coazione, quasi ossessiva, che lo portava a lasciare il segno di ogni appuntamento, incontro, sia in forma di testo sia, e soprattutto, nella forma di magnifici schemi grafici e disegni.

Tra queste vi è la ricostruzione di un viaggio misterioso, compiuto in una data non ben definita, e volto, probabilmente, alla scoperta delle sorgenti del romanico (Belli D’Elia, 1975).

Il taccuino in questione [3] è uno di quegli eleganti “quaderni tascabili” [4], di dimensioni 12 per 9 cm a pagine bianche a quadretti e copertina in cartoncino color carta da zucchero, che Basile utilizzava continuamente per appuntare alcuni aspetti teorici della sua ricerca. Il quaderno è bordato di rosso per mano dell’autore che, con un carboncino di sanguigna, distingueva in questo modo quelli in uso da quelli intonsi. In copertina vi è riportato l’anno 1898, con un lezioso carattere calligrafico coniato per l’occasione che lo accomuna a gran parte degli analoghi realizzati negli anni precedenti, e la cifra “I” in numeri romani che lo distingue, invece, dai tre successivi redatti nello stesso anno solare.

All’interno di questo taccuino vi sono almeno tre pagine che testimoniano di un suo passaggio in Puglia. Una è dedicata a un particolare architettonico le altre due, quasi equivalenti, ricalcano le tappe di un itinerario, nella provincia di Bari, che tocca le località in cui sono presenti le più importanti tracce dell’architettura romanica della regione.

Le tappe dei due elaborati coincidono quasi perfettamente, eccetto per il colore dell’inchiostro. Il primo è a doppia pagina ed è rappresentato utilizzando il taccuino in orizzontale invertendo il verso verticale di tutte quelle che la precedono. Nella porzione superiore è delineato uno schema delle località, disposte in maniera realistica, come se fosse stato redatto seguendo una mappa.

I centri urbani, come in una costellazione, sono indicati con dei pallini rossi con accanto il nome. I circoletti sono poi uniti da tratti lineari dello stesso colore sui quali, con una matita e probabilmente in un secondo momento, sono stati appuntati dei numeri che corrispondono alle distanze espresse in chilometri [5].

Nella sequenza si leggono distintamente i nomi di Bari, Bitonto, Ruvo, Andria, Canosa, Trani, Bisceglie, Giovinazzo e, infine, Gioia del Colle. A matita lungo il tracciato sono poi aggiunti Barletta, Molfetta, Corato e Terlizzi.

Le stesse località sono riportate, nell’ordine, in un elenco nella pagina a fronte anch’esse a matita.

Qualche pagina dopo l’annotazione si ripete.

Questa volta su un’unica pagina; la grafia appare più svelta e l’inchiostro è di colore nero, dissimile dalle pagine che lo precedono e lo seguono. Lo schema utilizza la pagina ancora in orizzontale ma, questa volta, le località sono orientate come se il taccuino fosse usato in verticale.

L’elenco viene ripetuto poi in un margine del foglio. Ma questa volta le località sono undici e a mancare sono, tranne Molfetta, quelle annotate a matita nello schizzo precedente.

Quando ho avuto modo di consultare per la prima volta questo taccuino, qualche anno fa, avevo datato i disegni tra due differenti intervalli temporali facendo riferimento alle annotazioni delle pagine tra cui erano compresi. I due intervalli erano rispettivamente i giorni tra il 15 febbraio e il 7 aprile 1898 e il 29 aprile e il 21 maggio dello stesso anno.

Di recente, per la generosità dell’autrice, ho potuto consultare la tesi di dottorato di Eleonora Marrone, realizzata proprio sulla ricostruzione dei viaggi compiuti da Basile, a partire soprattutto dagli appunti sulle sue agende quotidiane; anche queste prodighe di dettagli sugli appuntamenti e spostamenti del proprietario [6].

Da quell’importante ricerca emerge che l’architetto palermitano non si sia mai recato in Puglia nel 1898 e che, addirittura, nemmeno si sia spostato dalla Sicilia prima del 20 di maggio (Marrone, 2015, p. 134).

Tra le varie ipotesi quelle più percorribili, nella definizione di questa apparente incongruenza, sembrano essere solamente due: che Basile stesse pianificando meticolosamente un suo viaggio futuro, magari consultando un testo

e delle mappe oppure che, tali annotazioni, siano state inserite in un momento diverso rispetto a quando il viaggio è realmente avvenuto; tale tesi sarebbe del resto avvalorata dalla differenza di inchiostri e dell'orientamento dei disegni rispetto a tutti gli altri eseguiti sullo stesso quaderno.

Tuttavia è chiaro che le ragioni di tale eventualità possono essere diverse e che debbano essere oggetto di ulteriori approfondimenti da parte di chi scrive.

Lasciando il campo delle ipotesi esiste però un riscontro di tale “passaggio a sud est” compatibile con le annotazioni; e ancora nella sua ricostruzione torna utile il resoconto della dottoressa Marrone in cui si indica la presenza di Basile a Brindisi, intorno la metà del marzo del 1895 (Marrone, 2015, pp. 72-76 e 132), durante il viaggio che lo avrebbe condotto in Egitto per partecipare, come rappresentante italiano, alla commissione del Concorso Internazionale per il nuovo Museo del Cairo [7].

Sin dall'inizio questo viaggio, per una serie di contingenze avverse, avverrà all'insegna dell'imprevisto.

Ma il 15 marzo Ernesto giungerà comunque a Brindisi per salpare, alla volta dell'Egitto, in modo da raggiungere il Cairo entro il 19, data prevista per la riunione della commissione [8].

Ma Basile sembra non incidere su quell'incontro, tanto da non prendere parte – il giorno successivo – alla proclamazione dei vincitori.

Non tutte le fonti concordano sulle motivazioni di tale decisione e si ipotizza che Basile non fosse nemmeno presente all'incontro; le più plausibili ipotizzano di un suo malumore circa gli esiti del concorso e della ingiusta penalizzazione dei numerosi concorrenti italiani.

Ma la verità è un'altra. Basile non prenderà parte a quella riunione perché non partirà da Brindisi prima del 21 marzo. E questo, oltre a chiarire alcuni aspetti controversi dei lavori della commissione, spiegherebbe anche le ragioni del perché, le diverse fonti giornalistiche egiziane, testimonio di un suo primo avvistamento non prima del 24 (Giacomelli, 2010, p. 34).

L'architetto imbarcherà sul piroscafo della compagnia britannica Peninsular and Oriental (P&O), infatti, soltanto poco prima della mezzanotte della domenica del 20 marzo.

Il collegamento fa parte del celebre itinerario denominato “La Valigia delle Indie”, lo stesso utilizzato da Phileas Fogg nella prima tappa dell'immaginario “giro del mondo in ottanta giorni” di Jules Verne [9]. Si tratta di un tragitto ferroviario tra la Gran Bretagna e le colonie indiane, attivo tra il 1870 e il 1914, e abitualmente destinato al trasporto misto postale-merci-passeggeri. Il convoglio partiva da

Londra per giungere, dopo aver attraversato la Francia, l'Italia e il canale di Suez, fino a Bombay.

La carovana, a partire dal 1873, transitava da Brindisi dopo circa 45 ore dalla partenza; qui i passeggeri lasciavano il treno e si imbarcavano sul Piroscalo Postale Inglese diretto a Porto Said da dove, dopo circa 17 giorni di viaggio, si approdava a Bombay. Il viaggio è di sola andata [10] e prevede la partenza da Londra il venerdì, alle ore 15,15; alle 23 si era a Parigi per poi viaggiare l'intera notte, tutto il giorno successivo e, ancora, una notte per giungere alle 16 della domenica a Brindisi. Dopo una sosta di sei ore ci si imbarcava finalmente alla volta dell'India per giungere alla destinazione finale, monsoni permettendo, dopo alcuni giorni di viaggio.

All'epoca dei fatti questo era l'unico collegamento possibile su questa tratta; dunque Basile non poté lasciare il porto di Brindisi se non dopo cinque giorni dal suo arrivo, avvenuto effettivamente il 15 marzo. Del giorno successivo al suo approdo in Puglia abbiamo un resoconto dettagliato della visita alla città, nulla è però dato sapere dei restanti [11].

In quei tempi il collegamento tra Brindisi e Bari era già piuttosto agevole. Era infatti possibile superare la distanza di poco superiore a 100 km con un breve tragitto ferroviario.

È dunque plausibile immaginare che dopo la sosta nella città di Brindisi, avendo quattro giorni a disposizione, Basile abbia potuto optare per una visita al capoluogo della regione.

In questa evenienza l'itinerario riportato sul taccuino del 1898 sarebbe compatibile, sia logisticamente sia temporalmente, con quei quattro giorni dell'esistenza dell'architetto palermitano rimasti finora nell'oblio.

E dunque sarebbe una ipotesi tanto suggestiva quanto plausibile quella di immaginare che Basile, impossibilitato a raggiungere in tempo i lavori della commissione per cui era atteso al Cairo, abbia potuto dedicare il suo tempo alla comprensione diretta delle architetture del romanico pugliese che conosce, sicuramente, in maniera indiretta e che, già in quegli anni, sono meta di viaggiatori e viandanti appassionati di tutto il continente [12].

In attesa di poter stabilire su basi scientifiche se, quello di Basile, possa essere un viaggio imprevisto piuttosto che solamente immaginato è proprio uno di questi “pellegrini”, già dieci anni prima, a regalarci un altro possibile indizio rivelandoci di un altro collegamento: “un ottimo tramway va da Bari a Ruvo (l'antica Rubos), passando per Bitonto, e proseguendo poi per Corato e Andria, attraverso una strada polverosa e monotona” (Ross, [1889], 1980, pp.85).

1 La bibliografia su Basile a questo proposito è estremamente corposa. A questo proposito si rimanda al testo di Ettore Sessa in questo stesso numero della rivista e ai relativi riferimenti.

2 Sono queste le parole usate da Manfredo Tafuri per sintetizzare il ruolo dirimente di Basile nel contesto socio culturale della Sicilia in “età giolittiana”: «Il problema di Basile fu dunque quello di inserire il linguaggio liberty, che aveva i suoi fondamenti e la sua storia legati a istanze rinnovatrici che prendono le mosse dal movimento delle Arts and Crafts di W. Morris, all’interno di una società che ne aveva ignorato premesse e sviluppi: la singolare “contaminatio” di elementi decorativi floreali e del ‘400 siciliano si spiega quindi col tentativo di ritrovare una giustificazione al nuovo linguaggio fondandola su di una tradizione storica e regionale ancor più che nazionale» (Tafuri, 1970).

3 La consultazione di questi documenti in possesso degli eredi Basile è avvenuta grazie alla disponibilità degli stessi e in un arco di tempo di circa tre anni; a partire dall’occasione del mio contributo a una ricerca, più ampia, condotta in occasione di una serie di tesi di laurea

coordinate dalla Prof. Rossana Carullo presso il Politecnico di Bari. La mia più deferente riconoscenza va agli eredi Basile e, in particolare, a Eleonora Marrone che nel luglio del 2017 mi ha consentito di accedere a questi preziosi materiali aprendomi le porte della sua casa. Ma ancor di più la mia gratitudine le è dovuta per le numerose e dirimenti occasioni di scambio di idee che ha voluto concedermi, sia in quell’occasione sia a distanza, senza le quali questo scritto non avrebbe visto la luce.

4 Con questa definizione vengono riconosciuti nella dotazione dell’Archivio Basile di Palermo.

5 A tale deduzione si è potuto giungere confrontando le cifre numeriche apposte da Basile con le distanze tra i centri in questione utilizzando i tracciati stradali in uso tra la fine dell’ottocento e i primi anni del novecento.

6 La tesi di Dottorato è stata discussa nel 2015 presso l’Università degli studi di Palermo, relatore prof. Ettore Sessa, (Marrone, 2015).

7 Per le vicende relative alla partecipazione di Basile alla commissione e, più in generale per il suo contributo al concorso del Museo del Cairo cfr. (Giacomelli, 2010).

8 Questo ancora si evince dal resoconto delle agende di Basile (Marrone, 2015, pp. 75). Ma in effetti la ricostruzione si basa su documenti certi solo fino al 16 di marzo, giorno in cui Basile riporta nel dettaglio gli spostamenti della sua permanenza a Brindisi. Per questo si vedano i documenti EB.AG.1895, EB.AL. 1895-96; EB.Q.1895.s; tutti conservati presso l’Archivio Basile, Palermo.

9 Cfr. Quaranta Alfredo, *La valigia delle Indie: cronistoria di un viaggio dal triste epilogo*, Lecce, Capone Editore, 2003; Romano Antonio, *La Valigia delle Indie e l’Europa*, Venezia, Reale tipografia di Gio Cecchini, 1869.

10 Basile infatti rientrerà in Italia partendo ancora da Alessandria e passando per la Grecia (Marrone, 2015, pp. 97-101).

11 A questo proposito si veda la nota n.8

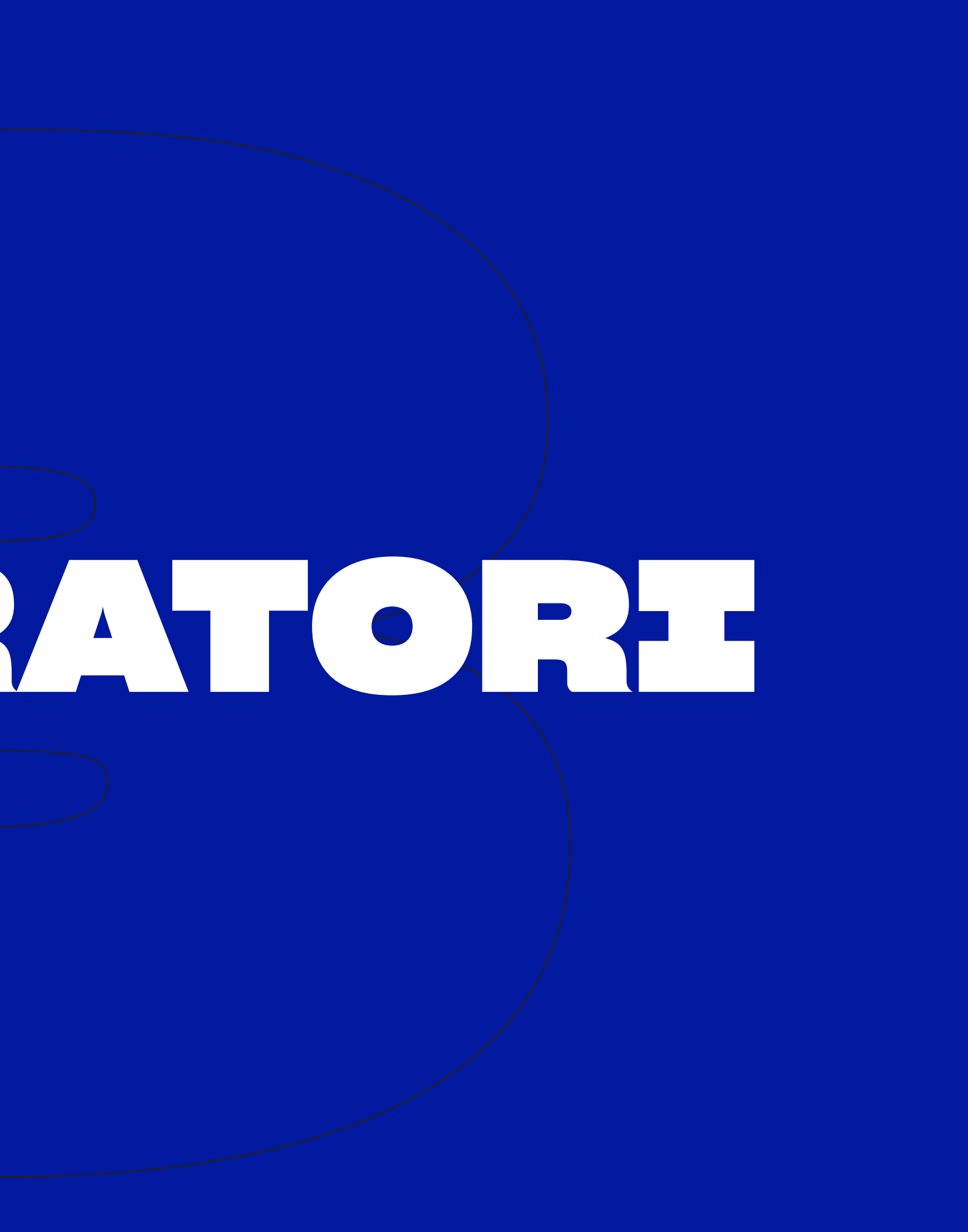
12 Ad esempio, solo pochi anni prima, Janet Ross, pubblicò (nel 1889) in Inghilterra le considerazioni relative a un suo viaggio in Puglia intitolato “La terra di Manfredi, principe di Taranto e re di Sicilia. Escursioni in zone remote dell’Italia Meridionale” successivamente tradotto e pubblicato in Italia col titolo “La terra di Manfredi”.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Belli D'Elia Pina, *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, Dedalo, Bari, 1975
- De Fusco Renato, Rusciano Raffaella Rosa, *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora*, Bari, Progedit, 2015
- Giacomelli Milva, *Ernesto Basile e il concorso per il museo di antichità egizie del Cairo 1894-1895*, Firenze, Polistampa, 2010
- Marrone Eleonora, *Dal Sud. Percorsi e mete di viaggio di Ernesto Basile (1876-1900)*, Palermo, 2015
- Ross Janet, *La Puglia nell'800. La terra di Manfredi*, (1889), Lecce, Capone, 1980
- Tafuri Manfredo, "Ernesto Basile", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 7, 1970

A large, stylized outline of a hard hat is positioned in the background, centered horizontally. The outline is thin and white, contrasting with the solid blue background. It covers the upper and lower portions of the image, framing the central text.

LABOR



RATORI

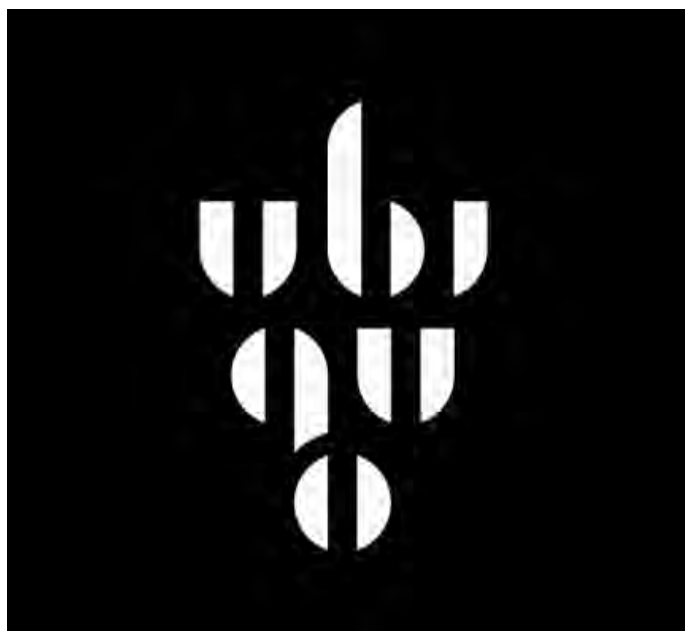
UNIPA-DI BELLA

UBIQUO

L'area della Valle dello Jato, situata in una cornice naturale unica, impregnata di storia, arte e cultura, fa da sfondo a una realtà di sperimentazione enologica, che ha come protagonisti l'Università di Palermo e l'azienda vitivinicola Di Bella. Il progetto in questione nasce dalla volontà di identificare nuovi protocolli biotecnologici per aumentare la longevità e quindi la piacevolezza olfattiva e gustativa del Catarratto, principale cultivar a bacca bianca in Sicilia.

Tale sperimentazione è stata sviluppata soprattutto attorno al processo enologico e alla produzione di una corporate identity improntata sulla valorizzazione delle due realtà, il cui dualismo diviene simbolo delle undici etichette progettate a partire dal marchio comune "ubiquo".

Territorialità, cultura e ricerca diventano un'importante chiave di lettura. Nell'etichetta *Àkron*, per esempio, vengono fusi insieme gli stilemi arabi e greci, ponendo in evidenza il significato della parola, che rappresenta esso stesso la posizione elevata in cui si trova il vigneto. Storia e cultura vengono riprese anche in *Katù* attraverso un'astrazione geometrica dell'iconografia arabo-normanna. *U21*, *Ypsos* e *Pithos* riprendono invece la morfologia del terreno su cui sorge il vigneto. In *Editus* viene messo in luce lo spettacolare panorama a cui si affaccia il vitigno, attraverso la raffigurazione stilizzata della Valle dello Jato. Il vitigno stesso viene poi rappresentato in *Kylìx* tramite un'astrazione delle forme. Le caratteristiche del Catarratto invecchiato, come l'acidità e la verticalità possono essere osservate in *Katetus* e *Illic*, dove vengono suggerite anche visivamente tramite l'utilizzo del colore verde. *Sublime* ruota attorno al concetto di altezza e di conseguenza al binomio montagna-nuvola: "la vetta che sembra toccare quasi il cielo". Infine, *Mentor* si pone come precursore e maestro da cui prendere esempio, letteralmente "il mentore dei catarratti invecchiati".



Docenti

Dario Russo
Piero De Grossi

Tutor

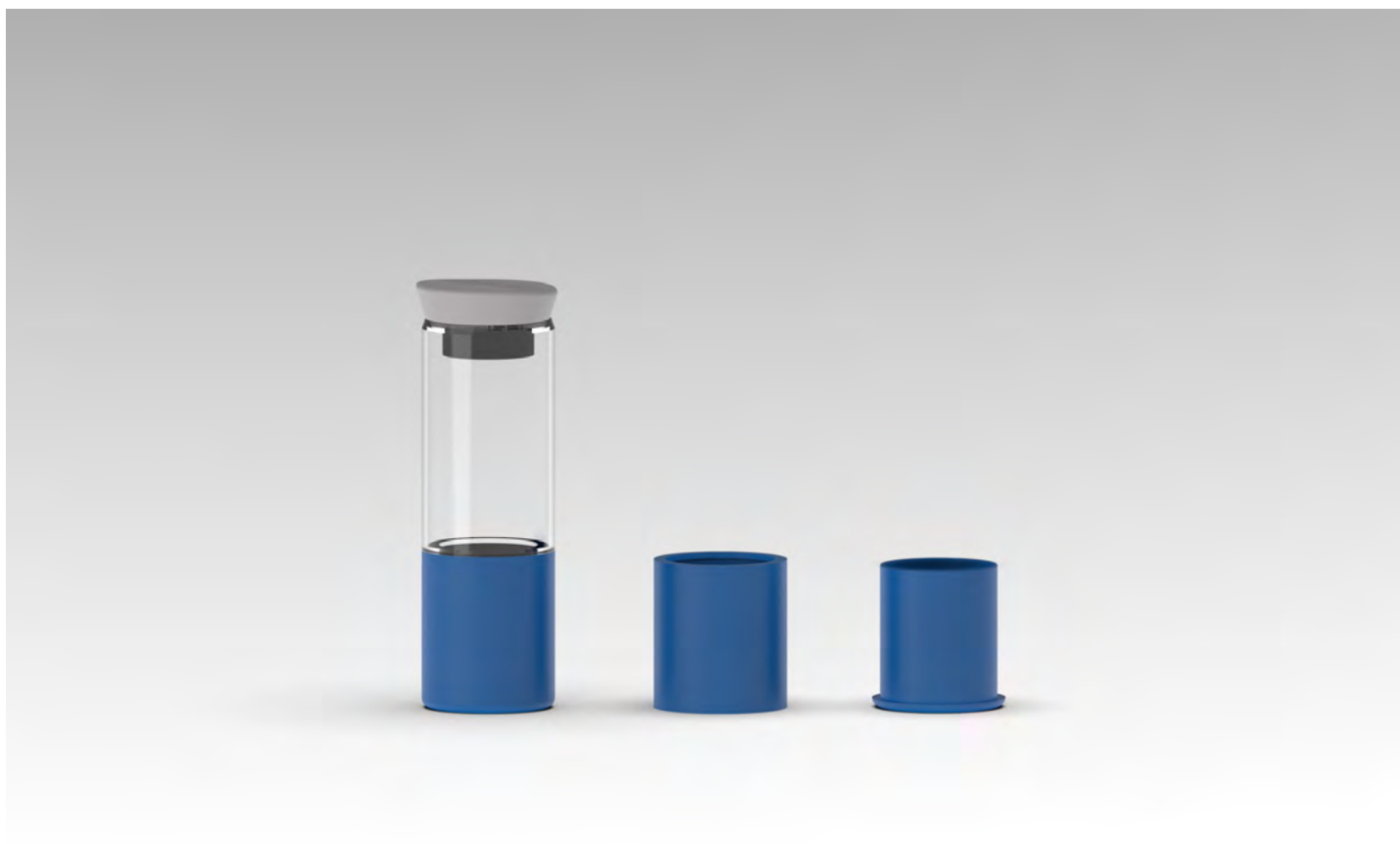
Michele Boscarino

Autori

Salvatore Alongi
Pietro Belvedere
Nadia Di Bella
Angelica Catalanotto
Martina Coniglio
Rossella Prestigiacomo

Vincenzo Faraci
Adriana Gallo
Martina Grasso
Erika Guagliardo
Maria La Mendola





EPTA

Innovazione nella GDO per una nuova socialità

Nel prossimo futuro, il supermercato cambierà volto. Diventerà un spazio pensato soprattutto per la socialità, facile da vivere e tale da riprodurre il cosiddetto “effetto casa”. Qui, troverà posto soltanto il prodotto fresco, mentre l’incremento dell’e-commerce garantirà la reperibilità del secco. Il modello di gestione si baserà sull’economia circolare interna, nella misura in cui i prodotti in scadenza vengono ad acquistare nuova vita in una seconda lavorazione.

In questa prospettiva, si propongono due progetti immediatamente proiettati nel futuro. Il primo, incentrato sulla preparazione del pasto quale centro della nuova convivialità, si chiama *Move Kitchen*, le cui attività di co-cooking e corsi ad hoc amplificano la socialità in una prospettiva didattica. Anche il secondo, *Tower Meal*, punta sul coinvolgimento delle diverse categorie di utenti per cui il punto vendita è pensato; ad esempio il lavoratore che deve gestire famiglia e professione/i occupando ogni minuto della giornata e che non vuole abbandonarsi costantemente ai servizi di delivery o di ristorazione. Ecco perché *Tower Meal* restituisce alla cucina la dimensione tradizionale, assistendo l’utente nella fase decisionale attraverso un’agile e fruibilissima interfaccia, senza renderlo passivo.

In fase di progettazione è poi la compostiera *Smart Wall*. L’idea di base è che l’uomo, vedendosi integrato nel contesto in cui abita, tende a rispettare un ambiente più facilmente se pulito. La trasparenza nel percorso di smaltimento dei rifiuti garantisce fiducia nella relazione utente/venditore. L’integrazione di una compostiera all’interno del nuovo supermercato riesce quindi a sensibilizzare l’utente al corretto uso delle risorse. E – cosa più importante – permette una significativa riduzione del green washing.



Docenti

Dario Russo
Piero De Grossi

Tutor

Marta Marasà

Autori

Laura Amato
Claudio Barone
Federico Censuales
Christian Eritreo
Alexia Formica

Martina Ganci
Dario Giacalone
Gianluca Masi
Salvatore Massaro
Daniele Silvestri

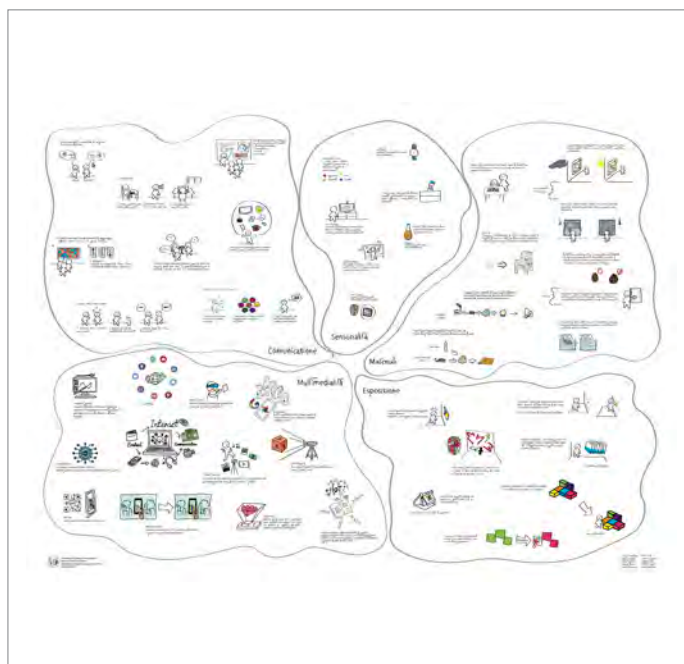


RECORDIA

Ricordi innovativi

La fotografia è ormai una costante presenza nella vita di ogni individuo. Si documentano e condividono momenti più o meno importanti per riguardarli e conservarne il ricordo, o per il gusto di farsi guardare e ricordare dagli altri. È bene domandarsi se in un'epoca di selfie, stories e social, si possano ancora affidare i propri ricordi a un oggetto considerato come icona della memoria e della fotografia: l'album fotografico. Alla base della ricerca ci si chiede come sia possibile rivoluzionare la forma di tale oggetto, mantenendone tuttavia la funzione. Il significato dell'album fotografico è personale, intimo ed emozionale, ma non sempre tutto ciò che fa parte della nostra vita vale la pena di essere ricordato. Bisognerebbe piuttosto progettare qualcosa da poter reinventare e riutilizzare, aggiungendo un tocco di modernità e innovazione.

In questa direzione, i progetti pensati per l'azienda Recordia pongono l'attenzione su tre aspetti: l'utilizzo di più materiali, l'esposizione dell'oggetto e l'applicazione di tecnologie associate al prodotto. La presenza di un album all'interno di un ambiente può essere armonizzata dalla scelta dei materiali con cui è realizzato. Da qui, nascono tre progetti che utilizzano il marmo, la pelle, l'acciaio e il plexiglas per adattare il prodotto al proprio stile di arredo. Il progetto di quattro supporti da esposizione è finalizzato alla conservazione di più fotografie. La possibilità di poter interscambiare le foto e poterle sovrapporre genera poi un'esperienza visiva piacevole e ludica. Infine, per integrare nuove tecnologie all'album fotografico, è stata progettata l'app *Photo Recordia*, disponibile per tutti i dispositivi mobili. Attraverso l'app si avrà la possibilità di realizzare e avere in anteprima il proprio album fotografico per qualsiasi evento, attraverso una vasta scelta di funzionalità per arricchire le proprie fotografie e video.



Docenti

Dario Russo
Piero De Grossi

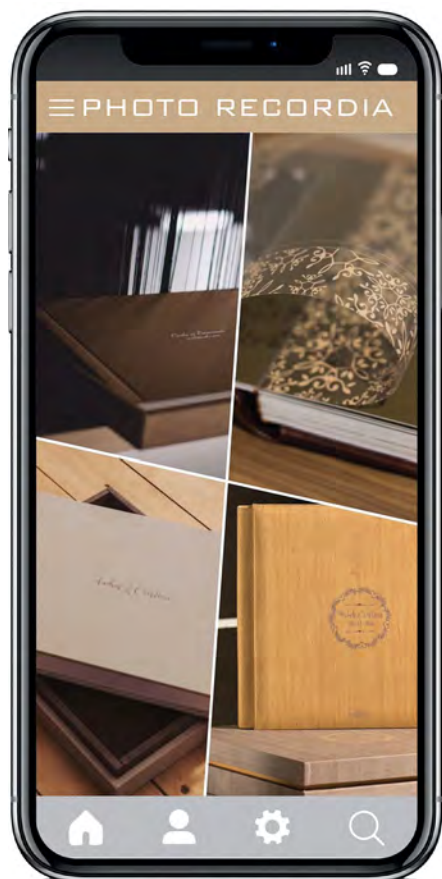
Tutor

Pierfrancesco Arnone

Autori

Gianluca Caruso
Giorgia Cavallaro
Linda Ciotta
Elisa Costa
Roberta Gaglio

Giada Gambino
Beatrice Geraci
Lorena Giordano
Giorgia Mercurio
Paola Paglino



IDEA

Sprigioniamo sapori

2

019. Carcere di massima sicurezza Pagliarelli. E se i pasticcini serviti la domenica sulle nostre tavole fossero preparati da ex-detenute? Dal crimine alla pasticceria, è così che il carcere prepara le detenute per il reinserimento.

La società sarà pronta per un cambio di paradigma? “Ma in fondo a me cosa importa? Sono persone talmente diverse da me, chissà cosa avranno fatto in passato, chissà in che situazione hanno vissuto”.

“Condanna a pena detentiva temporanea”, ecco come una persona comune si trasforma in detenuto. Questi, durante la detenzione, svolge attività utili alla sua rieducazione in vista del reinserimento nella società. Eppure, una volta fuori, più del 68% dei detenuti torna a delinquere. Chi ha fallito allora? Il sistema carcerario o il tessuto sociale che dovrebbe accogliere chi ha scontato la sua pena?

In questa cornice socialmente problematica, la campagna fotografica *Sprigioniamo sapori* avanza immagini impattanti, abbondantemente contrastate e anche divertenti – fra la pasticceria e il crimine – al fine di proiettare le coscienze oltre il luogo comune e del pregiudizio più diffuso.

La note serie televisive *Orange is the New Black*, *Vis à Vis*, *Prison Break* ripropongono oggi la questione delle carceri nella quotidianità. Forse però è arrivato il momento di chiedersi quanto quella finta realtà (*fiction*) sia distante da quella con cui entri in contatto ogni giorno. E forse è arrivato il momento di fare qualcosa, in una prospettiva etica, perché chiunque merita una seconda possibilità, grazie anche all'effetto shockante di immagini ben progettate.



Docenti

Dario Russo
Piero De Grossi

Tutor

Fabrizio Fiscelli
Fausto Giambra

Autori

Costanza Allegra
Andrea Asciutto
Alessandro Busciglio
Mattia Canfarotta
Giuliana Cinquemani
Francesco Gagliardo

Daniele Leonardi
Elisa Mineo
Roberta Messina
Margherita Munafò
Angela Napoli



SIGNAL

An abstract graphic design featuring a solid blue background. A series of white lines form a large, irregular shape that resembles a stylized letter 'A' or a folded piece of paper. The lines are thin and precise, creating a modern, minimalist aesthetic. The word "AZIONI" is written in a bold, white, sans-serif font across the middle of the image, partially overlapping the white geometric shape.

AZIONI

LIVE YOUR CULTURE



Città di Agira - City Branding

Il marchio turistico della città rappresenta la tradizione culturale di cui siamo figli, attraverso uno stile moderno e innovativo. La storia che ha dato vita a tutti i monumenti che Agira oggi custodisce è il volano progettuale su cui si basa l'identità visiva. È stata scelta l'iconografia delle maggiori dominazioni che hanno lasciato un'impronta indelebile nella città: Greca - Romana - Bizantina - Araba - Normanna, per generare uno schema modulare componente in modo cronologico la lettera "A" che simboleggia il monte Teja. "Live your culture" – "Vivi la tua cultura" è rivolto al cittadino, nella lingua internazionale, per far sì che possa, attraverso la conoscenza delle proprie tradizioni culturali, diventare protagonista di questo progetto e affascinare il turista. Attraverso la consapevolezza del passato si costruisce il futuro.

OFFICINA CALABRIA DESIGN

**Presentata durante
il settembre rendese**

Officina Calabria Design, braccio operativo e sperimentale del progetto formativo di Me.De.A., Mediterranean Design Academy, è un progetto che vede coinvolte prestigiose aziende calabresi come Amarelli, Vecchio Magazzino Doganale, il Consorzio Patate della Sila, il Lanificio Leo, Rubbettino Editore e Print, così come alcune imprese artigiane a dimensione locale, per le quali un gruppo di Designer e Architetti, sotto la direzione dell'architetto e docente Pino Scaglione, stanno immaginando nuovi prodotti, marchi e strategie di comunicazione per sostenere le sfide di un mercato locale-globale per una possibile ripartenza. Tutto è iniziato da una collaborazione tra il gruppo di coordinamento di Me.De.A. e la città di Rende, sviluppatosi con alcuni primi workshop che proseguiranno fino a dicembre. Una nuova sfida formativa, culturale intorno ai temi della formazione nei campi del progetto contemporaneo e delle Arti.

o^c
d
officina
calabria
design

SAREMO FATTI DI LIQUIRIZIA

Il progetto per Amarelli prevede un nuovo prodotto: il design di una nuova, originale "caramella" e la sua scatola che farà parte della collezione storica, dedicata a questo nuovo prodotto, che deve identificare il paesaggio, atmosfere calabresi-mediterranee, gusto, design.

WORKSHOP INTENSIVO
Packaging, Food Design, Industrial Design, Graphic Design; organizzato da Officina Calabria Design.
Docenti: Designer, Aziende, Esperti.
Rende (Cosenza), 19/21 novembre 2020;
per info:
officinacalabriadesign@gmail.com

AMARELLI
A LIQUIRIZIA DAL 1899

VANITÀ E SOCIALITÀ NEL DESIGN

Dario Russo - Mimesis
Milano 2020

Dov'è finito il good design del secolo scorso? Cosa ne è stato del Bauhaus, degli Eames, dei Saarinen, della Scuola di Ulm, del design italiano degli anni d'oro (Cinquanta-Settanta), quello dei maestri? Nel terzo millennio, il design – se non altro quel che furoreggia alle mostre o sulle pagine patinate delle riviste – non sembra dare un sostanziale contributo alla qualità della vita quotidiana, non punta sull'innovazione. Il design, oggi, ha perso vocazione sociale. Non affronta i problemi cruciali del nostro tempo, come la razionalizzazione delle risorse o lo smaltimento dei rifiuti. Non offre soluzioni né strategie. Incorpora “simboli immaginari”, linguaggi, che magnificano merci rendendole irresistibili. Ciò che conta, soprattutto, è far parlare di sé, nel bene o nel male, e vendere. Il prodotto è uno schermo su cui proiettare storie; anzi, è diventato ancor meno di quel che Andrea Branzi ha definito “design pulviscolare”: gadget, gingillo, obsolescenza programmata.



NAPOLI DESIGN IMPERMANENTE

A cura di **Claudio Gambardella**, Guida Editori, Napoli 2020

«Claudio Gambardella [...] affronta [...] un tema delicato e lo esplora attraverso una serie di contributi, compiendo così un passo in avanti nella messa a fuoco di quella che qui definisco “Napoli città del design”, aprendo a sviluppi teorici e disciplinari successivi dei quali lui ed altri vorranno farsi interpreti.

[...] In Italia vengono riconosciute come “città del design” [...] solo Milano e Torino: niente da obiettare a queste due città. Ma occorre ragionare [...] sul ruolo reale che Napoli ha svolto. Questo libro inizia a porre questo tema all’attenzione comune.

Ma c’è una seconda questione che così di fatto si pone. È importante chiedersi che cosa abbia fatto sì che Napoli, malgrado la serie di contributi e proposte che ha sviluppato per il design italiano, sia sempre rimasta laterale, almeno parzialmente, in quanto “città del design”».



DESIGN E MEZZOGIORNO

Renato De Fusco, Raffaella
Rosa Rusciano, Progedit,
Bari 2015

Il testo confronta il design, inteso come simbolo della modernità del Nord con il Mezzogiorno. Tale divario non è negato dagli autori, bensì ribaltato utilizzandolo come metafora della realtà dei contesti del sud rispetto alla padogenesi del fenomeno del design europeo. Renato De Fusco, con Raffaella R. Rusciano, racconta le vicende che hanno portato il regno meridionale delle Due Sicilie «dall'agricoltura all'artigianato e da questo al design», seguendo lo sviluppo culturale del meridione. Si giunge così, direttamente, al fenomeno degli investimenti da parte delle aziende straniere nel Sud della penisola, oltre che al progresso industriale dato dai Borbone e, per questa via, fino al contemporaneo. Il volume rappresenta, dunque, un riferimento, nel vasto panorama della storia della disciplina, per il significato più ampio che il termine "design" stesso assume nel riferirsi «a ogni sorta di attività riconducibile all'industria come all'artigianato, al commercio come al consumo».



DESIGN PER IL PACKAGING. UNA METAFORA DEL CONTEMPORANEO

MARCO PIETROSANTE, DELL'I-
SANTI EDITORE, MASSAFRA
2020

Può, il design del packaging, arrivare a rappresentare in maniera paradigmatica una metafora della contemporanea attitudine al progetto? Intorno a questo interrogativo si dipana il filo rosso che attraversa l'ultimo volume proposto dall'editore Antonio Dellisanti all'interno della collana CaDMo dedicata alla storia dell'architettura e del design. L'autore, Marco Pietrosante, utilizza l'artificio storiografico dell' analogia con le celebri "lezioni americane" di Italo Calvino, per condurci in un viaggio intorno a questo intrigante ambito del design, fino a mostrarci esempi auratici ed empirici di una pratica progettuale sempre più centrale per il marketing del prodotto e per la sua comunicazione. Il saggio monografico si arricchisce dei contributi specialistici di Rossana Carullo, Francesco Schianchi e Antonio Labalestra.



The background is a solid blue color. It features several abstract, white-outlined geometric shapes. A large, irregular polygon is positioned in the upper right quadrant. Below it, towards the right edge, is a smaller, more complex shape with multiple vertices. In the lower half of the image, there is a large, curved shape that resembles a thick, white line or a stylized letter 'C' or 'G' that is open on the right side.

FUORIL



SEZIONE



ECO_SHOES

Sefora Maria Di Palo
Università degli Studi della Campania

Officina Vanvitelli è un nuovo modello di formazione avanzata, "su misura", proposto dall'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. Nove borsisti nel 2019-2020 hanno lavorato su nove progetti innovativi di cui presentiamo due specifici settori: il settore calzaturiero avanzato e l'aerospaziale.

ECO_SHOES Sperimentazione innovativa per una calzatura ecosostenibile. Il progetto nasce dall'analisi del sistema calzaturiero consolidato nel territorio campano. Il tema della sostenibilità ambientale è tra i temi emblematici della nostra epoca, il cui interesse attrae sempre con più insistenza i mercati internazionali. La sperimentazione parte da produzioni aversane calzaturiere e arriva al rapid prototyping con stampanti 3D di Officina V, e si basa sull'idea di minimizzazione degli elementi che compongono una scarpa maschile, eliminando tutti gli elementi intermedi in una politica progettuale tipica della Green Economy.



Humans in Near Space

Adriana Figurato
Università degli Studi della Campania

La ricerca Humans in Near Space _ Interior design for wellbeing in near Space (Hu.INS) indaga i possibili parametri abitativi per stabilire una connessione tra uomo e ambiente spaziale e, con l'aiuto della neuroarchitettura, intende creare spazi a beneficio della memoria migliorando la capacità cognitiva e la stimolazione mentale dell'uomo, riducendo gli effetti provocati dallo stress. La scelta di forme curve e irregolari, associate a una maggiore attività paralinguistica, dovrebbero portare a un maggior rilascio di oppioidi. Il progetto, scaturito da un approccio human-centered, suggerisce ipotesi abitative credibili per i futuri colonizzatori e i turisti spaziali. La ricerca è stata condotta in collaborazione con il Center for Near Space - Italian Institute for the Future, Neuromed - Istituto Neurologico Mediterraneo Pozzilli e la Geven.

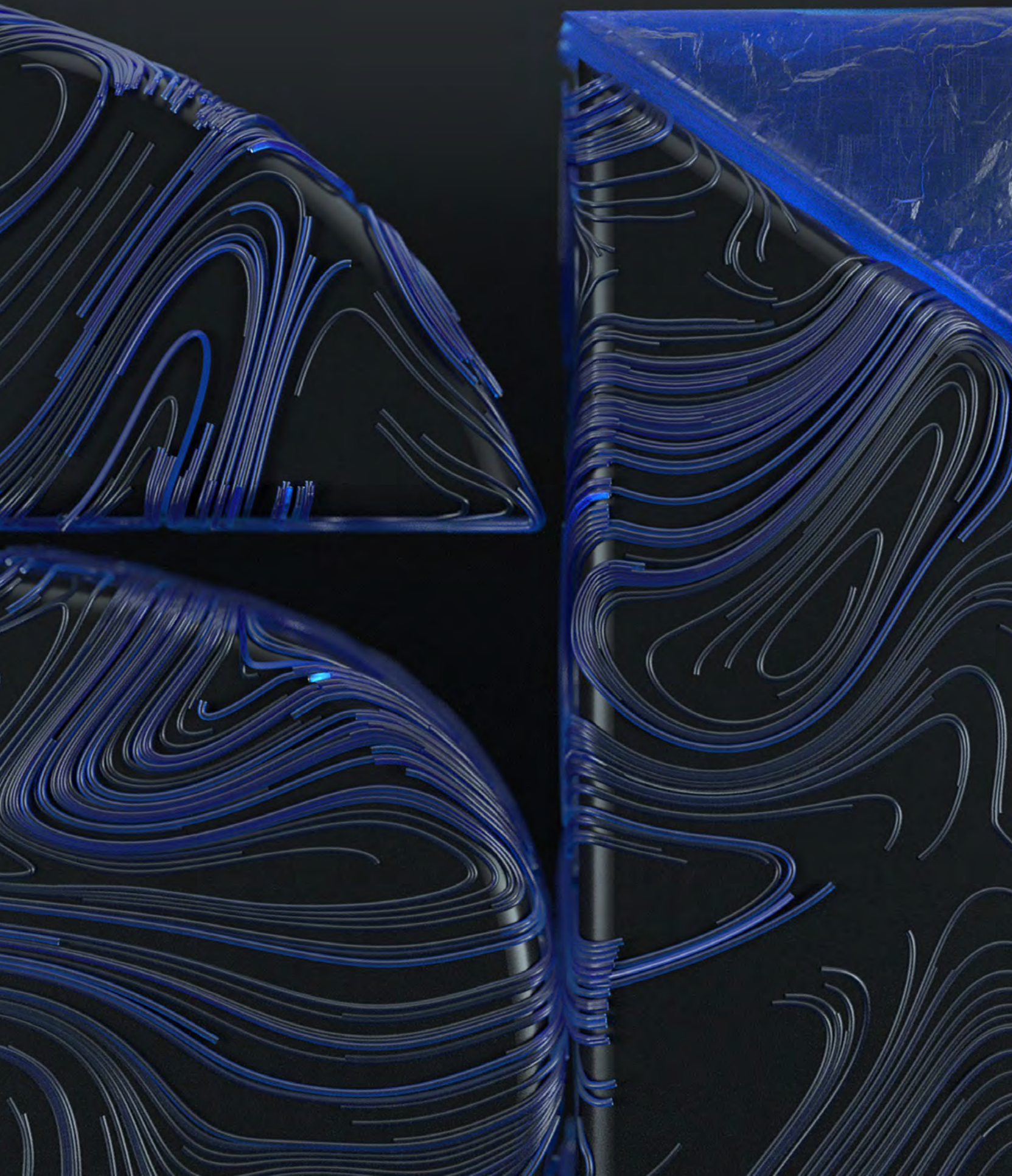


Fragmentum

Salvatore Carleo
Università degli Studi della Campania

Nato da una collaborazione con il "Caselli - De Sanctis" di Napoli e a seguito di un tirocinio presso il primo Centro per l'Artigianato Digitale (CAD) d'Italia, fondato da Medaarch a Cava de' Tirreni, "Fragmentum" è un set da tavola di porcellana di Capodimonte rivolto alle nuove generazioni.

La tesi si è ispirata al tema del frammento e all'antica tecnica giapponese del kintsugi, che dà valore appunto al detrito restituendo un oggetto più prezioso dell'originale. In questo caso, è stato sperimentato l'accostamento tra elementi di due diversi materiali - la porcellana e il PLA - realizzati con la tecnologia appartenente alla tradizione campana di Capodimonte e la stampa 3D.





ADIN

The image features a solid blue background. In the center, the word "NEWS" is written in a large, bold, white, sans-serif font. The text is partially obscured by several thin, white, curved lines that sweep across the frame. One line starts from the left edge and curves upwards and to the right, passing behind the text. Another line starts from the left edge and curves downwards and to the right, also passing behind the text. A third, smaller line is positioned below the text, curving from the left towards the center. The overall composition is minimalist and modern.

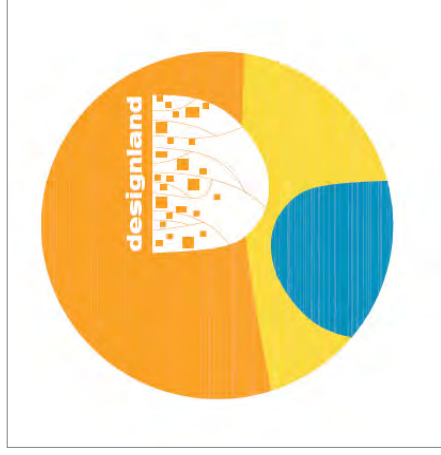
NEWS



ALLHORA DESIGN STUDIO

ADI SICILIA

La mascherina CLIU nasce da un progetto di ricerca sviluppato dai designer Alvaro Gonzalez e Simona Lacagnina, con un team di esperti in tecnologia e innovazione. CLIU porta in dote lo stile e la qualità del Made in Italy rispondendo a una richiesta di sicurezza e di comfort coniugando creatività, estetica e tecnologia. Prevede una versione Standard, accessibile e funzionale e una Pro, dotata di bluetooth, microfono, sensori integrati e un'app dedicata che aiuta a prevenire l'insorgere di malattie, monitorando lo stato del proprio respiro e la qualità dell'aria circostante. Inoltre, lo schermo protettivo trasparente permette ai non udenti di leggere il labiale dell'interlocutore, tornando a condurre in sicurezza una normale vita sociale. CLIU con il suo razionalismo artistico e l'innovazione formale, riporta in auge l'unicità del sorriso dell'individuo con grande attenzione alla sostenibilità del prodotto che alla fine del suo ciclo di vita sarà disassemblato per trovare un nuovo utilizzo, A.R.



Designland

ADI SICILIA

Il Master in Product Design Integrato "Designland. Italian Design Therapy e Geografia del Benessere" si tiene presso Harim Accademia Euromediterranea, nella città di Catania, ed è strutturato in quattro macro aree: Design, Design della Salute, Design della Moda, Design dell'Ambiente e del Territorio, e una quinta area, denominata 'Design Lab', in cui vengono sviluppati i progetti elaborati negli ambiti applicativi relativi alle materie d'insegnamento. Le traiettorie di sviluppo perseguibili per la messa in atto di una formazione in relazione alla volontà di volersi specializzare in un preciso ambito applicativo, sono quelle del Public Design, Health Design, Beauty & Therapy Design, Product Design, Eco Design, Fashion Design, Strategic Design, Historical Design, Interior, Outdoor & Exhibition Design. Il format, scritto e diretto dal designer, storico e critico del design Luigi Patitucci, nasce dopo anni di gestazione all'interno della rosa di eventi messi in atto da una squadra costituita, per lo più, da elementi che afferiscono alla Delegazione Sicilia dell'ADI, A.R.



Il Design strategico e frugale di ADI SICILIA

ADI SICILIA

La delegazione territoriale ADI Sicilia ha dato origine a una partnership con MCA Group - società di consulenza attiva da più di un decennio, proponendo una branded content strategy. Tra i progetti di prossimo lancio, "DIZAIN TV", si tratta di un format pensato per una web tv che racconta la bellezza del design a 360 gradi e che prevede la conduzione di Luigi Patitucci (designer, storico e critico del design), la regia di Carmelo S. Sciuto (MCA Group) e ospiti illustri dal mondo del design. Il tono di comunicazione sarà divulgativo, e lo scopo quello di far comprendere le dinamiche progettuali di un oggetto o di un'invenzione. ADI Sicilia e MCA Group pongono, inoltre, un marketplace culturale ed ellittico con moneta elettronica interna e sistemi di pagamento crypto, dove il designer non è una finestra digitale piccola e con il prezzo ma un campo da calcio a ingrosso libero e acquisto sicuro tracciato su blockchain. Un "Design Innovation Hub". Una opportunità per tutti, M.S.



La "cricca" del design

ADI SICILIA

Una nuova, allegra cricca - "La Cricca" è una collezione di vasi a tiratura limitata nata dalla collaborazione tra Nicolò Caruso, designer catanese specializzato in lighting design, e Improntabarre, azienda e laboratorio di design di Caltagirone leader nella produzione di artefatti in ceramica. L'influenza degli studi di Caruso è chiara ed evidente in questo lavoro, pensato dal designer per creare un contrasto tra superfici in blu e rosso, con cui bianco o nero dei vasi, sono associati degli inserti intercambiabili in blu e rosso, con cui l'acquirente può modulare i contrasti cromatici. Ma allo stesso tempo, al corpo liscio lucido, ogni membro della Cricca ha associato un inserto opaco che dunque gioca in modo diverso con la luce. "La Cricca" è un'allegria banda, formata da pezzi autonomi e ironici, che dialogano con lo scenario complessivo degli spazi domestici creando atmosfere estrose e fantasiose, M.S.



DESIGN CULTURE LECTURE SERIES

ADI PUGLIA

Dall'incontro tra ADI Puglia e Basilicata con il Politecnico di Bari nasce il progetto Design Culture Lecture Series, un ciclo di incontri svoltosi presso il dipartimento Dicar per promuovere la cultura del design nei territori. L'iniziativa, promossa nel 2016 dal Presidente ADI Roberto Marcatti e coordinata dalla Prof. Rossana Carullo, ha permesso di portare in Puglia alcuni dei protagonisti del design italiano: da Paolo Lomazzi del mitico Studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi, a Marco Ferreri la cui ricerca spazia dal disegno industriale alla grafica, a Enrico Bassi storico imprenditore, designer e progettista, fino ad Alberio Bassi, professore di Storia del design allo IUAV di Venezia. Gli incontri, concepiti con l'intento di divulgare la cultura del progetto, sono volti al confronto tra le diverse figure professionali e intendono porre al centro della riflessione il rapporto tra designer e azienda e le relazioni tra innovazione e tradizione. V.V.



Bruniana alta moda maglieria

ADI PUGLIA

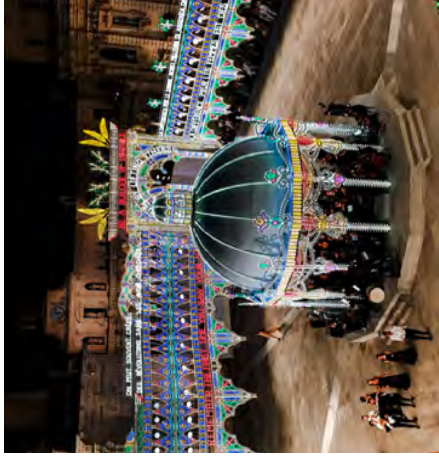
Molti anni fa a Santeramo in Colle, nel cuore dell'Alta Murgia barese, nasce una piccola azienda artigianale a conduzione familiare. Dopo la bisnonna Bruniana, commerciante ambulante ed esperta nella realizzazione di capi di lana di pecora grezza, sua figlia Angelina creò il primo maglificio cittadino e lavorò come fasonista per molte aziende italiane e tedesche. Negli anni '90, la terza generazione della famiglia - un'altra Bruniana, terza figlia di Angelina - prese in mano le redini dell'azienda trasformandola in una realtà internazionale. La produzione continua però a essere basata sulla lavorazione di filati nobili quali cashmere, seta, pura lana e cotone lavorati sia in proprio sia per prestigiose case di moda italiane. Oggi alla quarta generazione familiare, i figli di Bruniana, stanno trasformando il marchio storico in un esempio virtuoso di innovazione basata sulla continuità con la tradizione del lavoro artigianale. V.V.



Zollino

ADI PUGLIA

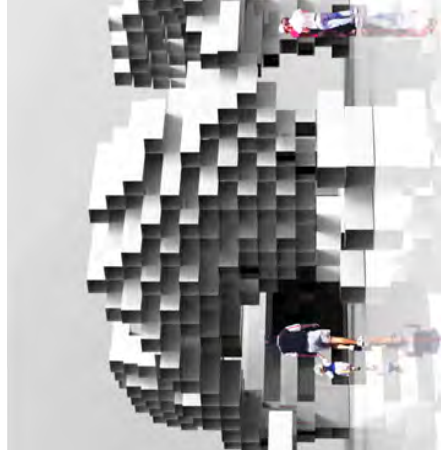
Zollino è un comune italiano della provincia di Lecce che conta meno di 2000 abitanti. Situato nell'entroterra fa parte della Grecia Salentina, un'area ellenofona di nove comuni in cui si parla ancora il griko, un dialetto della lingua greca appartenente al gruppo dei dialetti greco-italoti. Questo centro è stato oggetto di recente di una ricerca condotta dal Politecnico di Bari, patrocinata dall'ADI, e finalizzata alla promozione di questi territori e della loro biodiversità: linguistica, produttiva, culturale. La collaborazione è stata l'occasione per porre in atto una riflessione più ampia sul ruolo del design per il Cultural Heritage e ha portato alla discussione di due tesi elaborate da Marianna Casafina e Giovanni Caforio per la conclusione del loro percorso di laurea triennale in Disegno Industriale. Le ricerche vertono sulla produzione fortemente identitaria di un legume, il pisello nano di Zollino, e individuano questo tema come centrale per la valorizzazione dell'intero territorio salentino e della cultura rituale e artigianale legata alle fasi della sua produzione. V.V.



Fratelli Parisi - Luminarie dal 1876

ADI PUGLIA

Le decorazioni luminose usate per addobbare strade e monumenti durante le festività hanno un'origine molto antica in tutto il bacino del mediterraneo. La costruzione tradizionale di questa "architettura di luce" fatta di pali di legno, fili di ferro, scale e lampade fa parte della ritualità di costruire e "montare" le feste celebrative dei santi patronali. I "paratori" ripetono incessantemente gli stessi movimenti trasformando gli spazi civili in teatri all'aperto. Soprattutto nel Salento questa tradizione è ancora molto diffusa e si avvale di aziende storiche, come quella dei Fratelli Parisi, che da oltre un secolo realizzano questi straordinari artefatti effimeri. La loro dedizione fa sì che questi manufatti rappresentino al meglio la tradizione artigianale pugliese. Un folclore che rivive grazie a nuove tecniche e che, grazie anche al distretto pugliese dell'ADI, si rinnova continuamente. Tra le più recenti realizzazioni di questa azienda vi è, infatti, la scenografia della sfilata della maison Dior tenutasi a Lecce nell'estate del 2020. V.V.



Italia la Bellezza della conoscenza

ADI CAMPANIA

La mostra scaturisce da un progetto per la valorizzazione della ricerca italiana promosso e finanziato dal MAECI e realizzato con il contributo del CNR, di Città della Scienza di Napoli, del Museo Galileo di Firenze, del Museo delle Scienze di Trento e del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano. La mostra che presenta la ricerca scientifica italiana e i suoi attori come contributo alla grande avventura del sapere e dello sviluppo tecnologico in ambito nazionale e internazionale.

La mostra, articolata in 5 sezioni tematiche - ambiente, spazio, cibo e nutrizione, beni culturali -, ha visto il coinvolgimento dell'ADI Campania con l'esposizione di alcuni prodotti vincitori del Compasso d'Oro.

Inaugurata a Roma nell'aprile 2018, ha attratto 8 Paesi e 4 Continenti. I.M.



Daniele Della Porta designer per Rubinaacci Napoli

ADI CAMPANIA

L'azienda Rubinaacci Napoli, depositaria di una grande tradizione e abilità nella lavorazione del legno massello, dopo tre anni di intenso lavoro, sotto la direzione artistica di Daniele Della Porta e Salvatore Cozzolino, ha dato vita a una collezione di prodotti di grande interesse. Gli ultimi del 2020 firmati da Della Porta sono le collezioni TORRI, GES-SATO e CASSON, questi ultimi sono grandi contenitori colorati progettati per riuscire a organizzare, esporre e incorniciare sia abiti che oggetti, come in una quinta teatrale, che si può personalizzare e cambiare nel tempo. Le casse a giorno, disponibili in due misure e sospese mediante eleganti gambe inclinate, accolgono gli accessori in noce o rovere dark. Mensole, ganci, aste, cassettiere e specchi realizzano un'ampia gamma di soluzioni sempre personalizzabili e versatili. I.M.



Le ceramiche di Roberto Mango

ADI CAMPANIA

Il "Caselli - De Sanctis" di Napoli, con il patrocinio di ADI Campania, ha organizzato lo scorso 17 gennaio una tavola rotonda per presentare la mostra "Le ceramiche di Roberto Mango. Continuità di un progetto interrotto", curata da Ermanno Guida.

Ne hanno discusso, oltre al curatore, Valter Luca De Bartolomeis, Leonardo Di Mauro, Claudio Gambardella, Mario Losasso, Alfonso Morone e Anty Pansera.

La mostra scaturisce dall'intenso lavoro condotto da Ermanno Guida con il personale tecnico e dirigenziale del Caselli, per recuperare la ricerca innovativa di Roberto Mango sulle trafilate ceramiche ed esaltarne il metodo di lavoro incentrato su una relazione virtuosa tra designer e artigiano, con scambio reciproco di competenze. I.M.



TFS mascherina in policarbonato

ADI CAMPANIA

La TECNAM Costruzioni Aeronautiche S.p.A., azienda campana leader mondiale nella produzione di velivoli per aviazione civile, volendo contribuire alla lotta al COVID-19, ha avviato la produzione e commercializzazione di un visore protettivo innovativo denominato TFS-15.

Il prodotto è stato studiato dal dipartimento di Ricerca & Sviluppo di TECNAM sotto la guida di Giovanni Pascale, per direzionare l'ingresso e l'uscita dell'aria verso la parte posteriore del dispositivo.

Il TFS (Tecnam Face Shield), realizzato in policarbonato trasparente, garantisce il più ampio campo visivo e la possibilità di leggere le labbra. Il dispositivo è stato progettato per aderire completamente al viso con una singolare fascia elastica posta all'altezza del visore, che consente di poter essere indossato in maniera adattabile. La respirazione è assicurata da un sistema di ventilazione libero. I.M.



IDEA

www.assoidea.org

