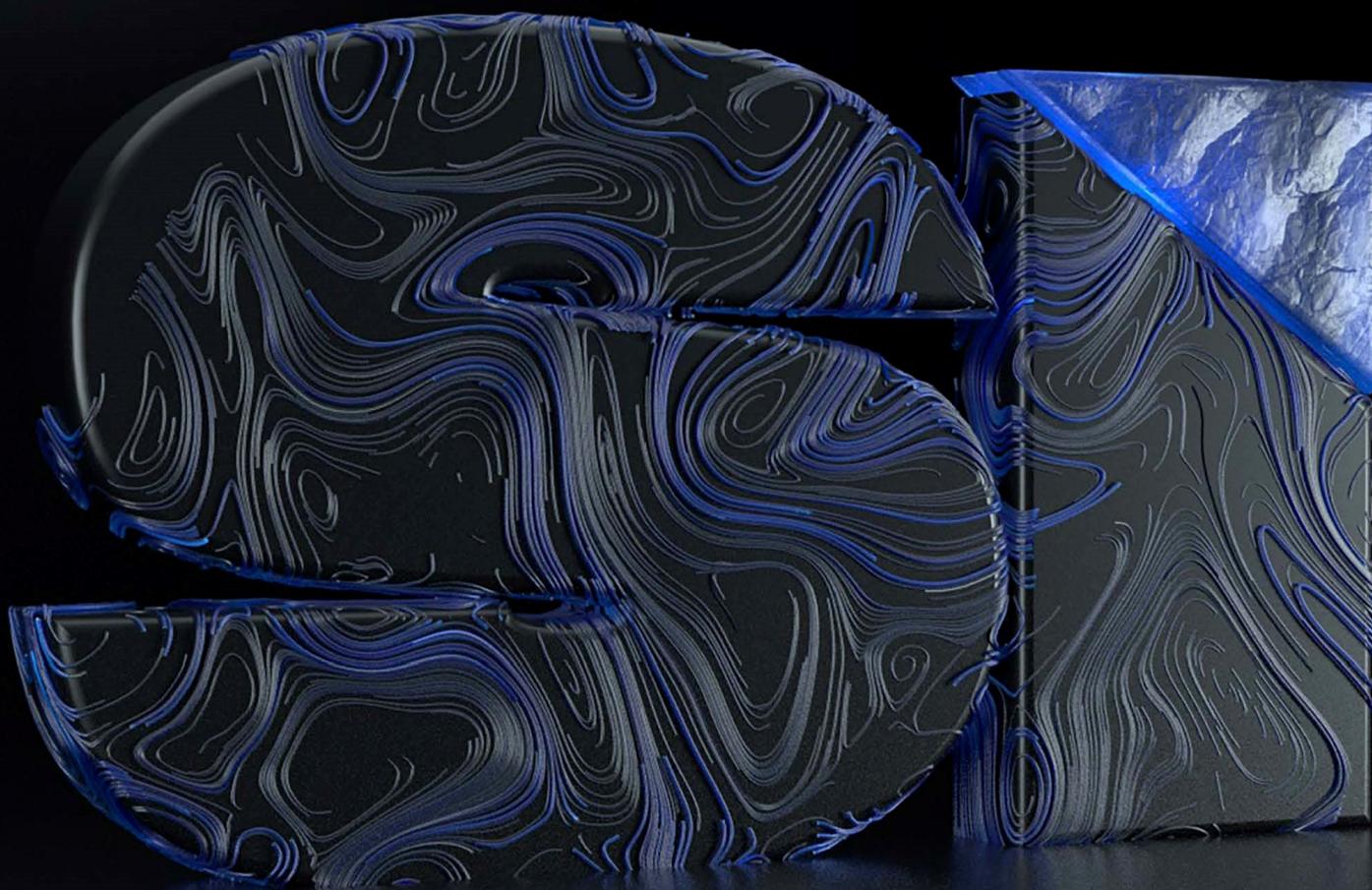


SI



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

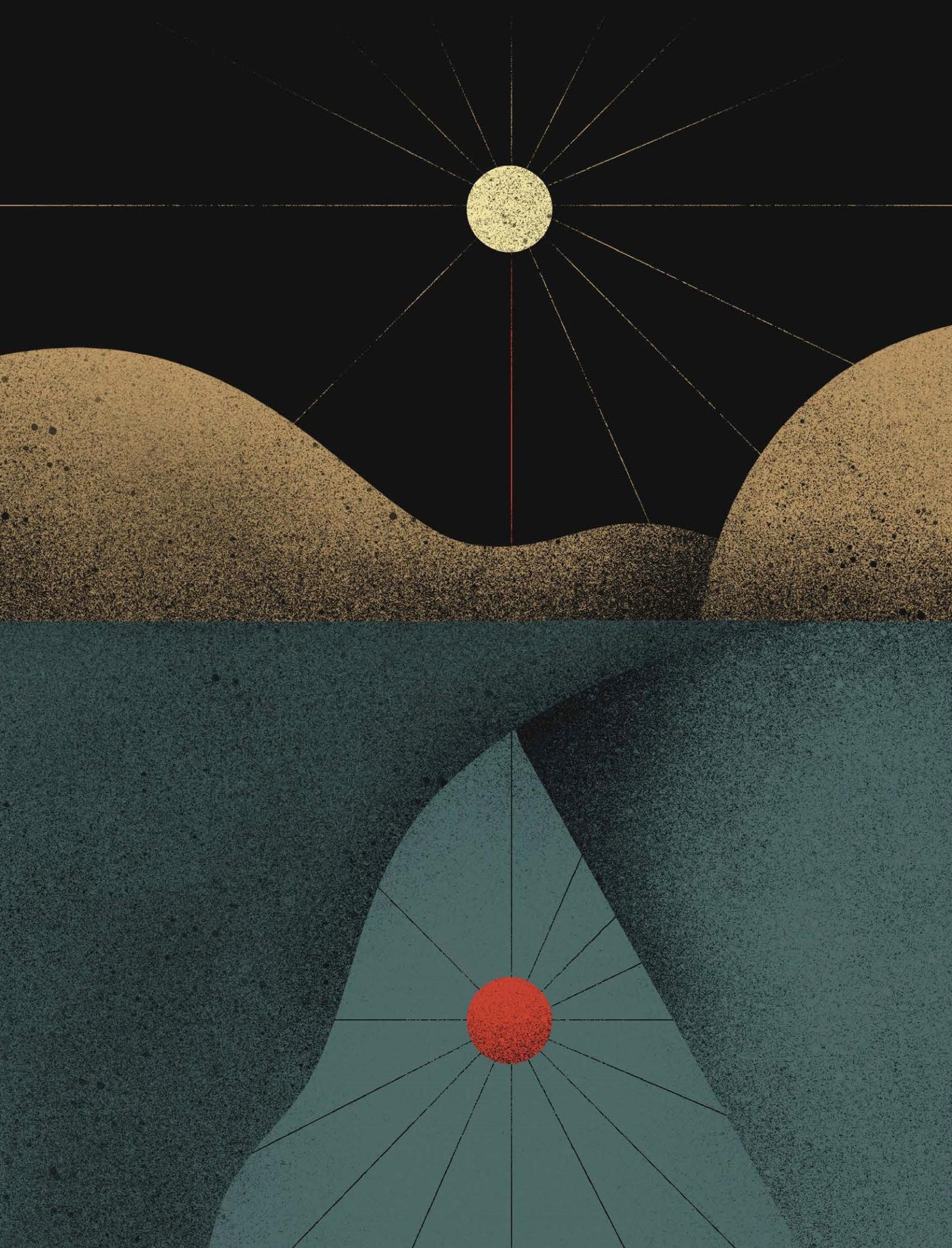
PREZZO

€ 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".

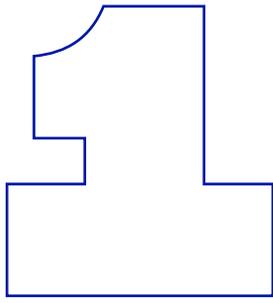
Il nuovo corso della rivista vuole dunque provare a ragionare sulla mediterraneità come luogo ideale per sviluppare un pensiero che diventa azione attraverso il progetto. In questa visione, assume rilievo prospettico la ricostruzione del concetto di Mediterraneo come luogo – anzi sistema di luoghi – 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.

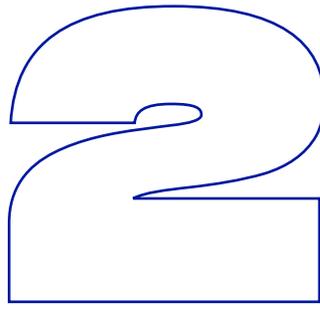
Dalla rubrica intitolata "storie in discreto disordine" dedicata, ogni numero, alla segnalazione di microstorie inerenti vicende fondative dell'identità mediterranea alle rassegne suddivise in "laboratori", "segnalazioni", "fuorilezione" e "adinews", s'intende invece rappresentare un florilegio di iniziative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



ARTICOLI SCIENTIFICI

07

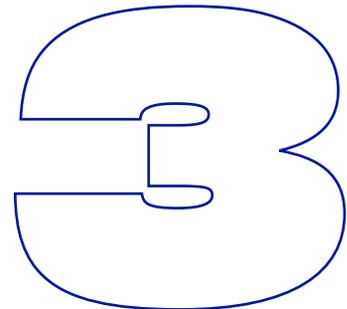
**Appunti
sul design meridiano**
Dario Russo



STORIE IN DISCRETO DISORDINE

73

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



LABORATORI

81

Unipa-DiBella
Ubiquo

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

83

Unipa
Borraccia ecologica

85

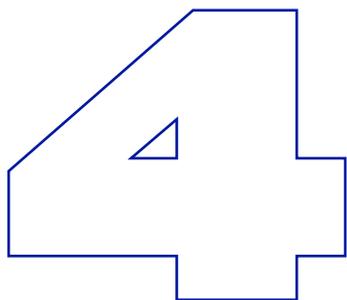
Epta
Innovazione nella
GDO per una nuova
socialità

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

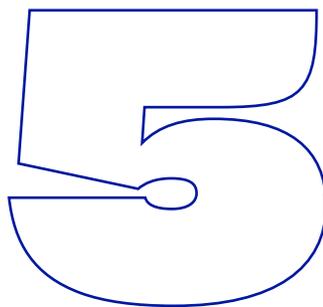
Napoli Design impermanente
Claudio Gambardella
Guida Editori - Napoli 2020

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



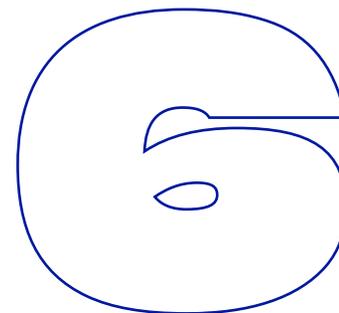
FUORILEZIONE

101

ECO_SHOES

Humans in Near Space

Fragmentum



ADI NEWS

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 policarbonato**

VISIONI E INNOVAZIONI ASIMMETRICHE: ROBERTO MANGÓ 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 teorici 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 incompiute 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 attraverso 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 pubblicitaria 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 ingegneria, 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.

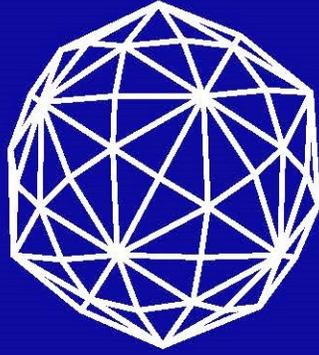
4 Il riferimento è al «I Congresso internazionale dell'Industriale Design Milano», del 1954, che vede la partecipazione di Giulio Carlo Argan

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



IDEA

www.assoidea.org

