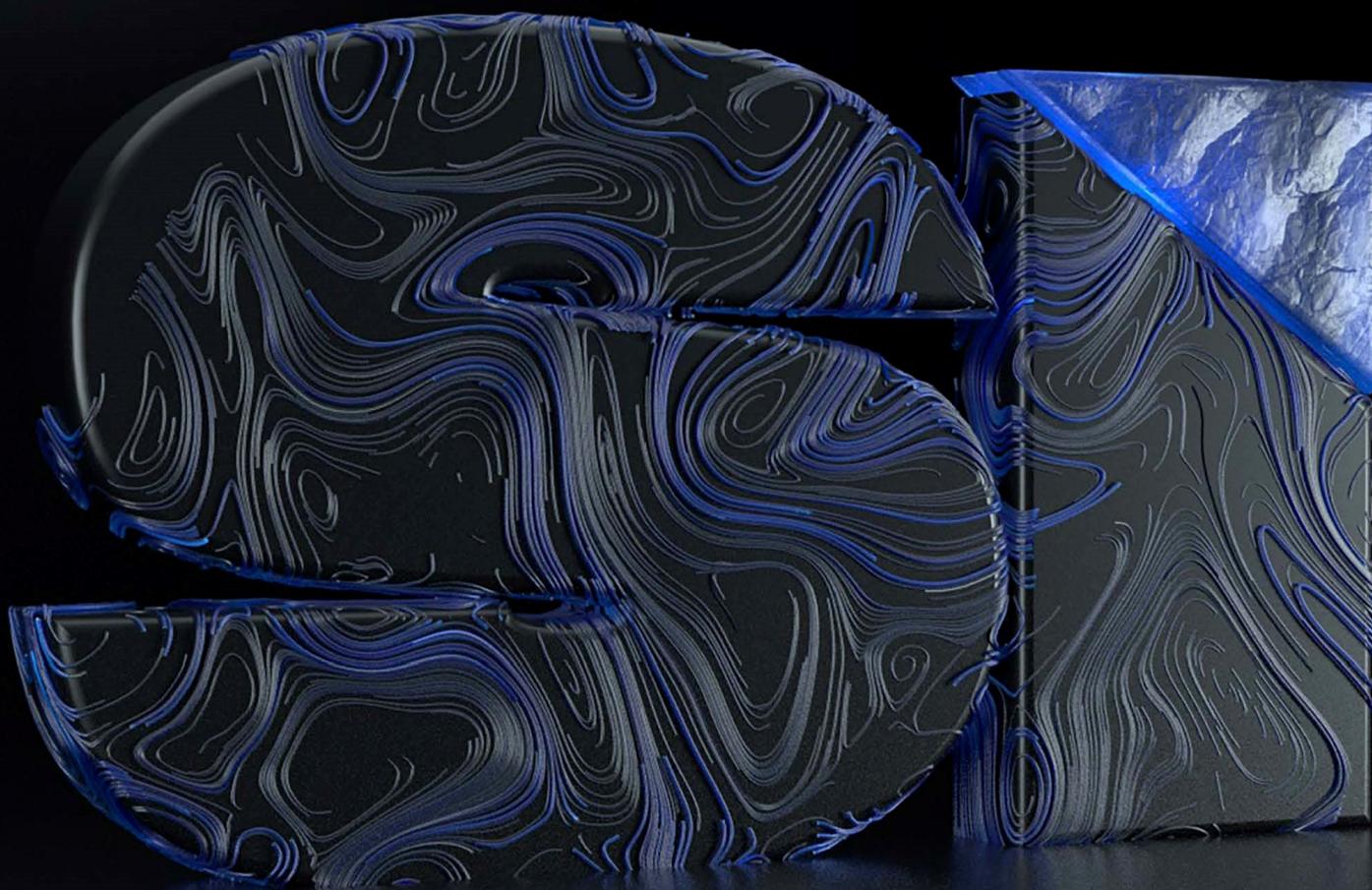


SI



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

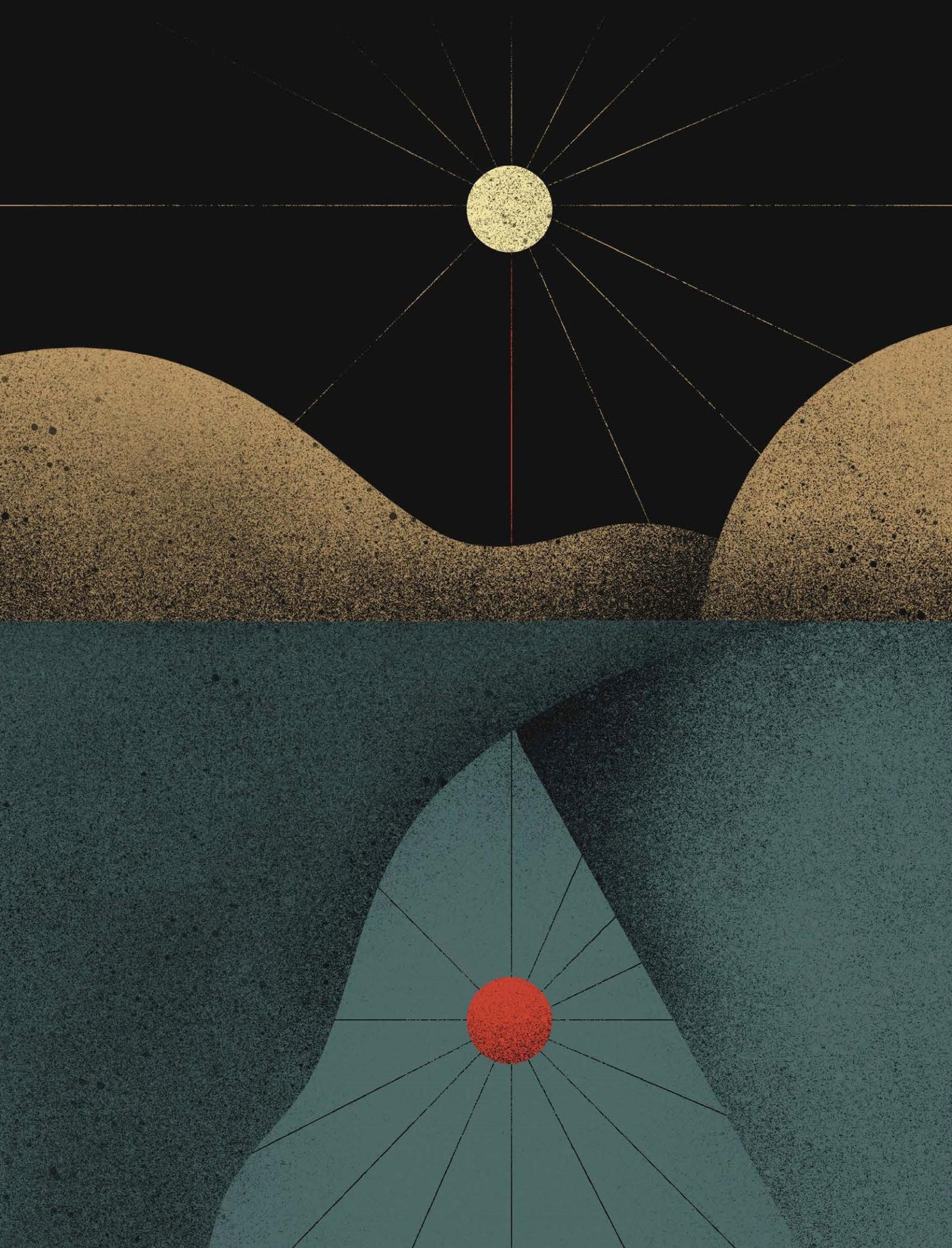
PREZZO

€ 20,00

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

EDIZIONE

DICEMBRE

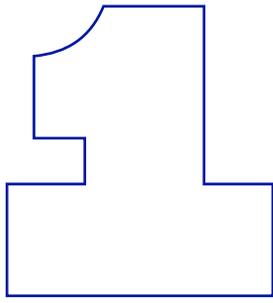




SOUTHERN IDENTITY

NOTIZIE SUL DESIGN MERIDIANO

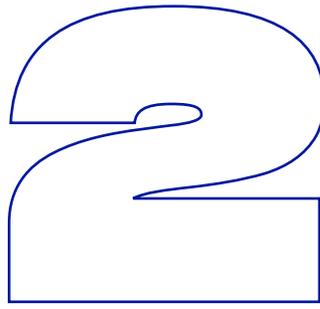
design meridiano è un design a misura d'uomo, sociale, etico, fondato sul pensiero critico, liberamente legato alla specificità e alle risorse del territorio, ai punti di forza dei luoghi in cui prende forma.



ARTICOLI SCIENTIFICI

07

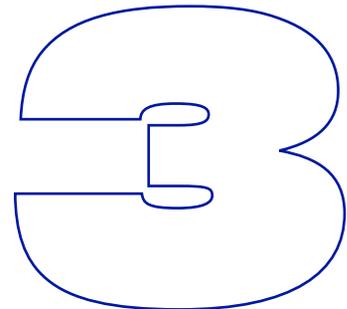
**Appunti
sul design meridiano**
Dario Russo



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

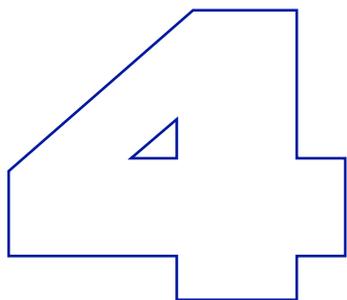
Epta
Innovazione nella
GDO per una nuova
socialità

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

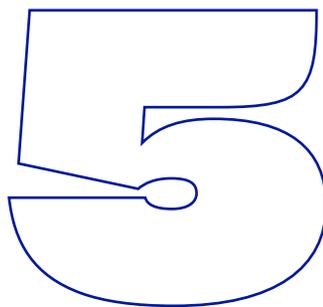
Napoli Design impermanente
Claudio Gambardella
Guida Editori - Napoli 2020

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

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**

Ernesto Basile: dal progetto integrabile 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, Manfredi 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 Ojetti). 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 Ribaudò 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 Igea; 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 Ribaudò 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 (Baiarati 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 Igiea – 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 Igiea (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 complessiva) 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 Igiea, 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 Igiea, 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 muliebrici, 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 Mataloni. 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 "riorganizzazione 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 scrittoriale 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'*Einführung*. 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 Cafè 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 prorazionalismo, 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 veda (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 Termae Stabianae, tutti a Roma; l'Hôtel RegiIla 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 Sabaudò 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
- Giamportone 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’ecllettismo 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

