

Italia:
design, politica
e democrazia
nel XX secolo



Italia:
design, politica
e democrazia
nel XX secolo

**Italia: design,
politica e democrazia
nel XX secolo**

atti del
IV Convegno AIS/Design
Associazione Italiana Storici
del Design

Torino, Salone d'Onore
Castello del Valentino
28-29 giugno 2019

a cura di

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

comitato scientifico

Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Rosa Chiesa, Università luav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli Studi di Ferrara

segreteria scientifica

Chiara Lecce, Politecnico di Milano

identità visiva

Francesco E. Guida, Politecnico di Milano

ISBN 978-88-85745-38-4

Politecnico di Torino
2020

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License



Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo

a cura di
Elena Dellapiana
Luciana Gunetti
Dario Scodeller

**A/I/
S/Design**
Associazione italiana
storici del design



**POLITECNICO
DI TORINO**

Dipartimento di
Architettura e Design

SAGGI INTRODUTTIVI

- 11 **Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo.**
Elena Dellapiana, Luciana Gunetti, Dario Scodeller
- 15 **Il fascino discreto del potere. Gli intellettuali a Torino (e oltre) tra le due guerre.**
Angelo d'Orsi — Università di Torino

Track 1

DESIGN CLANDESTINO, RESISTENZA E COSCIENZA CRITICA

- 35 **Estetica e politica. Design clandestino, resistenza e coscienza critica.**
Dario Scodeller — Università degli Studi di Ferrara
- 49 **Giuseppe Pagano, fascista e antifascista e altre resistenze.**
Alberto Bassi — Università luav di Venezia
- 65 **La stampa clandestina nella Resistenza italiana. Il caso studio Lerici.**
Andrea Vendetti — Università La Sapienza di Roma
- 81 **Albe Steiner e Gabriele Mucchi. Il valore politico e sociale dell'arte.**
Marzio Zanantoni — Università di Parma
- 91 **Giolli e Ragghianti. L'impegno critico nella costruzione della coscienza democratica: il ruolo del design e delle arti applicate.**
Elisabetta Trincerini — Università degli Studi di Ferrara
- 101 **Giancarlo De Carlo e il progetto partecipato. Riflessione critica e metodologia progettuale.**
Rita D'Attorre — Politecnico di Torino

Track 2

IL DESIGN COME PROGETTO POLITICO E FORMATIVO

- 111 **Il design come progetto politico e formativo.**
Da comunità a cooperativa: le scuole italiane della Ricostruzione.
Luciana Gunetti — Politecnico di Milano
- 125 **L'ago e la libertà. Utopie al femminile nell'Italia di primo Novecento.**
Manuela Soldi — Università luav di Venezia
- 139 **Fernanda Wittgens and the knowledge design. Toward a new museology.**
Chiara Fauda Pichet — Harvard University — Politecnico di Milano
- 149 **Democrazia sotto controllo: il progetto editoriale de "Il Gatto Selvatico" (1955-1965).**
Giovanni Carli — Università luav di Venezia
- 171 **Olivetti e il tecnofilm sociale.**
Una riflessione sul cinema industriale come riforma culturale.
Walter Mattana — Politecnico di Milano
- 181 **Il design nelle politiche di sviluppo del meridione d'Italia.**
I lavori del Gruppo Mezzogiorno 2000 per "l'accrescimento a livello meridionale di un diffuso tessuto di democrazia reale".
Rossana Carullo & Antonio Labalestra — Politecnico di Bari
- 191 **Dai Manifesti alle call to action.**
Note per una cronologia dei manifesti e delle Carte programmatiche.
Daniela Piscitelli — Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
- 203 **L'inizio di una sedia. Sul progetto come costruzione di oggetti, e di soggetti per una vivibile democrazia.**
Marco Sironi — Università degli Studi di Sassari
Roberta Sironi — CFP Bauer — IED Arti visive, Milano
- 219 **Il progetto totale di Milano 2.**
Disegnare la Seconda Repubblica dalle ceneri del Sessantotto.
Andrea Pastorello — Università degli Studi di Genova

Track 3

DESIGN TRA LIBERTÀ, UTOPIE E POLITICHE CULTURALI

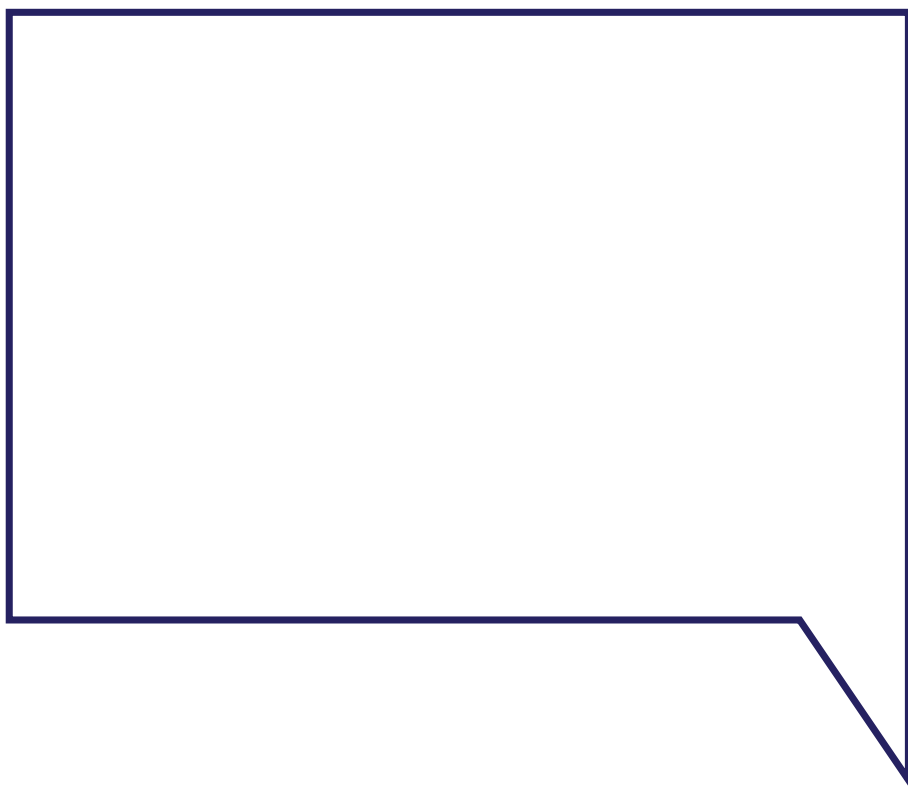
- 237 **Design tra libertà, utopie e politiche culturali.**
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino
- 251 **Design e denuncia. Convergenze tra ecologia politica e comunicazione visiva a partire dalla mostra "Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente" (Rimini, 1970).**
Elena Formia — Alma Mater Studiorum Università di Bologna
- 263 **Il progetto come dis-ordine: i radical italiani e la politica del dissenso.**
Ramon Rispoli — Università degli Studi di Napoli Federico II
- 275 **La "modernizzazione" della comunicazione politica in Italia. Dalla rappresentazione mitologica al racconto agiografico (1989-1994).**
Ilaria Ruggeri — Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Gianni Sinni — Università Iuav di Venezia
- 291 **"È possibile costruire mobili di serie?".
Ombre e luci sull'arredo democratico italiano dal dopoguerra**
Rosa Chiesa — Università Iuav di Venezia
Ali Filippini — Politecnico di Torino
- 307 **L'itinerario politico del gruppo Strum.
Engagement, contraddizioni, rinunce: la figura del designer impegnato nell'Italia della contestazione.**
Pia Rigaldiès — Ecole Nationale des Chartes, Parigi
- 321 **Riconciliare progetto e politica.
"La speranza progettuale" all'indomani del Sessantotto.**
Federico Deambrosis — Politecnico di Milano
- 333 **Contro l'eclisse dell'impegno intellettuale.
Design e politiche culturali in Italia 1819-2019.**
Pier Paolo Peruccio & Gianluca Grigatti — Politecnico di Torino
- 345 **Diversità, Diseguaglianza e Differenza: Gaetano Pesce.
Confronto con il designer su temi e riflessioni progettuali di ieri e di oggi.**
Marta Elisa Cecchi — Politecnico di Milano, Dipartimento di Design

Track 4

DESIGN E SOCIETÀ: PARTECIPAZIONE E COSTRUZIONE DI UNA COSCIENZA CIVICA

- 361 **Storia e Design vs Politica.**
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano
- 369 **Quali merci disegnare, oggi e domani. Quali merci siamo.**
Paolo Deganello
- 383 **Rappresentare la democrazia. L'irrisolta questione dell'identità visiva della Repubblica italiana.**
Gianni Sinni — Università Iuav di Venezia
- 399 **Il design nell'immagine della Costituzione.**
Gian Luca Conti — Università di Pisa
Isabella Patti — Università degli Studi di Firenze
- 415 **Il progetto fra politica e responsabilità sociale. Appunti su alcune idee di Tomás Maldonado.**
Raimonda Riccini — Università Iuav di Venezia

- 423 **NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI**



Saggi introduttivi

— Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo.

Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

Luciana Gunetti — Politecnico di Milano

Dario Scodeller — Università di Ferrara

Nel recensire nel 1977 su *Studi Storici* il libro di Cesare De Seta *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Giancarlo Consonni e Graziella Tonon scrivevano che l'antologia di scritti rappresentava

«un'occasione importante perché la rimeditazione sulle vicende della cultura architettonica non sia relegata [...] all'interno di storie separate dell'architettura, ma coinvolga altri settori della storiografia nel tentativo di definire le interrelazioni che il “mondo degli architetti” ha avuto con la cultura, la politica e, più in generale, con la società italiana nel ventennio fascista» [1]

Analogamente – potremmo dire – come storici del design, ci siamo proposti di indagare, in questo quarto convegno della nostra associazione, le interrelazioni che il “mondo del design” ha avuto con la cultura, la politica e, più in generale, con la società italiana del Novecento.

Obiiettivo ambizioso che prestava il fianco a diverse incognite, prima tra tutte l'ampiezza del periodo in esame, il XX secolo; arco temporale della storia contemporanea all'interno del quale gli studiosi sono stati invitati a esplorare la complessità delle relazioni tra progetto, politica e società.

Tuttavia, se eravamo coscienti di come il rapporto tra intellettuali (compresi quelli del progetto) e potere e quello tra design e ideologia avesse connotato una parte significativa della storia del design italiano e dei suoi protagonisti, tale consapevolezza era accompagnata dall'impressione che molte zone d'ombra e di rimosso permanessero nell'indagine

storica caratterizzata, soprattutto a partire dagli anni ottanta del Novecento, da un'impostazione marketing-oriented, che ha perlopiù collocato il rapporto tra progetto, industria, modelli di sviluppo e processi di comunicazione, in una sorta di Arcadia a-conflittuale.

Fra le diverse strade possibili – tra cui le accennate relazioni tra design e potere e design e ideologia – è stato privilegiato il filone di ricerca che mette in relazione design e democrazia; percorso che ha permesso da un lato di rileggere alcune vicende degli anni venti e trenta nella prospettiva di formazione di una coscienza critica all'interno della cultura italiana del progetto, dall'altro di reinterpretare il periodo della contestazione – a cavallo tra anni sessanta e settanta – come tentativo teso a stabilire nuove forme di relazione tra dimensione sociale e azione politica attraverso il progetto.

Ma nello stabilire una relazione tra *critical humanism* e *operational humanism*, Gui Bonsipe [2] ha messo in guardia rispetto al ruolo ambivalente che, nei processi di democraticizzazione dell'accesso ai beni e ai servizi, vengono affidati alla tecnologia e all'estetica, ponendo continuamente il designer in bilico tra la libertà come valore e la sua manipolazione. Abbiamo così proposto la ricostruzione di quel paesaggio culturale che si è alimentato del rapporto tra design e autonomia di pensiero, verificando il modo in cui gli spazi teorici ed operativi del design si sono intrecciati nel XX secolo in Italia con quelli del dibattito sociale e della crescita della coscienza civica e democratica.

Partendo dal presupposto che il territorio del progetto è inserito in una dimensione dialettica e dialogica che coinvolge – come già sosteneva John Ruskin – designer, produzione e società, l'obiettivo principale che ci siamo proposti è stato quello di far emergere le differenti modalità che la comunità italiana del progetto ha utilizzato nel suo porsi in rapporto alla trasformazione delle condizioni politiche e dei modelli sociali.

Questa azione interpretativa di vicende individuali e collettive, in cui progetto e politica si sono incontrati e scontrati, ha permesso di riconsiderare la valenza del design, anche nei suoi aspetti ideologici, come risultato di un pensiero politico, orientato cioè all'organizzazione progettuale del bene comune.

Si è richiesto, infine, agli studiosi, di presentare dei contributi con un carattere *politicamente consapevole*, che permettessero di leggere il

rapporto tra storia e progetto attraverso la chiarezza di un punto di vista critico. Non solo trascrizioni, dunque, di azioni operative e di pensieri storico-critici, ma ricerche volte a delineare la possibilità di un'ermeneutica della storia del design italiano del XX secolo volta alla comprensione delle sue relazioni con la politica, i valori e l'organizzazione della democrazia.

Il convegno si è articolato su tre indirizzi d'indagine corrispondenti ad altrettanti periodi storici:

- design clandestino, resistenza e coscienza critica
- design come progetto politico e formativo
- design tra libertà, utopie e politiche culturali

Il convegno è stato concluso da una tavola rotonda dedicata al tema design e società: partecipazione e costruzione di una coscienza civica.

I lavori del convegno hanno fatto emergere alcuni problemi storico-critici (e storiografici) di cui è doveroso, brevemente, dare conto.

Il primo riguarda il fatto che, mentre il design della comunicazione ha avuto delle relazioni molto dirette con la dimensione politica (dalla contestazione alla denuncia, dall'immagine delle istituzioni allo stimolo della coscienza civica della pubblicità progresso), il design del prodotto, più mediato dal mercato, sembra avere relazioni più deboli, meno capaci, cioè (se non nella dimensione utopistica e radicale) di incidere nella realtà e nella vita sociale.

Un secondo punto riguarda una sostanziale continuità nella cultura italiana del design tra gli anni trenta e la fine degli anni cinquanta, che porta a individuare la vera frattura nella incapacità di questa di gestire la trasformazione di modelli di consumo successivi al boom economico, e di ritagliarsi un ruolo (che non fosse unicamente di denuncia) nella conseguente crisi dei modelli produttivi.

Il terzo riguarda la politicizzazione della cultura italiana del progetto, conseguenza della dialettica opposizione tra arti, progetto e potere durante il fascismo.

Rimane aperta la domanda se questa politicizzazione abbia giovato alla società italiana nel suo complesso in termini di qualità, oltre che

dei manufatti, anche dell'ambiente e dei servizi, o non abbia finito invece per ridursi più spesso a *propaganda fide* dove alla potente costruzione di “immaginario” ha corrisposto una debole possibilità di incidere sulla realtà sociale.

Un'ultima considerazione e approfondimento meriterebbe, infine, la constatazione che molti storici e critici italiani si sono dedicati direttamente o indirettamente alla politica.

Nel nostro Risorgimento Giovanbattista Cavalcaselle e Giovanni Morelli parteciparono alla rivoluzione del '48 (Morelli fu anche deputato del Regno). Politiche furono, durante il fascismo, le posizioni e le scelte di vita di Lionello Venturi, Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, Raffaello Giolli. Carlo Ludovico Ragghianti fu uno degli organizzatori della Resistenza, mentre Giulio Carlo Argan è stato sindaco di Roma; senza voler considerare la politica militante dei filosofi e degli storici dell'architettura di formazione marxista: da Alberto Asor Rosa a Manfredo Tafuri a Massimo Cacciari.

È stato ricordato, in apertura di convegno, come ricorresse il 75° anniversario della morte, avvenuta nel giugno del 1944, di Marc Bloch – uno dei più grandi storici del Novecento – fucilato dalla Gestapo a Lione, dopo essere stato catturato per la sua attività nella Resistenza francese, nella quale era entrato nel 1943. A dimostrazione del fatto che gli storici hanno sempre preso posizione politica e che esiste un legame stretto tra storia, critica e coscienza democratica.

– NOTE

[1] Consonni Giancarlo, Tonon Graziella (1977). “Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo”, *Studi Storici*, n. 4, p. 77.

[2] Bonsipe Gui (2005). “Design and democracy”, *Design Issues*, n. 22, pp. 56-63.

— Il fascino discreto del potere. Gli intellettuali a Torino (e oltre), tra le due guerre.

Angelo d'Orsi — Università degli Studi di Torino

La nostra storia la facciamo iniziare a Torino, a metà marzo 1934, con il fermo di Sion Segre e Mario Levi al confine italo-svizzero di Ponte Tresa; Levi, figlio del professore di Anatomia Giuseppe e fratello di Natalia, riesce a mettersi in salvo fortunatamente lanciandosi nelle acque del Ticino. Seguono nelle ore successive arresti di un gruppo di intellettuali cittadini, quasi tutti trattenuti in prigione per qualche giorno e poi rilasciati con provvedimenti come l'ammonizione o il confino, spesso condonato. Sono giovani di buona famiglia. E hanno relazioni di un certo peso. Del resto l'Ovra – la polizia segreta creata da Benito Mussolini – ha in programma un'azione più generale, e dunque preferisce lasciarli fare. Ci sarà in effetti una seconda retata, decisiva per sgominare completamente la “banda” di Giustizia e Libertà, nel maggio del '35. Fra coloro che non vengono rilasciati nel '34 v'è Leone Ginzburg, oltre allo stesso Segre. Due anni dopo altri pesci grossi cadranno nella rete: Carlo Levi, Vittorio Foa, Franco Antonicelli, Augusto Monti, Cesare Pavese, Giulio Einaudi, Norberto Bobbio... Anche in questo caso alcuni verranno rimessi in libertà poco dopo (Einaudi e Bobbio), altri subiranno la pena del confino di polizia (Pavese, Antonicelli, Carlo Levi).

Negli interrogatori di polizia non tutti si comportano dignitosamente, posti sotto pressione da abili investigatori. Fra gli inquisiti molti usano la tattica di confessare il confessabile senza mettere nei guai amici e compagni, e tuttavia non sempre vi riescono; in generale, stando alla successiva memorialistica, viene praticato una sorta di nicodemismo: apparente o anche dichiarata fedeltà al regime, nel foro esteriore, e sentimenti antifascisti preservati nel foro interno, confidati sommessamente ad amici

e congiunti. Quasi tutti, prima o poi, compiono gesti che vorrebbero essere riparatori: la classica “lettera al Duce”, l’iscrizione al Fascio, messaggi encomiastici a gerarchi. Alcuni vivranno il carcere e il confino in modo sereno (come Levi), altri drammaticamente (come Pavese), altri useranno il carcere per studiare (Monti, Mila...) o continuare a cospirare contro il fascismo (Foa). Su tutti si staglia la figura gigantesca di Leone Ginzburg, prima privato della libera docenza, per aver rifiutato di sottoscrivere la nuova formula quella imposta ai professori ufficiali nel ’31 (che richiedeva fedeltà al regime) ed estesa due anni dopo ai titolari di libera docenza, che Ginzburg ha ottenuto meritoriamente subito dopo la laurea. Dopodiché quel russo che aveva scelto l’Italia, sarà rinchiuso prima nel carcere di Civitavecchia, poi subirà le discriminazioni razziali in quanto ebreo, dal ’38 e, ormai privato della cittadinanza, verrà spedito al confino tra le montagne d’Abruzzo, dall’entrata in guerra dell’Italia, nel ’40. Vi rimarrà fino al 25 luglio del ’43, quando, precipitatosi a Roma per inserirsi nelle file della resistenza in seno al Partito d’Azione, esito naturale del gruppo di GL, verrà arrestato, torturato e morirà a Regina Coeli nel febbraio ’44.

Dal caso torinese, ora passiamo a dare uno sguardo all’intero panorama italiano.

Il primo conflitto mondiale – generatore del movimento dei Fasci di Combattimento, fondato a Milano (la sede non è irrilevante) da Benito Mussolini il 23 marzo 1919 – aveva prodotto, con una formidabile accelerazione dell’industrializzazione, profondi mutamenti sociali, la nascita di nuove ideologie e di nuove forze politiche, ma anche le prime forme di una cultura di massa, con la creazione o lo sviluppo e crescita anche sul piano dello status sociale, di nuove figure sociali: redattori editoriali, giornalisti, traduttori, conferenzieri, organizzatori culturali, galleristi, urbanisti. Tutto ciò rappresentò un radicale mutamento della natura stessa del lavoro intellettuale, e una trasformazione del ruolo degli intellettuali.

I Fasci di Combattimento, pur nelle estreme ambiguità di formulazioni ideologiche prive di coerenza, si proposero sin dagli esordi come un movimento paramilitare, che intendeva “sgominare” il nemico interno – ossia coloro che si erano opposti alla guerra, tra il 1914 e il 1915, quando poi il governo italiano, decise di intervenire, contro i suoi stessi

alleati – ma nel contempo i Fasci rivendicarono i diritti dell'*élite* e insieme quelli degli «eroi», dei combattenti, ma anche degli «intelligenti», di “quelli che usano il cervello”, degni di reagire alla decadenza dello Stato e contrapposti a “quelli che usano le braccia” (ossia i proletari, presentati nei panni delle vittime ma non innocenti, della “propaganda bolscevica”). La violenza contro gli avversari, trasformati in “nemici”, fu l'arma vincente del fascismo, nell'inerzia delle autorità, quando non nella loro complicità. Dopo l'ascesa al governo, per cancellare l'immagine che le “squadre d'azione” in camicia nera avevano fornito, ossia di un movimento solo capace di violenza fisica, e culturalmente poverissimo, il fascismo cercò, innanzi tutto, di creare una galleria dei “padri nobili”, attraverso articoli, libri, e intere collane editoriali, nelle quali si legava il movimento a origini lontane, come Roma, il Rinascimento, il Risorgimento e il suo capo, Mussolini, a grandi figure della storia, quali Cesare, Machiavelli, Garibaldi. In secondo luogo, grazie soprattutto al filosofo Giovanni Gentile, straordinario organizzatore culturale, il governo mussoliniano, non ancora divenuto regime totalitario, cercò l'incontro con il mondo della cultura. L'incontro più che sul piano ideologico avvenne su un terreno pratico, in relazione proprio al mutamento del ruolo degli intellettuali di cui dicevo; ossia la loro trasformazione in figure di salariati dello Stato, di funzionari di enti, addetti all'interno di imprese piccole medie e grandi, nelle quali l'adesione di principio al fascismo, ossia la vicinanza sul piano ideologico, era, nella gran parte dei casi un dato secondario: contavano le opportunità che il regime offriva loro.

Il *Manifesto degli intellettuali italiani agli intellettuali di tutte le nazioni* redatto da Giovanni Gentile, pubblicato in una data (la pretesa “fondazione” di Roma, il 21 aprile) che il fascismo volle sostituire al 1° maggio, festa dei lavoratori) se non segnò l'inizio di una vera e propria politica della cultura, certo indicò la volontà del governo: era la prima volta che ciò accadeva in Italia.

Da una parte, dunque, vi fu bisogno di mettere a punto una ideologia del fascismo, che a dispetto dei tentativi di unitarietà e omogeneità, si frantumò in una moltiplicazione di filoni teorico-ideologici, ciascuno dei quali ambiva a rappresentare il “vero fascismo”; dall'altra parte si inaugurava una politica dell'attenzione ai ceti intellettuali, facendo sentire i “chierici” parte trainante del processo di formazione della “nuova

Italia”, l’illusione di essere alla guida del Paese, nell’eccitante momento dello *statu nascenti*.

In nome della “terza Roma” (Mussolini prometteva secoli o addirittura millenni di potere fascista), si chiedeva agli uomini di cultura il contributo che ciascuno era in grado di fornire alla macchina del consenso. In cambio il regime avrebbe offerto oltre al riconoscimento ideale, tangibili segni del nuovo interesse dello Stato per i “lavoratori della mente”: occasioni di lavoro, istituzioni per organizzare (e controllare) le diverse categorie, commesse pubbliche per gli architetti e gli urbanisti; ma anche pittori, scultori, grazie specialmente alla legge detta del 2 per cento, proposta da Giuseppe Bottai, con il conseguente moltiplicarsi di opere di “abbellimento” di edifici pubblici). E ancora: possibilità di pubblicare (anche in sedi prestigiose, come l'*Enciclopedia Italiana*, diretta da Gentile), per gli studiosi, nuovi luoghi espositivi per gli artisti, e iniziative di ogni tipo e rilievo, per tutti. Ogni categoria, rapidamente, venne “inquadrata” non nei ranghi del partito, ma nelle nuove strutture sindacali delle categorie intellettuali.

Al *Manifesto* di Gentile rispose un «contromanifesto» (sul giornale «Il Mondo», steso da Benedetto Croce, ma ispirato soprattutto da Giovanni Amendola, leader dell’opposizione democratica, ucciso due anni più tardi dai fascisti): al di là del rifiuto di irreggimentarsi sotto le insegne mussoliniane, esso difendeva la libertà della cultura contro le invasioni della politica: una posizione debole, in quella che, fin dalle battaglie per il capitano francese Alfred Dreyfus (gli anni Novanta del secolo XIX), era l’epoca dell'*engagement*; del resto, il disimpegno era contraddetto dalla stessa biografia di gran parte dei firmatari, i quali, a cominciare dallo stesso Croce, di commistioni con la politica ne avevano praticato e ne avrebbero ancor più praticato, anche con disinvolti passaggi di campo, tra antifascismo e fascismo; e viceversa.

La vicenda segnò per Croce, oltre che la rottura con il vecchio amico e sodale Gentile, il definitivo allontanamento dal fascismo, verso il quale ancora pochi mesi prima, aveva esternato un fiducioso compiacimento.

I due *Manifesti* erano il segno di un mutato clima, sbocco dell’ansia di protagonismo del ceto dei colti risalente al primo Novecento. Mentre gli intellettuali antifascisti si appagavano della constatazione di essere più numerosi e famosi dei loro avversari, apprestandosi, perlopiù,

a passare dalla parte dei vincitori, tra i firmatari del *Manifesto* Gentile non pochi divennero antifascisti, taluni persino comunisti e combattenti nella lotta armata, ma, perlopiù, quando il fascismo era vicino alla fine. Dal canto loro, gli intellettuali già reclutati sotto le insegne dei Fasci e delle Aquile romane, incominciavano a realizzare le strutture del consenso, dai Gruppi Universitari Fascisti (GUF), nati nel 1921, e ristrutturati nel 1926, fino all'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, il quale, con la significativa trasposizione di sostantivo e aggettivo, negli anni Trenta sarebbe diventato, significativamente, Istituto Nazionale di Cultura Fascista. Accanto a una “cultura nel fascismo”, ossia al suo interno, e oltre alle diverse culture del fascismo, si cominciava a delineare il disegno di una “cultura fascista”, anzi, «integralmente fascista», come si leggeva sovente sulla stampa di regime, anche se poi, nessuno sapeva dire esattamente quali fossero precisamente i tratti della cultura fascista.

Toccò a Gentile, naturalmente, dirigere l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, il quale mostrò una notevole pervasività, aprendo sedi distaccate, inglobando istituzioni preesistenti, mobilitando energie in sede locale: professori di università e delle scuole, giornalisti e collaboratori di giornali, cultori di “storia patria”, eruditi, artisti, letterati, urbanisti e architetti, studenti universitari... Sta qui, probabilmente, l'inizio di una politica della cultura, che trovò altri strumenti, quali l'*Enciclopedia Italiana* e la Reale Accademia d'Italia: se quest'ultima fu un museo delle cere e una fiera della vanità (con l'aggravante della chiusura dell'antichissima Accademia dei Lincei, assorbita nella “RAI”), l'*Enciclopedia* fu opera di valore. In alcuni ambienti del PNF si nutrivano sospetti verso Gentile giudicato troppo “liberale”; tuttavia, il ruolo del filosofo serviva anche a tenere a freno l'estremismo fascista; ma v'è chi (per esempio Norberto Bobbio) ha giudicato corruttrice l'opera di Gentile, anche a cagione di questa politica del doppio binario, la quale si riassume nella frase latina: *parcere subiectis, debellare superbos*. Grazie a tale politica, nel suo insieme la classe dei colti cedé alle lusinghe di un regime che la metteva in pace con la «nazione», facendola sentire centro motore di una nuova idealità, elemento propulsivo della “Terza Roma” (la Roma dei Fasci, che seguiva a quella dei Papi e prima quella degli Imperatori) senza perciò turbare la sua coscienza, e assicurandole nel contempo lavoro – spesso di provenienza pubblica –, onori (“visibilità”, si direbbe oggi), denaro, potere.

L'*Enciclopedia Italiana* è esempio emblematico, della politica culturale del fascismo, a livello alto (esiste poi una politica della cultura a livello "popolare"). Per i numerosissimi (circa 450, considerando che i professori ufficiali erano poco più di 1200) collaboratori dell'opera si trattava di un lavoro remunerato, e di grande prestigio; il direttore Gentile apparentemente non imponeva vincoli o limiti politici; ma di fatto attraverso quella collaborazione riuscì a catturare il meglio dell'intellettualità italiana, a partire dalla generazione più giovane, quella nata nel primo decennio del secolo. Anche coloro che nel 1925, quando partì l'impresa, o nel 1929, quando apparve il 1° volume, non erano iscritti al PNF, nel 1937, quando fu pubblicato l'ultimo volume il 35°), si erano piegati tutti. Del resto, per la gran parte dei collaboratori, quel lavoro, anche quando ci si rendeva conto che poteva essere utilizzato a fini di edificazione di consenso al regime, era considerato in termini tecnici, che veniva svolto disinteressatamente, da uomini che si dichiaravano fedeli solo al culto del sapere, devoti sacerdoti della dea Scienza.

Occorre poi ricordare che il progetto dell'*Enciclopedia*, tra gli anni Venti e Trenta, fu un momento significativo di un'accorta politica di pacificazione con la Chiesa e il mondo cattolico, che il fascismo, sotto la guida dello stesso Duce, avviò all'indomani della Marcia su Roma, e che sfociò nei Patti Lateranensi e nel Concordato del 1929. Si deve non sottovalutare il peso del condizionamento clericale (e specificamente del Vaticano) sulla vita culturale italiana; proprio dal mondo cattolico provengono taluni tra i più notevoli protagonisti del periodo, a cominciare dal gesuita padre Tacchi Venturi, che fu, a partire da un certo momento, una specie di condirettore-ombra dell'*Enciclopedia*, accanto a Gentile; ma altri eminenti figure svolsero un ruolo di raccordo tra regime e Vaticano, tra culture del fascismo e dottrina cattolica: come padre Rosa, l'influente direttore della «Civiltà Cattolica»; oppure padre Gemelli, al quale si deve l'Università milanese Cattolica del Sacro Cuore; o, infine, don Giuseppe De Luca, fra i più lucidi costruttori di un progetto volto a riportare il pensiero cattolico in posizione di centralità, dopo la sua parziale emarginazione nell'Italia liberale.

Pur con i cedimenti ai quali fu obbligato verso la cultura ufficiale della Chiesa cattolica, e malgrado le contestazioni che regolarmente subì da parte degli ambienti del fascismo intransigente (che lo accusava di

eccessivo liberalismo), Gentile si assunse fino in fondo il ruolo di “filosofo del regime”, rimanendo accanto al Duce, anche dopo l'alleanza con dell'Italia con la Germania e ancora dopo il primo crollo del regime e la nascita della Repubblica Sociale Italiana, fino alla morte, giunta nell'aprile '44, per mano di un Gruppo di azione partigiana a Firenze.

Fu ancora Giovanni Gentile il promotore o il regista di altre numerosissime istituzioni settoriali quali la Scuola di Storia moderna e contemporanea, assorbita poi dall'Istituto Storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, la Giunta Centrale degli Studi Storici, l'Istituto di Studi sulla Politica Internazionale (ISPI), l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, l'Istituto di Studi Romani, il Centro Studi Manzoni, l'Istituto nazionale di alta matematica (INDAM), l'Istituto nazionale della Nutrizione; ancora Gentile fu l'artefice della riorganizzazione della gloriosa e decaduta Scuola Normale Superiore di Pisa, o della nascita e proliferazione delle facoltà e dei corsi di laurea in Scienze Politiche.

Accanto ad enti preposti alla promozione del lavoro scientifico, artistico, letterario, il regime mussoliniano favorì la nascita o la rinascita di istituzioni adibite alla comunicazione e all'intrattenimento di massa, e non trascurò l'arte, benché senza che mai Mussolini cadesse nella trappola dell'arte di regime, a differenza della Russia di Stalin e della Germania di Hitler. Ed ecco istituzioni quali l'Istituto Luce, l'Eiar, l'Opera Nazionale Dopolavoro, i Littoriali (prima dello Sport, poi anche dell'Arte e della Cultura), la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, la Quadriennale di Roma, Cinecittà, i diversi Premi artistico-letterari – dal letterario Bagutta alla coppia antagonista in campo artistico Cremona-Bergamo, legato l'uno al ras estremista Farinacci, l'altro al “moderato” Bottai, portatori di opposte politiche e dunque l'un contro l'altro armato –, le Fiere del Libro, il Carro di Tespi (per la diffusione del teatro)... Tutto ciò contribuì alla standardizzazione del lavoro culturale, mentre creava o perfezionava nuove professioni intellettuali, alle quali le strutture sindacali fungevano da sponda, svolgendo il ruolo di centri di collocamento di «manodopera intellettuale». I sindacati artisti, architetti, musicisti, scrittori, ingegneri, furono strutture per procacciare lavoro agli aderenti, ma nel contempo strumenti di organizzazione del consenso, tra i loro membri, e insieme di costruzione del consenso di un pubblico via via più largo, di ceti medi e anche popolari. Un insieme di imprese,

di politiche, di situazioni e di persone che prefigura, nel bene e nel male, un lascito importante per il post-fascismo, ma altresì definisce il piano integrato di governi che fanno politica culturale.

Oltre a Gentile, in questa vicenda protagonista assoluto, numerosi altri contribuirono a costruire un rapporto inedito tra ceti intellettuali e governo: il politico-intellettuale, Giuseppe Bottai (futurista, poi ardito di guerra, poi dannunziano, poi mussoliniano, poi fascista “revisionista”...); Gioacchino Volpe, che ebbe un ruolo essenziale nella riorganizzazione degli studi storici; Alfredo Rocco, il giurista ed economista lucido teorico del nazionalismo integrale, l'autentico «architetto» (non in senso proprio, ma metaforico) del regime fascista, il giurista inventore delle «leggi fascistissime» del 1926, l'autore (da solo o con il fratello Arturo), dei codici penali e di procedura, il responsabile primo dello Stato corporativo.

E poi quanti altri nomi degni di attenzione, nelle diverse sfere dell'azione culturale: Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti, Luigi Pirandello, Curzio Malaparte, Ardengo Soffici, Massimo Bontempelli, Giovanni Papini, Filippo Tommaso Marinetti, Leo Longanesi, Mino Maccari, Arrigo Benedetti, Emilio Cecchi, Pier Maria Bardi, Cipriano Efisio Oppo, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Marcello Piacentini, Lionello Venturi, Edoardo Persico, Mario Sironi, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Luigi Russolo, tutta la scuola di fisici detta dei “ragazzi di via Panisperna” (tra i quali giganteggia Enrico Fermi) e via seguitando...: tutti uomini (anche tutti maschi! La Sarfatti fu l'eccezione femminile, una figura di straordinario interesse) che al di là del campo specifico (architettura, arti visive, letteratura, musica, critica, scienze dure), svolsero assai sovente il ruolo di intellettuali nel senso più complessivo, di organizzatori, di stimolatori di dibattiti, che in non pochi casi, ove sopravvissuti, avrebbero proseguito, nell'Italia democratica e repubblicana, il loro lavoro, talvolta persino da comunisti militanti. Altri, come Pagano e Persico (che in questo Convegno avrebbero meritato attenzione), morirono prima, altri come Venturi, emigrarono, in quanto antifascisti (divenuti tali), ma riuscirono a dare un contributo significativo anche sul piano dell'organizzazione culturale; o più tardi personaggi eminenti quali lo scienziato Enrico Fermi e lo storico Arnaldo Momigliano, entrambi iscritti al PNF, che divennero antifascisti solo dopo essere stati costretti all'esilio dalle leggi razziali del '38 (leggi che, nel caso di Fermi, colpirono sua moglie ebrea).

Grazie al contributo di costoro (e di tanti altri) sotto il regime fascista si raggiunsero risultati significativi nella cultura. Importante fu anche il ruolo degli intellettuali minori, alcuni dei quali ho studiato io stesso: letterati, giornalisti, accademici, artisti, scienziati sociali, organizzatori che si impegnarono nell'elaborazione o nella gestione culturale nei diversi ambiti.

La categoria all'epoca centrale del mondo intellettuale era rappresentata dai docenti universitari, la cui sottomissione al fascismo riveste una peculiare importanza trattandosi di dipendenti dello Stato. Il riferimento canonico è il giuramento del '31, architettato da Gentile anche se applicato da un suo fedelissimo, Balbino Giuliano, altro filosofo (ah, come si sbagliava Platone quando sognava una *Politeia* perfetta governata dai filosofi!). Col giuramento il docente si impegnava a

«essere fedele al Re, ai suoi reali successori e al Regime Fascista, di osservare lealmente lo Statuto e le altre leggi dello Stato, di osservare l'ufficio di insegnante e adempiere tutti i doveri accademici col proposito di formare cittadini operosi, probi e devoti alla Patria e al Regime Fascista. Giuro che non appartengo né apparterrò ad associazioni o partiti, la cui attività non si concili coi doveri del mio ufficio».

Benché non sia ancora definitivamente stato assodato il numero dei non giuranti, essi (un po' meno di 20, sul totale approssimativo di oltre 1200 professori in servizio; ma dei non giuranti solo alcuni rifiutarono il gesto, altri uscirono dai ruoli della docenza, con varie motivazioni): la sproporzione è enorme. La motivazione familiare è predominante: la mancata assunzione di responsabilità da parte del fior fiore dell'*intelligencija* italiana, sul piano politico, trova un preciso riscontro nell'enfaticizzazione della responsabilità privata. L'altissima adesione in seno al corpo universitario trova una ragione nella derubricazione che molti fecero di quell'atto politico ad atto formale. Forse, però, una più efficace spiegazione risiede in quella consonanza, materiale e morale, che si era stabilita tra fascismo e intellettuali. Certo ci interroghiamo davanti alla firma di uomini al tempo già conosciuti come irriducibili antifascisti, quali il già menzionato anatomo-patologo Giuseppe Levi, il filosofo del diritto Gioele Solari, maestro di Norberto Bobbio, l'economista Luigi Einaudi

primo presidente della Repubblica democratica nel 1948 (mi limito a tre eminenti figure della cultura di Torino), giurarono, anche su consiglio di Croce, per salvare la dignità dell'insegnamento, ed evitare che finisse nelle improvvide mani di mediocri, o pessimi professorucoli, emanazioni del Partito fascista. Però ne serbarono sempre un oscuro fondo di vergogna. Scrisse proprio Solari al suo prediletto allievo Bobbio, nel 1949, dopo aver letto un testo di omaggio da quegli approntato per la fine della carriera del maestro: «... il tuo scritto mi ha anche ridestato il rimorso del molto che non ho fatto e che in tempi tristissimi avrei dovuto fare. Non ebbi il coraggio né dell'esempio, né del sacrificio».

Né si può parlare di debolezza di quella sola generazione; infatti di rado gli allievi ebbero il coraggio dell'esempio o, addirittura, del sacrificio. E, spesso, si trattò di scelte non pienamente consapevoli. Per i giovani di talento, in generale, le scelte prioritarie furono quelle in direzione della carriera intellettuale, a partire da ambizioni legittime e meritevoli: è negli anni Venti-Trenta che si formò gran parte dell'*intelligencija* dell'Italia repubblicana.

La politica della cultura, dalla seconda metà degli anni Trenta, si trasformò, in un clima di progressivo indurimento del regime fascista, in mera politica della propaganda. Nel 1937 – l'anno in cui il regime portava a morte Gramsci in prigione e uccideva i fratelli Rosselli in Francia, nel pieno della Guerra di Spagna, nella quale fu decisiva la partecipazione dell'Italia fascista a sostegno dei generali autori dell'*alzamiento* contro la Repubblica – la nascita del Ministero della Cultura Popolare (chiamato dagli italiani spregiativamente MinCulPop), fu il punto d'arrivo di un processo avviato fin dal 1923, con l'Ufficio Stampa, poi Sottosegretariato presso la Presidenza del Consiglio dei ministri, destinato a diventare ministero della Stampa e Propaganda e infine appunto MinCulPop. Il fascismo, sino a quel momento soprattutto promotore e organizzatore, aveva imboccato la strada della creazione di cultura a tutti i livelli: accanto alla cultura alta (alla quale si concedeva un notevole margine di libertà, specialmente in certi settori), occorreva una pedagogia di massa, era indispensabile “formare” gli italiani, con l'azione ai livelli inferiori, dalla piccola e infima borghesia, fino ai ceti contadini e operai. La pervasività dello Stato-partito, la riduzione degli spazi privati, la gestione del tempo libero, la militarizzazione della società, il cesarismo (con il suo carattere poliziesco come

intanto l'aveva descritto e analizzato Antonio Gramsci in prigione: dunque non solo militare in senso stretto) costituiscono lo sfondo entro cui si colloca il sogno della “cultura fascista”, funzionale alla creazione dell’ “italiano di Mussolini”, per citare il titolo di un romanzo dell’epoca.

Questi giovani, alcuni destinati all’antifascismo, anche alla lotta armata, cercavano spazi di espressione, luoghi d’esercizio del futuro mestiere. I Littoriali (prima dello Sport, poi della Cultura e dell’Arte, infine anche del Lavoro) ebbero successo per tali ragioni, ma furono anche, almeno in parte, un cavallo di Troia per il regime, perché la socializzazione spontanea non sempre sortiva fini omogenei rispetto a quelli preventivati dai gerarchi in fez e orbace, anche se nel sovente vantato criptoantifascismo dei partecipanti ai Littoriali come degli iscritti ai GUF c’è più autoapologia di una generazione, che verità fattuale. Il che non toglie, appunto, che lo stesso ritrovarsi insieme, fornendo occasione di dibattito, porti lentamente taluni dei giovani in camicia nera a porsi degli interrogativi, che finirono in non pochi casi per dar corpo a dei dubbi. Anche guardando specificamente agli “intellettuali in formazione”, il regime seppe incanalare a proprio favore le spinte ideali, le tensioni rinnovatrici e talora persino rivoluzionarie di fasce cospicue di gioventù, trasformandole in innocue critiche “dall’interno” (nelle quali comunque erano sempre fatti salvi il Duce e la “rivoluzione delle camicie nere”, con il suo preteso eroismo, anzi contrapposta al denunciato processo di “imborghesimento”): la “fronda” non si trasformò, se non in casi sporadici, in opposizione.

La fame di luoghi di aggregazione nei nati nel primo quindicennio del secolo, è uno degli elementi che definiscono il nostro tema; il mito giovanilistico, unitamente all’ideologia del privilegio dell’intelligenza, trovano un eccellente sostrato nella voglia d’emergere di una nuova generazione di uomini delle lettere scienze ed arti. Le case editrici, le gallerie d’arte, le riviste, i quotidiani, le università, le istituzioni culturali create dal regime costituiscono i banchi di prova di una intellettualità che raggiunse, nella maggior parte dei casi, la sua maturità piena dopo il ’45. Per costoro – che avvertivano una notevole solidarietà, oltre che generazionale, di ceto, per così dire, trasversale come la precedente – non contava tanto l’antitesi fascismo/antifascismo; ma piuttosto, all’interno del rissoso e mutevole organigramma fascista, la scelta del gerarca di riferimento; e, come una documentazione archivistica ormai sovrabbon-

dante dimostra, erano tutti *clientes* in cerca di protettore. Tutti erano comunque disposti a scommettere sul Duce, la sua capacità taumaturgica, e da lui si sentivano in qualche modo garantiti e protetti. In ogni caso, con motivazioni diverse, gli intellettuali diventavano in tal senso tutti funzionari di uno Stato che si era fatto imprenditore di cultura, in prima persona o indirettamente.

Esiste poi una notevole varietà di casi nei quali la cultura fungeva da scudo protettivo nei confronti del mondo. Si tratta non tanto degli «afascisti», quanto di coloro che davvero volevano starsene in disparte: studiosi, letterati, scienziati, quelli che dalla vita civile non volevano lasciarsi contaminare. Banalizzando, e sbagliando, ci si chiedeva fino a qualche tempo fa se fosse più autenticamente fascista Maccari, e il suo irriverente (e «moderno» per tanti aspetti) «Selvaggio», che benché sovvenzionato dal Fascio, ebbe frequenti noie con l'autorità; o un letterato modernizzatore, intellettuale di grande levatura, creatore e organizzatore, come Massimo Bontempelli, e i suoi «Quaderni di '900».

Oggi incominciamo a renderci conto che occorre innanzitutto togliere le virgolette all'espressione cultura fascista. Le due parole non costituiscono un ossimoro, una contraddizione in termini, come sosteneva Norberto Bobbio, con il quale mi toccò polemizzare aspramente; non tutta la cultura prodotta sotto l'egida del fascismo è spazzatura; tutt'altro, come questo nostro incontro credo dimostrerà una volta di più. Né l'antifascismo ha avuto il monopolio, per esempio, dell'antiprovincialismo. Bisogna piuttosto discorrere di intellettuali italiani nell'età del fascismo, lasciando cadere pregiudiziali ideologiche, non perché non continuo i valori che le sottendono (anzi più che mai sono validi!), ma perché i moventi che fanno agire gli uomini di cultura, ieri come oggi, sono di altra natura. Ciò non vuol dire obliterare il fascismo, la cui presenza influì in modo crescente, sulla vita, e spesso, sulla produzione, degli uomini di cultura. E la solidarietà di ceto, fra gli abitanti della ideale Repubblica delle Lettere Scienze e Arti, prevaleva sovente sulle discriminanti ideologiche, che in realtà si erano via via ridotte, in una fortunata cooptazione svolta più che dal Partito, dallo Stato fascista.

Rimane infine da accennare al capitolo più spinoso, le leggi razziali del 1938, il cui peso nella vita culturale italiana è tuttora greve: in quei frangenti drammatici l'esempio che giunse dal mondo della cultura fu

desolante. Servilismo, corsa all'accaparramento di posti lasciati vacanti da colleghi cacciati, adozione rapida e zelante delle “teorie” razziste e così via.

In sintesi, la politica del fascismo verso gli intellettuali – combinando cooptazione e repressione, controllo e *appeasement* – riuscì a raccogliere e insieme a sollecitare scontento e voglia di recupero di presenza, ambizioni professionali e aspirazioni politiche, idealità e mercato. Bisognò attendere a lungo, doppiato il capo della Seconda Guerra mondiale, e talora fino alla fatidica estate del '43, per veder sbocciare proposti di autentica opposizione in esigue minoranze.

In conclusione, davanti a questo tipo di ricostruzione che qui propongo, immaginiamo di sentirci opporre da un ipotetico intellettuale del tempo: “se non l'avessi fatto io, l'avrebbe fatto qualcun altro, forse peggiore di me, e magari più fascista, anzi veramente fascista”. Il corollario doppio di questa frase tante volte letta e ascoltata è il seguente: 1) noi eravamo uomini di studio, di ricerca, di scienza, e nel nostro lavoro non mettevamo che la nostra competenza e la nostra acribia di ricercatori; 2) noi non eravamo intimamente fascisti, tutt'al più concedevamo un'adesione esteriore, a cui non v'era riscontro nel foro interiore.

Qualche anno dopo, a guerra finita, a fascismo archiviato, Cesare Pavese, in note lasciate nel cassetto (pubblicate dopo la morte), faceva preziose osservazioni che possono servire a guisa di conclusione: «Che la cultura italiana abbia potuto sotto il fascismo continuare sostanzialmente immutato il suo corso, significa che della libertà – le fosse o no consentita – non ebbe neanche prima quel largo gusto che parrebbe». E in altro frammento, era ancora più drastico:

«In questi frangenti la cultura italiana visse dell'illusione, perennemente rinnovata, che bastava scavarsi una nicchia e accucciarsi attendendo ai fatti propri, allo stesso modo che brontolando si accetta il cattivo tempo e ci si consola con l'idea che dopo tutto fa bene alla campagna».

Chi conosce la biografia di questo poeta e scrittore, morto suicida nell'estate 1950 (a 42 anni) non fatica a capire che Pavese parlava (anche e forse soprattutto) di sé stesso. In luogo della recriminazione, cifra usuale nei suoi testi privati, troviamo qui una franca ammissione di responsabilità; che era insieme una denuncia, sia pure a carattere gene-

rale. In sostanza, l'adesione dei "chierici" al regime fu estesa, generale e ebbe carattere orizzontale, investendo non soltanto i letterati (non a torto definiti, da più d'uno studioso, «ubbidienti»), ma esponenti delle arti figurative, cineasti, musicisti, architetti e urbanisti, scienziati. Le ricerche degli ultimi anni, sia a livello generale, sia con ricerche di carattere locale, hanno rivelato quanto vasta fosse la compromissione, quanto estese le richieste di premi, sostegni, prebende, malleverie, direttamente inoltrate al Duce o ai suoi collaboratori, o alla pleora di gerarchi locali, e quanto rilevante fosse il ruolo svolto dallo Stato fascista, dal PNF e dalle strutture centrali e periferiche dell'uno e dell'altro, nell'affidare commesse, nel sollecitare adesioni in cambio di potere, prestigio e denaro.

Tutto si può capire, e non è compito dello storico assolvere o condannare, ma nulla deve nascondere, tutto contestualizzare, cercare di comprendere, ma non rinunciando a un giudizio etico prima ancora che politico. Così fece appunto Leone Ginzburg, nel 1933, con un articolo *Viatico ai nuovi fascisti* pubblicato a Parigi nei "Quaderni di Giustizia e Libertà", nello stesso anno in cui dava vita alla casa editrice dello Struzzo, con gli amici Giulio Einaudi e Cesare Pavese, e aveva già chiara la sua scelta antifascista. Traendo spunto dall'offensiva del regime, il quale stava imponendo in determinati settori l'iscrizione al Partito, a coloro che stavano per prendere la tessera del PNF Ginzburg con un atteggiamento non di ripulsa, ma di pietà, metteva in luce che costoro erano innanzi tutto degli infelici, dei vinti, che «si vergognano di questa irreggimentazione forzata», e dunque non è il caso di «avvilirli di più». Tutti, tranne «certi intellettuali» di cui egli sottolineava «il cinismo». «Per molti giovani l'iscrizione, avvenuta o prossima, comunque praticamente inevitabile, è stato il primo compromesso con la propria coscienza, e sarà il primo rimorso». Pur rivendicando la propria diversità, egli continuava: «noi, che abbiamo scelto vie più difficili, e cerchiamo di lavorare per tutti», dichiarava il diritto, che è anche un dovere, di «manifestare l'immensa pietà di loro» e, soprattutto, di «soccorrerli».

Fra quei giovani che, per debolezza o per necessità, avevano dato la loro adesione al fascismo, Ginzburg pensava di sicuro ad alcuni amici: Bobbio, già tesserato del PNF, fin dal 1928, o Pavese, che pencolava e finì per cadere nella trappola fascista, iscrivendosi al Fasci solo sperando gli servisse a non avere "grane", ma che però più tardi, nei primi anni Quaranta

affidava alle pagine di un diario segreto, parole di imbarazzante ammirazione per i tedeschi, mentre copriva di ingiurie i suoi connazionali italiani.

Incertezze e oscillazioni, sottovalutazione dei gesti «formali» (una tessera, un giuramento, la partecipazione alle “adunate in camicia nera” con tanto di distintivo del Partito posto in evidenza, una lettera di encomio ai potenti o una supplica al «Capo»...), caratterizzano del resto molti dei giovani che gravitavano intorno a Leone, i quali, ben diversamente da lui, privilegiarono il proprio genio di letterati, artisti, la carriera di studiosi, o intesero il mestiere intellettuale nei termini di un sapere tecnico che tutt'al più andava difeso dalle intrusioni della politica, nella convinzione che a salvarsi l'anima bastasse andare per la propria strada, magari fingendo che il fascismo non esistesse; oppure ritenendo di riuscire a «fare» i fascisti senza essere fascisti. Ma – avvertiva Ginzburg – «La maschera, quando è portata a lungo, non vuol più staccarsi dal volto».

Si tratta di un monito al quale si dovrebbe prestare attenzione: troppo spesso assorbiti dalla cura delle nostre faccende individuali, di università, di settore, di gruppo, di studio professionale, di ricerca, si finisce per considerare irrilevanti quelli che furbescamente vengono chiamati “dettagli insignificanti” o certi “gesti esteriori”, nei quali, a ben riflettere, ci si piega al volere di potenti, ci si conforma alle opinioni prevalenti, ci si adagia nel *mainstream*, affidando al “foro interiore” della coscienza (infelice) la critica, il dissenso, la volontà di protesta, la capacità di lotta alle ingiustizie, o semplicemente il rifiuto dell'ortodossia o del conformismo. Dimenticando, soprattutto, che un intellettuale è figura pubblica e che i suoi atti hanno sempre un valore implicitamente (talora esplicitamente) politico. E dunque non possono essere considerati con l'identico metro di giudizio con cui giudichiamo l'operaio che abbandona lo sciopero, perché non riesce a sostenere la famiglia, il ferroviere che prende la tessera per non perdere il posto, o il bracciante agricolo che, spesso in Europa, straniero e “clandestino”, si accontenta di salari dimezzati o ridotti fino a un decimo di quelli di legge, sotto minaccia del padrone. Malgrado la perdita di status e di peso sociale, gli intellettuali godono tuttora di privilegi, e ai privilegi corrispondono responsabilità. Una parola pronunciata *ex cathedra*, l'articolo su un giornale, un libro che va in libreria sono atti pubblici; e pubblici sono anche i silenzi, che possono apparire obbedienza, rinunce, indifferenza. La vicenda del fascismo italiano è altamente significativa. La

politica, a ogni livello, incrocia i nostri percorsi, li condiziona, a volte li determina. Non ci si può “chiamare fuori”, immaginando di vivere dentro il guscio del “mestiere”, protetti da infiltrazioni esterne. Chi svolga la professione di “intellettuale”, farà bene a tenere presente che il proprio ruolo è quello, o dovrebbe essere, di un *sacerdos veritatis*, come scriveva con accenti sdegnati Julien Benda nel 1927. O come, nell’età compresa fra le due guerre mondiali, invitava a fare, indefessamente, dolorosamente, da uomo libero, prima da carcerato poi, Antonio Gramsci, sottolineando il valore centrale, decisivo della lotta per la verità, al cui predominio nulla deve essere opposto: quella, e forse soltanto quella, è una lotta eminentemente rivoluzionaria. A lui interessava la verità che aiutasse i proletari, i gruppi subalterni a spezzare le proprie catene; ma quella verità “politica” aveva e ha un valore universale, per Gramsci come per Marx. E non credo sia necessario fare professione di fede marxistica, per accettare il principio della verità e dell’impegno per intellettuale, a meno che si preferisca il rifugio nella tecnica: il che sarebbe una derubricazione del ruolo dell’intellettuale da “legislatore” a “interprete”, secondo la coppia concettuale proposta da Zygmunt Bauman. Ossia rinunciare ad essere “intellettuali” in senso proprio, quello indicato da Jean-Paul Sartre, che vede l’intellettuale come qualcuno che abbraccia interamente la propria epoca, e si occupa degli affari che non lo concernono, qualcuno a cui stanno a cuore gli affari di tutti. Gli affari della *polis*, insomma, ai quali nessuno può dichiararsi estraneo, anche quando al potere c’è il tiranno, come nell’Italia mussoliniana. A nessuno si può chiedere di essere Gramsci o Ginzburg. Ma questo non può diventare un alibi per un silenzio complice o vile. C’è sempre modo di salvare almeno la dignità, sacrificando magari la genialità, secondo un aureo motto di Piero Gobetti. Purtroppo si tratta di un insegnamento che anche nella blasonata Torino intellettuale fra le due guerre, abbiamo visto troppo spesso negletto, e che oggi, chi osasse proporlo verrebbe addirittura deriso. La storia non ci insegna dunque nulla? O forse, per citare un’ultima volta Antonio Gramsci, essa ci insegna ma «non ha scolari».

— BIBLIOGRAFIA (in ordine cronologico)

- R. ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano 1962
- C. PAVESE, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968
- P. GOBETTI, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Einaudi, Torino 1969 (nuova ed. ivi, 1997)
- E. GARIN, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1974 (2a ed., 1987)
- E. R. PAPA, *Fascismo e cultura*, Marsilio, Venezia-Padova 1974.
- PH. V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Prefazione di R. De Felice, Laterza, Roma-Bari 1975
- N. BOBBIO, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1977 (2a ed., con Introduzione di A. Papuzzi, Einaudi, Torino 2002)
- M. CANCOGNI – G. MANACORDA, *Libro e moschetto. Dialogo sulla cultura italiana durante il fascismo*, Eri, Torino 1979
- M. ISNENGHI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979
- C. F. CARLI (a cura di), *Architettura e fascismo*, Volpe, Roma 1980
- G. C. MARINO, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma 1983
- N. BOBBIO, *Italia civile. Ritratti e testimonianze*, Passigli, Firenze 1984 (1ª ed. Lacaita, Manduria 1964)
- J. DOMBROSKI, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 1984
- F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Firenze 1984
- G. GRANA, *La "Rivoluzione fascista". Avanguardia e Tradizione: la cultura e gli intellettuali nel fascismo*, Marzorati, Milano 1985
- N. BOBBIO, *Maestri e compagni*, Passigli, Firenze 1986
- L. GALMOZZI, *L'avventurosa traversata. Storia del Premio Bergamo. 1939-1942*, Il Filo di Arianna, Bergamo 1989
- L. MANGONI, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1989
- G. TURI, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990
- E. R. PAPA, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Electa, Milano 1994.
- P. SIMONCELLI, *Cantimori, Gentile e la Normale di Pisa. Profili e documenti*, FrancoAngeli, Milano 1994
- G. TURI, *Giovanni Gentile. Una biografia*, Giunti, Firenze 1995 (nuova ed. Utet, Torino 2006)
- N. BOBBIO, *Autobiografia*, a cura di A. Papuzzi, Laterza, Roma-Bari 1997
- F. PETROCCHI, *Il Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori*, Archivio Guido Izzi, Roma 1997
- R. FINZI, *L'università italiana e le leggi antibraiche*, Editori Riuniti, Roma 1997
- G. FABRE, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998
- G. ISRAEL, P. NASTASI, *Scienza e razza nell'Italia fascista*, Il Mulino, Bologna 1998
- P. SIMONCELLI, *La Normale di Pisa. Tensioni e consenso (1928-1938)*, Appendice 1944-1949, FrancoAngeli, Milano 1998
- G. IANNACCONE, *Il fascismo "sintetico". Letteratura e ideologia negli anni Trenta*, Greco & Greco, Milano 1999
- L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, FrancoAngeli, Milano 1999
- R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Il Mulino, Bologna 2000
- A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000
- L. GINZBURG, *Scritti*, a cura di D. Zucaro, Prefazione di L. Mangoni, Introduzione di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2000
- H. GOETZ, *Il giuramento rifiutato. I docenti universitari e il regime fascista*, La Nuova Italia, Milano 2000 (ed. origin. 1993)
- S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Minerva, Bologna 2000
- G. BOATTI, *Preferirei di no. La storia dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Einaudi, Torino 2001
- A. D'ORSI, *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino 2001
- A. D'ORSI (a cura di), *La città, la storia, il secolo. Cento anni di storiografia a Torino*, Il Mulino, Bologna 2001
- A. CAPRISTO, *L'espulsione degli ebrei dalle accademie italiane*, Zamorani, Torino 2002.
- A. D'ORSI, *Allievi e maestri. L'Università di Torino tra Otto e Novecento*, Celid, Torino 2002
- G. TURI, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita. L'"Enciclopedia Italiana", specchio della nazione*, Il Mulino, Bologna 2002
- G. TURI, *Lo Stato educatore. Politica e intellettuali nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2002
- S. BIGUZZI, *L'orchestra del Duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Utet Libreria, Torino 2003
- M. FORNO, *Fascismo e informazione. Ermanno Amicucci e la rivoluzione giornalistica incompiuta (1922-1945)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003
- G. IANNACCONE, *Gioventù e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei Guf*, Dante & Descartes, Napoli 2003
- L. LA ROVERE, *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù fascista. 1919-1943*, [Prefazione di B. Bongiovanni], Bollati Boringhieri, Torino 2003
- R. MAIOCCI, *Gli scienziati del Duce. Il ruolo dei ricercatori e del CNR nella politica autarchica del fascismo*, Carocci, Roma 2003
- P. G. ZUNINO, *La Repubblica e il suo passato. Il fascismo dopo il fascismo, il comunismo, la democrazia: le origini dell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2003.
- R. MAIOCCI, *Scienza e fascismo*, Carocci, Roma 2004
- E. DI RIENZO, *Un dopoguerra storiografico. Storici italiani tra guerra civile e Repubblica*, Le Lettere, Firenze 2004
- G. BELARDELLI, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005
- G. FALASCHI (a cura di), *Giaime Pintor e la sua generazione*, manifestolibri, Roma 2005
- M. FORNO, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005

M. GIOVANA, *Giustizia e Libertà in Italia. Storia di una cospirazione antifascista. 1929-1937*, Bollati Boringhieri, Torino 2005

S. DURANTI, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Prefazione di E. Collotti, Donzelli, Roma 2008

G. ROTA, *Intellettuali, dittatura, razzismo di Stato*, FrancoAngeli, Milano 2008

G. SEDITA, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Le Lettere, Firenze 2010.

A. D'ORSI, *L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia*, Bruno Mondadori, Milano 2011

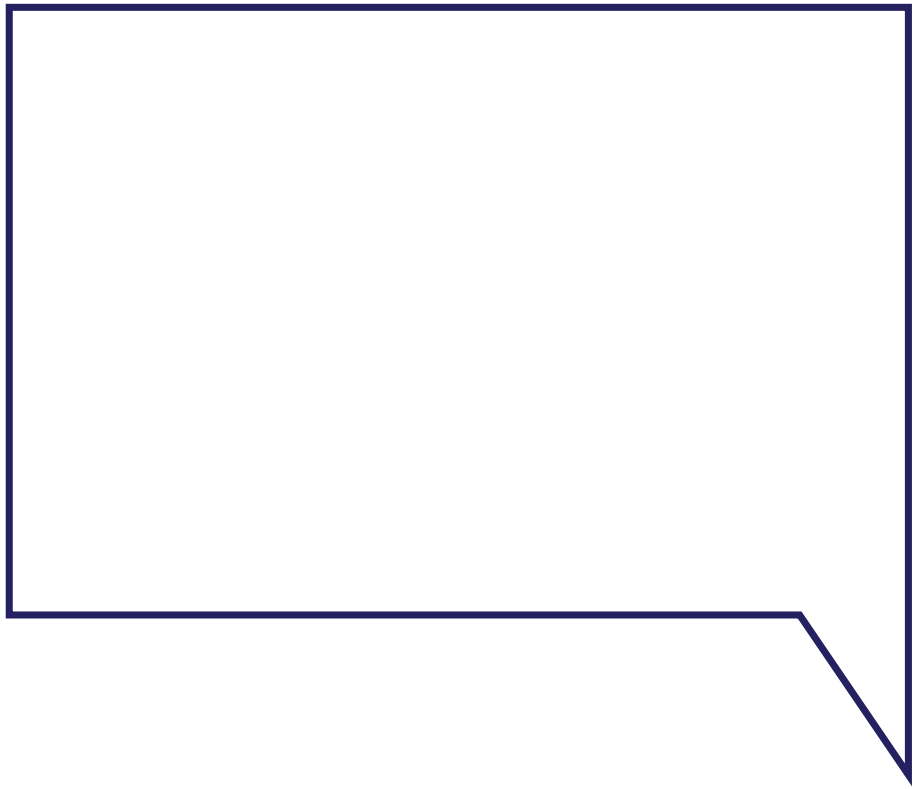
F. BELVISO, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*. In appendice: "La volontà di potenza" nella traduzione di Cesare Pavese, Introduzione di A. d'Orsi, Aragno, Torino 2015

G. TURI, *Sorvegliare e premiare. L'Accademia d'Italia. 1926-1944*, Viella, Roma 2016

A. D'ORSI, *Gramsci. Una nuova biografia*. Nuova ed. riv e arr., Feltrinelli, Milano 2018 (1a ed. ivi, 2017)

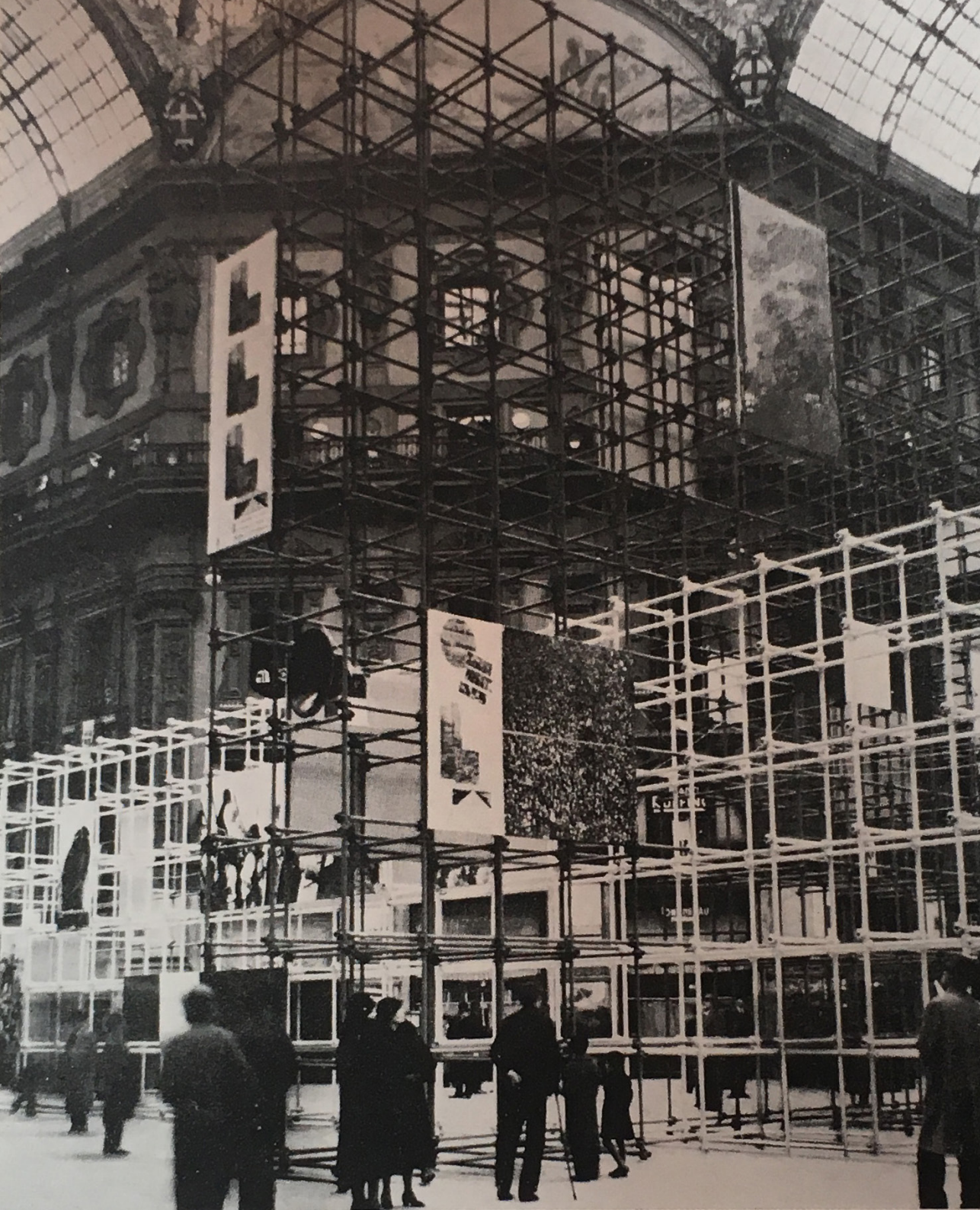
A. D'ORSI, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2019

C. PAVESE, *Il taccuino segreto*, a cura di F. Belviso, con una testimonianza di L. Mondo, Introduzione di A. d'Orsi, Aragno, Torino, 2020



track 1

Design clandestino,
resistenza e coscienza
critica



— Estetica e politica. Design clandestino, resistenza e coscienza critica.

Dario Scodeller — Università di Ferrara

«Napoli 13 maggio 1924.

Mio caro Gobetti, la questura di Napoli si è commossa e s'è agitata per il telegramma che ti spedii leggendo la notizia della perquisizione fatta ai tuoi uffici. Credo, perciò, che le mie parole non ti siano giunte. In ogni modo ti telegrafai così:

“Piero Gobetti via XX Settembre 60, Torino.

Soltanto oggi apprendo le misure di polizia prese contro di te.

Ti esprimo i sensi della mia indignazione per l'inqualificabile arbitrio che rinnova i metodi della dominazione austriaca.

Come sempre i tiranni temono la libera stampa. Ti riconfermo il mio cordiale entusiastico fedele consenso alla tua opera di scrittore di cittadino di uomo. Ti abbraccio. Edoardo Persico». [1]

La lettera di Persico a Gobetti, che illustra efficacemente il clima politico che precedette l'assassinio Matteotti, sottolinea due temi che caratterizzano il rapporto tra intellettuali, politica e potere tra le due guerre, che avranno riflessi significativi sulla storia del design italiano: il primo riguarda la nascita di una coscienza critica nell'ambito della cultura del progetto nel contesto delle libertà negate o residue (della libertà di parola e di stampa in particolare); l'altro riguarda quel filo continuo di resistenza culturale che, dagli anni venti, prosegue in vari filoni fino al secondo dopoguerra.

È un filo che diventerà flebilissimo nel corso degli anni trenta, riducendosi quasi alla sola polemica sull'arte, sull'architettura e sulle arti applicate e industriali, da cui dobbiamo necessariamente prendere l'avvio.

Fig. 1 — L'imponente gabbia tridimensionale a forma di aeroplano progettata da Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, allestita in in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, 1934.

Sottolineo, tra le varie libertà negate, la questione della libertà di stampa, perché la storia del design italiano – che ha le sue radici nelle culture del progetto italiane ed europee tra le due guerre – è, in quella fase iniziale, una storia di riviste, dibattiti, scontri, polemiche, e dunque principalmente di parole ed esercizio dialettico. Parola che vivrà in quei decenni una parabola tragica, che ha il suo *incipit* nelle “parole in libertà” di Marinetti e termina con le “parole in prigione” dei *Quaderni del carcere* di Gramsci.

Oltre a capire come si venne costruendo, sul piano teorico e su quello dell’azione, la coscienza critica del design italiano, bisognerà sgomberare il campo da un dubbio: se quella coscienza non fosse un’allucinazione, ovvero, quale rapporto avesse con la realtà del proprio tempo.

Nella seconda metà degli anni venti, nel clima successivo alla soppressione delle libertà di stampa garantite dallo Statuto Albertino, il dibattito sull’architettura e le arti del Novecento sembra svolgersi in una sorta di campo neutro rispetto all’azione della censura, favorito in questo anche dall’atteggiamento ondivago di Mussolini che – almeno fino alla metà degli anni trenta – tenne una posizione ambivalente nei confronti del “moderno” in architettura. La conseguenza fu l’espressione di posizioni dialettiche che cercavano di mantenere un confronto aperto con gli esiti delle esperienze europee: quelle delle avanguardie da un lato e quelle della nuova oggettività dall’altro. Confronto che, con alterne e sempre maggiori difficoltà, si protrarrà fino al 1941, quando verrà posta sotto sequestro la rivista *Casabella*, a causa delle posizioni prese dal suo direttore, Giuseppe Pagano, contro l’architettura di regime.

Anche se non va dimenticato che, al di là dei propositi, quella italiana del progetto fu (e lo rimase anche nel dopoguerra), una cultura fondamentalmente borghese, si trattò di un dibattito, ma forse anche una maniera di dibattere, che verranno ereditati nel dopoguerra dall’antifascismo e dalle sue posizioni, e riguardavano il rapporto tra arte e società di massa, politica e industria, classe operaia e borghesia, élite urbane e popolazione rurale, coinvolgendo storici dell’arte e critici dell’architettura e delle arti applicate (o arti industriali), architetti e designer.

«Le prime indagini italiane nel campo del design – sintetizzava Argan nel 1972 – avevano un intento critico piuttosto che un programma ideologico; si sono opposte alla retorica ufficiale con un metodo rigoro-



Fig. 2 — Un ritratto di Edoardo Persico.

so e al conformismo con l'analisi dei problemi» [2]. Lo fu, in particolare – secondo Argan – la critica di Persico e il suo essere in sintonia con le correnti ideologiche della cultura europea, che gli permise di vedere nelle premesse sociali e politiche dell'architettura razionalista e del disegno industriale una linea indiretta di dissenso nei confronti del fascismo.

La ricostruzione di questo dibattito avvenuto all'interno della cultura italiana del progetto, realizzata, tra i primi, da Cesare De Seta, in un testo che rimane illuminante, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, non ha avuto ancora un suo corrispettivo nella storia del design. Storia per certi aspetti più complessa, perché collegata anche al particolare carattere protezionistico della politica industriale fascista tra il 1925 e il 1940.

Un tratto essenziale, secondo De Seta, che bisogna tenere presente rispetto al modo in cui il fascismo ha operato all'interno della società italiana, è che esso ha agito creando compartimenti incomunicabili all'interno dei vari ruoli sociali, impedendo la possibilità di una intesa umana e di una civile solidarietà. «Il fascismo – sottolinea De Seta – capì benissimo questo meccanismo, e con cinismo – ci verrebbe da dire anche con intelligenza – lo mise in pratica con sistematica prontezza. Blandì prima gli architetti, poi li mise da parte, toccò poi ai pittori, ai letterati, ai musicisti: in sostanza furbescamente giocò sul divide et impera» [3].

Il problema della relazione politica tra design e società viene posto, tra i primi, da John Ruskin nel lontano 1859 in un discorso agli industriali di Bradford, affermando l'esistenza di un legame indissolubile tra il buon design, la buona industria e (tramite la qualità del lavoro e del consumo) la buona organizzazione della società [4].

Ma il doppio intreccio che lega industria e società e di conseguenza (buon) design e politica, ha necessità, per non essere retorico, di strumenti e di consapevolezza critica. Ne è consapevole Edoardo Persico quando, in un articolo su *Belvedere* scrive, a proposito della Biennale di Monza del 1930:

«Il problema di un'arte industriale sottende un sistema sociale “moderno”: i tempi della fabbricazione in serie esigono, infatti, l'esistenza parallela di uno spirito di organizzazione e di uno spirito di utopia [...]

All'esposizione di Monza non assegneremo, perciò, il compito di una mera rassegna della produzione industriale, ma il presupposto di controllare il gusto del pubblico. Le conclusioni si risolveranno, così, in un giudizio sulla civiltà italiana, e chiariranno un complesso di fatti estranei certamente all'estetica, ma legati alla morale degli individui e alla vita della nazione. [...] Di fronte a questo problema, – chiude causticamente Persico – i critici d'arte, i professori, i conferenzieri, gli antiquari sveleranno a Monza la loro irrimediabile incompetenza. – Proseguiva Persico: – La storia dell'arte europea, nell'ultimo secolo, ha dimostrato che soltanto le scuole più gelose nel custodire un programma d'avanguardia hanno avuto ragione del gusto del pubblico».

Inizia così una battaglia critica tra competenti e incompetenti e, soprattutto, contro il “gusto della maggioranza” [5].

L'obiettivo di questi critici (tra cui, oltre ai ricordati Persico e Pagano, Raffaello Giolli e Lionello Venturi) era sostenere e diffondere presso il pubblico uno “spirito di modernità”, inteso come necessità estetica di contemporaneità delle opere d'arte, d'arte applicata e industriale; una ricerca di accordo con lo spirito del tempo che si risolveva in definitiva in un problema “morale”.

Il problema del gusto, teorizzato da Lionello Venturi [6], e il ruolo del critico nel suo indirizzo verso una dimensione “moderna”, diventerà l'unico campo praticabile dove poter orientare il consenso e, in definitiva, agire sulla coscienza civica. Per Pagano, inoltre, uomo di azione pubblica, la nuova architettura e il problema della serie e dell'industrializzazione erano sia un'aspirazione umana che politica. Sono questi anche gli anni del circolo antifascista di via Rugabella a Milano, ospitato dai Mucchi, a cui partecipano poeti e grafici come Sinisgalli e pittori come Guttuso, e il decennio in cui matura la coscienza critica di personaggi come Albe Steiner, Carlo Ludovico Ragghianti, Giancarlo De Carlo, che parteciperanno poi alla lotta partigiana e che tanto peso ebbero nell'indirizzo della cultura italiana del progetto nel secondo dopoguerra.

Se, come ha suggerito Walter Benjamin, uno degli obiettivi del lavoro dello storico consiste nel far riemergere il “rimosso” [7], la “ri-

mozione” relativa agli anni trenta presenta un duplice problema storiografico: un primo aspetto riguarda la dimensione politica dell’attività professionale degli architetti-designer cresciuti durante il fascismo, che partecipano operativamente alla sua politica culturale prima e poi a quella autarchica. È un tema con cui un protagonista come Ernesto Nathan Rogers fa i conti a guerra appena conclusa; nel numero monografico che *Costruzioni Casabella* dedica nel dicembre 1946 alla figura di Giuseppe Pagano, Rogers scriveva: «Questa è la verità e va detta anche a costo di sembrare inopportuni: gli architetti italiani moderni, dal più al meno, passarono per il fascismo; anche quelli che non aderirono, vi collaborarono con qualche opera: le mostre, gli edifici, le riviste» [8]. Una consapevolezza che si farà nel corso dei decenni sempre più opaca man mano che i cosiddetti maestri del design italiano diverranno fondamentali testimonial del Made in Italy.

Il secondo punto riguarda invece le diverse, contraddittorie e spesso opposte posizioni esistenti all’interno del fascismo [9]. Senza ricorrere a fuorvianti semplificazioni risulta ancor oggi difficile spiegare come la causa del moderno nel campo dell’architettura e del design, la fede nella standardizzazione e nell’industrializzazione, il contrasto al gusto d’élite di *Novecento*, fino al sostegno ai piani per la casa operaia, siano stati strenuamente difesi, in Italia, da un fascista della prima ora e fervente sostenitore del regime, il maestro di tutti loro: Giuseppe Pagano. Dove il problema non è ovviamente Pagano, il suo ruolo e le sue contraddizioni: il “rimosso” è nella fusione e confusione che si genera in quegli anni tra estetica e politica.

Sbaglieremmo, inoltre, a pensare che la questione riguardasse solo le posizioni del razionalismo. Nell’autunno 1926 Massimo Bontempelli introduceva il primo numero della rivista “900” (*Cahiers d’Italie et d’Europe*, pubblicata in lingua francese), dichiarando che: «La pratica (politica) ha preceduto l’arte e il puro pensiero [...] nello sforzo di aprire le porte del ventesimo secolo» [10]. E le sue dichiarazioni di quel periodo ruotano attorno alla necessità, per l’arte novecentista, di “farsi popolare” avvicinando il pubblico; dove l’arte era da considerare sempre come arte “applicata” e l’artista come eccellente “uomo di mestiere”.

Tra i pochi campi praticabili di discussione, l’estetica e il ruolo della cultura del progetto diventano così tema centrale (e ostico) di con-

fronto, di propaganda e di contrasto politico. «La fede nell'architettura spinse e guidò Pagano nella pericolosa strada di collaboratore prima, del dissidente poi e infine dell'avversario.» [11] scriveva Rogers, aggiungendo che, paradossalmente: «Con una coscienza più accentuatamente politica (invece che artistica), Pagano avrebbe potuto essere un marxista» [12]. E per capire come il Pagano divenuto dissidente avesse ben chiaro il problema (e l'equivoco) ci si può rileggere il suo *Politica dell'arte e libertà artistica*, che avrebbe dovuto uscire su *Casabella* nel settembre 1943, dopo il timido riapparire delle libertà di stampa, e mai pubblicato.

«Molte colpe possono esserci imputate – scriveva sempre Rogers – la prima quella di una sventata ingenuità, e ancora qualcosa di più grave: è il nostro egocentrismo che ci faceva porre assurdi sillogismi tra arte e politica pressappoco in questi termini: il fascismo è una rivoluzione, la nostra arte è rivoluzionaria, dunque il fascismo dovrà adottare la nostra arte. Poiché il fascismo non è mai stato rivoluzione, ma reazione, come prima o poi (e in genere non troppo tardi) abbiamo tutti capito, si può intendere quanti dolori un siffatto inganno ci abbia procurato [...] In sostanza la polemica di Pagano era tutta contro i mulini a vento di questa allucinazione (e con ciò non voglio certo dire che sia stato un Don Chisciotte)». [13]

Un'allucinazione che però, va detto per inciso, non fu privilegio di Pagano: «lo stesso Gentile – ha scritto Giampiero Carocci – col suo formalismo contribuì a sollecitare e a dare un crisma alla faciloneria morale e culturale del fascismo. Il fascismo, per Gentile – precisa Carocci – non è sistema, ma pensiero in divenire, il fascismo è cultura perché questa è forma e stile, non contenuto e materia» [14]. Forma e stile *versus* contenuto e materia: è una chiave di lettura per un'interessante riflessione sull'imprinting dato dall'idealismo al nascente design italiano.

L'idea di un ruolo antiborghese delle avanguardie e dell'avanguardia italiana in particolare, il Futurismo, è diffusa anche nella sinistra italiana negli anni dell'immediato primo dopoguerra.

Nei primi anni venti Gramsci, lodando i futuristi per l'azione di rottura contro l'arte borghese scrive che essi «hanno avuta la concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista» che l'epoca attuale

è «l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa» e necessita di «nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio». Grazie alla distruzione operata dai futuristi si è creata «la possibilità di una cultura proletaria, creata dagli operai» [15]. E questo Gramsci lo scriveva nel 1921, due anni dopo che i futuristi, con Marinetti in testa, avevano partecipato attivamente, nell'aprile del 1919, alla devastazione della sede dell'*Avanti!* assieme ai fasci di combattimento e agli studenti del Politecnico.

Ma Marinetti era colui che aveva portato il Futurismo in Russia [16] e proprio a Torino Gramsci aveva invitato Marinetti nel 1921 a presentare una mostra di artisti lavoratori al *Proletkult* e lui aveva accettato a conferma degli ottimi rapporti che intercorrevano con le organizzazioni operaie e lodando la mostra Marinetti si convince che i lavoratori avevano, per le questioni del Futurismo, più sensibilità che non i borghesi [17].

Più ci si avvicina agli “anni del consenso” e più le difficoltà d'interpretazione delle posizioni e delle azioni aumentano, con relativi equivoci storiografici. Nel 1934, in Galleria Vittorio Emanuele a Milano, Edoardo Persico e Marcello Nizzoli allestiscono la celebre struttura a traliccio in tubi metallici. L'imponente gabbia tridimensionale a forma di aeroplano (forse concepita per la coeva Mostra dell'aeronautica) viene allestita come struttura pubblicitaria e risulta, come ci mostrano chiaramente le immagini d'epoca della *Domenica del Corriere*, una imponente macchina visiva di propaganda per le elezioni plebiscitarie di Mussolini. Giulia Veronesi la “assolve”, però, nel 1964, definendola «capace di vincere con la forza manifesta del proprio simbolo il contenuto demagogico della propaganda» [18]. Si tratta dello stesso Persico che nel dicembre di quell'anno, alla Galleria al “Milione”, riunisce un gruppo di «critici, poeti, pittori, intellettuali che hanno deciso di non mollare», uomini ostinati a difendere (contro le accademie e la borghesia) «la validità di un principio: l'unità del gusto europeo» [19].

Ma nel 1934 persino il novecentista Gio Ponti è allineato con le posizioni critiche di Persico e, pur consapevole della difficoltà di ricezione, pubblica il testo della celebre conferenza *Punto ed a capo per l'architettura*, impegnandosi (ed esponendosi) nei confronti dei lettori di *Domus* in un'introduzione in cui li invita a uscire da un moraviano stato d'indifferenza.

Sempre in occasione del “plebiscito” un designer del calibro di Xanti Schawinsky, ebreo esule dalla Germania nazista, realizza per l’inserito di una rivista lo straordinario fotomontaggio di Mussolini in bicromia, la cui camicia nera è composta da centinaia di facce di italiani sovrainpresse da un SI tridimensionale. La tecnica del montaggio per frammenti, appresa al Bauhaus dal suo maestro Moholy-Nagy, Schawinsky la utilizzerà nello stesso anno nel progetto per il celebre negozio Olivetti di Torino. La tavola colorata di progetto viene pubblicata su *Domus* nell’agosto del 1935, con il commento elogiativo di Persico, che propone il progetto quale esempio puro di realizzazione d’avanguardia. Posizione critica su cui si schiera anche Leonardo Sinisgalli, indicandolo come modello per un design operativo all’interno dell’Ufficio Pubblicità Olivetti diretto allora da Renato Zveteremich, dove non mancavano le perplessità su quella realizzazione. Per esplicitare il suo sostegno editoriale al design “moderno”, Ponti dedica la copertina di *Domus* che ospita il servizio sul negozio Olivetti all’arredo razionalista dell’ufficio del direttore amministrativo del *Popolo d’Italia* (la rivista fondata da Mussolini), progettato da Pagano.

Nel libro di memorie dedicato al marito, Sibyl Moholy-Nagy allude all’ambiguità di quel momento storico descrivendo: «...un episodio che aveva messo in luce una certa lugubre ironia nel nostro mondo. Il ritiro della Germania dalla Società delle Nazioni era stato preceduto da una ben organizzata campagna propagandistica che metteva in rilievo l’amicizia fraterna di Germania, Italia e Giappone. [...] Ma accettare Mussolini significava anche accettare il suo programma culturale che era in netto contrasto con la crociata di Hitler contro il “bolscevismo culturale”. [...] Con quella abilità trasformista che più tardi, con l’alleanza con la Russia, avrebbe allarmato il mondo, i nazisti decisero di dimenticare il “bolscevismo culturale” per una settimana e, per far piacere a Mussolini, invitano F. T. Marinetti e i suoi amici a Berlino. Così fu allestita una grande mostra di pittura futurista in una delle tante gallerie lungo la Shöneberger Ufer che erano adesso vuote dopo che i loro proprietari erano scappati o erano morti nei campi di concentramento» [20].

La lugubre ironia faceva sì che, negli stessi mesi in cui intellettuali come Carlo Levi e Leone Ginzburg venivano arrestati, Le Corbusier chiedesse insistentemente (senza ottenerla) udienza al duce del fascismo

Fig. 3 — Poster firmato da Xanti Schawinsky per lo Studio Boggeri realizzato come inserto a *La Rivista* in occasione del plebiscito referendario che decretò l’ascesa di Mussolini, 1934.

per offrirgli i suoi servigi ed era diffusa (non solo in Italia, come abbiamo visto) l'idea di un Mussolini salvatore dell'architettura e dell'arte contemporanea, come titolava un articolo di Pagano su *Casabella* nel giugno del 1934 [21].

Ma se – come ha dimostrato Emilio Gentile – la “romanità” di Mussolini, che trova il suo compimento nel discorso sull'impero del 1936, è già chiara ai tempi della sua relazione con Margherita Sarfatti (che è stata una delle maggiori ispiratrici della politica culturale del fascismo), l'illusione della critica italiana di poter tenere aperto un dialogo con le istanze sociali proposte dalle avanguardie europee del progetto ha certamente contribuito a conferire al fascismo un'aura impropria e immeritata di modernità.

All'intricato nodo del rapporto tra avanguardie e cultura di massa, va aggiunta l'ambigua relazione tra la cultura italiana del progetto e la politica industriale del fascismo. Ambiguità alimentata anche dalle macroscopiche contraddizioni di tale politica, dove le chiare posizioni antisocialiste convivevano con la componente attiva e propositiva del sindacalismo rivoluzionario (che fu una delle sue componenti originarie); mentre le spiccate tendenze antiliberali del fascismo andavano di pari passo con la politica di concentrazione e di sostegno attraverso commesse pubbliche a favore dei grandi gruppi industriali. Al punto che si può rimanere sorpresi che un industriale del calibro di Giuseppe Volpi, magnate dell'elettrificazione italiana, Ministro delle Finanze e presidente della Confindustria potesse dichiarare, parlando degli effetti delle crisi in un discorso alla Sorbona nel dicembre 1933:

«È molto difficile staccarsi dalle esperienze già vissute per adattarsi senza pregiudizi alle realtà nuove. Dobbiamo convincerci fermamente che non si tratta di fenomeni temporanei o sorti dalla guerra, né d'avvenimenti senza conseguenze sulle basi stesse della struttura economica, ma bensì di un mondo nuovo. Il liberalismo economico ha fatto il suo tempo; occorre creare una nuova economia, non paralizzarsi in un atteggiamento negativo». [22]

Manfredo Tafuri, nel saggio pubblicato nel volume *Italy: The New Domestic Landscape* intitolato *Design and Technological Utopia*, ci offre una chiave di lettura che vale la pena riprendere. Partendo dalla premessa che non esiste alcuna frattura nella cultura del progetto tra prima e dopo la guerra, ma anzi, una sostanziale continuità tra gli anni trenta e il periodo 1945-60 e notando come gli allestimenti di Albinetti nelle Triennali del 1936 e 1940 tendessero verso una dimensione metafisica Tafuri precisa:

«Qualcuno ha interpretato tali incursioni nel pericoloso regno dell'“autonomia” degli oggetti come sforzo per sfuggire alla necessità di fare i conti con la situazione politica del tempo. La “rivolta dell'oggetto” non è avvenuta, tuttavia, a causa di una simile adesione alla poetica delle avanguardie o a causa di una sorta di “disputa tecnologica”, ma a causa dell'alienazione dell'oggetto dal suo contesto. [...] Ciò che desidero sottolineare, tuttavia, è che questo tipo di alienazione non realistica del design aveva già messo radici negli avamposti più avanzati dell'architettura italiana, in un campo in cui c'era un'inclinazione a trasformare le condizioni causate dal sistema arretrato della produzione in un'ideologia». [23]

È dunque dall'allucinazione di cui parla Rogers, e dall'inclinazione a cui fa riferimento Tafuri che il design italiano eredita (nel suo complesso) una natura fortemente ideologica, in cui il ruolo della “creatività italiana” e il mito del *good design* sono funzionali, di volta in volta, a compensare l'arretratezza tecnologica come a nascondere l'incapacità di dare risposta al problema della qualità per la produzione di massa. Anche i Radicali, che pure dal 1966 si opposero ai canoni del Moderno, non furono indenni da tale allucinazione, preferendo per molto tempo limitarsi a dimostrare posizioni più che affrontare e risolvere problemi. Uno dei loro massimi rappresentanti, Andrea Branzi, ha sottolineato come:

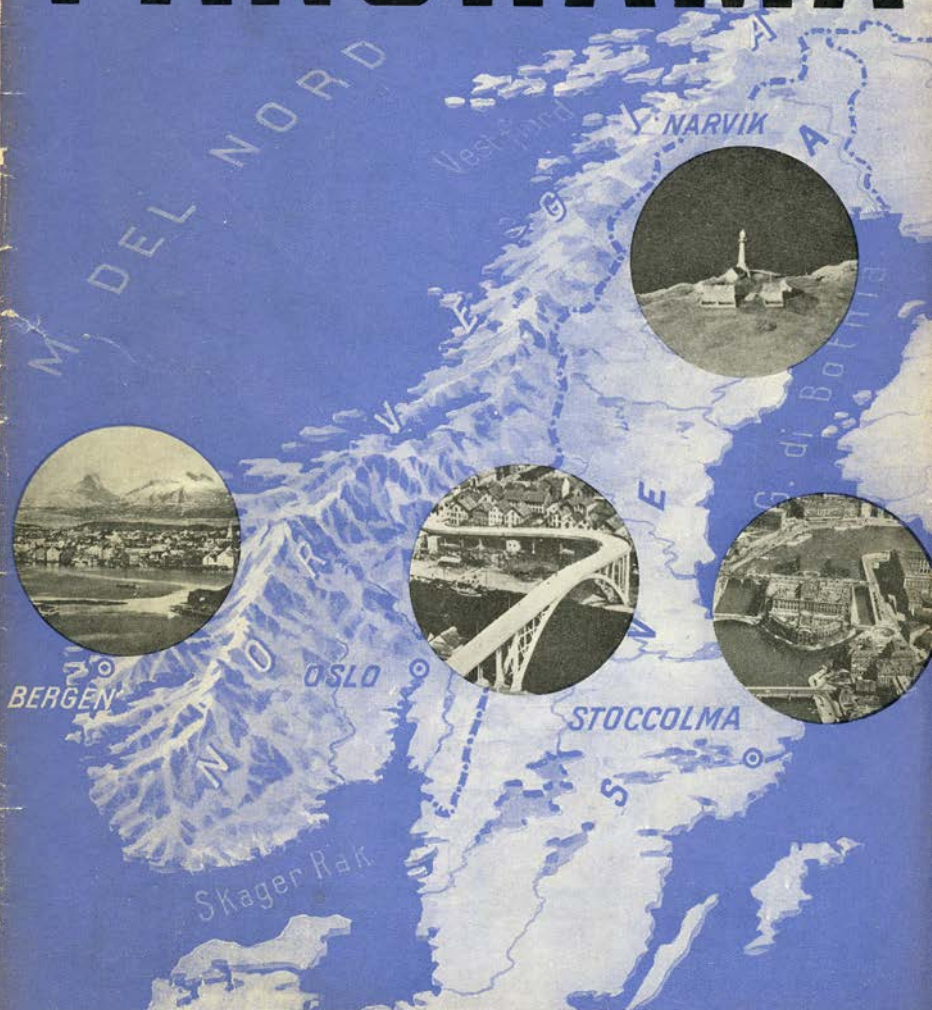
«Il fascismo lasciò in eredità agli intellettuali italiani del dopoguerra l'idea che la politica e la vita erano profondamente unite. Impedendo di esprimere liberamente le proprie idee, durante vent'anni di regime il fascismo si sforzò d'insegnare che la vita era un impegno politico in tutte le sue manifestazioni, e che proprio per questo esse dovevano essere

poste sotto il controllo del governo. L'Italia uscì quindi dalla guerra con il più alto livello di politicizzazione fra tutti i paesi europei». [24]

Un imprinting, quello dato dal fascismo al rapporto tra design e politica, fatto di diffidenze, resistenze, clandestinità, opposizione, che ha alimentato approcci originali e dato vita a prodotti riconosciuti in tutto il mondo, ma non ha giovato alla qualità generale dell'ambiente e dei servizi del nostro Paese.

- [1] Lettera di Edoardo Persico a Piero Gobetti, 13 maggio 1924. In Mariani Riccardo (a cura di) (1977). *Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*. Milano: Feltrinelli, p. 246.
- [2] Argan Giulio Carlo (1972). *Ideological Development in the Thought and Imagery of Italian Design*, p. 363. In Emilio Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape*. New York, Firenze: MoMA, Centro Di, pp. 358-369.
- [3] De Seta Cesare (1972). *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*. Roma-Bari: Laterza, p. 147.
- [4] Ruskin John (1864). *Modern Manufacture and Design. Lecture Delivered at Bratford, March 1859*. In John Ruskin, *The Two Paths*. Disponibile presso http://www.gutenberg.org/files/7291/7291-h/7291-h.htm#link2H_4_0006 [novembre 2019].
- [5] Persico Edoardo (1930). "Ingresso a Monza", *Belvedere*. In Mariani Riccardo (a cura di) (1977). *Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*. Milano: Feltrinelli, p. 9.
- [6] Per il concetto venturiano di gusto vedi: Venturi Lionello (1964). *Storia della critica d'arte*. Torino: Einaudi, 1964, pp. 26-30.
- [7] Il metodo storico di "indagine onirica" di Benjamin si basa sull'intuizione che la storia dei rapporti di produzione capitalistica «è fatta sì dagli uomini, ma senza coscienza né progetto, come in sogno». La conseguente applicazione al XIX secolo di un modello onirico (o d'indagine onirica), serve a Benjamin per intercettare quelle forze ancora attive dell'inconscio collettivo che avevano superato i confini storici del secolo precedente ed erano arrivate al presente a lui contemporaneo. Quest'opera di "interpretazione dei sogni", a cui lo storico è chiamato, gli suggeriscono l'immersione «in ambiti della storia fino ad allora trascurati, disprezzati, per riportarne in superficie ciò che prima di lui nessuno aveva ancora visto». Tiedemann Rolf (2002). "Introduzione". In Walter Benjamin. *I passages di Parigi*. Torino: Einaudi, pp. IX-XIV. Nella storiografia francese è in corso attualmente un dibattito relativamente al "rimosso" del XX secolo, che coinvolge anche figure come Le Corbusier e la sua collaborazione col Governo di Vichy. A questo proposito François Chaslin, ex direttore di *L'Architecture d'aujourd'hui*, ha espressamente parlato di "ritorno del rimosso".
- [8] Rogers Ernesto N. (1946). "Catarsi". *Casabella-Costruzioni*, 195-198, pp. 40-42. Trent'anni dopo Gregotti, a proposito dei Castiglioni così descriveva il rapporto tra impegno e disimpegno: «[...] affrontano il periodo immediatamente dopo la chiusura del conflitto, appartati dalle battaglie politiche che occupano i maestri del razionalismo sul tema della ricostruzione fisica e civile della società italiana dopo il fascismo, forse dotati di un'attitudine più spregiudicata nei confronti dell'impegno, con un'ironia che li accompagnerà durante tutta la loro lunga carriera, forse un'ironia derivante da delusioni precedentemente subite, ma che non spegne la loro tensione per il collettivo, anche se essi si mantengono lontani dalle ideologie che cercano di spiegarlo e giudicarlo». Gregotti Vittorio (1984). *Traviamenti interpretativi*. In Paolo Ferrari (a cura di). *Achille Castiglioni*. Milano: Electa, p. 10.
- [9] Interessante a questo proposito il dialogo tra Michele Serra e Indro Montanelli: "Michele Serra, Indro Montanelli, Dialogo sulla destra che non c'è" (1994). *Micromega*, 4, pp. 33-44.
- [10] Bontempelli Massimo (1926). "Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de '900'". *'900'*, 1, p. 173.
- [11] Rogers Ernesto N. (1946), cit., p. 41.
- [12] Ibid. p. 41.
- [13] Ibid. p. 41. De Seta imputa la libertà d'azione e di parola, a volte in contrasto con le posizioni ufficiali del fascismo, di cui Pagano godette praticamente fino alla sua partecipazione alla Resistenza, ad un "credito" che egli vantava nei confronti di Mussolini per la sua partecipazione, giovanissimo, all'impresa di Fiume, e alla conseguente strumentalizzazione politica che il fascismo ne fece per la propria ascesa al potere. Cfr. De Seta Cesare (a cura di) (1974). *Introduzione*. In Giuseppe Pagano, *Architettura eclettica durante il fascismo*. Roma-Bari: Laterza, p.
- [14] Carocci Giampiero (1972). *Storia del fascismo*. Milano: Garzanti, pp. 64-65.
- [15] Gramsci Antonio (1921). "Marinetti futurista". *L'Ordine nuovo*, cit. in De Seta Cesare (1972). *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*. Roma-Bari: Laterza, p. 59.
- [16] Calvesi Maurizio (1966). *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop-art*. Milano: Lerici Editori.
- [17] De Seta Cesare (1972). Cit. p. 63.
- [18] Cit. in Quintavalle Carlo Arturo, *Marcello Nizzoli*. Milano: Electa, 1989, p. 36.
- [19] Persico Edoardo (1934). *L'Italia letteraria*, X, p. 50. In Giulia Veronesi (1964) (a cura di). *Edoardo Persico. Tutte le opere*. Edizioni di Comunità: Milano, pp. 192-194.
- [20] Moholy-Nagy Sybil (1975). *Moholy-Nagy. La sperimentazione totale*. Milano: Longanesi, p. 98. La riflessione di Sybil segue il racconto di un dialogo tra Lazlo e Sergej Ejzenstein sulla necessità di abbandonare i rispettivi paesi e sulla condizione di "profugo" dell'artista contemporaneo.
- [21] Pagano Giuseppe (1934). "Mussolini salvatore dell'architettura italiana". *Casabella*, 78, 2-3.
- [22] Cit. in Romano Sergio (1979). *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*. Milano: Bompiani, p. 192.
- [23] Tafuri Manfredo (1972). *Design and Technological Utopia*, p. 388. In Emilio Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape*. New York, Firenze: MoMA, Centro Di, pp. 388-404. Nel testo originale: «Some have interpreted such incursions into the dangerous realm of the "autonomy" of the objects as effort to escape the necessity of coming to grips with the political situation of the time. The "revolt of the object" did not come about, however, because of any such adherence to the poetics of the avant-garde nor because of some kind of "technological despair", but because of the alienation of the object from its context. What I wish to point out, however, is that this kind of unrealistic alienation of design had already taken root in the most advanced outposts of Italian architecture, in a field in which there was an inclination to transform the conditions caused by the backward system of production into an ideology».
- [24] Branzi Andrea (1999). *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*. Baldini&Castoldi: Milano, p. 103.

PANORAMA



27 APRILE 1940 - XVIII - ANNO II - N. 8 LIRE DUE

— Giuseppe Pagano, fascista e antifascista e altre resistenze.

Alberto Bassi — Università luav di Venezia

— **Intellettuali, politica, potere: dalle parole ai fatti**

La questione del rapporto fra intellettuali e politica è stata molto affrontata e dibattuta soprattutto in relazione ai momenti storici, come le dittature o le guerre, controversi o drammatici e al tempo stesso di frequente difficili da comprendere, valutare e anche giudicare compiutamente [1]. Questo contributo propone un punto di vista su queste problematiche. Innanzitutto sembra utile distinguere fra agire politico individuale in relazione al fare intellettuale-progettuale e agire in relazione alle condizioni “politiche” specifiche, cioè in particolare quelle di potere. Queste ultime – nella maggioranza dei casi soprattutto nelle fasi tormentate e segnate dal ricorso a diverse forme di violenza psicologica e fisica – pongono di fronte ad assenza o limitate alternative (anche se certo queste sono state percorse con coraggio da molti anche a rischio della propria vita) oppure a fraintendimenti rispetto alle possibilità.

Risulta sempre difficile addentrarsi lungo queste direzioni di analisi senza approdare a facili condanne, assoluzioni o auto-assoluzioni che poco rispettano e rendono conto delle situazioni storiche “reali” nonché delle libere (seppur opinabili) scelte individuali. Una parzialità particolarmente evidente quando i giudizi sono basati su singoli episodi, magari legati a pubbliche affermazioni più o meno condizionate o vincolate, come per esempio un’adesione formale o una richiesta di favori.

A questo proposito allora sembra necessario e più significativo analizzare piuttosto quanto di “politico” è indicato e deducibile dalle concrete elaborazioni intellettuali e dall’azione progettuale. Sostenere punti di vista e agire in alcune direzioni in determinati momenti storici

esplicita – di frequente più che l'adesione a una posizione ideologica e/o partitica – pratiche politiche rilevanti, destinate a lasciare traccia e memoria. In questo senso si può parlare di politica come presa di coscienza teorica-metodologica e coerenza di azione, in relazione alle condizioni e al proprio ruolo consapevole di progettista, tecnico, storico, critico, intellettuale.

In alcun modo si intende per questa via eludere la presa di posizione rispetto a scelte di schieramento virtuose o ambigue, che alla fine appartengono però anche a una sfera di etica personale – più o meno condizionata e condizionabile, oltre che diversamente valutabile –, risulta però altrettanto importante analizzare l'operato concreto in relazione al proprio specifico, in questo caso disciplinare. La Casa del Fascio di Como, progettata da Giuseppe Terragni, in tutta evidenza è da considerare una pietra miliare della storia dell'architettura italiana; l'adesione dell'architetto al fascismo attiene a un altro livello di valutazione, certo complesso, problematico o discutibile. Oltre ogni equivoco: non vuol dire che ogni scelta è identica, ma va definito il campo in cui si sta operando la valutazione.

Senza venire meno al giudizio critico su un periodo storico segnato da assenza di democrazia, condizioni di violenza, antisemitismo e, infine, una tragica guerra – rispetto cui le responsabilità sono certo di molti, perché non va dimenticato che gli anni della dittatura sono stati anche quelli del consenso –, sembra però rilevante studiare il periodo fra le guerre in Italia in modo più appropriato, ripartendo dalle fonti e dai fatti, da quanto concretamente accaduto dal punto di vista dell'elaborazione intellettuale e della progettazione, dall'architettura al design alla comunicazione visiva. Scriveva l'architetto Ernesto Nathan Rogers, nel numero monografico di *Casabella* del 1946 dedicato proprio al ricordo di Giuseppe Pagano, morto in campo di concentramento a Mauthausen:

«Gli architetti italiani moderni, dal più al meno, passarono per il fascismo; anche quelli che non aderirono, vi collaborarono con qualche opera: le mostre, gli edifici, le riviste [...] La fede nell'architettura spinse e guidò Pagano nella pericolosa strada del collaboratore prima, del disidente poi e infine dell'avversario». [2]



Figg. 2, 3 — Giuseppe Pagano all'Università Bocconi di cui a destra una immagine dell'architettura da lui progettata con Giangiacomo Predaval, 1938-1942.

In relazione a queste considerazioni la figura di Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo 1896-Mauthausen 1945) [3] può ritenersi emblematica del rapporto fra intellettuali e potere. Nato nel 1896 a Parenzo in Istria, al tempo sotto l'Impero asburgico, frequenta le scuole a Trieste, in quegli anni città di elevato livello culturale dove vivevano, fra gli altri, Italo Svevo o James Joyce, e nel 1915 partecipa come volontario al conflitto mondiale nell'esercito italiano. La questione dell'irredentismo segna inequivocabilmente le scelte personali e in seguito politiche di Pagano, che nel 1919 partecipa all'impresa dannunziana di Fiume e fonda il Fascio di Parenzo, aderendo e sostenendo convintamente il fascismo.

Il suo operato come intellettuale e progettista è stato molto ampio: laureato all'Università di Torino, architetto di Palazzo Gualino a Torino (1928-1929) e dell'Università Bocconi di Milano (1938-1942, con Giangiacomo Predaval); designer delle linee aerodinamiche e degli interni dell'elettrotreno Breda ETR200 (1936); docente alla Scuola Umanitaria di Monza e capace fotografo [4]; dal 1930 redattore e poi direttore della rivista *Casabella*, affiancato da Edoardo Persico; ordinatore della VI Triennale "razionalista" del 1936 e della *Mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali per l'edilizia*, metodologicamente preparatoria alle successive per l'idea di serie e standard; e infine curatore della *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale del 1940, interamente dedicata al design.



Queste mostre indicano l'approdo a un compiuto dialogo e alla collaborazione fra differenti culture del progetto (riconoscibili nelle attività di architetti, ingegneri, artisti, artigiani, tecnici industriali, proto-designer), con il mondo produttivo (sia industriale che artigianale). Permettono di riconsiderare origini, caratteri e modalità di sviluppo del design in Italia in una chiave ampia e articolata, in una accezione attenta alle ricadute socio-economiche e culturali del progetto per la produzione all'interno della società, piuttosto che alla dimensione autoriale, formale o espressiva.

L'attività di Pagano si colloca e si comprende all'interno del panorama dell'Italia fra le guerre, di cui proponiamo una sintetica analisi degli aspetti più direttamente collegati al progetto per la produzione, dentro un sistema del design che in quegli anni si va avviando.

— **Gli anni fra le guerre: grande impresa e origini del sistema distrettuale**

Dopo un inizio di secolo piuttosto difficile per il nostro Paese, sia sul piano del progresso industriale sia di quello culturale, negli anni fra le guerre mondiali si sviluppa un articolato, anche se in parte incompiuto, dibattito sui modi di intendere la progettazione per la produzione industriale, sia dal punto di vista teorico che operativo. Una riflessione incentrata soprattutto sul ruolo di un'industria capace di produrre per un vasto pubblico i più svariati prodotti di consumo. Non si arriverà allora a una idea e pratica condivisa del design ma alla concretizzazione di alcune "premesse". Il disegno industriale italiano affonda le sue radici proprio in questo periodo, quando iniziano a porsi le condizioni culturali, sociali, imprenditoriali ed economiche che avrebbero permesso l'impetuosa affermazione del secondo dopoguerra [5].

Si tratta di una fase che vede lo sviluppo dell'industria e della sua cultura, soprattutto di grandi e medie dimensioni, e il confronto (dapprima timido e poi sempre più convinto) con la cultura del progetto, dall'architettura al product e visual design. Un percorso esteso a numerosi ambiti d'intervento, dal *furniture* all'*automotive*, dagli oggetti d'uso agli strumenti per lavorare, alla comunicazione visiva.

Inizia ad articolarsi uno straordinario amalgama di progettisti, imprenditori e intellettuali che illustra in nuce alcune delle modalità operative alla base di un "modello italiano": dalla formazione architettonica dei designer alla cultura d'azienda, assieme fortemente imprenditoriale e innovativa quanto radicata dentro una tradizione di storico "saper fare" a base artigianale, e, ancora, all'intuizione del ruolo della comunicazione (grafica, espositiva, pubblicitaria, di costruzione di identità, di utilizzo dei media) come strumento di diffusione e affermazione [6].

— **Le differenti culture del design**

Necessita naturalmente rilevare il consolidarsi di un tessuto produttivo dialogante con diverse modalità di intendere e declinare il design per la produzione. Gli ingegneri, che di frequente sono gli stessi imprenditori – anche se molti in verità hanno una formazione tecnica o autodidatta – sono intenti a configurare, nella maggioranza dei casi in modo inedito e in assenza di modelli di riferimento, i nuovi prodotti

dell'era industriale, dai macchinari ai mezzi di trasporto. Da Ernesto Breda a Giovanni Ansaldo, da Vincenzo Lancia a Carlo Guzzi o Giuseppe Gilera. Gli architetti iniziano a occuparsi del progetto per la produzione industriale, senza per questo dimenticare la cultura e la tradizione delle arti applicate. Come testimoniano, per esempio, la collaborazione di Gio Ponti con Richard-Ginori o di Carlo Scarpa con Venini. Infine, trovano forma tipologie archetipe, spesso esito o di una sorta di processo progettuale collettivo e anonimo che conduce a un aspetto “definitivo”, oppure risultato di un'idea o di un'invenzione, spesso brevettata.

Rilevanti per l'avvio di queste condizioni restano allora – in massima sintesi – oltre al confronto con il contesto culturale e progettuale internazionale, da una parte gli stimoli offerti sia dalla presenza di almeno una coppia di riviste di assoluto valore, come *Casabella* e *Domus* (che iniziano entrambe nel 1928) attraverso le quali è possibile aggiornarsi su teoria e pratica contemporanea del progetto, dall'altra le straordinarie occasioni costituite dalle esposizioni internazionali, prima le biennali di Monza (1923-1930) e poi le triennali di Milano, a partire dalla V del 1933. Presso il Palazzo dell'Arte si assiste a un'autentica continua competizione per presentare il progetto più avanzato e innovativo in grado di testimoniare l'eccellenza di una nazione, architetto o azienda. Situazioni uniche e irripetibili, ispirate a un'idea di cultura alta e consapevole eppure appropriatamente divulgata, che hanno inciso in modo fondamentale su un pubblico allargato, non certo solo di addetti ai lavori [7].

Gli anni trenta segnano altresì il rinnovarsi delle produzioni nel settore dell'arredo – a cominciare da quelle che si confrontano con le tecnologie del tubo d'acciaio curvato, come la milanese Columbus [8] – e si avvia la trasformazione di tutta un'area dell'artigianato, come quella legata al mobile, dal fatto a mano alla produzione meccanizzata, che è all'origine del successivo sviluppo fra gli anni cinquanta e sessanta di aree distrettuali, come la Brianza o il Triveneto.

Si delinea inoltre un intero filone, il cosiddetto design anonimo – dalle sedie di Chiavari alla Moka Bialetti (1933), dal cappello Borsalino alle Tripoline, alla bottiglia di Campari Soda (1932) “ispirata” da Fortunato Depero agli occhiali da sole 649 Persol (Ufficio Tecnico Ratti 1938) – cioè quegli oggetti che, pur non essendo in prima istanza riconducibili a un autore e talvolta neppure a un'azienda, si affermano in virtù delle

loro qualità di perfetta rispondenza alle necessità tecnico-prestazionali, non disgiunte da caratteri estetici e d'altro genere che ne hanno fatto dei autentici "classici", evergreen prodotti per moltissimi anni [9].

Dentro la grande impresa si delinea in modo compiuto, fra gli altri, il comparto dell'automobile sia nella direzione produttiva dell'auto popolare (Dante Giacosa, *Fiat 500* o *Topolino*, 1934-1936) sia di quella sportiva, anche attraverso l'attività dei maggiori carrozzieri (come per esempio l'*Alfa 2500 24 ore Le Mans* di Carrozzeria Touring per Alfa Romeo, 1939, antesignana della linea italiana che si affermerà nel dopoguerra a partire dalla Cisitalia), dai quali nasceranno in sostanza le attività professionali dei car designer. Sono i due filoni che caratterizzano da allora la produzione italiana. Senza riconoscere queste origini, è difficile comprendere come mai negli anni cinquanta si produrranno le *Fiat 600* e *500* di Dante Giacosa o l'*Alfa 1900* di Orazio Satta, o appunto la presenza di importanti carrozzieri e poi car designer, quali Battista Farina (Pininfarina), Nuccio Bertone, Ugo Zagato o di Carlo Felice Bianchi Anderloni con Touring [10].

Negli stessi anni si affermano importanti progettisti nell'aeronautica e non è dunque un caso che i due scooter più importanti del dopoguerra – Vespa e Lambretta, icone del design italiano negli anni cinquanta – siano stati ideati non da progettisti di motociclette o architetti, ma da ingegneri aeronautici: Corradino D'Ascanio, padre della moderna elicotteristica con il suo *DAT 3* del 1930 e dell'elica a passo variabile; Cesare Pallavicino, autore di bimotori da turismo Breda [11] o Pierluigi Torre che aveva lavorato agli idrovolanti *Savoia Marchetti S55* della traversata atlantica di Italo Balbo (1926). E ancora, Filippo Zappata – attivo anche presso i Cantieri Riuniti di Monfalcone –, ha disegnato alcuni fra gli idrovolanti più riusciti e belli della storia dell'aeronautica italiana e poi in pieno conflitto per Breda il *BZ308*, quadrimotore da 80 passeggeri destinato all'aviazione civile [12].

In questo contesto Giuseppe Pagano è stato fra i primi architetti a lavorare con la grande industria, disegnando linea aerodinamica e interni dell'innovativo elettrotreno *ETR200* (1936), per la Breda di Sesto San Giovanni. Una direzione volta alla produzione di serie lungo la quale si indirizza anche l'intervento nel settore degli strumenti di comunicazione come le radio – basta pensare a Luigi Caccia Dominioni, Livio e Pier

Giacomo Castiglioni, con la radio “cinque valvole” 547 (Phonola, 1939) o a Radiomarelli – o in senso lato per il lavoro, con le macchine da calcolo di Marcello Nizzoli e per scrivere (la M42 di Figini-Pollini del 1938) per Olivetti, all’interno dell’esemplare modello di industria responsabile, di comunità e di progetto integrale (dalla città all’architettura, dal prodotto alla comunicazione) concepito da Adriano Olivetti.

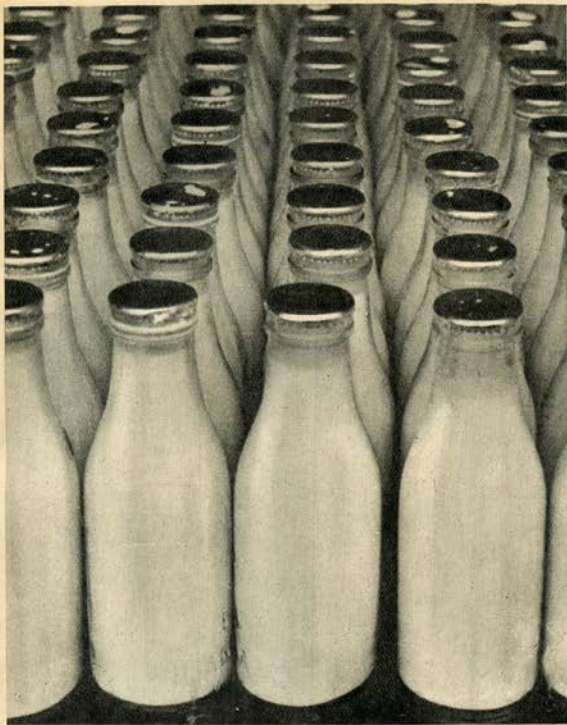
– **Pagano teorico dello standard**

Nel contesto generale si colloca l’operato teorico e progettuale di Giuseppe Pagano. A lui si deve un contributo decisivo per l’elaborazione in Italia di una avanzata teoria del progetto, anche di disegno industriale, ispirata al concetto di “standard”, sostenuta da una vigorosa tensione etica, che permea profondamente tutta la sua riflessione critica [13]. Nel 1933 sulla rivista *Casabella* propone – e si tratta di una fra le prime chiare esplicitazioni in questo senso – la

«rivalutazione di alcune leggi estetiche di grande importanza. Prima fra tutte, quella della “ripetizione”. L’effetto monumentale del ritmo e dell’elemento ripetuto è legge antichissima [...] oggi la chiamano legge dello “standard” [...] i grandi artisti del nostro tempo hanno avuto il coraggio di esaltarla non solo come una conseguenza dell’economia sociale, della industrializzazione e del lavoro in serie, ma anche come capitale modo di esprimere un solenne omaggio alla bellezza». E ancora: «un’altra legge generale di estetica, affogata nel delirio delle presunte originalità personali e nella avvilente meccanica dello stilismo accademico, è stata rimessa in onore dalle strutture in ferro in modo particolare: “il coraggio della uniformità”». [14]

Prosegue: «Alla base di tutto sta una nuova onestà, una nuova sincerità che si trasforma in orgoglio del nostro tempo, un profondo volitivo testardo sentimento di semplicità e di chiarezza. Diremo, anzi, una “retorica della semplicità”» [15].

La sua idea di progetto si muove in una direzione nuova e differente rispetto al suo tempo, fortemente significativa per teoria e pratica del design, solo in parte intesa a distanza di molti anni. Pagano sosteneva infatti come fosse «necessario agire e pensare e poetare non con sensibili-



E compito della macchina di dar vita a intere famiglie di forme, alla serie



STANDARD

E' stato scritto che i numeri irrazionali, quelli cioè che non si possono esprimere che con una serie infinita di cifre decimali, danno l'immagine esatta del grandioso sperpero della natura, il senso di una crescita senza fine. Fanno pensare certamente a quei processi di riproduzione che si scoprono negli infimi gradi dell'avita, alle cellule vegetali che pure finiscono miracolosamente col determinare il contorno, lo spessore di una foglia. Quei numeri così chiaramente espressi non potranno mai essere interamente letti. Si sa che la natura non ama ripetersi e che dipende solo da una molto limitata capacità della nostra mente e del nostro occhio trovare delle « costanti » negli accidenti e nelle forme. Ma la natura stessa cerca di fissarsi, di chiudersi, la natura lavora a definire la sua morte: sono i cristalli queste immagini finalmente pure nella loro estenuata limpidezza.

Pareva che gli uomini potessero costruire semplicemente dei modelli, degli archetipi, e che fosse riservato alla natura il diritto di « moltiplicarsi » per usare un verbo evangelico.

Ma è spettato alla macchina il compito di dar vita a intere famiglie di forme sovrapposte, alla serie. (Bisognava trovare i materiali adatti, definire le matrici e gli stampi, essere sicuri che questo processo di ripetizione non stanca gli organi che entro certi limiti di tolleranza: questi limiti che rappresentano gli « indici di qualità » di un prodotto toccano anche il decimillesimo di millimetro). Qualcuno intende queste superfici matematiche come le risultanti di nuove equazioni della bellezza: sono certo più vicine al triangolo, al cerchio, alla sfera, vale a dire alle forme geometriche euclidee che non alle infinite specie naturali. La vita rifugge da questo eccesso di esattezza, anche se un poco si strugge intorno alla perfezione di un guscio d'uovo e alle spi-

tà aristocratica, eccentrica o superbamente innamorata della speculazione raziocinante, ma desiderare di essere anonimi [...] per ritrovare nell'orgoglio della modestia, quell'orgoglio di grandi e anonimi eroismi» [16].

— La VI Triennale (1936)

Uno dei principali impegni nella seconda metà degli anni trenta – decisiva, culturalmente e politicamente – è stata per Pagano la curatela, l'organizzazione e una larga parte di allestimento della VI Triennale del 1936, in sostanza il momento di massima espansione e visibilità pubblica del movimento razionalista. Grazie anche alla sua azione sicura come curatore, i numerosi architetti che vi collaborarono riescono a tradurre in un sistema espositivo un chiaro metodo di inquadramento dei problemi, cosicché gli aspetti teorici, gli esempi di realizzazione e i termini tecnici del problema finiscono per configurarsi in un'unità organica e coerente. Si tratta però di un'affermazione di breve durata, segnata simbolicamente dalla tragica morte di Edoardo Persico in coincidenza con l'apertura della Mostra, dal polemico allontanamento di Pagano dal direttorio della Triennale, e dall'inizio invece, nella seconda metà della decade, di una decisa reazione antimoderna.

Nella Triennale del 1936 è di Pagano l'ideazione della *Mostra dei sistemi costruttivi moderni e dei materiali per l'edilizia*, allestita con Guido Frette e il contributo di numerosi collaboratori, che costituisce un momento decisivo verso la chiarificazione dei problemi teorici e pratici connessi al disegno industriale. A sistemi e materiali – dalle tegole ai mattoni al vetrocemento fino ai giunti Innocenti – l'architetto applica il concetto di produzione in serie e di standard, analogamente a quanto avviene per gli oggetti d'uso e d'arredamento prodotti dalle aziende. Le pratiche collegate alla costruzione edilizia, dalle modalità di edificazione agli strumenti e ai prodotti necessari, vengono intese come risultato di un processo di semplificazioni delle componenti, dei modi realizzativi delle stesse, di ottimizzazione, economicità ed efficienza. Sono segnate dal carattere in sostanza non autoriale della loro progettazione, che le avvicina alla categoria degli utensili; dall'evidente necessità di standardizzazione e relativa serialità produttiva, che avviene comunque solo in parte secondo modi compiutamente meccanizzati e industriali. I sistemi e i materiali utilizzati in architettura possono essere considerati fra i primi “artefatti” di design.

Fig. 4 — Una delle pagine dell'articolo intitolato “Standard” a firma di Leonardo Sinisgalli, nel n. 8 di «Panorama», 1940.

Un'ulteriore occasione di precisare il pensiero e definire i contenuti attraverso una prima selezione esemplare, è rappresentata dal Padiglione italiano all'Esposizione Universale *Arts et Techniques dans la Vie moderne*, che si tiene a Parigi nel 1937. L'edificio è di Marcello Piacentini e Pagano ne progetta gli interni e allestisce spazi dedicati al lavoro e alle produzioni italiane [17].

Entro grandi vetrine in vetro Securit o su piani di Vis nero sono collocati gli oggetti di produzione seriale delle industrie leggere e dell'ottica, molti dei quali saranno poi presentati alla Triennale del 1940. Si legge su *Casabella*:

«le macchine per scrivere Olivetti coi loro colori e le loro forme, i prismi e blocchi scintillanti del cristallo prodotto in Italia dall'Istituto del Boro e del Silicio, i modernissimi tessuti di vetro ricavati dal Termolux, gli apparecchi ottici della Galileo, di Salmoiraghi, di Koritska diventano elementi vivi e pieni di fascino espressivo quando si comprende la loro bellezza, fino a far emergere “la magia della macchina in un clima attuale”». [18]

La mostra dei Sistemi costruttivi e dei materiali per l'edilizia del 1936 e la presenza alla mostra parigina del 1937 anticipano e preannunciano due punti fermi del programma e delle scelte della *Mostra della produzione in serie* del 1940: materiali e sistemi per l'architettura sono da collocare fra i prodotti di design, primigeni ma soprattutto esemplari per asciuttezza e adeguatezza allo scopo; in Italia si è ormai delineato un ampio panorama di artefatti risultato di un percorso di progetto e produzione riferibile alla teoria e prassi del disegno industriale.

— **La Mostra internazionale della produzione in serie alla VII Triennale (1940)**

Questa mostra può essere in sostanza considerata la data di nascita, assieme simbolica e concreta, del design italiano.

A conferma di questa oggettiva rilevanza – dopo un ventennio fascista difficile e drammatico, in un contesto assai tormentato aggravato dalla ulteriore pesante svolta reazionaria, nonché antimodernista, impressa dalla seconda metà degli anni trenta, con il mondo ormai precipitato nel

conflitto e l'Italia prossima a entrarci – alla VII Triennale sono predisposte numerose esposizioni, a diverso titolo riconducibili al design.

Oltre alla *Mostra della produzione in serie*, la *Mostra dell'arte grafica*, a cura di Guido Modiano; la *Mostra della casa d'oggi*, a cura di Piero Bottoni, con Franco Albini, Roberto Camus, Enrico Griffini, Cesare e Maurizio Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Guido Minoletti; la *Mostra dell'arredamento alberghiero* a cura di Alfred Pasquali; la *Mostra dell'apparecchio radio*, a cura di Luigi Caccia Dominioni, Livio e Pier Giacomo Castiglioni; la *Mostra dell'arredamento per ufficio*, a cura di Renato Angeli, Carlo De Carli, Luigi Claudio Olivieri [19].

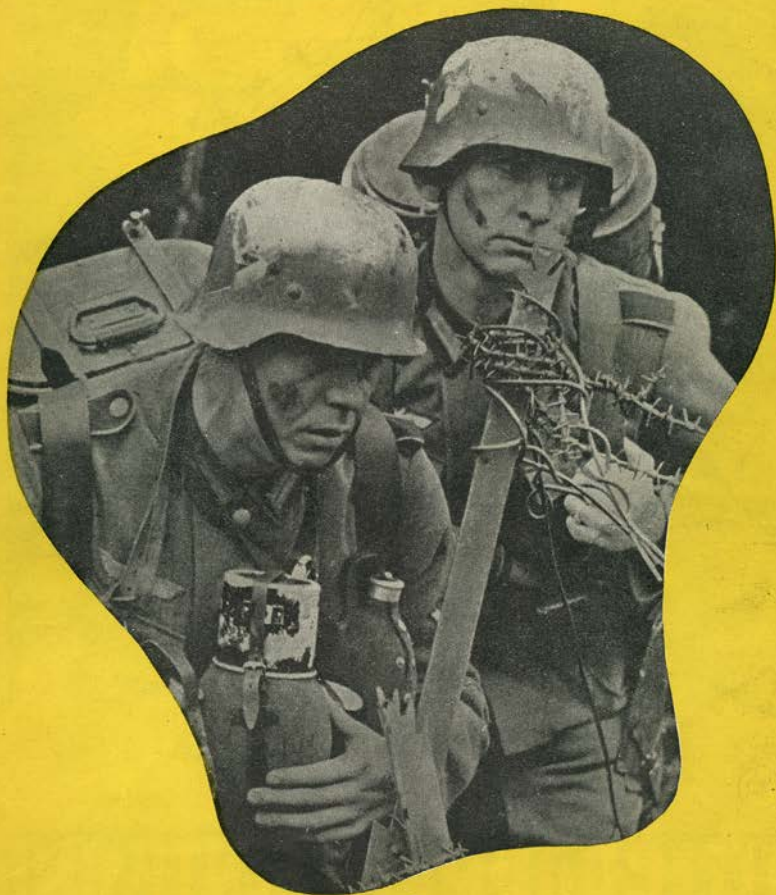
Della *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale del 1940 – dove con Pagano lavorano Mario Labò, Bruno Ravasi, Dante M. Ferrario, Franco Marescotti, Ireneo Diotallei, Leonardo Sinisgalli, Giovanni Pintori, Ezio Moalli – innanzitutto colpiscono la varietà tipologica e la sicurezza delle scelte, certo ormai affinate nel corso di diversi anni di riflessioni, analisi e ricerche. Si tratta di prodotti poco segnati dalla collocazione nel loro tempo, di cui ancora oggi non si fatica a riconoscere valore.

Per la prima volta sono presentati i prodotti più avanzati della progettazione per l'industria: per esempio, i telefoni Stet, le macchine per scrivere Olivetti, o da calcolo Lagomarsino, i mobili metallici Pino o in legno curvato brevetto Maggioni per la Bocconi da lui stesso disegnati, i microscopi delle Officine Galileo, gli strumenti ottici Viganò, gli impermeabili Pirelli, le radio Irradio, le sedie da barbiere, i motori per aeroplano Caproni, le ceramiche Richard-Ginori, il dittafono Ducati, e ancora mestoli e attrezzi da cucina della Smalteria Veneta. In catalogo si legge:

«Questa Mostra intende dimostrare la tendenza naturale umana alla produzione in serie cercando di valutare quanto è stato fatto in questo campo, quale grado di perfezionamento estetico è stato fino ad oggi ottenuto dalla produzione industriale e quali sono le possibilità future di una ordinata e artistica applicazione di questo principio nell'architettura e nell'urbanistica». [20]

La riflessione teorica e storico-critica, correlata a occasioni curatoriali ed espositive, di Pagano sulla produzione in serie – interprete

PANORAMA



27 MARZO 1940 - XVIII - ANNO II - N. 6 LIRE DUE

delle più avanzate posizioni internazionali nonché anticipatrice e correlata alle trasformazioni delle condizioni economiche, tecnologiche, imprenditoriali, culturali e sociali in corso in Italia – ha origine dentro il contesto e il sistema della progettazione architettonica. Sviluppa un suo percorso e acquisisce specifica autonomia disciplinare, per essere poi in qualche modo in armonia ricollocata dentro l'alveo più generale di una visione ampia e "totale" del ruolo etico e responsabile della cultura del progetto dentro la società.

Opportune conclusioni a chiusura di un periodo tormentato ma intenso per la cultura dell'architettura e ora compiutamente anche del design – alla vigilia di una delle fasi più drammatiche della storia del nostro Paese, con la guerra mondiale, la Resistenza ma anche la Ricostruzione – le traeva *Casabella* a commento proprio di quella Triennale: «L'architetto è così dentro la vita, almeno come noi l'intendiamo, che non c'è discorso che la eviti» [21].

— **Pagano direttore del quindicinale *Panorama* (1940)**

La seconda metà degli anni trenta sono segnati per Pagano, e per molti altri architetti della sua generazione, dal dibattito e lo scontro culturale, progettuale e politico con Marcello Piacentini sul progetto dell'Eur di Roma.

Non è questa la sede per riandare a questa conflittuale vicenda, ma merita essere ricordata la posizione critica di Pagano, dal punto di vista del ruolo e necessità dell'architettura razionalista, ma anche di una ricerca progettuale avanzata che già apriva alle trasformazioni socio-economiche e culturali che avrebbero caratterizzato il secondo dopoguerra. Ne sono ottima testimonianza, fra gli altri, anche il recente ritrovamento di alcuni inediti progetti per la città corporativa dell'Eur, di estrema modernità per quanto riguarda organizzazione, funzioni e linguaggio [22].

Non molto conosciuta ma rilevante nella direzione di un ruolo impegnato, pedagogico e divulgativo dell'architetto-intellettuale, il breve ma significativo incarico di direttore di cinque numeri della rivista quindicinale *Panorama* [23]., edita dall'editore di *Domus* e *Casabella* Giovanni Mazzocchi, dove Pagano propone molti temi colti e a lui cari; invita a scrivere e pubblica architetti e amici, come Ernesto Peressuti, Luigi Veronesi, Luigi Comencini o Raffaele Giolli, e dimostra una particolare attenzione all'im-

magine fotografica. Inoltre modifica il progetto grafico a cominciare dalla copertina, dove introduce l'uso del colore pieno come sfondo di fotomontaggi fotografici, inquadrati dentro cornici dalle linee organiche.

I contenuti proposti sono attenti a una divulgazione informata e culturalmente avanzata, che tocca naturalmente i temi del progetto. Solo per fare alcuni esempi, Leonardo Sinisgalli spiega a un pubblico allargato il concetto di “standard” nelle logiche della produzione industriale e lo stesso Pagano articola il pensiero sull'architettura proponendo la necessità di ricerca attorno all’“abitazione umana” [24].

La formula di *Panorama* dialoga con gli antesignani rotocalchi di attualità della fine del decennio, come *Omnibus* (1937) di Leo Longanesi per l'editore Angelo Rizzoli o *Tempo* (1939) per Alberto Mondadori impaginato da Bruno Munari, che anticiperanno a loro volta quelli del dopoguerra, come *L'Europeo* (1945) di Arrigo Benedetti e *Il mondo* (1949) di Mario Pannunzio per Giovanni Mazzocchi, o *Epoca* (1950) sempre per Mondadori [25].

— Negli anni della guerra

Gli anni del Secondo conflitto mondiale per Pagano coincidono con la critica feroce intellettuale e politica del fascismo nonché con l'impegno antifascista fino alla morte in campo di concentramento. Nel 1941 parte volontario per la guerra di Albania (dove morirà anche l'amico artista Salvatore Fancello); si dimette dal Partito fascista e l'anno successivo dalla Scuola di Mistica. Si tratta della formalizzazione della fine del lungo viaggio dentro il fascismo; poco portato alle mediazioni e alle mezze misure, da quel momento è tra i più decisi oppositori del regime, con una forza accumulata in anni di frustrazioni per un fiancheggiamento sempre più insoddisfacente [26]. Nel 1943 entra in clandestinità a Carrara dopo il 25 luglio; il 9 novembre viene arrestato e incarcerato a Brescia, da dove fuggerà il 13 luglio 1944 per poi essere di nuovo incarcerato il 5 settembre a Milano e il 22 novembre inviato in campo di concentramento; il 22 aprile 1945 muore a Mauthausen (10 giorni prima a Gusen era morto Gian Luigi Banfi e a gennaio Raffaello Giolli).

Dal lager invia l'estremo messaggio alla moglie Paola – e anche agli amici Paolo Zanetto e Giancarlo Palanti – sui due lati di un piccolo foglio, riempito in ogni spazio, che raccolgono il testamento morale e

professionale di tutta una vita: «Paola, ti mando un ultimo saluto. È probabile che la nostra bella vita così intensamente felice sia definitivamente interrotta. Abbi forza. Non piangere troppo e sii fiera della mia vita generosa. Pago di persona» [27].

— Questioni contemporanee

Il contesto economico e sociale, le nuove condizioni culturali, il connubio interessato fra l'ideologia del capitalismo finanziario e il tecno-nichilismo – come il sociologo Mauro Magatti definisce il mito dilagante del potere (presunto) liberatorio per l'individuo offerto dall'equivoco di onnipotenza e di confusione fra fini e mezzi proposto dall'avvento delle nuove tecnologie e media [28] – sembrano oggi rendere necessarie nuove forme di pensiero, azione e “resistenza” culturale, professionale e umana. Il tema è assai rilevante per il progetto e in particolare per il design, le cui logiche ed esiti troppo di frequente appaiono compressi e compromessi unicamente da dinamiche economiche-commerciali che sacrificano la reale vocazione a guardare esigenze e bisogni delle persone, oltre che alla cura e salvaguardia del pianeta. Importante allora è divenuto ragionare e praticare un approccio al progetto che sappia resistere a un modello massificato, consumistico, alla fine poco rispettoso dell'uomo e del mondo, proponendo però al contempo con forza riflessioni, pratiche e progetti che indichino nuove direzioni, modelli e speranze.

Teoria e prassi del design contemporaneo riflettono e progettano attorno ad alcune parole-questioni – come *corporate social responsibility* o *reputation*; come sostenibilità, economia circolare, usabilità, *design for all*; come *social* e *critical design* – che perfettamente si collegano alle necessità di un'altra, alta e alternativa elaborazione intellettuale e progettuale, anche come forma di resistenza a un modello schiacciato su logiche finanziarie e mercato, ben poco sensibile a un approccio sostenibile di *human design driven innovation*.

Ricordava G. K. Koenig, a proposito della relazione fra buon progetto e dimensione etico-politica: «la linea italiana degli anni Cinquanta altro non era che uno dei pochi frutti dello spirito della Resistenza» [29].

- [1] Solo per il periodo fra le guerre in Italia, si veda, fra gli altri, De Seta Cesare (1972). *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Roma-Bari: Laterza; De Seta Cesare (a cura di) (1974). *Introduzione*. In Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, Roma-Bari: Laterza.
- [2] Rogers Ernesto N. (1946). "Catarsi", *Costruzioni-Casabella*, 195-198. Pagano stesso scriveva di sé per un questionario de *Il Popolo d'Italia* nel 1937: "fascista del 1919, ma non ho mai desiderato di dedicarmi alla politica nel senso di occupare delle cariche non strettamente collegate con la mia attività di architetto, di tecnico e di artista".
- [3] Si vedano (1946) *Costruzioni-Casabella*, 195-198, Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano; Melograni Carlo (1955). *Giuseppe Pagano*. Milano: Il Balcone; De Seta Cesare (1976) (a cura di), *Architettura e città durante il fascismo*, Roma-Bari: Laterza; Bassi Alberto, Castagno Laura (1994). *Giuseppe Pagano designer*, Laterza, Roma-Bari; De Seta Cesare (1985). *Il destino dell'architettura*. Giolli Persico Pagano, Roma-Bari, Laterza.
- [4] De Seta Cesare (a cura di) (1979). *Giuseppe Pagano fotografo*, Milano: Electa.
- [5] Si vedano, fra gli altri, Gregotti Vittorio (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano: Electa; De Fusco Renato (1985). *Storia del design*, Roma-Bari: Laterza; Castelnuevo Enrico (a cura di) (1989-91). *Storia del disegno industriale*, 3 voll., Milano: Electa; (1983) *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano: Mazzotta.
- [6] L'impostazione metodologico-critica allargata e contestuale - che rimanda (e in questa sede accenna), fra l'altro, ai diversi contesti tra loro in relazione, alle premesse teoriche e operative, alla pluralità di posizioni e possibilità, a protagonisti ed episodi degni di miglior fortuna critica o appropriata indagine - è collegata a riflessioni e valutazioni condotte sullo stato dell'arte disciplinare in Italia; si veda Bassi Alberto (2013), "Design histories: per una nuova storia del design", in Pasca Vanni (a cura di) *Il design e la sua storia*. Primo convegno dell'Associazione italiana storici del design. Milano: Lupetti, pp. 75-82.
- [7] Si veda, Pica Agnoldomenico (1957). *Storia della Triennale, 1918-1957*, Milano: Edizioni del Milione; Pansera Anty (1978). *Storia e cronaca della Triennale*, Milano: Longanesi.
- [8] Si veda Bassi Alberto, "Una sedia è fatta per sedersi: i mobili razionali Columbus", in Pansera Anty, Bassi, Alberto e Occeppo, Tiziana (a cura di) (1998), *Flessibili splendori. I mobili in tubolare metallico. Il caso Columbus*, Milano: Electa, pp. 150-215.
- [9] Si veda, Bassi Alberto (2007). *Il design anonimo in Italia*, Milano: Electa.
- [10] Problematico indicare letteratura scientifica sul car design in Italia fra le guerre - in verità anche per dopo... - che muova specificamente dal punto di vista del progetto. Metodologicamente esemplare, ma riferito solo a Milano, resta Anselmi Angelo Tito (a cura di) (1990). *L'automobile a Milano 1879-1949*, Milano: Fabbri Editore.
- [11] Fra gli altri, si veda, Bassi Alberto, Mulazzani Marco (1999). *Le macchine volanti di Corradino D'Ascanio*, Milano: Electa. Bassi Alberto (1998). "Lambretta: l'altro scooter italiano". *Casabella*, 656, pp. 8-13.
- [12] Bassi Alberto, *Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda*, cit., vol. 134, 2009, pp. 31-44.
- [13] Si veda Bassi Alberto, Castagno Laura (1994). cit., *La teoria del disegno industriale in Pagano*, pp. 72-87.
- [14] Pagano Giuseppe (1933). "L'estetica delle costruzioni d'acciaio". *Casabella*, 68-69, pp. 66-67.
- [15] Pagano Giuseppe, (1933). ibid.
- [16] Pagano Giuseppe. "Tre anni di architettura in Italia" (1937). *Casabella*, 110, pp. 2-5. Nella stessa direzione si colloca una delle prime compiute elaborazioni in Italia a proposito del disegno industriale e del suo ruolo nella costruzione di una "civiltà delle macchine", pubblicata sempre su *Casabella* nel 1942. A questa i "temperamenti più vivi" si vanno rivolgendo "con tutta l'attenzione di chi vede nuove possibilità di cooperazione sociale, nuove e più eque distribuzioni di ricchezza, nuovi stimoli di poesia e bellezza, nuovi presagi per la città del domani" Pagano Giuseppe (1942), "Civiltà industriale". *Costruzioni-Casabella*, 175, pp. 2-11.
- [17] In collaborazione con Agnoldomenico Pica e il pittore Nicolò Segota la *Sala dei lavori pubblici*; con Angelo Bianchetti e il pittore Costantino Nivola, la *Sezione della confederazione italiana dei tessili*; sempre con Bianchetti le sezioni dedicate agli strumenti di precisione, all'ottica, alle industrie leggere, ai profumi e alla sezione della cellulosa.
- [18] (1937). "Il Padiglione italiano all'Esposizione di Parigi". *Casabella*, 115, pp. 14-35.
- [19] (1940) *VII Triennale. Guida*, Milano, pp. 125-157.
- [20] Ivi, p. 125.
- [21] Pagano Giuseppe (1940). "L'architettura alla VII Triennale", *Costruzioni-Casabella*, 149, p. 15.
- [22] (2014). "Giuseppe Pagano (1896-1945). La città corporativa all'Eur", *Casabella*, 842, p. 4.
- [23] *Panorama* (Enciclopedia delle attualità) quindicinale italiano di attualità e cultura, fu fondato nel 1939 a Roma, edito da Gianni Mazzocchi e chiuso nel 1940. Nel breve periodo di esistenza, (dall'aprile 1939 a settembre 1940) fu diretto da Raffaele Contu, Giovanni Mazzocchi, Giuseppe Pagano e infine da Emilio Ceretti.
- [24] Sinigalli Leonardo (1940). "Standard", *Panorama*, 8 (aprile), pp. 25-27; Pagano Giuseppe (1940), "Inchiesta sull'abitazione umana", *Panorama*, 6 (marzo), pp. 22-25.
- [25] Vedi, Cinelli Barbara et al. (2013). *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano: Bruno Mondadori.
- [26] Questa fase è stata di recente analizzata anche dallo storico Mimmo Franzinelli, *Giuseppe Pagano, l'intellettuale (in)attuale*, in <http://www.mimmofranzinelli.it/tool/home.php?s=0,1,55,57,93>. Franzinelli lamenta le oggettive difficoltà nell'occuparsi di Pagano, anche perché, come avevano già segnalato fin dal 1993 Bassi e Castagno, «a pesare negativamente sugli studi è intervenuta la dispersione del suo archivio, da ultimo segnata da deprecabili forme di appropriazione delle carte depositate dalla famiglia alla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli nel lontano 1976 e inspiegabilmente "ritirate" da un privato col pretesto di valorizzarle e mai rese né alla famiglia né alla Fondazione».
- [27] Lettera di Giuseppe Pagano alla moglie. In *Casabella*, Fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano, op.cit., p. 17.
- [28] Magatti Mauro (2009). *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo techno-nichilista*. Milano: Feltrinelli.
- [29] Koenig Giovanni Klaus (1978). "Il design italiano negli anni cinquanta", *Abitare*, 1, (ora in Koenig Giovanni Klaus (1995). *Il design è un pipistrello mezzo topo mezzo uccello*. Firenze: Ponte alle grazie, p. 56).

— La stampa clandestina nella Resistenza. Il caso studio di Lerici.

Andrea Vendetti — Università La Sapienza di Roma

La storia delle tipografie clandestine della Resistenza italiana è un argomento poco approfondito, a maggior ragione se indagato dal punto di vista di chi diede forma ai messaggi della contro-propaganda antifascista. Le vicende degli stampatori, i motivi delle loro scelte tipografiche, le difficoltà che furono costretti ad affrontare hanno difficilmente trovato il giusto spazio. A livello generale, questa ricerca può essere considerata un piccolo contributo nel tentativo di estendere il campo di indagine della storia del graphic design, discostandosi da una narrazione canonica e comprendendo metodi e strumenti propri di altre discipline. Dopo aver analizzato alcune questioni generali inerenti la produzione della stampa clandestina, fornendo il dovuto background storico, in questo contributo presenterò il caso studio di Lerici. Credo che tale esempio possa infatti essere considerato dimostrativo di cosa significasse organizzare una tipografia in clandestinità durante l'occupazione nazifascista.

— **Lo studio della stampa clandestina dalla prospettiva del design: questioni storiografiche**

Studiare le vicende delle tipografie che operarono clandestinamente a supporto della Resistenza rappresenta un piccolo passo nel tentativo di ampliare il campo d'indagine della storia della grafica. Qualsiasi discussione storiografica contemporanea, difatti, non può che evidenziare l'esigenza di nuovi punti di vista in antitesi a una narrazione *canonica*.

Già negli anni novanta, agli albori della disciplina, la possibile presenza di un canone nella storia del graphic design era un tema centrale per la comunità scientifica, come espressamente sottolineato dall'articolo

La fine

del

Sabotatore



di Martha Scotford [1] e dal dibattito che questo ha generato [2] Nonostante il tempo trascorso, e le molteplici azioni volte ad ampliare il campo d'indagine storiografico, la questione riveste ancora un ruolo importante: Breuer afferma che «Over time, the narration of design history has been continuously implemented and modified. However, these modifications have not had a significant effect upon the mainstream narrative: there is still a canon to which the telling of the history of design adheres» [3].

Per quanto abbia mantenuto alcune peculiarità, indubbiamente il fenomeno della stampa clandestina avversa al regime nazista ha avuto dei punti in comune in ogni nazione invasa e sottoposta al controllo delle autorità tedesche. Come evidenziato da Yildiz [4], oltre che in Francia – la nazione dove probabilmente il fenomeno è stato maggiormente studiato anche a livello internazionale, la produzione di stampati clandestini coinvolse anche stati meno centrali nel teatro di guerra, come la Slovenia e la Serbia. Appare chiaro che proprio in virtù di questi punti in comune trasversali alle varie nazioni europee, un'occasione di confronto sulle varie forme della stampa clandestina antinazista sarebbe quantomeno auspicabile, se non storiograficamente urgente.

In Italia, in un'indagine relativa ad alcune questioni che attendevano di essere affrontate o approfondite dalla storiografia, Maddalena Dalla Mura [5] individuava, nel 2014, una macro area denominata *impegnata*, utile a ridisegnare i confini della grafica italiana. Uno degli argomenti specifici che urgeva riconsiderare era proprio la grafica della Resistenza, e prendeva la mia tesi triennale come unico riferimento sul tema – cosa alquanto piacevole, ma che di fatto metteva in evidenza l'assoluta mancanza di approfondimento dell'argomento da parte della comunità scientifica. A questo proposito, approfondire lo studio della stampa clandestina dal punto di vista del graphic design implica un particolare approccio storiografico.

Innanzitutto, appare chiaro che il tema si ponga a metà tra la storia dei media e la storia del graphic design, vada inserito all'interno di una più ampia guerra di propaganda e coinvolga dei rami dei visual studies. Un'importante considerazione riguarda poi la sfera estetica: la grafica della Resistenza, di fatto, non risulta particolarmente interessante da un punto di vista strettamente formale. Le specificità della stampa antinazista non portarono, infatti, alla creazione di un linguaggio visivo

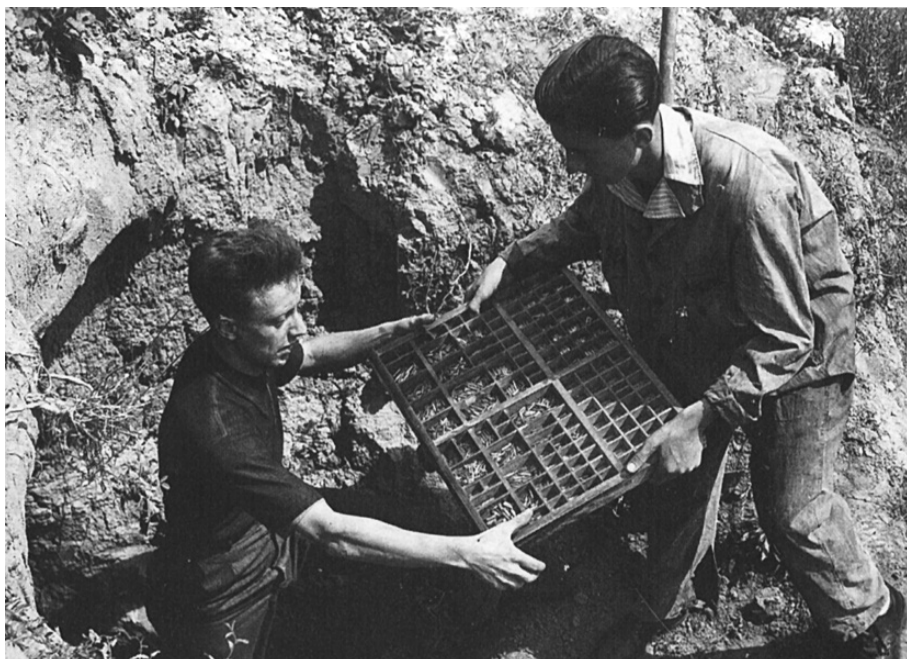
innovativo: come vedremo, le motivazioni alla base delle scelte tipografiche furono ben altre. Si tratta quindi di una grafica non autoriale, molto lontana da ben più note esperienze, anche contemporanee.

Fa poi riflettere il fatto che, nell'elaborazione di una storia anti-eroica, vada necessariamente inclusa una vicenda nella quale i protagonisti furono eroi per davvero. La grafica della Resistenza fu un grande esempio di design anonimo (in tutte le accezioni del termine), perpetrato da chi faceva il tipografo di mestiere e che vide nel migliore dei casi apparire il proprio nome insieme a tanti altri nei libri sulla storia della Resistenza, ma il cui lavoro clandestino non venne comunque mai ricordato nelle ricognizioni storiche inerenti il mestiere che esercitò per tutta la vita. E probabilmente è giusto che sia così: la storia della stampa clandestina è, in gran parte, storia collettiva, come storia collettiva fu la storia della Resistenza. Le stesse considerazioni valgono naturalmente anche per chi si improvvisò tipografo per necessità contingenti – del resto, nella storia della grafica sono molti gli esempi di persone che si trovarono a esprimere le proprie idee attraverso la comunicazione visiva nonostante la loro professione fosse un'altra. Ovviamente vi furono delle eccezioni – ho già scritto in altra sede [6] delle esperienze di alcuni grafici che diedero il proprio contributo attivo alla Resistenza italiana, e che sono ora ricordati nei libri di storia della grafica.

Tra gli aspetti storiografici, va inoltre tenuto in considerazione il ruolo del tipografo in quel dato momento storico. Siamo ancora lontani – più culturalmente che cronologicamente – dalla nascita della figura dell'art director e del marketing pubblicitario: lavorare in una tipografia significava saper mettere in pagina nella maniera più chiara possibile delle informazioni principalmente testuali; e ciò implicava una mole di conoscenza tecnica specifica non indifferente già nella preparazione della forma tipografica. Questo sapere artigianale vedeva poi il suo culmine nella fase di stampa. Per questo la componente tecnica è un fattore di assoluta rilevanza in questo specifico tema, per comprendere appieno sia questioni organizzative e procedurali, che l'estetica di un volantino antifascista o lo sforzo produttivo che vi si celava dietro.

Si tratta infine, per le particolari condizioni in cui si sviluppò, di un segmento di storia del graphic design che necessita di essere approcciato con strumenti e metodi propri di altre storie, come per esempio

Fig. 2 — Ricostruzione fotografica dell'organizzazione di una tipografia clandestina.



quella sociale. In ogni caso, tenere in considerazione il legame con la storia della Seconda guerra mondiale e con la storia della politica italiana spesso si rivela fondamentale anche solo per una disamina delle fonti.

Iniziata nel 2012 e portata avanti a più riprese, questa ricerca è stata condotta principalmente in archivi, pubblici e privati, disseminati sul territorio italiano. Naturalmente non si è trattato di archivi relativi alla conservazione di *ephemera* legati direttamente al mondo del graphic design, quanto di Archivi di Stato e fondazioni private inerenti la politica italiana.

Riguardo il tema della stampa clandestina antifascista in generale, le pubblicazioni che si sono susseguite negli anni si sono quasi sempre concentrate sul contenuto degli stampati [7], riportando non le immagini degli artefatti ma le trascrizioni, e risultando quindi utili alla mia ricerca solo per questioni di contesto. Difficilmente si è scritto delle vicende dei tipografi, se non in pochissimi casi specifici e locali o in occasioni di ricorrenze.

Tra le tante esperienze in cui mi sono imbattuto in questi anni di ricerca, la tipografia clandestina di Lerici è uno di quei rari casi in cui la storia della stamperia è stata ricostruita in maniera piuttosto fedele [8],

seppur con delle inevitabili lacune. Per tentare di colmarle, ho intervistato alcuni testimoni dell'epoca; inoltre, problematica centrale per la mia prospettiva, l'archivio degli stampati era andato perduto, e anche delle poche riproduzioni riportate si era persa la fonte originale: quindi l'apparato iconografico andava completamente ricostruito.

— **L'apporto della stampa clandestina nella guerra di propaganda al nazifascismo**

L'8 settembre 1943, con le truppe naziste ancora sul territorio italiano, il capo del governo Pietro Badoglio annunciò alla popolazione l'entrata in vigore dell'armistizio firmato con gli anglo-americani, affermando che ogni atto di ostilità dei militari italiani contro le forze anglo-americane dovesse cessare; e che tuttavia esse avrebbero reagito a eventuali attacchi da qualsiasi altra provenienza. Le forze armate italiane, lasciate senza precisi ordini in tutti i vari fronti nei quali combattevano, si sbandarono. Dopo poche ore di battaglia l'Italia venne quindi occupata militarmente dai tedeschi, ormai ex alleati.

In questo contesto, gli antifascisti si unirono ai militari senza direttive e ai renitenti alla leva dando vita alla Resistenza italiana contro il nazifascismo. Si trattò di venti mesi di sabotaggi e aperte battaglie, che furono strategicamente fondamentali per la liberazione della nazione da parte delle truppe americane. La Resistenza riuscì a far combattere insieme fazioni politiche anche molto diverse, ma unite negli ideali della libertà e della democrazia. La maggioranza erano comunisti, ma all'interno delle formazioni c'erano anche socialisti, liberali, cattolici e monarchici.

Oltre che sul piano militare, la Resistenza diede un contributo fondamentale sul piano della propaganda. Bisogna considerare che l'Italia veniva da un ventennio in cui le autorità fasciste proibirono, tra le altre cose, la libertà di stampa, e contemporaneamente dedicarono un grandissimo sforzo alla propaganda, controllata da un apposito ministero. Gli storici sono concordi nel constatare che fu proprio grazie alla macchina della propaganda che il regime di Mussolini riuscì ad avere un consenso tanto diffuso.

Tra le diverse aree di appartenenza politica della Resistenza, furono proprio i comunisti a impegnarsi in maniera maggiore nell'attività di contro-propaganda: credevano infatti che la sollevazione popolare avrebbe

avuto un ruolo fondamentale a ridosso dell'arrivo degli alleati. Inoltre credevano che il sabotaggio, o almeno un atteggiamento ostile, dovesse partire dalle persone comuni; per questo organizzarono scioperi nelle fabbriche e diedero indicazioni ad altre fasce della popolazione sul comportamento da seguire. La stampa ebbe in questa attività un ruolo basilare.

Erano diversi i modi di provvedere a questa necessità di stampati. Alcune tipografie commerciali, che magari di giorno lavoravano anche per le autorità fasciste, di notte erano animate da pochi fidati operatori che stampavano clandestinamente per la Resistenza. Un'altra modalità vedeva le formazioni partigiane (soprattutto quelle di montagna) utilizzare le tipografie dei paesi che incontravano nei loro continui spostamenti. Tuttavia il mio lavoro di ricerca si è concentrato sulle tipografie allestite clandestinamente nelle città della provincia italiana.

Per la scarsità dei mezzi a disposizione e per le condizioni in cui i tipografi della Resistenza si trovarono a operare, si trattava di produzioni molto semplici, che avevano un duplice scopo: occuparsi del bisogno di informare le varie fasce della popolazione rispetto alle azioni partigiane e più in generale all'evolversi della guerra, e proporre una visione politica opposta a quella del regime.

Dato il contesto, le scelte grafiche erano dettate non da filosofie né da vezzi, ma da esigenze che potevano significare la sopravvivenza stessa delle persone. La selezione dei caratteri era dettata esclusivamente dal fatto che questi non dovessero essere rintracciati dai nazifascisti. Questo colloca tale esperienza in maniera particolare rispetto alla storia della tipografia convenzionale.

Altre tecnologie più semplici avrebbero potuto permettere ai partigiani di condividere le informazioni e comunicare alla popolazione; tuttavia spesso si decise di usare delle tipografie, chiaramente più lente, pesanti e difficili da nascondere che, per esempio, un ciclostile. La ragione di questa scelta era il bisogno di *autorità* degli antifascisti manifestata attraverso il layout grafico, che comunicava non solo le informazioni, ma sottendeva un'organizzazione strutturata di cui potersi fidare.

— Il caso studio della tipografia clandestina di Lerici

Il caso studio qui presentato è quello della tipografia di Lerici, una piccola città in provincia di La Spezia, proprio a ridosso delle Cinque

Terre. Aveva – e ha tuttora – una tradizione antifascista molto forte, tanto che già nel 1929, quattordici anni prima dell’inizio della Resistenza, un nucleo di oppositori al regime diede vita a una prima tipografia clandestina, durata cinque anni.

Nel 1943, con l’Italia occupata dai nazisti, i nuclei di Resistenza della provincia di La Spezia iniziarono a organizzare alcuni punti per la produzione della stampa clandestina, in cui venivano adoperati dei mezzi molto semplici: i volantini erano infatti scritti su carta-riso, battuti a macchina da scrivere o ciclostilati. Questi non potevano essere sufficienti a organizzare un sistema di propaganda coordinato in maniera capillare e sistematica. Si avvertiva il bisogno di una vera e propria tipografia, che attraverso l’impatto visivo mostrasse chiaramente la serietà e l’organizzazione delle forze antifasciste, e che già a un primo sguardo infondesse fiducia nella popolazione.

Il Partito Comunista individuò in Tommaso Lupi, protagonista della precedente esperienza della stampa clandestina e fuggito dal confino nel sud Italia a cui era stato condannato, il responsabile a cui affidare la delicata attività [9]. I motivi che portarono alla scelta di Lerici furono invece la posizione geografica strategica e la mancanza di fabbriche, il che poteva far supporre ai nazisti una minore presenza della classe operaia. In particolare, si optò per una villa di fine Ottocento disabitata, sita in un bosco sui monti subito sopra la città.

Venne quindi recuperata una pedalina, acquistata al peso come ferro da fondere e riutilizzare; e in seguito vennero acquistati due set di caratteri tipografici (uno completo e uno, di pochi punti più grande, fornito delle sole maiuscole). Si decise di fare questo acquisto a Pistoia, una città in Toscana, stando attenti al fatto che i caratteri non fossero mai stati utilizzati prima: questo per non lasciare indizi alle autorità nazifasciste, che avrebbero potuto individuare altri stampati con gli stessi caratteri confrontando eventuali difetti delle singole lettere, e quindi risalire ai compratori degli stessi.

Il problema successivo, probabilmente il più grande, fu il trasferimento della pedalina, il cui peso era di circa otto quintali, nel luogo individuato. Si decise di non utilizzare le strade principali, e quindi la macchina venne completamente smontata e caricata su un carretto trainato da un cavallo lungo impervie strade di montagna e durante una fitta nevicata.

Fig. 3 — La villa dove venne collocata la tipografia clandestina di Lerici.



Il primo volantino uscì dalla tipografia clandestina di Lerici alla fine di novembre del 1944: si trattava di un appello alle popolazioni e ai lavoratori che contrapponevano alla vuota retorica della propaganda nazifascista la realtà dei fatti. A questo, negli otto mesi in cui la tipografia clandestina di Lerici fu attiva, se ne aggiunsero moltissimi altri. Inoltre si riuscì a stampare un numero de *l'Unità*, il giornale del Partito comunista. Fu indubbiamente uno dei punti più alti di quell'organizzazione clandestina.

La vita della tipografia era caratterizzata da una rigorosa disciplina: riguardo alla sicurezza, la regola era di farsi vedere il meno possibile anche dai contadini delle zone limitrofe. Orari e ruoli erano molto ben definiti, anche in un'ottica di ottimizzazione dei tempi e di riuscita del lavoro. La stampa veniva effettuata quasi esclusivamente nelle ore del coprifuoco per limitare al massimo la possibilità di transito di passanti nel vicino sentiero, e quando questo non poteva accadere per la mole di stampati richiesti, la produzione veniva bloccata alle prime avvisaglie di presenza di persone nelle vicinanze. Queste accortezze si rendevano necessarie a causa del rumore molto forte e caratteristico della macchina. Dopo varie prove si pensò inoltre di spostare la pedalina nella grande ci-

COMITATO SEGRETO D'AGITAZIONE

Del Piemonte, della Lombardia e della Liguria.

OPERAI ED OPERAIE, TECNICI ED IMPIEGATI!

L'ora dell'azione è arrivata da domani.

SCIOPERO GENERALE IN TUTTE LE FABBRICHE

Del Piemonte, della Lombardia e della Liguria e dei principali centri industriali d'Italia.

OPERAI ED OPERAIE, TECNICI ED IMPIEGATI!

Fermate le macchine, chiudete i registri! Restate però ai vostri posti di lavoro, composti e disciplinati, agli ordini dei vostri Comitati segreti di agitazione, pronti ad ogni manifestazione che fosse ritenuta necessaria, pronti a rintuzzare qualsiasi violenza da chiunque venisse.

Inviato dai padroni delle delegazioni di operai ed operaie, di tecnici e di impiegati, incaricatele di presentare le vostre dettagliate rivendicazioni:

a) **PER UN EFFETTIVO AUMENTO DELLE PAGHE, PROPORZIONATO ALL'AUMENTATO COSTO DELLA VITA, CON PARTICOLARE RIGUARDO ALLE PAGHE PIÙ BASSE.**

b) **PER UN EFFETTIVO AUMENTO DELLE RAZIONI ALIMENTARI PER TUTTI, CON PARTICOLARE RIGUARDO AI GRASSI, AL LATTE, ALLO ZUCCHERO PER I NOSTRI BAMBINI.**

c) **PER L'EFFETTIVO PAGAMENTO DELLE GRATIFICHE PROMESSE IN LUGLIO E PER IL MANTENIMENTO DI TUTTE LE PROMESSE FATTE.**

Chiedete che cessino tutte le violenze naziste e fasciste contro i lavoratori ed i familiari dei patrioti, contro gli arrestati. Chiedete il rilascio di tutti i carcerati politici.

Chiedete che non si produca più per la guerra nazifascista, ma per i bisogni del nostro popolo; si evitino così i bombardamenti aerei.

Manifestate fermamente la vostra decisione di non permettere il trasporto delle nostre industrie in Germania: Non un nemo né una macchina in Germania!

FERROVIERI!

Unitevi alla lotta degli operai, fate vostre le loro rivendicazioni! Scioperate, interrompete i trasporti nemici, aiutate l'opera di sabotaggio dei patrioti.

PATRIOTI!

Aiutate i proletari in sciopero, attaccate con raddoppiata audacia fascisti e nazisti, soprattutto immobilizzate tranvie, ferrovie, ed ogni sorta di trasporti.

MASSAIE!

Rafforzate la battaglia dei vostri uomini! Essi lottano per un pò più di pane. Scendete in piazza con i vostri bambini e reclamate viveri, grassi, latte, zucchero, vestiti.

LAVORATORI E ITALIANI TUTTI!

Non uno disertare questa grande battaglia per il pane e la libertà dei lavoratori, per il bene della nostra Patria! Ognuno aiuti come può e quanto può.

Non lasciatevi piegare né dalle lusinghe né delle minacce! Sapete quanto valgono le promesse nazifasciste. I nostri nemici sono feroci perché hanno paura. Battuti sui campi di battaglia di Russia e d'Italia, in procinto di abbandonare Roma, dovranno cedere anche di fronte alla nostra compatenza e combattività.

Non una defezione, non una debolezza e la vittoria sarà nostra. Il proletariato italiano potrà così ascrivere a propria gloria un altro poderoso contributo da esso apportato alla liberazione propria e dell'Italia dagli odiati nazisti e fascisti.

sterna vuota sottostante l'aia lastricata: quando l'imboccatura era chiusa, all'esterno non si percepiva quasi nessun rumore. Si decise così di murare quest'ultima e di scavare, a colpi di scalpello, una galleria nel muro e nel terreno fino al bosco, ottimo nascondiglio nel caso gli stampatori clandestini fossero stati scoperti. I lavori durarono parecchi giorni, anche perché per essere calata attraverso l'imboccatura, la macchina dovette essere smontata e rimontata per la seconda volta. L'apporto della tipografia di Lerici fu fondamentale anche nell'organizzazione degli scioperi del marzo 1944 [10]. Tutte le fabbriche della provincia spezzina erano infatti state fatte destinatarie dei volantini clandestini.

Dopo questo periodo di intensissima produzione le autorità nazifasciste, che in cinque mesi non erano ancora riuscite nemmeno ad avvicinarsi al fulcro dell'organizzazione, decisero di intensificare le indagini e inasprire ancora le misure repressive, consapevoli dell'importanza che la stampa clandestina stava progressivamente assumendo. Dopo varie vicissitudini, che portarono per un periodo allo spostamento della tipografia nonché all'arresto e all'uccisione di alcune persone coinvolte nella rete clandestina della stampa antifascista, accadde un fatto inaspettato: i nazisti decisero di utilizzare i monti sopra Lerici, dove era sita anche la tipografia, per costruire delle batterie contraeree.

Il 10 settembre i tedeschi bussarono alla porta della villa ma, anche grazie alle precauzioni a cui abbiamo accennato, non si accorsero di nulla. Intimarono solo a chi era presente di lasciarla al più presto, perché avrebbero dovuto occuparla per alloggiarvi il comando militare. I partigiani lasciarono quindi il loro rifugio, ma non prima di aver messo al sicuro gli strumenti più importanti e portato via la documentazione più delicata. Si può immaginare che quando i tedeschi occuparono la casa e provarono ad aprire l'acqua, ovviamente, questa non funzionò; scesi a controllare la cisterna, trovarono la pedalina e la distrussero completamente (a liberazione avvenuta, infatti, questa fu ritrovata in pezzi).

Gli artefici della stampa clandestina provarono a conservare un archivio del loro lavoro all'interno di un buco in un muro, ma, come accennato, a causa di un'infiltrazione d'acqua, i volantini e i giornali che vi erano conservati si rovinarono irrimediabilmente. Questo, unito alla pericolosità insita nel conservare i materiali clandestini distribuiti, ha reso molto difficile il reperimento degli stampati originali. Durante gli studi

Fig. 4 — Una delle riproduzioni da cui si è partiti per individuare gli stampati originali della tipografia clandestina di Lerici conservati presso gli archivi.

di alcuni storici locali negli anni settanta [11], alcuni dei volantini prodotti nella tipografia di Lerici vennero alla luce, ma la mancanza di indicazioni circa le fonti e la morte degli autori hanno lasciato in eredità solamente alcune riproduzioni in bianco e nero senza ulteriori indicazioni.

Uno dei primi risultati della mia ricerca, già nel 2012, fu quello di aver ritrovato uno di questi volantini, relativo agli scioperi del 1944, alla Fondazione Lelio e Lisli Basso, a Roma. Il riconoscimento era stato possibile dall'analisi comparativa dei caratteri con quelli delle riproduzioni di cui sopra. Continuando le ricerche, e dopo aver visitato molti archivi della provincia, nel 2018 sono finalmente riuscito a trovare alcuni degli stampati riprodotti: questi erano stati allegati alle denunce delle autorità relative ad azioni di propaganda del materiale. Sono così riuscito a restituire agli studiosi le esatte collocazioni delle fonti, e ai lericini degli artefatti che testimoniano una parte importante della loro memoria collettiva.

— Conclusioni

In conclusione, la mia ricerca si focalizza su un aspetto della storia della grafica che finora, dalla prospettiva del design, non era stato preso in considerazione. Se infatti moltissimi studi si sono concentrati sulla complessità della comunicazione nazifascista, quasi mai è stata presa in considerazione la controparte di quella che fu una vera e propria guerra di propaganda che, come si è potuto vedere, non ha avuto bisogno di maestri o capolavori. Inoltre, in questi anni trascorsi facendo ricerca, ho potuto verificare concretamente quanto la conoscenza del contesto socio-culturale sia fondamentale quando si intraprende uno studio inerente la storia della grafica; e d'altro canto, quanto questa possa rivelarsi uno strumento imprescindibile nell'aggiungere tasselli fondamentali al mosaico della storia.

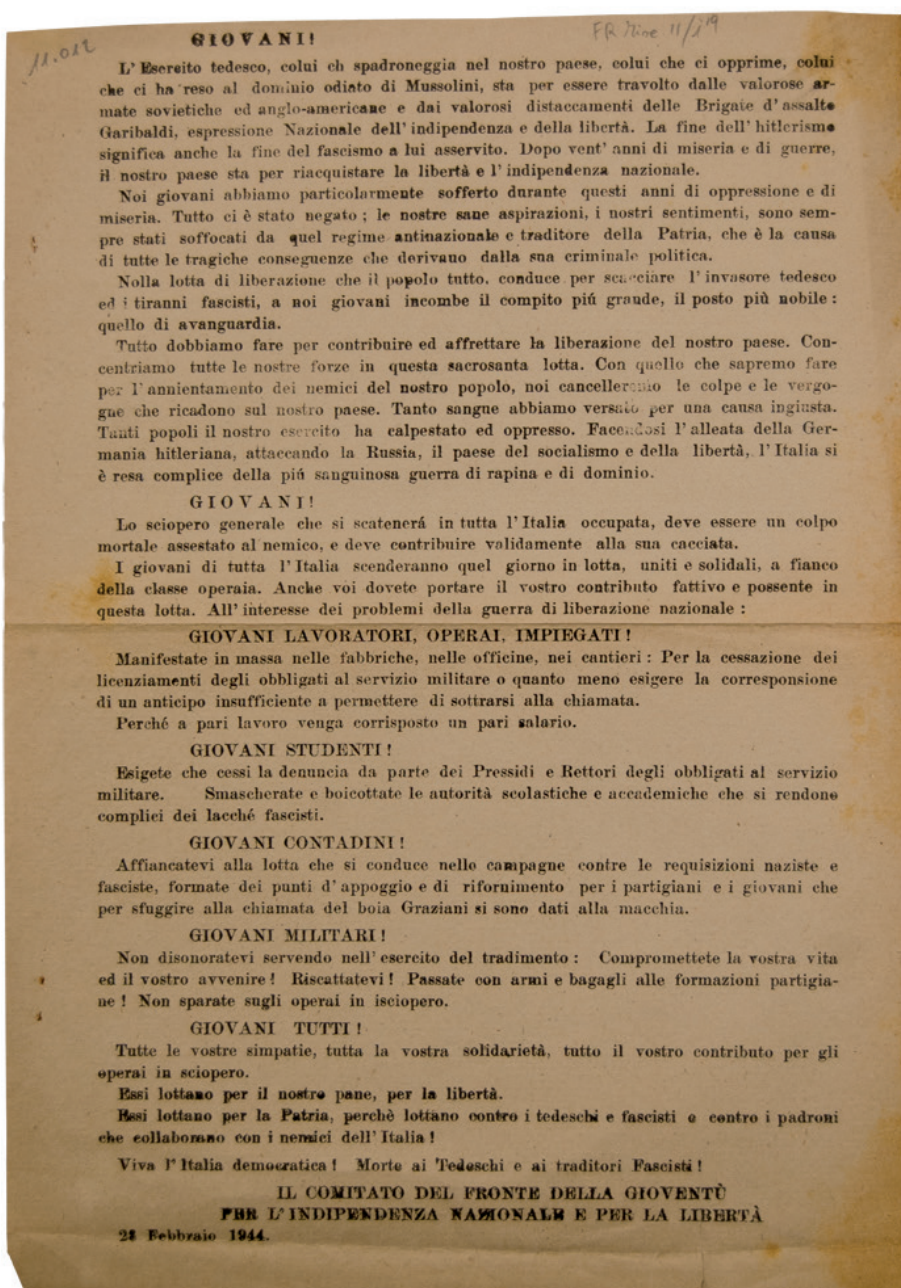


Fig. 5 — Volantino clandestino stampato nella tipografia di Lerici in occasione degli scioperi del marzo 1944, ora conservato alla Fondazione Lelio e Lisli Basso, a Roma.

GIOVANI SOLDATI E MARINAI

L'invasore tedesco, nel bisogno impellente di colmare le gravi perdite subite e che sta sabendo su tutti i fronti, particolarmente sul fronte dell'Est, ha indotto il pseudo governo repubblicano fascista a richiamarvi alle armi per servirvi di voi come carne da cannone, ad uso dei nazifascisti, per una guerra ormai perduta.

Molti di voi hanno avuto il torto di accettare l'invito e stanno ora comprendendo la dura realtà. Non sono le promesse, né le lusinghe d'ogni giorno che devono ingannarvi ancora, la realtà è una sola: **VOI NON SERVITE LA PATRIA. MA VOI SERVITE DA CARNE DA CANNONE ALL'INVASORE TEDESCO**, in lotta contro le armate della liberazione.

GIOVANI SOLDATI E MARINAI!

La Patria la difendono coloro che, al contrario di voi, non hanno risposto all'appello del boia Graziani, ma si sono invece arruolati fra i partigiani con i Distaccamenti e le Brigate d'assalto Garibaldi! Costoro sono i veri Patrioti che danno oggi il loro sangue per la liberazione dell'Italia, che hanno risposto all'appello della Patria, che combattono contro i tedeschi che occupano il nostro paese, ai quali è stata dichiarata guerra e dal popolo italiano e dal governo legale d'Italia.

Ma se questo può essere rimprovero per taluni di voi non è detto che non vi sia via d'uscita: Voi potete ancora e VERAMENTE servire la Patria disertando e raggiungendo le file dei Partigiani; voi potete ancora essere utili alla Patria e alla lotta contro i traditori fascisti e contro i tedeschi compiendo atti di sabotaggio e di diversione; trascurando la manutenzione delle armi e delle macchine, danneggiandole, mettendo dell'incuria nell'eseguire gli ordini, fornendo armi ed informazioni ai partigiani ed ai patrioti **RIFIUTANDovi DI MARCIARE CONTRO GLI OPERAI IN SCIOPERO**, contro i patrioti e contro i partigiani; passando agli anglo-americani se sarete andati al fronte!

GIOVANI SOLDATI. MARINAI!

Siate italiani, siate degni figli del popolo italiano che lotta oggi per la liberazione dell'Italia dai traditori fascisti e dalla barbarie hitleriana!

Per un'Italia libera ed indipendente!

Morte ai traditori fascisti ed all'invasore tedesco!

IL COMITATO DEL FRONTE DELLA GIOVENTÙ
PER L'INDIPENDENZA NAZIONALE E PER LA LIBERTÀ

9 Febbraio 1944

Fig. 6 — Volantino clandestino stampato nella tipografia di Lerici e indirizzato ai giovani soldati e marinai, e ora conservato all'Archivio di Stato di La Spezia.

VOLONTARI DELLA LIBERTÀ
COMANDO I.ª DIVISIONE "LIGURIA"

AGRICOLTORI !

Perché siate al corrente della situazione e non possiate un domani trincerarvi dietro alla scusa che nessuno vi aveva avvertiti, vi precisiamo diversi dati e vi notificiamo alcune direttive di massima per le quali questo Comando assume la completa responsabilità, sia di fronte al Governo Italiano che al Quartier Generale alleato.

1.o) Il patrimonio zootecnico italiano nelle provincie liberate è stato lasciato dai tedeschi in una situazione catastrofica.

Il 90 o/o dei capi bovini ed equini è stato portato in Germania e mitragliato dalle truppe tedesche.

2.o) Nelle provincie ancora soggette alla tirannia nazista ed in particolare nell'alexandrino, nel mantovano e nel Veneto i comandi militari tedeschi, con l'aiuto dei traditori fascisti, trasferiscono in Germania l'80 o/o del patrimonio zootecnico.

3.o) Le autorità tedesche e neo-fasciste permettono, anzi favoriscono, CON LA COMPlicità DEGLI STESSI AGRICOLTORI, la macellazione clandestina su vastissima scala, per distruggere completamente il nostro patrimonio zootecnico in previsione di una avanzata alleata per annullare la possibilità di una nostra ripresa economica nel dopoguerra.

Il Comando della I.ª Divisione "Liguria", da tempo si sforza di convincervi che è preferibile mantenere in vita il bestiame, che sarà domani una fonte sicura di reddito, piuttosto che incassare oggi delle somme che palano considerevoli mentre in realtà poco o nulla rappresentano.

L'attuale moneta, per la incresciosa situazione finanziaria dovuta alla inflazione, tuttora in pieno sviluppo, avrà domani un potere di acquisto assai ridotto. Al fine di dare alla nostra agricoltura la possibilità di una base sicura per il dopoguerra, consigliamo gli agricoltori del piano e del monte di seguire le seguenti direttive:

1.o) Inviare ai monti delle zone presidiate dei patrioti il maggior numero di capi di bestiame delle aziende agricole di pianura, avendo cura di trasferirvi mangimi concentrati e foraggi pressati, che maggiormente si prestano al trasporto. Le formazioni patriottiche garantiscono il bestiame dalle razzie tedesche e fasciste che sono inevitabili nelle regioni di pianura. Se anche la metà dovesse perire per la mancanza di foraggio sarebbe sempre minore danno della totale razzia tedesca o fascista o della vendita dei capi al mercato nero, che offre un compenso semplicemente illusorio.

2.o) Occultare quanto è più possibile i prodotti agricoli dell'annata perché i tedeschi ed i traditori fascisti conoscono una sola politica: la razzia e la distruzione.

Eventuali commissioni di agricoltori del piano, per porre in atto le predette direttive, potranno presentarsi a questo Comando che farà di tutto per porre in salvo il patrimonio zootecnico della zona.

AGRICOLTORI !

Considerate che domani varrà più un capo di bestiame o un chilo di farina di castagne, che un portafoglio pieno di carta da macero la quale non servirà né a ridare possibilità di lavoro ai vostri figli né un giorno di benessere alle vostre famiglie.

Noi dobbiamo assolutamente evitare che il nostro popolo, già così martoriato, abbia domani a soffrire la carestia. Dobbiamo fidare esclusivamente delle nostre possibilità. Gli alleati, impegnati in uno sforzo bellico gigantesco e nella ricostruzione di molti paesi, non potranno certo far valere subito i benefici degli aiuti che ci hanno promesso.

AGRICOLTORI !

Guardate in faccia la dura realtà e sappiate che salvando il vostro patrimonio agricolo creterete le premesse necessarie per la ripresa economica, nel dopoguerra, dell'intero popolo italiano.

W L'Italia libera ed indipendente che combatte e risorge!

1941.

IL COMANDO DELLA I.ª DIVISIONE "LIGURIA"

Fig. 7 — Volantino clandestino indirizzato agli agricoltori, e ora conservato all'Archivio di Stato di La Spezia. Dal confronto tipografico con gli altri volantini si può convenire che non sia stato stampato nella tipografia di Lerici.

- [1] Scotford Martha (1991). "Is there a canon of graphic design history?". In *AIGA Journal of Graphic Design*, vol. 9 n. 2.
- [2] Meggs Philip B. (1997). *Is a Design History Canon Really Dangerous?* In Marie Finamore & Steven Heller, *Design Culture: An Anthology of Writing from the AIGA Journal of Graphic Design*, pp. 228-232. New York: Allworth Press.
- [3] Scotford Martha (2008). "Googling the canon". In *Eye*, vol. 17, n. 68, 14-15.
- [4] Breuer Gerda (2016). *Women and Graphic Design in the History of Design and in Design History*. In Antonino Benincasa & Giorgio Camuffo & Maddalena Dalla Mura & Christian Upmeyer & Carlo Vinti, *Graphic Design: History and Practice*, p. 39. Bolzano: Bozen-Bolzano University Press.
- [5] Yildiz Emre (2017). *Graphic Design Practices as Tools of Resistance*. In Balcioglu Tevfik & Baydar Gülsüm. *Resistance with / in / to Design*, pp. 230-233. Izmir: Yasar University & 4T.
- [6] Dalla Mura Maddalena & Vinti Carlo (2013, Autunno). "Grafica, Storia, Italia: estendere il campo". In *Progetto grafico*, 24, 8-33.
- [7] Vendetti Andrea (2015). *La grafica, l'etica e la Resistenza*. In Grazia Gotti & Silvana Sola (a cura di). *Nome di battaglia: Provvisorio. Narrare la Resistenza ai ragazzi*, pp. 96-99. Bologna: Giannino Stoppani Edizioni.
- [8] Tarizzo Domenico (1969). *Come scriveva la Resistenza. Filologia della stampa clandestina 1943-1945*. Firenze: La Nuova Italia.
- [9] Mercuri Lamberto (1982). *Antologia della Stampa Clandestina (1943-1945)*. Roma: Quaderni della FIAP.
- [10] Fasoli Giuseppe (2006 [1981]). *Una tipografia clandestina. Il centro stampa della Rocchetta di Lerici durante la lotta di liberazione*. La Spezia: Edizioni Giacché.
- [11] Bianchi Aldo & Giacché Antonio (2012). *Tommaso Lupi partigiano, artefice della stampa clandestina antifascista*. La Spezia: Edizioni Giacché.
- [12] Farina Mario (a cura di) (1976). *La Spezia Marzo 1944. Classe operaia e Resistenza*. La Spezia: Istituto storico della Resistenza Pietro Mario Beghi.
- [13] Ibid.

— Albe Steiner e Gabriele Mucchi. Il valore politico e sociale dell'arte.

Marzio Zanantoni — Università di Parma

In un articolo per *Linea Grafica* del 1972 e dedicato alla grafica cubana [1], Albe Steiner, riflettendo sui concetti di “disegno” e di disegno grafico” scriveva:

«Credo che il principio del problema del disegno grafico non sia la copia. Questo linguaggio è in formazione, continuamente in fase di ricerca; non ci resta altra soluzione che quella di ricorrere al patrimonio universale e prendere a prestito o appropriarsi direttamente di questo o quel modello per aiutare il nostro linguaggio a formarsi; ne discende che la nostra qualità è alta, ma di imitazione [...] per contro abbiamo artisti grafici assai capaci, ma il cui difetto principale è una carenza di stile e non solo di questo, ma anche di qualcosa di più profondo e più serio dello “stile”: una posizione, una direzione, il sapere cosa si vuol fare col disegno, a cosa serve il disegno, quali risposte si deve poter dare con l'immagine a un mondo così concreto e specifico come il nostro». [2]

La riflessione di Steiner, come si può capire, coinvolgeva un sistema di valori e di giudizi, la cui formazione e politicità aveva alle spalle alcune scelte e una visione del mondo maturata e mediata soprattutto attraverso l'ambito milanese di una rivista e di un gruppo di lavoro come quello dal quale tante riflessioni intorno al disegno e all'arte in generale ebbero inizio: la rivista *Corrente* [3]. Nata il 1° gennaio 1938 a Milano per opera del giovanissimo Ernesto Treccani con il nome di *Vita giovanile*, la rivista era poi diventata *Corrente di vita giovanile* nell'ottobre dello stesso anno, per poi cambiare definitivamente il nome in *Corrente* dal febbraio

1939. Ben presto era divenuta l'organo milanese-fiorentino dell'intelligenza italiana d'opposizione e del movimento artistico culturale rappresentato da Raffaele De Grada, Giansiro Ferrata, Luciano Anceschi, Renato Birolli e da letterati come Carlo Bo, Mario Luzi e Piero Bigongiarri. A essi si aggiunse poi la decisiva spinta antifascista di Antonio Banfi e del gobettiano Edoardo Persico. La collaborazione di banfiani, fenomenologi milanesi ed ermetici fiorentini, tutti insieme per una cultura non asservita alla ragion di stato ma libera e non compromessa, portava *Corrente* ad approfondire le sue tematiche legate ai rapporti tra cultura e politica, arte e religione. Venne poi soppressa nel giugno 1940.

Il gruppo di *Corrente* aveva rappresentato, prima dell'entrata in guerra dell'Italia, un fondamentale fattore di sprovvincializzazione letteraria e artistica, ma anche un'anticamera del realismo, grazie alla riflessione sul legame tra arte e vita, rappresentativa del *milieu* sorto intorno al filosofo Antonio Banfi. Fin dai tardi anni trenta, la necessità di osservare con sguardo nuovo – «dal vero» – il paese reale, i suoi spazi e i suoi contesti subalterni ebbe in Milano un importante centro propulsore e anticipò la fioritura neorealista che, come è noto, fu al centro della politica culturale comunista nel dopoguerra [4].

Proprio a Milano, luogo e momento consueto di ritrovo di quegli artisti e non solo, erano diventati gli “affollati lunedì di via Rugabella” [5], la strada nel centro di Milano ove alloggiavano, al n. 19, Gabriele e Genni Mucchi.

«L'istanza che faceva incontrare a casa mia – appunto nel suo *Diario* -, a partire dal 1934-35 fino all'entrata dell'Italia nella guerra mondiale, nel 1940, un vasto gruppo di giovani che sarebbero diventati nel loro campo protagonisti e altre figure di primo piano, fu certamente, anzi senz'altro, sopra tutti gli interessi ideali e di mestiere, l'antifascismo. I più diventarono comunisti, ma c'erano antifascisti cattolici [...], socialisti e altri che si impegnarono col Partito d'Azione». [6]

Renato Guttuso, salito dalla Sicilia e stabilito a Milano agli inizi degli anni trenta, era stato tra i testimoni più consapevoli di uomini e letture che in via Rugabella infervoravano le passioni artistiche e politiche dei frequentatori della abitazione milanese di Mucchi.

«[...] in casa di Mucchi – ricorda Guttuso – ci si vedeva con Birolli Manzù Tomea Sassu Cantatore e Quasimodo e i De Grada, regolarmente un giorno ogni settimana [...]. Discutevamo di pittura e di antifascismo, vedevamo libri e riviste, gettavamo uno sguardo nell'Europa proibita (era il tempo dell'aggressione all'Etiopia e delle sanzioni). Si parlava con Sassu di Diego Rivera, si polemizzava sulla pittura sovietica che s'era vista qualche tempo prima alla Biennale di Venezia, si iniziava in modo incerto ma appassionato un discorso che doveva poi svilupparsi e precisare negli anni futuri». [7]

Anche i coniugi Steiner non potevano non passare per via Rugabella, dove, nel 1939, saldavano un'amicizia con i coniugi Mucchi che durerà nei decenni successivi.

«Nel 1939 – ricorda il padrone di casa – mi venne incontro Albe Steiner con la moglie Lica [...]. La simpatia reciproca, e l'intesa stabilita su molti punti della nostra vita e dei nostri interessi culturali, l'antifascismo subito dichiarato, fornirono il terreno sul quale nacque e diventò forte il legame mio e di Genni con loro. Albe e io formammo presto un duo che nei vivaci incontri tra artisti sapeva prendere convinto partito contro le trovate formalistiche, contro i manierismi che si andavano diffondendo in quegli anni specialmente nel lavoro degli architetti della generazione seguita a quella dei razionalisti... Parlavamo, io e lui, di “lavoro fatto a mano”, intendendo la semplicità e la razionalità di un saggio e cosciente operare “artigianale” contro le eccentricità e gli esibizionismi degli architetti professionisti e carrieristi... Albe sosteneva l'arte astratta, e ne aveva tentato diverse esperienze, soprattutto attraverso la fotografia, della quale era valente artefice... Si era dato alla grafica attraverso lo studio della composizione grafica classica, diventando un forte pubblicitario, cartellonista, inventore d'oggetti, impaginatore geniale di fogli stampati, presto noto in tutta Italia, facendo una scelta verso linguaggi atti a comunicare con la gente». [8]

L'incisiva descrizione che qui Mucchi faceva di Steiner, ne metteva in luce alcuni aspetti essenziali e duraturi: la critica agli architetti, il piacere del lavoro artigianale, la costruzione di un nuovo linguaggio per

comunicare con la gente, l'esperienza con la fotografia, mai abbandonata, la genialità dell'impaginazione. Ma decisive per la sua formazione saranno anche le discussioni che già in quello scorcio di fine anni trenta Albe affrontava, per consolidarne i principi:

«[...] Albe – racconta ancora Mucchi – sosteneva allora cessata la funzione sociale della pittura di quadri, essendo essa destinata nelle sue espressioni più comuni soltanto a fruitori privilegiati. Noi pittori avremmo dovuto darci a qualche cosa d'altro, di popolare, passibile di una grande diffusione... attraverso i manifesti, diceva Albe. ... Era una idea quanto mai suggestiva, ma i manifesti costavano, necessitavano di un editore, non hanno acquirenti, e allora i quadri sono destinati a rimanere “pezzi unici”, da offrire a compratori privilegiati... Fu cosa naturale che l'opera di un “pubblicitario”, costituita di elementi intrinsecamente indirizzati verso la propaganda, dovesse alla fine essere richiesta dalle organizzazioni di un partito politico battagliero come il PCI molto più che l'opera di altri artisti. Però nessuno degli altri “pubblicitari comunisti” ha dato alla causa del partito e della classe operaia tanto quanto diede Steiner in quegli anni. Era sempre disponibile, ma anche pieno di altri impegni, anche stanco, anche malato. Lavorava per gli industriali, si faceva pagare bene e poi poteva regalare idee e tempo a una infinità di studi, di progetti, di sedute, di discussioni con i compagni che chiedevano la sua collaborazione per l'editoria del partito o per la propaganda di una “Festa dell'Unità” o per una campagna elettorale». [9]

Gli anni di guerra e soprattutto i drammatici momenti della guerra civile e della Resistenza al nazifascismo avevano interrotto per forza di cose, ma solo momentaneamente, la discussione che si era aperta tra Mucchi e Steiner. Oltretutto, come è noto, Albe, nell'aprile 1946, per motivi familiari, di fronte alla scarsità di lavoro e alla perdita drammatica di persone e cose, decideva con Lica di partire per il Messico, ricongiungendosi ad alcuni parenti.

L'esperienza messicana e in particolare l'incontro con gli artisti del Taller de Gráfica Popular (il Laboratorio di Grafica Popolare), esperienza fondamentale non solo da un punto di vista artistico, aveva stimolato Steiner a riprendere e ad approfondire con Mucchi, seppure a distanza,

quella significativa discussione sul ruolo dell'arte, la sua funzione politica, il ruolo degli artisti marxisti, sino a prefigurare da parte di Albe, come mai gli capiterà di fare in forma così esplicita e confidenziale, una sua immagine della futura "società comunista". Scriveva Steiner a Mucchi il 1° agosto 1946:

«[...] gli artisti giovani del Taller Grafico che ora è diventato gruppo politico e che sono guidati da Leopoldo Méndez sono dei bravissimi comunisti di una onestà indiscussa, la loro attività è per il popolo e sentono con dolore e sofferenza i dolori dei popoli. Naturalmente non sono degli astratti perché la loro produzione è una produzione direi quasi politica forte e combattiva, ma sono dei giovani assai aperti ai problemi nuovi [...]. Quando tu mi dici che "il problema non è quello dell'arte astratta o concreta o naturalistica o espressionista o comunque: il problema è solo quello di avere qualcosa da dire e di avere in mano i mezzi per dirlo", sono solo parzialmente d'accordo con te perché se è giusto ed importante aver "qualcosa da dire" penso sia necessario per noi *dire* in modo chiaro, preciso e facilmente comprensibile almeno progressisticamente. Tutto certo ha importanza ed è serio quando è sincero e rappresenta la migliore espressione di un uomo artista, ma in questi tempi noi abbiamo delle responsabilità verso le masse e dobbiamo seriamente meditare sulle esperienze e sugli errori passati. Per esempio esiste secondo me un'arte borghese, un'arte decadente, un'arte settaria, un'arte riformista, un'arte sinistra, un'arte corrotta ecc. così come esistono delle correnti politiche che sono la manifestazione di interessi e di pensieri di uomini o di gruppi, i quali possono essere sinceri ed aver qualche cosa da dire ma che dal nostro punto di analisi o di vista non hanno ragione di pensare e di agire così. Può l'azione e l'opera di un artista essere influenzata dal materialismo dialettico e dal materialismo storico? Io penso di sì. Ed allora il problema non è solo di aver qualche cosa da dire e di avere in mano i mezzi per dirlo, ma è soprattutto di saper quello che si vuol dire ed in che modo, con uno studio attento e serio dei sistemi dei quali si dispone ed una direzione chiaramente progressista. E come potrebbe esprimersi diversamente un artista che vive ogni giorno nello spirito della lotta con i lavoratori che stanno combattendo e che sente con tutto il suo essere le sofferenze dei popoli? Come può un simile artista non

manifestarsi secondo un pensiero filosofico ed un ragionamento, anche semplicemente intuitivo, che non sia aderente al suo pensiero politico? Per esempio il problema dell'arte astratta, che tanto m'interessa, analizzato attentamente non può non essere facilmente individuato con la concezione Marxista di una civiltà del lavoro? Tutti gli studi seri in questo campo hanno per me una immediata applicazione nella vita di oggi e nella vita futura: nei piani della fabbricazione in serie di mobili, nell'uso e nella ricerca di nuovi materiali da costruzione, nelle nuove forme di visione, nella ricerca di nuovi materiali e nell'uso degli stessi, nello studio dei colori, dei loro rapporti, nelle proporzioni, negli aspetti medesimi delle nuove città nell'armonia e la praticità delle costruzioni collettive dove non può esservi aridità di pensiero e dove ogni manifestazione esteriore non deve assumere l'aspetto di un triste carcere, ma deve essere incentivo a nuovi studi e a nuove ricerche di un mondo che ancora deve essere creato. Sai Gabriele – concludeva Albe – io penso sempre ad una società comunista non arida, ma ricca di fantasia, tutta tesa alla scoperta di un universo ancora sconosciuto ma che sarà, ne sono sicuro, il premio di tanti sforzi, di tanti sacrifici, di tanti patimenti, e del resto come non dovrebbe essere così se i migliori uomini con tutte le loro energie hanno sacrificato la vita per il progetto e se la forza del loro pensiero non si è affatto spenta? Certo tutte queste idee sono ancora confuse ma la cosa che più m'interessa è di analizzarle, ragionarle e studiare prendendo come sistema il sistema che a noi deve essere più caro e che certamente è il sistema di analisi del nostro tempo. Dobbiamo sentire la responsabilità artistica nell'edificazione della nuova struttura sociale che deve nascere dalla rivoluzione. Per me è troppo semplice avere qualche cosa da dire ed in mano i mezzi per dirlo. Rispondimi ti prego, certamente mi aiuterai molto». [10]

Come si può constatare, davvero le riflessioni che Albe girava a Mucchi erano non solo rilevanti in sé, ma rappresentavano per entrambi un nodo centrale di discussione sul loro modo di essere artisti comunisti e marxisti, all'interno di una società borghese e persino nella prospettiva futura di una società diversa. La risposta di Mucchi tendeva a mettere in risalto la eccessiva “teoreticità” della posizione di Steiner:

«Vorrei ora rispondere alle tue osservazioni sull'arte [...]. Vedi, quando tu parli di responsabilità nell'arte, di quella responsabilità che non permetterebbe di avere semplicemente qualche cosa da dire e i mezzi per dirlo, finisci sempre col parlare di architettura, di nuovi materiali, di fabbricazione in serie ecc. cioè di problemi che implicano l'arte in un campo tecnico, e sono direttamente legati ai fatti sociali. Una teoretica in questo campo è necessaria e benefica. Ma io mi ribello a una teoretica della pittura o della poesia. Le teorie di Kandinsky sono disastrose, e la sua pittura? La pittura di Picasso, comunista, ha qualcosa a che fare col materialismo dialettico o storico? Pure i quadri che ho visto a Parigi sono *enormi*. Éluard, poeta della resistenza, per quanti anni ancora ci commuoverà? Ma noi siamo d'accordo, carissimo, se tu pensi che avere qualcosa da dire non può significare aver da dire delle cose meschine o egoistiche o pervertitrici. Io ti punzecchio nella tua tendenza un po' teorizzante, nel timore che ti faccia perdere in umanità. Mondrian, non lo posso soffrire: e tu sai dove vado io anche se faccio dei quadri astratti. Forse aver qualche cosa da dire significa essere molto umani (quanto lo è Picasso!). Essere umani comprende anche errare, se l'errore è generoso. Un errore umano, generoso, detto con mezzi perfetti può essere grande arte e arrivare, attraverso quei mezzi, anche al valore sociale. I mezzi: si acquistano solo in parte. Ammazzati a scavare dentro di te, uomo. Scava, scava, scava: da lì verrà fuori *qualche cosa*. Naturalmente devi vivere da uomo fra gli uomini: ecco il punto sociale. Ma siamo d'accordo, va là!». [11]

Siamo nel settembre del 1946. Le speranze uscite dalla Resistenza, il passaggio dalla Monarchia alla Repubblica, il clima della ricostruzione spiegano l'ottimismo e le prefigurazioni rivoluzionarie dei due interlocutori. Poi verrà il 1948 e un certo clima cambierà. La discussione tra gli artisti verterà principalmente, per il decennio successivo, intorno alla questione del "realismo". Ma sarà a tutti gli effetti, una discussione politica prima di tutto, dentro e fuori il PCI.

In una serie di appunti inediti dedicati alla «funzione rivoluzionaria dell'arte e al linguaggio realista» [12], Ernesto Treccani schematizzava tra il 1949 e il 1950 ciò di cui Steiner e Mucchi avevano discusso poco prima. «Si può parlare di una funzione rivoluzionarie dell'arte – e cioè del contributo allo sviluppo civile del popolo?», si chiedeva Treccani. È molto

interessante notare che il paragrafo iniziale di quegli appunti, dedicato al “linguaggio realista”, si apriva con una citazione di Gramsci, che possiamo rintracciare all’interno del paragrafo *Neolalismo* compreso nel volume tematico *Letteratura e vita nazionale*, uscito da Einaudi sul finire del 1950. Questa la citazione: «Ogni espressione culturale, ogni attività morale e intellettuale ha una sua lingua storicamente determinata: questa lingua è ciò che si chiama anche “tecnica” e anche “struttura”» [13]. Evidentemente la pubblicazione dei *Quaderni del carcere* e in particolare il volume prima citato, ricco di note dedicate all’arte e agli artisti e coevo agli *Appunti* di Treccani, testimonia quanto la ricezione di Gramsci sia immediata e detti la linea, per così dire, offra il contesto ideologico entro il quale anche gli artisti comunisti intendono operare, alla e per la realizzazione di ciò che Treccani definisce nei suoi appunti “La sostanza culturale di un’opera d’arte”. Ora, attraverso Gramsci, anche in ambito artistico le categorie di riferimento divengono quelle di cosmopolitismo versus nazional-popolare; di civiltà versus folklore, e in tal modo il realismo diventa, nella lettura che ne dava Treccani, non solo una semplice questione di “linguaggio”, ma ritornava a essere, come già in *Corrente*, ma arricchita dalla lettura gramsciana, non un semplice rapporto con la vita, ma come lui scriveva – «un mezzo specifico di rappresentazione del movimento culturale di progresso».

Treccani vedeva all’orizzonte «un nuovo mondo culturale che sta sorgendo» e dunque ogni artista, architetto, designer progressista non può esimersi, senza schierarsi, di confrontarsi con la sostanza culturale di un’opera d’arte, qualunque essa sia.

Anni lontani e diversi, naturalmente. Anni in cui anche il primo numero di una rivista come *Nuovi Argomenti*, si apriva nel 1953 con una “Inchiesta sull’arte e il comunismo”, con Lukács ospite d’onore e con un intervento di Moravia che avvertiva che all’artista è richiesto un doppio impegno: come cittadino e come artista.

Tra le parole di Steiner nel 1972, dalle quali siamo partiti, alla esortazione di Moravia, passando attraverso gli anni Trenta di “Corrente”, nelle riflessioni così simili e militanti di Mucchi, Steiner e Treccani, colpisce il filo rosso che lega tutto e che certamente contraddistingue il XX secolo: oltre lo “stile” c’è, ci deve essere una posizione, una direzione, il “saper cosa fare” col disegno, con l’espressione artistica. In sostanza, cosa e chi si vuole essere, anche oggi.

- [1] *Linea Grafica*, n. 6, novembre-dicembre 1972.
- [2] Steiner Albe (1972). *Il mestiere di grafico*. Torino: Einaudi, pp. 123-124.
- [3] Nel 1945, dopo la Liberazione, il movimento raggruppato attorno a *Corrente* diveniva il promotore del *Fronte nuovo delle arti* e una parte di esso conflui attorno alla rivista *Realismo*. Su *Corrente di vita giovanile* cfr. la breve testimonianza di Treccani Ernesto (1983). *L'esperienza di "Corrente"*. In *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, pp. 155-56. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; De Grada Raffaele (1975). *Il movimento di Corrente*. Milano: Edizioni di cultura popolare e Papi Fulvio (1990). *Un'estetica in mezzo agli artisti*. In Id., *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, pp. 100-110. Milano: Guerini e Associati; Desideri Giovannella (1979). *Antologia della rivista "Corrente"*, Napoli: Guida Editori.
- [4] Guidali Fabio (2018). "Pittori e no. La politica culturale comunista e il dibattito sul realismo tra Milano e Roma (1948-1956)". *Studi storici*, 3, 745-777.
- [5] Mucchi Gabriele (1994). *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*. Reggio Emilia: Edizioni L'Archivolt, p. 285. Sui "lunedì di via Rugabella" vedi la suggestiva e informata descrizione che ne dà Guidali Fabio (2012). *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*. Milano: Edizioni Unicopli, in part. pp. 171-180.
- [6] Mucchi Gabriele. *Le occasioni perdute*, cit., p. 287.
- [7] Guttuso Renato (1954). "La nuova esperienza di Mucchi". *Realismo III*, 19, 7.
- [8] Mucchi Gabriele. *Le occasioni perdute*, cit., pp. 338-39.
- [9] Ivi, p. 340.
- [10] Ivi, pp. 2-3.
- [11] Centro APICE, AGM, *Corrispondenza 1946, b. 6, fasc. 59*, lettera dattiloscritta di Mucchi a Steiner, senza data ma probabilmente del settembre 1946.
- [12] Archivio Ernesto Treccani, Fondazione Corrente, Cartella 7, fasc. 7, manoscritto con appunti sulla "funzione rivoluzionaria dell'arte" e sul linguaggio realista (s.d.: compresi tra il 1948 e il 1950).
- [13] Gramsci Antonio (1975). *Quaderni del carcere*, vol. 3 (Q. 9, 1932, poi ripresa in Q. 23, 1934, secondo la datazione stabilita dall'edizione critica dei *Quaderni* curata da Gerratana Valentino). Torino: Einaudi, p. 1193 e p. 2193. Nell'edizione tematica il paragrafo *Neorealismo* è compreso nel volume *Letteratura e vita nazionale* (1950). Torino: Einaudi.

C. C. POSTALE
ANNO I - N. 1

20 OTTOBRE
ANNO V

1927

problemi d'arte attuale



GIO' PONTI

UNO DEI DISEGNI PER LA
"CONVERSAZIONE CLASSICA"
DI RICHARD GINORI

Ecco il 5° e il 20° di ogni mese in 12-30 pagine illustrate con tavole a faccine o a colori. — Ogni anno un numero speciale fuori serie. — Abbonamento ai 6 numeri del 1927 L. 15 per l'Italia; L. 25 per l'Estero. — Ogni numero L. 3. — Milano (137) — Via Filippo Carraro N. 19 — Telefono N. 42-326.

B
1107
v 78

— Giolli e Ragghianti.

L'impegno critico nella costruzione della coscienza democratica: il ruolo del design e delle arti applicate.

Elisabetta Trinchèrini — Università degli Studi di Ferrara

Raffaello Giolli (Alessandria 1889-Mauthausen 1945) e Carlo Ludovico Ragghianti (Lucca 1910-Firenze 1987) si conoscono nell'autunno del 1935 nella redazione di *Casabella*, per la quale entrambi collaborano. Si tratta di due autori a cui sono state dedicate, individualmente, analisi anche accurate e puntuali. Tuttavia, data l'ampiezza della produzione di entrambi, ci pare permangano sia zone d'ombra sulle quali è possibile tornare, sia i termini per un confronto diretto tra i due che, in quest'ottica, ci sembra invece maggiormente inedito.

Il confronto è reso possibile dall'esistenza di una serie di tematiche specifiche di cui entrambi si sono occupati, a volte con spigolature non perfettamente sovrapponibili, ma con finalità a lungo termine comuni. Hanno dimostrato la capacità di saper vedere lontano e in netto anticipo rispetto a quello che sarebbe stato il successivo dibattito sia in architettura, sia nella sfera delle cosiddette arti applicate, branca di studi che ha faticato a essere correttamente considerata e che grazie al loro intervento ha maturato un più compiuto riconoscimento.

I due si confrontano su: la ricezione e diffusione del pensiero di Edoardo Persico, la salvaguardia del patrimonio artistico (che porta con sé la questione più ampia della tutela del paesaggio per un verso e quella relativa alla gestione dei centri storici per un altro), insieme alla rivalutazione delle arti applicate, o per meglio dire la loro prima appropriata collocazione. La centralità dell'educazione e quindi della scuola, che si immagina sostanzialmente differente da quella esistente, è poi per entrambi, riflesso di una spiccata vocazione pedagogica, nonché speranza concreta verso il processo di ammodernamento e democratizzazione che il paese richie-

Fig. 1 — Raffaello Giolli, «Problemi d'arte attuale», copertina, 1927.

de. Anche l'utilizzo dell'estetica crociana, di cui, professandosi alfieri, si dimostrano conoscitori profondi ma allo stesso tempo e forse anche per questo sufficientemente autonomi, è terreno condiviso ai due.

La ragione della presentazione di un confronto di questo tipo nell'ottica del presente convegno risiede nel comune punto d'arrivo di molti dei ragionamenti che Giolli e Ragghianti vanno parallelamente dipanando ed è da ricercarsi nell'idea che la cultura e le arti si qualificano come uno strumento politico di civilizzazione. La bellezza del quotidiano, *dal cucchiaino alla città* si sarebbe detto dopo, a loro giudizio deve avere l'obiettivo dichiarato di intercettare necessità individuali e collettive, la rivoluzione culturale può e deve muoversi in parallelo a quella sociale.

Sempre poco praticata è stata in Italia l'idea che il patrimonio artistico, dal quale entrambi muovono in maniera concreta attraverso la loro attività teorico-critica, e per estensione le arti tutte, siano il risultato delle passioni dell'umanità, e che quindi si possa di fatto pensare l'arte come espressione di civiltà *tout court*, ascrivendole una ineliminabile componente etico-politica. Questo assunto, poiché concepito e professato parallelamente al formarsi e consolidarsi delle dittature europee, acquisiva valenze anche più significative, finendo per far coincidere il patrimonio artistico-architettonico e paesaggistico, e il rapporto che si instaura con esso, con la famosa «indipendenza e libertà dello spirito» intuita da Persico nella sua celebre *Profezia* [1].

L'ultimo tratto, ma non meno significativo, che accomuna i due critici è la loro fine, drammatica la morte di Giolli il cui convincimento, a partire dalla sua idea civile di tutela dell'arte, lo porta come conseguenza diretta a farsi partigiano [2] col nome di “Giusto” (pseudonimo utilizzato già in precedenza per firmare articoli): sarà deportato e morirà a Mauthausen. Meno tragica ma ugualmente meschina (“il caso Ragghianti” definito da Bruno Zevi alla Camera dei Deputati quando volle ricordarlo, il 5 agosto 1987 a due giorni dalla morte) è la parabola del critico lucchese che ha coinciso con un'emarginazione tanto del critico quanto del politico, aspetti questi che in lui è assai poco verosimile pensare di separare: «Tra questi due poli, storia dell'arte e lotta per la libertà, Ragghianti, pur religiosamente crociano, non fece distinzioni» [3].

La redazione di *Casabella* oltre a essere il luogo in cui Ragghianti incontra Giolli [4] è anche il luogo in cui Ragghianti conosce Persico, [5]



Fig. 2 — Edoardo Persico, copertina di “Profezia dell’architettura”, Milano, Muggioni Tipografo, 1945.



Fig. 3 — Carlo
Ludovico Ragghianti,
1938.

che vedrà una volta soltanto prima della di lui prematura scomparsa. Giolli aveva già conosciuto il critico di origine napoletana alla Galleria Bardi: stando alle testimonianze della moglie, Rosa Giolli Menni [6], è proprio il marito a introdurre Persico a Giulia Veronesi che di Giolli era stata allieva, e a essere tramite verso il ruolo di Persico come codirettore di *Casabella*, perché, pur all'interno di un confronto vivace su posizioni non sempre coincidenti, Giolli è tra i primi a intuire l'acutezza di Persico.

Saranno Giolli e Ragghianti [7], immediatamente all'indomani della prematura, tragica e misteriosa scomparsa dell'intellettuale napoletano, a rendersi conto in maniera compiuta di come l'intuizione di Persico di ricollocare l'ambito architettonico in quello più vasto della fenomenologia artistica, svincolandolo dalle svilenti interpretazioni meramente tecnicistiche, fosse un'intuizione estremamente feconda. Per fare questo Persico prendeva spunto, come è noto, dall'architettura di Wright che diventava simbolo dell'affermazione libertaria dell'arte come liberazione dell'umano. Posporre gli aspetti utilitaristici, cui l'architettura veniva invariabilmente associata, doveva essere considerato imprescindibile per la critica che volesse confrontarsi con profitto con la nuova architettura. Nell'ottica del presente convegno è doveroso ricordare come sia per Giolli, sia per Ragghianti, l'adesione, appassionata e manifesta, alla nuova architettura, al Movimento Moderno, non solo è temporalmente precoce ma non ha coinciso mai con l'adesione all'ideologia fascista, mentre, come è noto, per come si era posto il dibattito in Italia, spesso le due cose avevano finito per procedere all'unisono.

Va poi tenuto presente che svincolare il giudizio rispetto a una produzione artistica dal suo fine, chiave utilizzata per la lettura del pensiero di Persico, è l'elemento che Ragghianti [8] riconosce a Riegl, sulla strada del superamento della distinzione svilente tra arti maggiori e arti minori o applicate. Per Riegl [9] è infatti necessario liberarsi dal preconconcetto materialistico secondo cui lo "stile" debba essere identificato a partire dalla tecnica, dal materiale o, appunto, dalla forma di utilizzo finale, giacché il materiale artistico, cui non fanno eccezione stoffe o porcellane, vetri o arazzi, etc. va inteso come una sorta di proiezione diretta dell'idea. Più volte Ragghianti torna sulla gerarchizzazione delle arti così come torna, pur evidenziandone dei limiti, all'estetica di Riegl, ascrivendole il merito di aver contribuito in maniera determinante a su-

perare i pregiudizi sulle arti applicate: «Uno dei più grandi critici d'arte, il Riegl, già mezzo secolo fa distrusse in un memorabile libro questo vito pregiudizio, mostrando proprio nelle arti dette minori la più autentica e perfetta espressione d'arte di molti secoli» [10].

I testi critici dedicati alla tutela e salvaguardia del patrimonio artistico sono innumerevoli per entrambi ed è impossibile in questa sede prenderli compiutamente in considerazione.

Possiamo dire che già in giovane età Giolli si esprime su queste tematiche in *Verbania* [11], rivista poco nota se non a livello locale, diretta da Antonio Massara che la fonda nel 1909, cui collaborano tuttavia critici autorevoli del calibro di Pietro Toesca, Guido Marangoni, Luca Beltrami. Si tratta di un periodico che svolse un importante ruolo di sensibilizzazione per la salvaguardia delle opere d'arte e del paesaggio della zona. Giolli, dalle pagine di questa rivista, si fa promotore nel 1911 del neofondato “Gruppo Nazionalista Verbanese” anche se va precisato che cosa egli intenda per “nazionalista”: «[...] vogliamo che la scuola educi [...] che la vita non ha fine a sé, ma come deriva da un passato così prepara un futuro del quale ognuno è responsabile innanzi a sé stesso [...]». E più avanti enuclea un concetto che avrebbe meritato maggior fortuna:

«Vogliamo che il cittadino sia abituato a considerare lo stato non come una cosa che è fuori di lui o sopra di lui, ma in lui: vogliamo che il cittadino che ogni momento froda la legge con un sorriso compiacente della propria abilità comprenda invece quale stretta solidarietà c'è tra di lui e lo stato, solidarietà non solo di interessi spirituali ma pratici ed economici». [12]

De Seta [13] rileva che sono gli anni del Primo conflitto mondiale a rappresentare per Giolli il momento della presa di coscienza del valore civile e morale dell'arte e della critica, portando a esempio articoli di Giolli editi tra il 1916 il 1918. In realtà ci pare sia plausibile si tratti di un convincimento che matura in lui già da prima, a testimoniare sia gli interventi ricordati sia il carteggio tra lui e Antonio Massara [14], fondatore anche del Museo del Paesaggio. Massara immagina e realizza un museo d'arte che nelle scelte curatoriali rimanda al pensiero di Ruskin, appellandosi esplicitamente a una funzione morale dell'arte nel suo adeguarsi

al sentire naturale. All'interno della sua rivista e nella corrispondenza epistolare con Giolli, esplicita la necessità della salvaguardia del patrimonio, tanto artistico/architettonico quanto naturale, a opera degli enti pubblici, tale da rendere l'arte non elitaria ma fruibile a tutti come strumento di civilizzazione, e questa sarà certamente per Giolli un'influenza determinante.

Anche Ragghianti rivendica di aver posto sin dal 1945 il problema di una spesa per il patrimonio artistico che fosse adeguata al suo valore in quanto "bene economico". Ragghianti ribadiva il concetto in un articolo del 1965, non compreso e fortemente criticato, tra gli altri anche da Roberto Longhi, in cui si faceva promotore di un'iniziativa per valutare da un punto di vista monetario il patrimonio urbanistico, ambientale e monumentale fiorentino e della Galleria degli Uffizi. Non si trattava del "volgare listino" definito da Longhi ma della consapevolezza amara che «gli argomenti artistici e di civiltà per quanto plauditi e convintamente citati non bastano a drenare a favore del patrimonio il denaro pubblico necessario a convincere a una spesa commisurata» [15].

La situazione non è oggi molto migliorata, anzi, si pratica diffusamente un insistito sfruttamento economico del patrimonio a discapito non solo di una sua corretta tutela ma di una sua percezione come patrimonio condiviso e per questo dotato di una funzione "democratizzante" [16].

La questione delle arti applicate ha sempre rivestito per Giolli un'importanza sostanziale: da lui fondata nel 1927 la rivista *1927. Problemi d'arte attuale*, rinnovata nel 1928, nel 1929 prende il nome: *1929. Arte e arredamento*, prima di diventare, con una veste grafica più curata, *Poligono*. Ma già nella *Dedica* ai lettori del primo numero di *1927. Problemi d'arte attuale* Giolli scrive di voler impostare in Italia «il problema dell'arte vivente», specificando che si tratta di un obbligo di coscienza, e la rivista è appunto dedicata a «chi ignora che l'arte è in una sveglia economica e in un apparecchio telefonico oltre che nel quadro» [17]. Qui non solo Giolli tributa la corretta importanza a una tipologia di oggetti allora largamente ignorata, ma compie anche quel passaggio che porta dall'artigianato al *design* più propriamente inteso.

Ancora prima, all'inizio degli anni venti, scrivendo per *La Sera*, Giolli parla di "pubblico arredo" in chiave di responsabilità condivisa, non ne fa tanto una questione estetica quanto civile:



«Giovrebbe davvero se un po' di controllo intelligente finalmente si manifestasse attraverso le pubbliche discussioni, anche sull'architettura e sull'arte decorativa [...] bisognerebbe che gli architetti usino esporre i progetti delle loro case prima di costruirle» [18].

Recensendo la Biennale d'Arti Applicate di Monza nel 1923 sottolinea come il vero problema non risieda nello "stile" ma piuttosto nel mancato sviluppo, prima di tutto sociale e poi economico, del paese:

«Il problema dello stile è il problema della storia. È inutile discuterlo nell'atrio di un'esposizione. Investe tutta la vita. [...] Uno stile moderno italiano ancora non esiste, non perché gli artisti non siano ancora orientati [...] ma soltanto perché ancora non esiste una moderna Italia. Lo stile di un mobile non sta nelle sue decorazioni, ma nell'organica essenzialità della sua forma. Evidentemente, sin che i mobili nuovi devono andare a finire in case antiche, non saranno dei mobili moderni [...] Ci sono ancora in Italia molte città, deliziose e ricchissime di bellezza, in cui non solo le case ma anche gli usi della vita sono ancora medioevali, e dove si ignorano non solo i mobili inglesi ma anche i gabinetti inglesi [...]». [19]

È su queste basi di civile democratizzazione e uguaglianza che attecchirà il suo antifascismo militante.

Nel 1929, di fronte alle ceramiche della Richard-Ginori guidata da Gio Ponti, elogia il suo modello che si pone non solo come «un esempio di gusto artistico ma di orientamento industriale» [20] e prosegue evidenziando per primo la specificità delle arti applicate: nella *Coppa del Circo Equestre* (Gio Ponti), «il primo sapore è nel timbro della bella pasta bianca, trasparente e sonora, e nell'accento limpido che il tono nero e netto sopra vi ha. [...] Gli stessi disegni non dico in carta ma in acquaforte non avrebbero questo valore. [...] Tentando lo stolido traslato della pittura dal quadro al piatto [...] avevamo assistito a questo sadismo della pittura che si flagellava in mezzo agli equivoci» [21]. Così come riconosce a Ponti il merito di non aver spinto la ceramica verso effetti funambolici ma aver preferito «usarne tutte le risorse per un compito più raccolto, in funzione d'interesse quotidiano, per risultati di duratura educazione» [22].

Fig. 4 — Gio Ponti, "Circo equestre", coppa, Richard-Ginori, 1927.

La stessa specifica rilevanza è assegnata da Ragghianti alle arti applicate in occasione della mostra, allestita a Palazzo Strozzi nel 1948, *La casa italiana nei secoli*. Non una ricostruzione in falso antico, o ancor peggio traslata da una rappresentazione pittorica, si affretta a precisare il critico lucchese nella *Prefazione* al catalogo, ma l'idea di presentare la storia «intesa nella sua sostanza spirituale, nel suo carattere universale» [23]. Così per Ragghianti le ceramiche, i vetri, gli smalti, le porcellane, i mobili, i tappeti, raccolti in ambienti, sono l'estensione, la traduzione più immediata e comprensibile dell'arte di un'epoca o di una tendenza, assolvendo così a quell'aspetto pedagogico che tanto gli sta a cuore. E più avanti non fa mistero che l'intento dell'esposizione sia quello di fare una mostra “popolare”, termine non da intendersi in senso dispregiativo o demagogico ma in linea col significato originale che implicava fattori di origine culturale e sociale.

Ugualmente Giolli, nella recensione al libro di Pagano *Architettura rurale italiana* (1936) [24], vi elogia «non la storia sontuosa ma quella invece popolare che non è mai altro che storia di cose di organismi utili e viventi» [25].

Giolli passa poi a enucleare la questione dello standard (in anticipo rispetto ai successivi studi di Argan e Dorfles), in due testi importanti: la recensione alla *Mostra dell'abitazione* del 1936 [26], e *Case fabbricate a macchina* [27]. Nel primo parla di organizzazione dei concetti di serie per l'organizzazione dell'alloggio e dell'arredamento, di componibilità e intercambiabilità di elementi di arredamento e di modulo costante. Nel secondo auspica uno dei suoi più sentiti desiderata: l'incontro diretto tra arte e industria. Quando intuisce, in largo anticipo rispetto alla critica coeva, il valore della pianta aperta delle architetture di Wright è di nuovo sulla scorta di una presa di coscienza civile: «Si butteranno giù le pareti interne solo quando si sarà capito che i ragazzi si educano facendoli vivere con i grandi: che il lavoro delle donne non va recluso nelle stanze di servizio» [28].

Dal canto suo Ragghianti affronta in maniera compiuta il rapporto tra forma e funzione dell'oggetto, a partire dalla filosofia estetica, in alcuni scritti degli anni cinquanta come *Industrial Design* [29]. È per lui il carattere di “intenzionalità” che nella pratica del design sovrintende la progettazione e risoluzione del problema. Il suo approccio fa sì che si appassioni a singoli episodi e sempre a partire dallo studio dell'aspetto





Fig. 5 — Carlo L. Ragghianti, "Forma e funzione", in «seleArte», n. 2. 1952.

grafico, ovvero il disegno, che rappresenta il momento creativo che precede la realizzazione del progetto vero e proprio. Ragghianti individua come centrale la scelta che caratterizza l'oggetto: se è vero che le forme plastiche che investono l'oggetto meccanico si modificano a seconda del periodo storico, a essere significativo, a suo modo di vedere, è il momento in cui l'artista manifesta la sua *intenzione*. È l'idea ad avere il carattere di opera d'arte più che l'oggetto prodotto in serie a partire da questa. Per esprimere questo concetto prende a esempio gli alfabeti progettati da Leonardo Da Vinci e Albrecht Dürer, sostenendo come il loro valore estetico risieda nel progetto, cioè nell'idea alla base del modulo divenuto poi seriale. Ma già prima in *Sedia di Chiavari antica e nuova* [30] e nel successivo *Forma e funzione* [31] arrivava a concludere che non è la destinazione d'uso a diversificare le forme di un oggetto ma l'humus culturale e sociale nel quale questo viene pensato e prodotto.

Probabilmente non è neanche casuale che la stessa rivista *seleARTE*, scientificamente ineccepibile ma redatta in un linguaggio e con un obiettivo prettamente divulgativi (redatta quasi interamente da Ragghianti insieme con la moglie, Licia Collobi), fosse pubblicata dalla società Olivetti di Ivrea, allora la più importante industria italiana in ambito tecnologico, che di lì a pochissimo, nel progetto di Roberto Olivetti, Mario Tchou ed Ettore Sottsass avrebbe immaginato di contrapporre alla società della competizione quella della collaborazione.

L'attività curatoriale di Ragghianti nell'ambito del design è stata fuor di dubbio centrale, ci limitiamo qui a citare la mostra *Ricerche visive, strutture, design*, allestita alla Strozzi di Firenze nel 1962, in cui si presentavano, con la consueta acuta lungimiranza, opere di Enzo Mari e soprattutto di Bruno Munari. L'idea che le *Macchine di Munari* presentificassero l'immaginario dei bambini come spunto estetico nobile, sembra essere la medesima che intuisce Giolli, quando nel 1922 cura la *Mostra d'Arte infantile* (o del giocattolo) [32] aprendo orizzonti impensabili per la cultura italiana del tempo.

Il superamento dell'intuizione pura (a)spazio-temporale, di matrice crociana, nell'ottica della valorizzazione di una dimensione che fosse contemporaneamente etico-politica ed estetica, salda, pur controcorrente, Giolli e Ragghianti nelle pieghe luttuose del loro tempo, facendo della coscienza storica la loro arma per l'aspirazione a una società democratica.

- [1] Persico Edoardo (1945). *Profezia dell'architettura*. Milano: Muggiani Tipografo. Il testo è quello della conferenza omonima tenuta a Torino da Persico nel gennaio del 1935.
- [2] Antifascista convinto, Giolli, pur scrivendo prevalentemente d'arte, architettura e design, non lesinò mai giudizi estremamente critici verso il regime cosa che gli causò l'interdizione dalla possibilità di insegnare e pubblicare. Tramite per il suo ingresso diretto nella Resistenza è un suo ex allievo, l'architetto Filippo Beltrami, comandante di una brigata partigiana in Ossola e nipote di Luca Beltrami, architetto e critico che Giolli incontra già da ragazzo.
- [3] Sereni Umberto (2000). *Intorno al 'caso' Ragghianti*. In Scotini Marco (a cura di). *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, pp. 77-83. Milano: Charta.
- [4] Ragghianti Carlo Ludovico (1976). "Saluto a Casabella". *Critica d'arte*, a. XXII, 146, 65-67.
- [5] Ragghianti Carlo Ludovico (1991). "Lettera ad Alfonso Gatto, Firenze 8 aprile 1967". *seleARTE*, IV, serie, 12, 53.
- [6] Archivio Rosa Menni Giolli, Fondazione Bardacco (Milano). *Una donna tra due secoli*, B, 6, f. 7, *Incontro con Persico, 1926-1928*.
- [7] Ragghianti Carlo Ludovico (1936). "La profezia dell'architettura". *La critica d'arte*, I, fasc. VI, 300-304, Firenze: Sansoni; Giolli Raffaello (1936). "La Sala della Vittoria alla Triennale". *Casabella*, 102-103, 14-21.
- [8] Ragghianti Carlo Ludovico (1958). "Antiche Stoffe di seta". *seleARTE*, 34, 42-45.
- [9] Riegl Alois, *Spätrömische Kunstindustrie* (1927). Wien: Staatsdr (tr. it. *Industria artistica tardoromana*. Firenze: Sansoni, 1953).
- [10] Ragghianti Carlo Ludovico (1948). *Prefazione in La casa italiana nei secoli*, p. 29. Istituto Italiano di Storia dell'Arte, Firenze, Palazzo Strozzi.
- [11] Esiste un legame tra l'area del Verbano-Cusio-Ossola e Giolli che vi risiede per un breve periodo da ragazzo dopo la morte del padre e dove ritornerà da partigiano. Per queste informazioni si fa riferimento sia alle note biografiche di Lacchini Cristina (2012) in De Seta Cesare (a cura di). Raffaello Giolli, *Arte e Architettura 1910-1944*. Cernobbio: Archivio Cattaneo; sia in parte al carteggio tra Raffaello Giolli e Gustavo Botta collocato nel Fondo Botta presso la Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio, Venezia, consultato da chi scrive a più riprese a partire dal 2012.
- [12] Giolli Raffaello (1911, febbraio). "Il Gruppo nazionalista verbanese". *Verbania. Rivista mensile illustrata del Lago Maggiore del Cusio e dell'Ossola*, 2, 44-45.
- [13] De Seta Cesare (1972). *Introduzione* in Raffaello Giolli. *Architettura razionale*, Roma-Bari: Laterza.
- [14] Trattasi di un carteggio al momento inedito, temporalmente collocato a cavallo tra 1910 e 1911, conservato presso il Museo del Paesaggio di Verbania, consultato da chi scrive nel 2014.
- [15] Ragghianti Carlo Ludovico (1965). "Patrimonio artistico italiano". *Critica d'Arte*, 72, 3-13.
- [16] A muoversi a partire da questi concetti sono oggi, isolati, gli storici Tomaso Montanari e Salvatore Settis.
- [17] Giolli Raffaello (1927). "Dedica ai lettori" in *1927. Problemi d'arte attuale*.
- [18] Giolli Raffaello (1921, 21 maggio). "In tempo di crisi". *La Sera*.
- [19] Giolli Raffaello (1923, 31 maggio). "Alla Biennale d'arte decorativa. Problemi di stile o di gusto?". *La Sera*.
- [20] Giolli Raffaello (1929). "Saggi della ricostruzione: l'esempio della Richard-Ginori". *Emporium*, LXX, 150-153.
- [21] Ivi, p. 155.
- [22] Ivi, p. 157.
- [23] Ragghianti Carlo Ludovico (1948). *Prefazione in La casa italiana nei secoli*, cit., p. 28.
- [24] Pagano Giuseppe (1936). *Architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli.
- [25] Giolli Raffaello (1938). "Architettura vivente". *Casabella-Costruzioni*, 130, 20-21.
- [26] Giolli Raffello (1936). "Mostra dell'abitazione". *Casabella*, 106, 24-25.
- [27] Giolli Raffaello (1939, 27 aprile). "Case fabbricate a macchina". *Panorama*, 1.
- [28] Giolli Raffaello (1936). "Dentro la villa". *Casabella*, 107, 26-29.
- [29] Ragghianti Carlo Ludovico (1956). *Industrial Design, Estetica Industriale*, in Ragghianti Carlo Ludovico, *Il pungolo dell'arte*, pp. 205-222. Venezia: Neri Pozza.
- [30] Ragghianti Carlo Ludovico (1952). "Sedia di Chiavari antica e nuova". *seleARTE*, I, 61-63.
- [31] Ragghianti Carlo Ludovico (1952). "Forma e funzione". *seleARTE*, 2, 2.
- [32] *Mostra d'arte infantile*, 29 aprile-14 maggio 1922, Circolo d'Alta Cultura, Milano. Per lo stesso circolo Giolli aveva curato tra le altre la Rassegna d'arte del tessuto (ottobre 1922), prima mostra con criteri scientifici dedicata a questo tema.

— Giancarlo De Carlo e il progetto partecipato. Riflessione critica e metodologia progettuale.

Rita D'Attorre — Politecnico di Torino

Giancarlo De Carlo viene indicato nella *voce* relativa del *Dizionario Enciclopedico dell'Architettura e dell'Urbanistica* del 1969 diretto da Paolo Portoghesi, come «Arch; urb., scr. n. Genova 1919» [1]. Al di là del semplice spunto introduttivo, è significativo l'uso della terminologia, dove la parola *scrittore*, che sottintende quella di critico e studioso, associata a un personaggio come De Carlo, gli riconosce un impegno teorico tale da connotare la sua immagine.

L'oggetto di questo intervento, non è solo o semplicemente l'intellettuale De Carlo, e in un certo senso nemmeno i suoi progetti, quanto piuttosto la metodologia e la scrittura da lui prodotta in relazione al progetto partecipato, intese come pratiche su cui l'architetto costruisce anche un proprio mestiere di scrittore e di teorico. Operazione che innanzitutto imporrebbe una riflessione più approfondita sullo scrivere oltre che sull'opera scritta dell'architetto, all'interno di una strategia sulla gestione di tale attività da parte dell'autore, nella costruzione del suo percorso professionale che racchiude in sé tutte le sfumature dei profili disciplinari che hanno a che fare con lo spazio fisico e sociale.

La scelta della cronologia appare quanto mai rilevante. L'arco temporale preso in considerazione abbraccia un segmento cronologico noto, che parte dagli anni cinquanta e arriva agli anni settanta, durante i quali è prevalso un atteggiamento di dialogo e di critica nei confronti dei temi principali del Movimento moderno in un ambito disciplinare che per De Carlo comprende non solo l'urbanistica e l'architettura, ma anche il design.

Giancarlo De Carlo non può essere considerato un designer, o quanto meno un designer di mobili ed è lo stesso architetto genovese a

ribadirlo, in un suo scritto dal titolo *Sulla produzione del mobile in Italia* del 1962, quando è già considerato un affermato architetto e urbanista:

«Io non mi considero un vero e proprio designer o per lo meno un designer di mobili. I miei interessi si rivolgono verso altre direzioni e penso che il design del mobile richieda invece un interesse diretto e univoco. Sarebbe assai opportuno che gli architetti scegliessero fra le tante possibilità di specializzazione che hanno e smettessero di esercitarle tutte insieme, come spesso fanno. Io ho scelto altre specializzazioni, per cui quella del mobile, a livello operativo, mi interessa sempre meno. Mi interessa molto, invece, a livello culturale, perché mi sembra che costituisca un fenomeno la cui comprensione può aiutare a chiarire alcuni problemi di architettura e soprattutto alcuni problemi di urbanistica, oltre che di metodologia progettuale». [2]

De Carlo in pochissime occasioni si cimenta nel ruolo di designer, in particolare nel 1954, quando si occupa dell'allestimento dei nuovi interni della Motonave Lucania, in origine un traghetto americano adibito al trasporto di truppe oltreoceano da trasformare in una nave passeggeri per il Venezuela, per la quale, in collaborazione con Artflex, realizza l'omonima serie di sedute. Il primo pezzo della serie è la sedia *Lucania*, con supporto in tubo di ferro verniciato nero, scocca in compensato curvato e rivestimento in tessuto; il secondo è la poltrona *Lucania*, la cui struttura è in lamiera stampata, dove schienale e braccioli formano un corpo unico, come una conca.

Nel progetto per la colonia Sip di Torino a Riccione (1961-1963), opera ancora poco valorizzata nell'ambito della produzione dell'architetto genovese, e che oggi verte in uno stato di completo abbandono, De Carlo progetta un edificio che s'inserisce in quella tendenza che, tra gli anni cinquanta e sessanta, mette al centro della rappresentazione architettonica la *partecipazione* del bambino alla vita di gruppo della colonia stessa.

L'organizzazione dei volumi, in netto contrasto con il carattere unitario (e autoritario) delle colonie estive di epoca fascista, mette in luce un'architettura pensata e costruita a misura di bambino, dove le istanze sociali che quel particolare tipo di convivenza richiedeva

all'interno e all'esterno dell'edificio, diventano le linee guida progettuali anche degli arredi, tutti minuziosamente progettati dallo stesso De Carlo.

Concluse queste esperienze di progettazione a una scala così dettagliata che in pochi casi affronterà nei suoi progetti successivi, inizia una riflessione teorica che lo porterà a essere definito, in più occasioni, l'architetto della partecipazione. Egli è stato uno dei primi architetti italiani a teorizzare e sperimentare la partecipazione nell'ambito della progettazione, ne sono un esempio il Villaggio Matteotti a Terni (1969-1975) alla scala di quartiere, e il Piano Particolareggiato di Rimini (1970-1972) a scala urbana, con una riflessione teorica volta alla ricerca di un sistema capace di esprimere la geometria del grande numero, che s'intreccia con la lunga esperienza del Team X e che corre parallelamente a un altro filone di interessi che caratterizza l'attività di De Carlo, quello per la geografia fisica e sociale, dove il contesto, con tutte le sue specificità, è messo in un continuo confronto con l'utente.

Rileggere Giancarlo De Carlo alla luce del progetto partecipato [3], aiuta a chiarire il significato del termine *partecipazione*, parola abusata e tradita, tanto in ambito architettonico-urbanistico, quanto riferita al design. Ma cosa significa partecipazione per De Carlo? E quale contributo può dare oggi la riflessione culturale (e progettuale) di De Carlo, in riferimento all'idea di *progetto partecipato* che presenta una dimensione politica di acquisizione di potere per l'utente e di democratizzazione?

«La partecipazione non è solo informazione e neppure gestione, ma intervento nel processo di decisione» una definizione a cui bisogna prestare attenzione, perché «la partecipazione parziale può essere più pericolosa della non partecipazione. Tanto è vero che la partecipazione è stata un tema propagandato anche dalle forze conservatrici che vedevano in questo procedimento un utile strumento per strappare il consenso». [4]

Quali sono i motivi che portano De Carlo a tale affermazione? Due ragioni distinte: in primo luogo l'idea che in una società moderna ormai fortemente articolata come quella degli anni sessanta e settanta, si passa dall'ottenere il controllo sociale, a catturare il consenso. Il progetto partecipato quindi come processo decisionale aperto, cooperativo e collettivo, e non volto a cercare un consenso generale per aumentarne

l'efficacia e l'effettività in una società sempre più diversificata, flessibile e competitiva [5].

In secondo luogo perché il potere – anche e soprattutto politico – dispone di mezzi di persuasione così potenti, in termini di mass media, da rendere possibile e facilmente attuabile il condizionamento delle opinioni e quindi il consenso coatto [6]. Partecipare per De Carlo non significa solo che l'utente venga messo a conoscenza delle decisioni, ma che abbia un ruolo attivo nella progettazione, rendendo la partecipazione stessa non consultiva, ma operativa.

Ma qual è la pratica più corretta della partecipazione? Secondo De Carlo non limitarsi a compiere indagini conoscitive, ma avere un contatto diretto con quello che più volte viene definito il pubblico (dell'architettura, nel caso specifico) [7], ovvero la società per la quale si è chiamati a progettare. In questo modo si fornisce la base politica necessaria, ovvero quell'insieme di obiettivi, metodi, mezzi – ancorati a scelte precise – senza i quali un'azione di partecipazione sfocia inevitabilmente nella protesta rassegnata.

Senza addentrarci nella specificità di due tra i più importanti progetti partecipati decarliani, i già citati Villaggio Matteotti a Terni e il Piano Particolareggiato di Rimini, conviene soffermarci su alcuni aspetti che li hanno caratterizzati e che nei loro assunti, hanno validità tutt'oggi.

L'esperienza del Villaggio Matteotti a Terni vede De Carlo confrontarsi in un dialogo continuo con cittadini, amministrazione e grande industria. È interessante vedere come la partecipazione dei futuri utenti delle case non fosse stata interamente compresa, ma intesa inizialmente come una delle tante astuzie dell'architetto per cooptare i veri destinatari del suo progetto, portandoli a decidere su aspetti di dettaglio per far passare inosservate le decisioni di fondo prese da chi finanzia e da chi amministra. Fu un'operazione estremamente complessa che partì da una chiara impostazione metodologica. Essendo case da assegnare secondo le logiche dell'edilizia sovvenzionata e quindi assegnate solo quando completamente realizzate, De Carlo si trovò costretto a rivolgersi a tutti i potenziali utenti, ovvero a tutti gli operai – circa 1800 all'epoca – che avevano bisogno di una casa.

Per impostare i colloqui con i potenziali futuri abitanti, si partì da una mostra in cui vennero presentati i progetti eseguiti che si consi-

deravano accettabili, scelti nella produzione di diversi paesi e non necessariamente a basso costo. Si trattava di un'operazione volta a spostare l'attenzione su modelli differenti da quelli normalmente offerti e che condizionano l'immaginario collettivo, in modo da far esplodere i conflitti fin dal primo momento con un innesco dirompente, costringendo tutti, soprattutto chi conduceva l'operazione – il progettista, il sociologo coinvolto (Domenico De Masi) e i tecnici collaboratori – a interagire con la massima trasparenza. Solo a partire da questi colloqui, si riuscì a definire i bisogni reali specifici e quindi a formulare le prime ipotesi progettuali; colloqui essenziali non per l'elaborazione degli elementi linguistici del progetto, che rimangono prerogativa dell'architetto, ma per il supporto attraverso cui è stata articolata l'organizzazione dello spazio. Senza questo dialogo continuo con i consumatori finali, alcuni spunti progettuali – nel caso specifico le terrazze giardino, l'interdipendenza degli alloggi, le varietà delle configurazioni organizzative – dettati da bisogni reali o da inclinazioni culturali, non sarebbero emersi.

Diverso il caso del Piano di Rimini. «Rimini è la città italiana dove un processo di partecipazione urbanistica è stato portato avanti ed è anche la città italiana dove un processo di partecipazione urbanistica è più clamorosamente fallito proprio perché era andato molto avanti» le parole di De Carlo sintetizzano questa esperienza progettuale, che inizia nel 1970 quando viene chiamato dal Comune a dirigere il nuovo Piano Particolareggiato del centro storico, secondo le indicazioni date dal Piano Regolatore che aveva redatto Giuseppe Campos Venuti. Sulla scia dell'esperienza di Terni, pone come condizione essenziale che i problemi sollevati dal nuovo piano fossero discussi pubblicamente con tutte le componenti sociali.

Le discussioni iniziarono da subito nella sala del Consiglio Comunale della città di Rimini, affrontando uno per volta, ogni due settimane, con grande partecipazione soprattutto dei giovani, tutti quegli argomenti considerati importanti e urgenti come la residenza, la scuola, l'industria, il commercio, la cultura.

Gli interventi, una volta deregistrati, venivano pubblicati e distribuiti a tutta la popolazione prima della riunione successiva. Questo processo di trasparenza, subisce una brusca battuta d'arresto nel momento in cui il dibattito si sposta sulla città, aprendo la strada a un dibattito più generale sulla produzione, sui luoghi di lavoro, sul costo delle aree

fabbricabili, sulla speculazione edilizia – che sempre accompagna operazioni di piano – fino al modo stesso di amministrare la città e quindi alle ragioni politiche. E sono le ragioni politiche, spinte dalle ragioni di forze economiche esterne, che bloccano il Piano, a dispetto della forte curiosità e partecipazione che aveva suscitato nella cittadinanza.

Questi progetti sono pensati ed elaborati in un momento in cui la riflessione decarliana è concentrata sul paradigma del grande numero e su come l'architettura possa dare risposta a un nuovo tipo di complessità all'interno della società di massa [8].

L'evolversi dell'idea stessa di società contemporanea – e quindi di città – ha fatto sì che oggi, al paradigma del grande numero, si sostituisca quello della complessità. Nella *società liquida* [9], dove «l'unica costante è il cambiamento e l'unica certezza è l'incertezza», la trasformazione della struttura delle famiglie, così come del tenore e degli stili di vita, mette in luce nuovi bisogni che portano a una necessaria ridefinizione degli approcci metodologici del progetto partecipato. Anche nel design sempre più si parla di progetto partecipato (che talvolta viene confuso con la mera personalizzazione del prodotto), all'interno di un meccanismo complesso dove i diversi soggetti coinvolti, portatori di interessi diversi, cercano soluzioni condivise all'interno di un processo di contrattazione.

Tra l'ineluttabilità dei processi in atto e la sfida di farne parte, si colloca il progetto partecipato che deve coinvolgere istituzioni, capitali privati (soprattutto in un periodo lungo di forte crisi finanziaria come quello attuale) e utenti, affinché il consenso più ampio delle scelte – attraverso la concertazione, negoziazione e mediazione – garantisca la realizzazione concreta delle azioni.

In questo scenario l'utente finale è consumatore e produttore [10], progettista di nuove opportunità economiche e sociali che devono essere redistribuite equamente, e la capacità del progettista sta proprio nel semplificare, rendendo accessibili a tutti gli attori coinvolti, le informazioni necessarie al processo decisionale. Parafrasando Lefebvre solo garantendo il *diritto all'accessibilità* e alla trasparenza è possibile rendere il progetto partecipato vera pratica democratica.

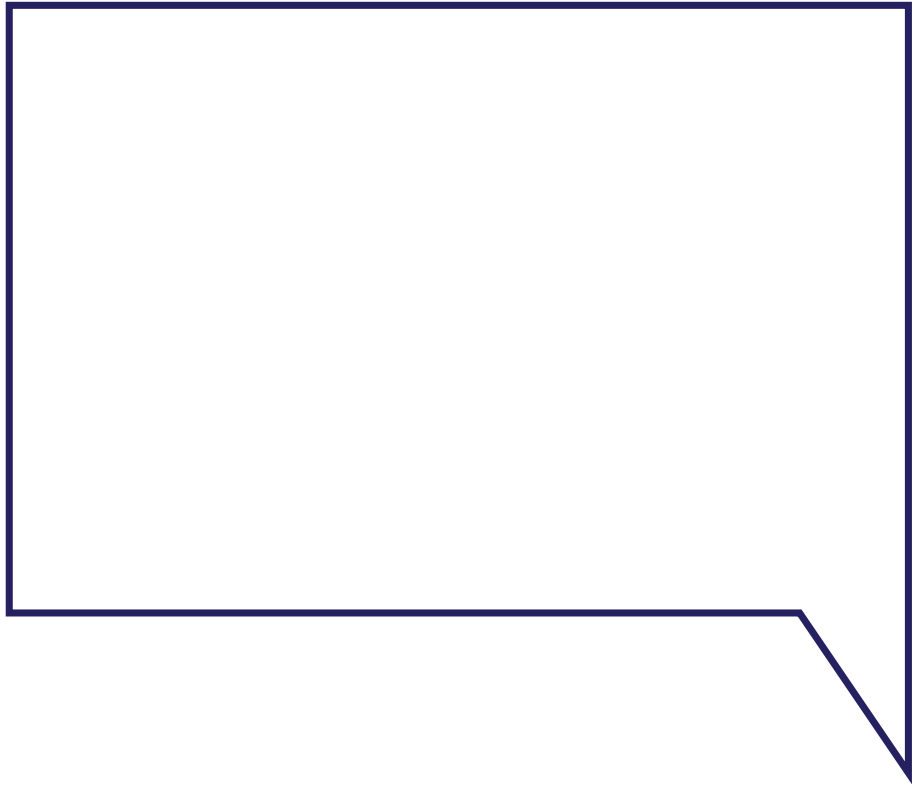
Una prospettiva che ribalta i punti di vista, alla prerogativa di produrre un oggetto per soddisfare un bisogno, si sostituiscono sistemi e strategie,

«cioè nuove interazioni fra utenti e risorse [...] *dove* i prodotti materiali sono previsti come funzionali ad attuare queste strategie, ma inseriti in un'ottica di accesso invece che di possesso, focalizzati al benessere della comunità e non alla crescita economica delle forze produttive». [11]

Un progetto partecipato, a qualsiasi scala o livello, richiede un'approfondita conoscenza dei bisogni degli utenti, non solo perché parte dal riconoscere i bisogni da soddisfare, ma anche perché il progettista deve considerare abitudini, atteggiamenti e limitazioni dei potenziali fruitori e osservare gli effetti concreti del progetto *potenziale*, in modo tale che divenga *effettivo*. Il che non significa trascrivere quello che gli interlocutori al progetto chiedono, perché nel processo di partecipazione tutto è sottile, contraddittorio, mutevole, e bisogna accettare questa condizione altrimenti il processo si falsifica. Come direbbe De Carlo

«Ci vuole molto più talento nella progettazione partecipata di quanto ce ne voglia nella progettazione autoritaria, perché bisogna essere ricettivi, prensili, agili, rapidi nell'immaginare, fulminei nel trasformare un sintomo in un fatto e farlo diventare punto di partenza». [12]

- [1] Continua la voce dedicata a De Carlo: «Pur negando identità di metodo tra urbanistica e architettura e partecipando perciò al dibattito sulla crisi del razionalismo, ha costantemente tenuto presente la necessità di una verifica della "forma" a scala urbana. Il problema della città e della pianificazione territoriale ha costituito il tema centrale dei suoi saggi e dei suoi interventi e congressi di urbanistica, in cui si è battuto per il superamento di una nozione esclusivamente tecnica e perciò accademica di tale disciplina mediante la formulazione di ipotesi di studio sul rapporto "città-campagna", che lo hanno portato ad elaborare i concetti di città-territorio e di area metropolitana», "Giancarlo De Carlo" (1969). In *Dizionario Enciclopedico dell'Architettura e dell'Urbanistica*, Roma: Istituto Editoriale Romano, vol. II, p. 141.
- [2] *Dibattito sulla produzione del mobile in Italia*, Fondo GDC, Archivio Progetti di Venezia.
- [3] «Partecipare e condividere riecheggiano ancora oggi, nella letteratura di settore e nelle realizzazioni [...]. Il fuoco del ragionamento – o meglio il passaggio della sua riflessione che supera l'applicazione del processo partecipativo come tecnica di ascolto, le prerogative politiche dell'architettura degli anni Settanta – è la questione culturale: l'architettura come questione culturale», Marini Sara (2013). *Introduzione. Scegliere la parte*. In Giancarlo De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, a cura di Sara Marini, p. 33. Macerata: Quodlibet.
- [4] Manoscritto s.d., Fondo GDC, Archivio Progetti di Venezia.
- [5] Joseph Rykwert definisce Giancarlo De Carlo e Lucien Kroll «sostenitori dell'urbanistica e dell'architettura del consenso: secondo i quali le questioni di gusto non hanno peso, perché le persone che abiteranno le case dovrebbero "esprimere" i propri desideri e aspirazioni sugli edifici che andranno a dimorare [...] come tutti gli architetti per tutti i clienti, essi offrono una gamma di scelta limitata. Volume, sito, costo sono condizionamenti inevitabili; certe varianti di una pianta standard, e una rosa di elementi strutturali e di rifiniture sono i punti su cui si consente ai clienti di intervenire. La progettazione "partecipativa" proietta a livello di opinione pubblica il tipo di rapporto che un cliente privato doveva aspettarsi di stringere col proprio architetto personale mezzo secolo fa. Questo modello [...] implicherebbe che l'architetto debba metter su una specie di posto d'ascolto per raccogliere i desideri della gente circa il proprio alloggio; desideri che egli dovrebbe poi cercar di tradurre, il più direttamente possibile, in forma costruita. [...]». L'architettura partecipativa è pertanto, per sua stessa natura, restrittiva, poiché non ci si può realmente attendere un generale consenso su cose fuori dell'ordinario», in Rykwert Joseph (1988). *Necessità dell'artificio*, pp. 168-169. Roma: Edizioni di Comunità.
- [6] «Il pubblico italiano è [...] una entità ancora ignota ma precisa con una certa quantità di bisogni, un certo tipo di cultura, un certo reddito, e quindi una certa capacità di acquisto. E non è ancora stato scoperto, non è ancora stato investito dalla produzione del mobile moderno perché la produzione del mobile moderno si è occupata di tutt'altro», *Dibattito sulla produzione del mobile in Italia*, cit.
- [7] «Ne *Il pubblico dell'architettura*, vero e proprio manifesto dell'architettura partecipata che De Carlo scrive alla fine degli anni Sessanta, la contrapposizione tra il "come" e il "perché" si traduce nel contrasto tra la "progettazione imperativa" e la "progettazione processo"», Samassa Francesco (2004). *Un edificio non è un edificio non è un edificio*. In Id. (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*. Padova: Il Poligrafo, p. 145.
- [8] De Pieri Filippo (2018). *Il breve e il lungo '68 di Giancarlo De Carlo*. In Giancarlo De Carlo, *La piramide rovesciata. Architettura oltre il '68*, a cura di Filippo De Pieri, p. 25. Macerata: Quodlibet.
- [9] Bauman Zygmunt (2007). *Inferno e utopia del mondo liquido*. Bari-Roma: Laterza.
- [10] Cfr. Peruccio Pier Paolo (2015). *Forme di partecipazione tra architettura e design in Diid*, 15.
- [11] Iadarola Antonio. *Il luogo di lavoro sociale, milieu collaborativi per la progettazione. Origini, discontinuità e prospettive della progettazione partecipata*, disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/luogo-lavoro-sociale-milieu-collaborativi-la-progettazione-origini-discontinuita-prospettive-della-progettazione-partecipata>, corsivo mio.
- [12] Manoscritto s.d., cit.



track 2

Il design come
progetto politico
e formativo

SOCIETÀ UMANITARIA Fond. P. M. Loria

VIA DAVERIO, 7 - MILANO - Tel. 54.13.41 - 58.10.55

CORSI DEL MINISTERO DEL LAVORO E DELLA PREVIDENZA SOCIALE

CORSI PROFESSIONALI PER LAVORATORI

serali - triennali

elettrauto, elettricisti, fabbri serramentisti, falegnami ebanisti, fotografi, lattonieri, meccanici aggiustatori, meccanici d'auto, meccanici di cantiere, meccanici tornitori, orafi (orefici, cesellatori, incisori) tornitori in lastra, verniciatori letteristi, saldatori (annuale)

Orario delle lezioni: dalle 18 alle 20 o dalle 20 alle 22 - Titolo di studio: licenza elementare

SCUOLA DEL LIBRO

serale - triennale

compositori a mano, linotipisti (biennale) impressori tipografi, litografi trasportatori, litografi macchinisti, fotografi grafici, incisori, cromisti, impressori rotocalco, estetica grafica, legatori e scultori

Orario delle lezioni: dalle 18 alle 20 o dalle 20 alle 22 - Titolo di studio: licenza elementare

CORSI FESTIVI DI AGGIORNAMENTO (per tutte le specialità della Scuola del Libro)

riservati ad operai di seconda categoria

SCUOLA PROFESSIONALE FEMMINILE

diurna - triennale - per ragazze di 14/15 anni

sarte, biancheriste, bustale

CORSI FEMMINILI DEL SABATO E DELLA DOMENICA

biennali

sarte e biancheriste

SCUOLA PREPARATORIA DI ORIENTAMENTO E AVVIAMENTO PROFESSIONALE

Avviamento professionale maschile a tipo industriale, legalmente riconosciuto con D. M. del 12-5-1960

triennale, diurno, per ragazzi di 11/12 anni in possesso della licenza elementare

ISTITUTO PROFESSIONALE

biennale, diurno, per ragazzi in possesso di licenza secondaria inferiore

ceramisti industriali, compositori a mano, elettrauto, falegnami ebanisti, fotografi, meccanici d'auto

ISTITUTO D'ARTE

Corsi tecnico-artistici triennali, diurni, per ragazzi in possesso di licenza secondaria inferiore

ceramisti, falegnami ebanisti, fotografi, grafici, orafi

TUTTE LE SCUOLE DELLA SOCIETÀ UMANITARIA SONO GRATUITE

La Segreteria delle Scuole, in via Daverio, 7 (dietro il palazzo di Giustizia) è aperta tutti i giorni feriali dalle 15 alle 20 (il sabato dalle 15 alle 17, la domenica dalle 9 alle 12)

IL PRESIDENTE
Dott. Riccardo Bauer

— Il design come progetto politico e formativo. Da comunità a cooperativa: le scuole italiane della Ricostruzione.

Luciana Gunetti — Politecnico di Milano

Per lo storico svizzero Jacob Burckhardt la cultura era la

«fioritura spontanea delle creazioni dello spirito che non cercano di imporsi al mondo. [...] Normalmente essa è la critica delle altre due potenze; la cultura è un orologio che indica l'ora nella quale in uno stato o in una religione la forma e la sostanza non si corrispondono più esattamente...Le grandi culture si riconoscono dalla loro possibilità di rinascita». [1]

Rinascita che la Germania, dopo la sconfitta della prima guerra mondiale, vedrà nella scuola del Bauhaus di Weimar. Con l'idea di porre la prima pietra di fondazione di una repubblica dello spirito, ispirata alle corporazioni del Rinascimento nasce una scuola come opera collettiva, frutto di volontà plurali di una comunità (*Geimenschaft*) dinamica e socialmente attiva di maestri e studenti. Forse Kant scrivendo che «la parola *Geimenschaft* ha un doppio significato che può da un lato indicare tanto *communio* quanto anche *commercium*» [2], non fa altro che anticipare concettualmente l'operato del direttore Walter Gropius che immaginerà la scuola del Bauhaus come una comunità di spazi (*communio spatii*) che diventa comunità di azione progettuale, volontà di costruzione di un insediamento. La scuola diventa *siedlung*, l'idea è costruire un insediamento che da nomade diventa stanziale, gli studenti sono dei coloni, sono un popolo che costruisce la sua architettura, le sue attività sociali – definite extracurricolari – che diventano il campo espressivo in cui maestri e studenti come gruppo si organizzano. Queste verranno attivate nella mostra

dell'estate del 1923, in cui Gropius e la comunità-scuola oltre a promuovere una serie di idee come scrisse - *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* [3] - si esibiranno in una festa fatta di musiche, rappresentazioni teatrali, una sorta di festival popolare delle arti figurative. Lo scopo è propagandare una comunità fatta di “communio e commercium”, non una scuola ma l'origine di una città nuova, e i componenti (docenti-studenti-società) si insediano e diventano “visibili” nel festival popolare.

Il festival era in parallelo alle conferenze di Gropius “Arte e tecnica la nuova unità”, Wassily Kandinsky, “Sull'arte sintetica”, e Oud “Nuove costruzioni in Olanda”, e aveva in calendario le seguenti performance: il balletto Triadico di Schlemmer, la lezione con film di C. Koch, il festival delle lanterne, i lavori di fuoco, la danza con la musica della jazz-band del Bauhaus, le composizioni con luci riflesse [4]. Il Bauhaus si mostra come la scuola in cui le feste, i festival, la vita comunitaria diventano il fulcro dinamico delle interazioni maestri-studenti. L'intera storia del Bauhaus è una storia di saperi che si incontrano, in differenti luoghi (Weimar-Dessau) e in multiformi attività: dalle lezioni alle attività extra-curricolari. Le serate Bauhaus (lecture, concerti, recital) divennero una consuetudine e connettevano gli studenti con coloro che erano interessati alla scuola, «in this way they served as a link between the Bauhaus and the community»[5].

Se Gropius si fosse ispirato o meno ai *Grundrisse* (1857-59) di Karl Marx, che anticipano la macchina produttiva non lo sappiamo, ma dopo il 1923 il costruttivismo entra nel Bauhaus, con l'arrivo di László Moholy-Nagy, e si può dire che scompare l'ultimo residuo della τέχνη [6] antica: l'operaio artigiano diventa il vivente che entra a fare parte del dispositivo e partecipa alla costruzione del sapere sociale generale.

Se ci riferiamo a Fulvio Carmagnola possiamo associare quel progetto didattico-sociale nella sua fase costruttivista, ad una macchina di Marx in grado di integrare il singolo operaio/studente al suo interno e di operare come un sistema automatico e sovraindividuale. La macchina [7] è autonoma, l'operaio pur essendo espropriato del suo potere, entrando a far parte del funzionamento della macchina si arricchisce facendo partecipare la sua mente alla costruzione del sapere sociale generale, del “general intellect”. La macchina dà vita ad una nuova soggettività distribuita, a un “intelletto pubblico”.

Si deve attendere il progetto didattico di Moholy-Nagy a Chicago più definibile come una macchina di Foucault di sapere e potere, in cui il sapere dispone del potere, perché la grande industria (sistema di potere/sapere) uscendo dalla fase pre-industriale, entra in ambito culturale mettendo in essere un sistema di potere/sapere. Non è un caso quindi che un'azienda come la Container Corporation of America (CCA) di Paepcke, finanzia l'Institute of Design di Lazlo Moholy-Nagy a Chicago.

È qui che si ha la vera “rinascita del Bauhaus” come progetto azione-didattica, secondo un modello e un metodo formativo basato sul funzionalismo organico sviluppato da Moholy-Nagy [8] nel New Bauhaus, in cui la polarità arte e tecnica di Gropius si evolve in un sistema ternario arte/scienze/tecnologia, dando un profilo scientifico al processo di design. Con Moholy-Nagy si metterà in chiaro, la componente sociale della formazione del designer. Nel capitolo *III new education-organic approach* del volume *Vision in Motion* scrive come

«the goal is no longer to recreate the classical craftsman, artist and artisan, with the aim of fitting him into the industrial age. By now technology has become as much a part of life as metabolism. The task therefore is to educate the contemporary man as an *integrator* [...]. An education which is responsible for such a totality must be indivisible, integrating elements of art, science, and technology. Such an indivisible education may then produce the genius for the social and the biological mastery of our age». [9]

Sempre nel capitolo *new education*, nel paragrafo “*practising correlations*” chiude il suo ragionamento sull'insegnamento auspicando l'integrazione delle relazioni artistiche, scientifiche, tecniche così come quelle sociali. Come sottolinea Alain Findeli nel suo recente saggio *A tentative Archeology of Social Design* [10], Moholy-Nagy in chiusura del volume definisce come il concetto e il master plan di un futuro «parliament of social design [...] could translate utopia into action» [11], passando dal laboratorio al parlamento inteso come «an international cultural working assembly [...] established, composed of outstanding scientists, sociologists, artists, writers, musicians, technicians and craftsmen». [12]

Un internazionalismo che si avvicina a quello di Hannes Meyer per cui «la forma costruttiva non conosce patria; è interstatale ed espressione di un atteggiamento internazionale nel campo dell'architettura» [13] e noi aggiungiamo nel campo delle scuole professionali.

In Italia, il tema della “scuola professionale” era stato proposto da Antonio Gramsci, che ricorda come nel novembre 1931 si svolse alla camera dei deputati una discussione sull'insegnamento professionale in cui auspicava che

«sarebbe interessante ricostruire la storia delle scuole professionali e tecniche nelle discussioni parlamentari e nelle discussioni dei principali consigli municipali, dato che alcune delle maggiori scuole professionali sono state fondate dai municipi oppure dai lasciti privati, amministrati o controllati, [...]. Lo studio delle scuole professionali è collegato alla coscienza delle necessità della produzione e dei suoi sviluppi». [14]

In ambito artistico, prima di questa discussione parlamentare citata da Gramsci, a Milano le scuole di arti e mestieri per operai ed artigiani erano la Scuola serale dell'Accademia di Brera, detta Scuola per gli artefici, e la Scuola d'Arte Applicata all'Industria che aveva sede nel Castello Sforzesco. Vi era poi una terza scuola inaugurata nel 1922 a Monza: l'Università delle Arti Decorative, divenuta poi ISIA tra il '25 e il '29. Per le arti grafiche vi era anche la Scuola del Libro della Società Umanitaria, che scaturiva dalla fusione nel 1904 con la scuola professionale tipografica (1886). Da un certo momento le scuole del circuito della Società Umanitaria, che cominciano un esperimento di collaborazione tra arte, industria e formazione saranno in sinergia sempre più forte con le industrie milanesi. Nell'Umanitaria, diretta da Augusto Osimo, erano attive scuole come l'elementare di disegno e plastica per operai, la scuola-laboratorio d'arte applicata all'Industria che guardavano al modello scuola-laboratorio del Bauhaus, e l'ISIA che innova inserendo tra le materie la storia dell'arte contemporanea (seminari di Eduardo Persico) e la storia dell'arte e critica dell'arte (cattedra affidata a Giuseppe Pagano) [15].

Osimo come Gropius scrisse spesso lettere agli industriali e alle istituzioni milanesi per far comprendere come queste scuole fossero

importanti per i loro obiettivi produttivi, e in particolare sollecitando gli amministratori pubblici a vederle come fonte di crescita economica, di elevazione sociale degli studenti che vi studiavano. (Fig. 1, in apertura)

In Italia il rapporto tra il design e le culture politiche socialdemocratiche di inizio Novecento, vede nel composito contesto milanese – città commerciale ed industriale – uno fra i principali centri artistici e intellettuali italiani, fortemente sindacalizzata e capitale della liberazione – il costituirsi di luoghi della formazione che sono anche spazi di democratizzazione di un nuovo sapere tecnico e intellettuale come l'Umanitaria e i Convitti scuola della Rinascita. Per Enrico Decleva l'Umanitaria aveva affermato un associazionismo operaio e di mestiere attivo che prese forma come

«organico progetto formativo [...] per l'elevazione intellettuale e tecnica degli operai [...] in coincidenza con la migliore stagione del socialismo riformista turatiano e dei raccordi da questo stabiliti con la democrazia radicale e con settori della classe dirigente». [16]

Associazionismo questo radicato nel legame profondo e indissolubile da conservare tra lavoro manuale e cultura, tra preparazione tecnologicamente avanzata, mestiere e formazione della personalità dello studente. Non solo, anche Francesco Dal Co nel suo editoriale di *Casabella*, 750/751 del 2007, interamente dedicato alle scuole del secondo novecento, scrive dell'importanza socio-economica dell'Umanitaria definendola «[...] uno dei prodotti migliori della cultura riformatrice di una città come Milano che ha scandito il passo dello sviluppo economico italiano» [17].

Il modello “Umanitaria”, fulcro di un'asse Monza-Milano, rappresenta il primo “insediamento formativo” in territorio lombardo a cui si contrapporrà il modello più storicizzato e istituzionalizzato dell'Istituto Tecnico Superiore, che nel 1927, con l'inaugurazione della nuova sede diviene Politecnico e si insedierà espandendosi nel nuovo quartiere di Città Studi. Un polo artigianale-artistico ed un polo politecnico, disegnano la nuova città di Milano anche dal punto di vista urbanistico, sorgono architetture universitarie, scuole elementari, impianti sportivi, spazi

verdi che in poco tempo diventano strategici per la moderna città policentrica, sorge anche un nuovo quartiere con case operaie e asili realizzato dalla società Umanitaria, due poli di un vero e proprio insediamento come lo intendeva Gropius: le *siedlung* sono insediamenti in cui prende forma la collaborazione tra mondo universitario e scuole professionalizzanti, mondo dell'industria e pubblica amministrazione, la formazione è in sinergia con la produzione. Basti pensare che nel 1883 Giuseppe Colombo professore del Politecnico e imprenditore iniziò la costruzione della prima centrale termoelettrica europea nei locali dell'ex convento, Santa Redegonda che illuminò la piazza e il teatro della Scala, e Giovan Battista Pirelli, suo allievo, fonda una nuova industria per la lavorazione della gomma elastica (caucciù); segnali indiscutibili di nascita di una nuova e solida cultura industriale.

Oltre al Politecnico, negli anni venti nel mondo delle arti e arti applicate sarà con le esposizioni dell'UAD-ISIA di Monza – “Esposizioni di arti decorative” le prime tre manifestazioni e l'ultima del 1930 “Arte decorativa ed industriale moderna” promosse dal critico e giornalista Guido Marangoni – che la sinergia tra luogo di formazione e grande esposizione diviene strumento di promozione e produzione culturale che ricadrà sulla didattica. Nel 1931, quando l'ISIA di Monza passò alla Società Umanitaria, Mario Pagano vi insegnò con l'architetto Romano. Pagano, che è come scrive Cesare de Seta

«l'unico che assolve, nell'Italia di quegli anni, il ruolo del manager di nuove e diverse iniziative associandosi assai spesso con colleghi più giovani. Non avendo mai insegnato nelle Facoltà di architettura non aveva allievi, [...] trasformò «Casabella» e il suo studio in un cenacolo di nuove leve». [18]

Una rivista, più riviste che innescano quella sinergia tra insegnamento e industria editoriale che spingerà architetti e grafici negli anni della Ricostruzione, a promuovere una “nuova cultura”, vedendoli coordinatori di una serie di mostre non disgiunte dai dibattiti a loro contemporanei, che li vedeva discutere intorno alla figura dell'intellettuale e al ruolo della cultura.

Se come scrive Carmagnola «due pensatori così diversi come Adorno e Deleuze sono accumulati da un tratto: entrambi indicano nell'Arte il luogo di una Resistenza» [19], non sembra strano che in Italia il binomio *arte e tecnica*, formulato da Gropius e la trilogia *arte, scienza e tecnologia* di Moholy-Nagy siano alla base di una “rinascita” delle scuole in relazione alla cultura industriale ed editoriale milanese, durante la Ricostruzione.

La comunità di intellettuali milanesi formatasi durante la clandestinità ruoterà intorno alle nuove riviste e periodici facendo nascere corsi e cooperative, all'interno della Società Umanitaria e dei Convitti Scuola della Rinascita di matrice partigiana, e promuovendo mostre di documentazione sulla Resistenza: la formazione diventa il pilastro su cui costruire la Rinascita di una “nuova cultura”. Il 25 aprile 1945 a Milano quando il Comitato di Liberazione Alta Italia prende il governo della città, i primi eventi temporanei realizzati non a caso saranno delle mostre-laboratorio come quella della Liberazione e della Resistenza, in sinergia con l'apertura del primo Convitto per ex-partigiani, con il patrocinio dell'ANPI. Sia la mostra della liberazione (curatori Steiner, Mucchi e Veronesi nel luglio '45) che quella della Ricostruzione (curatori Steiner Chessa, Magistretti, Muratore nel settembre '45) presso l'Arengario, furono i primi strumenti didattici messi in campo con la collaborazione degli studenti dei Convitti Scuola della Rinascita, coinvolti anche nella produzione [20].

Nel '46 aprono i convitti di Cremona, Torino, Novara, Bologna, Genova, Roma. Nell'agosto dello stesso anno si apre a Milano il Centro di Orientamento agli Studi e alle Professioni comprendente un servizio di psicologia sperimentale diretta dal professore Cesare Musatti. Lo studente veniva indirizzato verso ciò che si riteneva più adatto a lui. La scuola dei Convitti traslava le “scuole” che i partigiani avevano cercato di realizzare nelle carceri, al confino e nelle brigate partigiane, diventando nella visione narrata da Lucio Lombardo Radice il simbolo della «ricerca di una scuola democratica» [21]. Pensiero il suo non molto lontano dall'originario binomio *educazione e lavoro*, che si evolverà nel motto *educare alla democrazia*, nel sistema di scuole dell'Umanitaria, in cui la preparazione dei giovani non deve essere solo tecnica ma accompagnata ad un'educazione culturale dialettica: la scuola è un organismo di avanguardia, prepara il cittadino ed il lavoratore alle esigenze di una moderna società democratica.

14 luglio



FESTA DELLA FRATERNITÀ
FESTA DEL POPOLO

Il CLNAI ricostruisce giuridicamente e amministrativamente l'Umanitaria e pone a capo dell'istituzione l'on. Lodovico D'Aragona che costituisce un piccolo comitato consultivo di collaboratori tra questi Alberto Anceschi, Riccardo Bauer, Fabio Luzzato, G. Battista Maglione, Luigi Minguzzi, U. Guido Mondolfo, Fausto Pagliari e Albe Steiner [22]. Proprio Steiner, più che le figure ormai scomparse di Persico e Pagano, sarà l'intellettuale che nell'ottobre del '45 scrive dei suoi appunti personali intitolati *L'inchiesta sulle scuole di arti e mestieri in Italia* [23] e, due mesi dopo viene incaricato, proprio dal commissario straordinario D'Aragona, che sa del suo viaggio in Messico programmato per l'aprile del '46,

«di raccogliere elementi e materiale bibliografico e illustrativo sulle attività degli Istituti simili al nostro, che assolvano compiti di educazione professionale nel campo artigianale, artistico ed industriale, nonché compiti di assistenza sociale e di cultura popolare, per avere nuovi ed interessanti motivi che valgano all'opera nostra di ricostruzione dell'Umanitaria, e per provocare eventualmente un utile scambio». [24]

Steiner partirà per il Messico portando con sé il bagaglio di due anni di lavoro ininterrotto, suo e di intellettuali-docenti, che nell'esporre, nella scuola e nella stampa periodica del primo dopoguerra trovarono i luoghi di espressione di una nuova cultura, passando dall'impegno nella Resistenza all'impegno per la Ricostruzione. Nel settembre '45 sarà con l'uscita del primo numero del *Il Politecnico*, la rivista progettata graficamente da Albe Steiner, che nell'editoriale "Una nuova cultura" il direttore Elio Vittorini auspicherà, di uscire da «una cultura che consoli nelle sofferenze» denunciando come

«non si è si è identificata con la società, non ha governato con la società, non ha condotto eserciti per la società. [...] La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché [...] i suoi principi sono soltanto consolatori, perché non sono tempestivamente rinnovati ed efficacemente attuali, viventi come la società stessa vive». [25]

Il ruolo di "cultura vivente" che gli intellettuali che collaborano al periodico indicano è quello di liberare i fattori cultura e arte dalla loro

Fig. 2 — Luigi Veronesi, manifesto "14 Luglio. Festa della fraternità. Festa del popolo", 1945.

ristretta cerchia, collaborando come comunità per renderli manifesti alla collettività. Anche Giuseppe Trevisani sempre su *Il Politecnico* nel '46 nel suo articolo “Bauhaus” scrive della relazione tra intellettuali e collettività, rivoluzione estetica, culturale e sociale, e di come abbia il «suo fondamento nell’Uomo e che sia significativa esclusivamente come organismo vivente» [26]. I grafici della Resistenza Steiner, Muratore, Veronesi, vivificheranno la società elaborando e istituendo programmi didattici e collaborando con le nuove industrie (editoriali, della grande distribuzione, etc) e con il PCI.

Tutti e tre nel '45 si impegnano come insegnanti e diventano i protagonisti della transizione del Convitto Scuola a Cooperativa Rinascita [27], a Roma si costituisce la Cooperativa tra gli allievi con la denominazione Cooperativa pubblicità Rinascita (19 maggio 1948). Già nel Bauhaus tra le attività extracurricolari c’era l’associazione “Amici del Bauhaus” che supportava moralmente ed economicamente la scuola durante il suo sviluppo, ma il gruppo era formato da protagonisti esterni della cultura come Berlage, Behrens, Chagal, Einstein, ed altri. Questa Cooperativa ha una matrice invece radicata nel PCI, nella Resistenza, e una fondamentale appartenenza al circuito internazionale. I convitti diventano i luoghi in cui le esigenze culturali e professionali dell’individuo e della società si concretizzano democraticamente, superando l’utopia come auspicato da Moholy-Nagy nella sua idea di «parliament of social design» [28].

Steiner inoltre porterà l’esperienza maturata in Messico come socio straniero del Taller de grafica Popular che come ricorda lui stesso

«[...] in italiano vuol dire “officina” ma in realtà è un club culturale molto importante. Infatti finita la Bauhaus a Dessau dopo l’esperienza di Weimar [...] in America del Nord con Moholy-Nagy nella scuola di disegno industriale di Chicago, in America centrale con Hannes Meyer e in Messico si è chiamata Taller de grafica Popular». [29]

Rientrato in Italia Steiner non riesce, come sperava, a realizzare «una “Bauhaus” italiana o un Taller de grafica Popular italiano, perché le condizioni storiche ed ambientali sono completamente diverse » e dal’49 a Milano si impegna nella Cooperativa Rinascita (Cr) di cui dice che

Fig. 3 — Fotografia della riunione di venerdì 25 febbraio 1949 nella Scuola convivito Rinascita per ex-partigiani (foto eseguita dagli allievi del Corso di fotografia diretto da L. Veronesi). Sono raffigurati gli allievi Bin, Moncada, Lazzarotto, Ottinetti, Tubaro e i docenti Remo Muratore, Gabriele Mucchi, Albe Steiner, Conte e Max Huber.



«pur non reggendo ancora al paragone col Taller de Grafica Popular, rappresenta qualche cosa per il nostro paese e dopo soli due anni di attività ha realizzato [...] oltre quaranta manifesti, un numero considerevole di allestimenti, mostre esposizioni, addobbi per congressi, pubblicazioni in difesa del lavoro» [30]. (Fig. 3)

Si dovrà attendere il 1959 anno in cui Steiner diventa il vice direttore della scuola del Libro e i dibattiti nella rivista *Stile industria* n. 20-21 del 1959 che trasleranno il modello di Ulm in Italia con Tomàs Maldonado, per arrivare ad un modello di scuola – quella del Libro dell’Umanitaria – in cui Albe Steiner proporrà di coniugare le materie tecniche con quelle culturali in una forma didattica ispirata all’azione sociale di Hannes Meyer, e al metodo del funzionalismo organico di Moholy-Nagy. Per Steiner la

«scuola professionale non può venir meno ad un compito più esteso di quella tradizionale e cioè nel proprio insegnamento raggiungere, oltre l’intento di una specifica qualificazione tecnica, anche quello di una adeguata preparazione del lavoratore sul piano delle relazioni e degli impegni civili che va ad assumere».

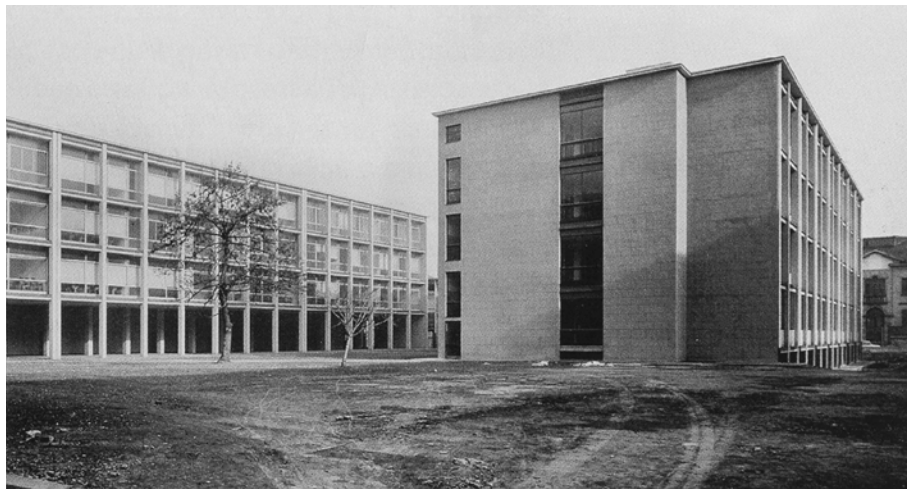


Fig. 4 — Ricostruzione della Scuola Umanitaria, veduta da via Fanti, 1956.

Perciò introdurrà l'insegnamento di *Cultura generale*, consapevole che oltre alla sfera tecnica ci si deve muovere sul terreno della cultura generale e della maturità sociale, affermando che «l'istruzione professionale è assurda a materia di alta importanza politica e non può essere affrontata senza un congruo approfondimento metodologico e teorico» [31]. (Fig. 4)

Hannes Meyer aveva già intravisto in Italia, confrontandosi con l'amico Steiner, un fertile terreno di innesto delle esperienze compiute al Bauhaus [32]. Steiner studia tutto quello che in quegli anni si pubblica sulla scuola di Ulm e le nascenti scuole italiane [33], mette in sinergia il social design di Moholy-Nagy con gli scopi espressi da Meyer nell'opuscolo di presentazione del Bauhaus, *Junge Menschen kommt ans bauhaus* del '29, in cui auspica che

«lo studio dell'essenza vitale [...] è l'inserimento razionale della propria attività nella società [...], a chi si impegna con zelo nella costruzione essa insegna un modo scientifico di pensare, secondo il principio che l'attività di costruire è la configurazione di tutti i processi vitali». [34]

La costruzione in una città come Milano di un diffuso tessuto di democrazia reale fatta di scuole (Umanitaria-Convitti) ad alto impatto sociale, che prendono dal modello di comunità festosa del primo Bauhaus,

passando per l'organizzazione in brigate di Meyer, per intrecciarsi con una serie di ri-nascite dal rilancio della Società Umanitaria, dell'università Statale, del Corriere della Sera alla nascita di centri culturali come la *Casa della Cultura*, restituisce il quadro di un umanesimo critico milanese.

Una storia ed una geografia collettiva che dall'associazionismo dell'Umanitaria, passando per il cooperativismo dei Convitti Scuola della Rinascita, affonda le sue radici nella Resistenza e nella Ricostruzione radicandole nelle scuole di design divenute luoghi del mostrare, formare, produrre di comunità cooperanti piccole e grandi che non hanno mai separato la formazione dalla politica, nel senso antico dell'occuparsi della *polis*.

A partire dalla Ottava Triennale (1947) per arrivare alla X Triennale (1954), il design per il sociale vede nel progetto partecipato il luogo in cui potere culturale e promozione sociale si incontrano e costruiscono una nuova città. Sarà Giancarlo De Carlo che allestendo e curando la sezione di urbanistica con Carlo Doglio e Ludovico Quaroni della X Triennale, nell'allestimento inserirà i film, come nuovi strumenti di innesco di un processo di condivisione con il pubblico. In particolare il film "La città degli uomini", facente parte di una Trilogia, sceneggiata con Elio Vittorini e il regista Michele Gandin racconta a partire dal ritmo frenetico del lavoro e della vita della città, la storia abitativa dell'uomo – dagli insediamenti contadini alla città santuario – e conclude riprendendo i cantieri

«che diventano metafora del desiderio di ricostruzione, mostre d'arte e feste sinonimo di libertà individuale. La città offre possibilità infinite di comunicazione, all'ingresso di una fabbrica in cui gli operai si riuniscono intorno a un motivetto musicale, in un bar in cui è accesa una televisione, in una casa di ringhiera in cui tutti ballano sorridenti. [...] De Carlo, che voleva rendere la città più umana, esorta lo spettatore ad agire in prima persona perché "l'architettura è troppo importante per essere lasciata agli architetti"». [35]

Aggiungiamo noi la formazione e le scuole del design sono troppo importanti per essere lasciate a soli "docenti" che non siano anche, come è stato per il Bauhaus e per tutte le scuole da lì nate, architetti, artisti, designer, grafici, e artigiani.

- [1] Burckhardt, Jacob (1996). *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Milano: Sansoni editore, p. XII.
- [2] Abbagnano Nicola (1964). "Comunità", in *Dizionario di filosofia*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, p. 140.
- [3] Gropius Walter (1923). *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*. In *Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919-1923*, Weimar and Munich: Bauhausverlag.
- [4] Gropius Walter, Gropius Ise, Bayer Herbert (a cura di) (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. New York: The Museum of Modern Art, p. 82.
- [5] Gropius Walter, Gropius Ise, Bayer Herbert, (a cura di) *Bauhaus*, op. cit., p. 86.
- [6] «τέχνη: l'intendersi di produrre. Intendersi è una modalità del conoscere, dell'aver capito e del sapere. Secondo l'esperienza greca, il tratto fondamentale del conoscere risiede nel disciudersi, nel rendersi-manifesto di ciò che ci sta davanti come presente. Allo stesso modo il pro-durre, pensato in senso greco, non significa qualcosa come il fabbricare, il manipolare e l'operare, bensì quello che dice letteralmente la nostra parola tedesca *her-stellen*, produrre: addurre [stellen] qui davanti, pro-[her], vale a dire nella manifestazione, come un qualcosa, ciò che prima non ci stava davanti come presente. Detto in breve e in modo incisivo: τέχνη non è un concetto del fare, bensì un concetto del sapere». Heidegger Martin (1997). *Überlieferung Sprache und technische Sprache*. In: Esposito Costantino (a cura di), *Linguaggio tramandato e linguaggio tecnico*, p. 39. Pisa: Edizioni Ets.
- [7] Si veda il capitolo sesto *La macchina* in Carmagnola Fulvio (2019). *Essere e gadget. La macchina del sentire*. Milano: Meltemi.
- [8] Findeli Alain (1995). *Moholy-Nagy Design Pedagogy in Chicago (1937-46)*. In: Buchanan Richard, Margolin Victor (a cura di). *The idea of design*, pp. 29-43. Cambridge, Mass: MIT Press.
- [9] Moholy-Nagy László (1947). *Vision in Motion*. Chicago: P. Theobald, p. 64.
- [10] Findeli Alain (2018). *A tentative Archeology of Social Design*. In Oriol Moret (ed.), *Back to the Future. The Future in the Past*, Conference Proceedings Book, ICDHS 10th+1, Barcellona, p. 37.
- [11] Moholy-Nagy László (1947). *Vision in Motion*, op.cit., p. 359-61.
- [12] Moholy-Nagy László (1947). *Vision in Motion*, op.cit., p. 360.
- [13] Meyer Hannes (1991). *Il mondo Nuovo*. In: Maldonado Tomás (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimer*, p. 277. Milano: Feltrinelli.
- [14] Gramsci, Antonio (1964). *Quaderni dal carcere, Passato e Presente*, n. 6. Torino: Einaudi Editore, pp.109-110.
- [15] Pansera Anty (2015). *Una premessa storica*. In: Pansera Anty, *La formazione del designer in Italia: una storia lunga più di un secolo*, p.17. Venezia: Marsilio.
- [16] Decleva Enrico (2004). *Presentazione*. In: Della Campa Massimo, Claudio A. Colombo (a cura di), *Spazio ai Caratteri. L'Umanitaria e la Scuola del Libro*, p.12. Milano: Silvana Editoriale.
- [17] Dal Co, Francesco (2006-2007 dicembre-gennaio), "Andare a scuola", *Casabella*, 750/751, 3.
- [18] De Seta Cesare (2008). *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*. Milano: Jaca Book, p. LXIV.
- [19] Carmagnola Fulvio. *Essere e gadget, op.cit.*, p.130.
- [20] In particolare su questo tema si legga Mignemi Adolfo (2005). *Ritratto della Nuova Italia: la Resistenza di fronte all'opinione pubblica italiana ed internazionale nel primo dopoguerra*. In: Mignemi Adolfo, Solaro Gabriella, *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, pp. 15-25. Milano: Skira.
- [21] Lombardo Radice Lucio (1978). *La ricerca di una scuola democratica*. In: *A scuola come in fabbrica. L'esperienza dei Convitti Scuola della Rinascita*. Milano: Vangelista, p.10.
- [22] Riccardo Bauer (a cura di) (1964). *La Società Umanitaria. Fondazione P. M. Loria Milano. 1893-1963*. Milano: Società Umanitaria, p.181.
- [23] In AS, Polimi, AALS, *Convitti scuola della Rinascita*, D - b. 2, fasc. 1 (1945-62). «Esistono in Italia una cinquantina di scuole d'arti e mestieri il cui funzionamento è quasi paralizzato dalla situazione postbellica. L'insegnamento in queste scuole non si addice più alle esigenze della nostra società [...]. Le scuole di arti e mestieri fino ad oggi indirizzavano gli allievi all'artigianato. Gli allievi usciti dalle scuole producevano quindi pezzi unici e che per il loro costo potevano essere acquistati solo dalle classi ricche. Le nuove scuole [...] dovrebbero invece stimolare a conoscere tutte le possibilità dei nuovi materiali preoccupandosi da un lato di nuove ricerche di laboratorio e di nuova espressione dall'altro di elaborare e realizzare piani per la produzione in serie dando così la possibilità a tutti di avere ciò che non è un lusso ma una normale esigenza di vita [...]. Gli allievi dovrebbero essere retribuiti in base alla loro partecipazione».
- [24] Lettera di Lodovico D'Aragona. Direzione generale delle Scuole della Società Umanitaria fondazione P. M. Loria in AS, Polimi, AALS, *Società Umanitaria. Contratti, corrispondenza e contabilità*, D - b. 19, fasc. 11(1959-1974). Il documento attesta una sorta di solidarietà fra Albe Steiner e la Società Umanitaria prima della sua collaborazione ufficiale con la Scuola del Libro.
- [25] Vittorini Elio (settembre 1945). "Una nuova cultura", *Il Politecnico*, 1.
- [26] Trevisani Giuseppe (marzo 1946). "Bauhaus", *Il Politecnico*, 23.
- [27] AS, Polimi, AALS, *Convitti scuola della Rinascita*, D - b. 2, fasc. 1 (1945-62). Nel fascicolo si conserva l'atto di costituzione e lo statuto della Cooperativa tra gli allievi del Convitto per partigiani e reduci di Roma con la denominazione Cooperativa pubblicità Rinascita (19 maggio 1948).
- [28] Moholy-Nagy László (1947). *Vision in Motion*, op.cit., p. 359-61.
- [29] Steiner, Albe (1978). *Marchi e immagine coordinata per l'industria*. In: Steiner Albe (a cura di), *Il mestiere del grafico*, p. 8. Torino: Einaudi editore.
- [30] Steiner Abe (1978). *Il Taller de Grafica Popular*. In: Steiner Albe. *Il mestiere del grafico*, op.cit., p. 121.
- [31] Steiner Albe, *Il nostro metodo per l'insegnamento professionale*, in *L'Umanitaria e la scuola del libro*, op. cit., p.128.
- [32] Maglio Andrea (2002). *Hannes Meyer, un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica*. Milano: Franco Angeli, p. 110.
- [33] Si conserva in AS-Polimi-AALS nel fascicolo *Scuola Umanitaria. Scuola di disegno industriale*, D - b. 15, fasc. 22 la copia del saggio di Enriques uscito su *Mondo economico* del 4 gennaio 1958 dal titolo "Rapporti tra scuola e industria", copia di *Ulm I*, bollettino trimestrale della HFG dell'ottobre 1958, "Scienza, tecnologia e forma (dalla rivista *Form* del febbraio 58)" di Tomás Maldonado, "La scuola superiore di Ulm (Hochschule für Gestaltung in Ulm)", programmi del corso di studi del corso superiore di disegno industriale di Venezia e materiale divulgativo delle scuole di Disegno industriale (Urbino e Firenze), della Scuola Politecnica di design di Milano.
- [34] Maglio Andrea (2002). *Hannes Meyer, un razionalista in esilio*, op.cit., p. 134.
- [35] Trione Alberto (a cura di) (2014). *Il cinema degli architetti*. Milano: Johan & Levi Editore, p. 85.

— L'ago e la libertà. Utopie al femminile nell'Italia di primo Novecento.

Manuela Soldi — Università luav di Venezia

La Cooperativa nazionale delle Industrie femminili italiane (IFI) è un ente nato nel 1903 a Roma, parte del retroterra culturale e produttivo della moda italiana. Della sua attività più che trentennale, sul crinale tra pulsioni nazionaliste e apertura internazionale, è difficile tracciare un quadro definitivo. Il convegno AIS *Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo* (Torino, 28-29 giugno 2019) è stata sede ideale per avviare una riflessione su queste vicende remote rispetto alla consueta cronologia della moda italiana, in particolare su alcuni aspetti: gli antefatti, il rapporto con la nascente idea di moda italiana, il ruolo delle patronesse, i rapporti con le istituzioni pubbliche, le strategie sul piano internazionale, il lascito della cooperativa, chiusa negli anni trenta.

— Operosità femminile italiana, la costruzione delle IFI tra 1902-1906

Operosità femminile italiana è il “numero unico” edito per l'Esposizione di arte e lavori femminili allestita nell'aprile 1902 a Roma al fine di «venire in aiuto delle classi lavoratrici, di educarne il gusto artistico e gettare le basi di una futura fusione tra le singole manifestazioni sparse dell'attività femminile», cura al «difetto di buon gusto» che caratterizza la produzione italiana moderna [1]. Alcune organizzatrici sono impegnate su questo fronte da più di un decennio, non a caso nel maggio 1903 l'istituzione della cooperativa IFI [2] individua i propri prodromi nell'Esposizione Artistico Industriale a Roma (1891), cui partecipano Cora Slocomb Savorgnan di Brazzà, le sorelle Maria Pasolini Ponti e Antonia Suardi Ponti, e altre patronesse attive nelle IFI [3]. Nel 1903 nasce anche il Con-



Fig. 1 — Tutte le immagini in questo contributo sono tratte dal catalogo della mostra tenuta dalla cooperativa nazionale IFI nel Padiglione delle arti decorative all'Esposizione internazionale del Sempione (Milano, 1906), e distrutta da un incendio nell'agosto 1906. Qui una veduta del salone centrale della mostra.

siglio delle donne italiane, che riunisce le Federazioni di opere di attività femminili di diverse città, cui aderiscono le stesse patronesse.

L'esposizione della primavera del 1902 è infatti tra le prime attività Sezione lavoro della Federazione di Roma [4], nata nel 1899 come emanazione locale dell'International Council of Women, con il quale le italiane hanno contatti almeno dal 1893, quando Cora Savorgnan di Brazzà cura la prima mostra dedicata all'artigianato femminile italiano all'estero, nell'ambito dell'Esposizione internazionale di Chicago [5].

La mostra romana censisce scuole e laboratori nati sul territorio italiano nei decenni precedenti per promuovere l'artigianato e l'emancipazione economica tra le fasce più povere della popolazione femminile, istituendo tra loro contatti, favorendo il miglioramento della qualità dei prodotti, il loro smercio e la loro comunicazione, e costituendo un nucleo espositivo permanente nella capitale, aperto dalle IFI nel 1904. Nel dicembre 1902, una nuova mostra è allestita anche in piazza Esedra a Roma (appuntamento ricorrente), a testimoniare l'urgenza di valorizzare della produzione dei laboratori coinvolti [6].

L'evento risponde dunque all'esigenza di coinvolgere laboratori già esistenti, che investono sulla formazione professionale delle lavoranti trasmettendo loro tecniche artigianali, talvolta rudimenti di disegno, in alcuni casi abbinati a pratiche e insegnamenti morali e religiosi. L'attività delle espositrici è convogliata in categorie che escludono le arti "maggiori" e i lavori che esulano da finalità decorative. Colpisce che non si azzardi un allargamento ad arti figurative, professioni e società come invece avevano tentato (con scarsi risultati) in mostre precedenti, peraltro organizzate da uomini.

Un approccio multidisciplinare è invece previsto dal testo *Operosità femminile*, in due sezioni distinte: *La donna letterata e professionista*, che ospita analisi, testi letterari e saggi teorici di carattere generale, e *La donna nella società e nella filantropia*, più legata alla mostra, che illustra i risultati del censimento dei laboratori. Quest'ultima pone le premesse teoriche anche per la mostra della cooperativa all'Esposizione del Sempione del 1906, il cui catalogo differisce però dal volume del 1902 per il ricco apparato iconografico [7]. *Operosità femminile* forse esplicita un contrasto latente, che emerge dal carteggio della segretaria Amelia Rosselli, tra il comitato esecutivo della mostra romana e l'editore Rosy Amadori, che sperava di dare l'avvio, con questo "numero unico", a una rivista dal titolo *Verso la luce*. Amadori, già collaboratrice di Emilia Mariani e Lidia Malnati, è probabilmente di idee più radicali delle nuove colleghe romane. Comunicazioni pubbliche e private la qualificano spesso come «promotrice dell'iniziativa» [8], ma alcune bozze di circolari pesantemente corrette dal comitato denotano una richiesta di maggior collegialità. Dissidi che probabilmente causano una divaricazione tra l'iniziativa espositiva e quella editoriale, che pure presentano punti di contatto.

Nella prima sezione di *Operosità femminile* la socialista Ines Oddone descrive l'operaia come «vittima dell'avidità industriale e dell'egoismo maschile» da sottrarre «al lavoro deprimente delle grandi industrie» per porla direttamente in relazione con il mercato, e sottolinea il legame tra produzione e scelte di consumo definendola «martire [...] dei mille nonnulla di cui si compiace la delicatezza patrizia». Se l'industria borghese sembra combattere «contro la raffinatezza dell'arte», ricamo, merletto e altri semilavorati preservano eleganza, bellezza e, applicati alla moda, contribuiscono alla ricchezza nazionale; sono pertanto da sal-



Fig. 2 — Camera per bambini allestita dalla sezione friulana delle IFI all'interno della mostra.

vaguardare e rendere appetibili evitando lo sfruttamento delle maestranze [9]. Oddone, pur di idee socialiste, non ritiene ghettizzante l'impiego delle donne in un sistema per la moda che prevede un lavoro dall'alto valore etico ed estetico. La scrittrice Vernon Lee sprona invece la donna «cittadina» a influenzare la politica attraverso il marito – che detiene il diritto di voto – e il mercato attraverso propri acquisti, citando Ruskin a proposito dell'orientamento dell'economia attraverso un consumo etico [10]. In entrambi gli scritti consumo e moda sono strettamente legati: l'abbigliamento costituisce una parte minima della produzione delle IFI, inserita però in un contesto di reazione identitaria ed economica allo strapotere della moda francese. Nella seconda sezione, Anna Maria Mozzoni porta dati sulla presenza femminile in tutti i settori produttivi e un'esauriente analisi della meccanizzazione delle lavorazioni tessili [11]. Un investimento sulle “industrie casalinghe” [12] appare dunque urgente e redditizio per costruire l'indotto di un'industria che può diventare redditizia per il paese. A queste esigenze rispondono le IFI, guadagnando in breve un prestigio tale da rappresentare il lavoro femminile italiano all'Esposizione internazionale del Sempione del 1906.

– Il lungo cammino verso la moda

Rosa Genoni, che nel 1906 presenta la sua proposta di moda italiana, nota intanto come l'idea risalga a prima dell'unità nazionale, quando le rivendicazioni patriottiche avevano un peso maggiore rispetto alle problematiche economiche [13]. A esse si abbina l'enfasi sulla tradizione artistica italiana, in primo luogo quella rinascimentale, e la crescente considerazione per le arti popolari. Una lunga costruzione retorica che si condenserà nel concetto di Made in Italy [14]. L'unità politica e le problematiche identitarie che ne scaturiscono alimentano nella seconda metà dell'Ottocento un fervente dibattito e sperimentazioni atte a rinvigorire un tessuto produttivo già avvertito come possibile fondamento di un sistema della moda nazionale caratterizzato da manodopera essenzialmente femminile. Già negli anni settanta si riflette di musei nazionali e fiere campionarie [15]. Unite alla crescente meccanizzazione, queste istanze generano sentimenti ambivalenti verso una modernità che facilita processi prima quasi interamente manuali, ma mina un patrimonio di tradizioni e tecniche artigianali profondamente interconnesso alla cultura e al paesaggio italiano. In questa diatriba la cooperativa si inserisce difendendo strenuamente la manualità e il sodalizio tra classi sociali diverse. Le patronesse sottolineano però spesso come i prodotti di questo recupero debbano corrispondere, in termini estetici e funzionali (per lo più sul piano igienico), alle esigenze della vita moderna, che loro stesse incarnano come donne eleganti, impegnate e inserite nella società. Non arrivano però a propugnare una semplificazione dell'abbigliamento femminile, sconveniente per le varie industrie dei semilavorati da esse sostenute.

– Patronesse

Non sono solo le fasce più deboli della popolazione femminile a essere lambite dal fenomeno: un numero crescente di donne prese le redini di iniziative a metà tra filantropia e imprenditoria, ordendo una complessa campagna di comunicazione e di giustificazione su base etica ed estetica del revival di tecniche e iconografie antiche. Tra le più presenti sono le sorelle Maria Pasolini Ponti e Antonia Suardi Ponti, Bice Antona Traversi Tittoni, Lavinia Taverna e Cora Slocumb Savorgnan di Brazzà. Questa, prima presidentessa della cooperativa IFI, giunse in Italia dopo il matrimonio con Detalmo Savorgnan di Brazzà, esponente di una illustre famiglia che si muoveva tra i possedimenti friulani e Roma. La sua attività a favore delle contadine friulane, per le quali fonda nel 1891 la prima scuola presso il Castello di Brazzà (Moruzzo, UD), è orientata alla scena internazionale, come emerge dalla testimonianza sulle loro condizioni di vita rilasciata al Women's Congress di Chigago (1893) e dalla mostra curata in quell'occasione. Cora di Brazzà intende avvicinare all'artigianato italiano i mercati danarosi



d'oltreoceano, sollecitando un consumo nel settore del lusso solidale verso le contadine italiane.

Anche Maria Pasolini Ponti fornisce elementi teorici a supporto dell'impresa. Nel 1898, per esempio, in una conferenza a favore della conservazione del patrimonio artistico presso l'Associazione artistica tra i cultori di architettura in Roma, afferma l'opportunità di un'arte industriale moderna alimentata da quella antica, come in Francia e Gran Bretagna. Nel 1913 sostiene l'insegnamento del disegno alle artigiane, trattando anche del taglio e della decorazione dell'abito e assumendo implicitamente che l'attività delle IFI sia organica al settore [16].

Bice Tittoni invece è la delegata ufficiale delle IFI al primo Congresso nazionale delle donne italiane (Roma, 1908), nella sezione Arte e letteratura, accanto a Rosa Genoni – già cliente di alcuni dei laboratori della cooperativa – che fa un appello per la moda italiana. La relazione di Tittoni ruota attorno a tre temi: *igiene*, contro la malsana vita degli opifici, *salario*, e *moralità*. Per quanto riguarda i salari, nello stesso congresso giunge però l'ammonimento di Carolina Amari, patronessa della scuola di Trespiano, sulla necessità di paghe più alte e tempestive, che dimostra un parziale insuccesso su questo fronte, nonostante le IFI si propongano anche di scoraggiare l'emigrazione fornendo integrazione al reddito alle più povere. La moralità delle lavoranti è tra gli obiettivi primari di molte scuole, come la Scuola dei merletti di Burano. Antesignana era stata infatti la contessa Andriana Marcello, animatrice di quest'ultima, mancata nel 1893. A lei giungono riconoscimenti anche da contesti estranei all'associazionismo femminile come l'Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti presso il Museo d'arte applicata di Roma nel 1887. Idealmente Cora di Brazzà, che prende l'esperienza buranese a modello, ne raccoglie il testimone nel 1893 a Chicago. Nello stesso anno Vittorio Stringher propone il modello cooperativo per valorizzare le industrie femminili, enfatizzando il ruolo di patronesse come lei e le sorelle Ponti [17].

L'archetipo è la regina Margherita, descritta quale patrona delle arti femminili e associata anche a rivendicazioni postunitarie relative alla moda italiana. Margherita visita spesso la sede IFI di via Minghetti, ed è informata sull'andamento dei lavori, come testimoniano lettere di Cora di Brazzà presenti nell'Archivio della Real Casa.

Fig. 3 — Immagine di contadine friulane, oggetto dell'intervento di Cora di Brazzà al Congresso femminile di Chicago del 1893.



— Una vocazione internazionale

Tra le patronesse sono presenti molte straniere, dalla formazione internazionale, spesso spose di aristocratici italiani. Tra queste, oltre a Cora di Brazzà: Alice Hallgarten, sposa del barone Leopoldo Franchetti e definita «dolce anima imbevuta di spirito ruskiniano» [18], che nel 1904 apre il laboratorio Tela Umbra a Città di Castello; Romeyne Roberts Rannieri di Sorbello, che ne ricama i prodotti nel laboratorio Arti decorative italiane da lei fondato nel 1904 a Passignano sul Trasimeno; Etta de Viti de Marco, che nel 1901 fonda la Scuola di Casamassella con la cognata Carolina.

Il loro coinvolgimento era connesso alla volontà di aprire «vie internazionali ai prodotti femminili italiani». Emblematica in tal senso la traduzione di un articolo «Da un giornale di Boston» imprecisato, databile al 1914 circa, tra le carte della Società cooperativa Aemilia Ars, che descrive l'andirivieni di signore e manufatti tra Europa e America, dove non sono solo selezionati negozi a proporre trine e ricami italiani, ma anche facoltose signore che esportano dall'Italia nuclei di oggetti per rivenderli privatamente negli Stati Uniti [19]. Tra loro probabilmente anche un personaggio noto all'epoca, la cantante Tryphosa Bates-Batcheller, autrice di alcuni libri di memorie. In *Glimpses of Italian Court Life. Happy Days in Italia Adorata*, che racconta l'incontro con l'aristocrazia italiana, torna più volte sull'operato delle IFI, della quale diviene socia, poiché nella capitale frequenta Bice Tittoni, Cora di Brazzà e Antonia Suardi. Interessante il suo colloquio con la regina Margherita:

«Her Majesty asked me several questions about the Industrie Femminili [l'autrice ne visiterà l'esposizione permanente], and seemed very much pleased and interested when I told her I had planned to take some of the work back to America with me». [20]

La descrizione della visita della regina Elena alla stessa mostra permanente sottolinea come entrambe le regine si prendano cura delle produzioni femminili e della questione della moda italiana.

Il legame con l'America emerge anche nell'apertura di un laboratorio a New York per le immigrate italiane, gestito da Carolina Amari, formidabile animatrice di altre realtà in Italia.

Fig. 4 — Sala da pranzo allestita dalle sezioni di Firenze e Pisa.



Fig. 5 — Tessuti umbri prodotti dalla sezione IFI di Perugia.

Le IFI saranno però presenti anche in Europa. Legami con l'area tedesca sono favoriti forse da un vertice femminile internazionale previsto per il 1904. Nell'esposizione del 1902 è coinvolta la Granduchessa di Sassonia-Weimar e nel 1908 le IFI esporranno a Berlino, nell'ambito dell'Esposizione di arte popolare organizzata dal Lyceum Club [21].

Nel 1907 si tiene una mostra a Londra, in contemporanea con una dedicata interamente alla Scuola di Casamassella curata da Etta de Viti de Marco; sono forse favorite dall'attività diplomatica di Bice Tittoni altre mostre a Londra e Parigi [22], dove la cooperativa esporrà al Louvre nel 1911 e sarà aperta una succursale delle IFI, direttamente coinvolte anche nell'apertura nel 1928 dello spazio Boutique italienne, gestito da Maria Monaci Gallenga, Carla Erba e Tittoni stessa [23].

Per intercettare un pubblico cosmopolita e seguire la clientela abituale durante l'estate, sono inoltre organizzate vendite negli alberghi romani e presso stazioni di villeggiatura (tra queste certamente Viareggio, Rimini, Salsomaggiore, ma anche Camaldoli e i laghi lombardi).

— I rapporti con le istituzioni

La promozione della creatività italiana all'estero svolta dalle IFI ne fa un partner appetibile anche per le istituzioni, che forniscono un sostegno più o meno evidente. La mostra romana del 1902 riceve elargizioni di enti e ministeri ma il comitato, per realizzare il progetto di mostra

permanente, invita anche i privati a sottoscrivere azioni emesse a questo scopo [24]. Tra i sostenitori nel 1902 anche la Banca d'Italia, nonostante questa non eroghi solitamente «somme per atti di beneficenza e iniziative di interesse pubblico» poiché non dispone più di un fondo a tali scopi destinato [25]. Il rapporto prosegue con la trattativa per il terreno per la sede delle IFI, ed è documentato anche dal fatto che presso la Banca d'Italia si tengono le riunioni degli azionisti [26]. Anello di congiunzione, e forse elemento di controllo, è la presenza ai vertici delle IFI di Lucia Canali, sposa nel 1891 di Bonaldo Stringher, dal 1893 Direttore della Banca d'Italia e poi suo primo governatore [27].

Il già citato Vittorio Stringher, fratello di Bonaldo, bibliotecario presso il Ministero di Agricoltura industria e commercio, favorisce forse i rapporti con questo ente. A latere dell'Esposizione didattica delle scuole industriali e commerciali (Roma, 1907), curata dal Ministero, giunge alle IFI la richiesta di assumere una sorta di direzione artistica della produzione delle scuole professionali femminili del regno [28]. Vincenzo Magaldi, funzionario dello stesso ente, lancia inoltre un appello al VII Congresso delle banche popolari tenuto a Cremona nel settembre 1907, chiedendo a tutte le banche popolari e le casse di risparmio italiane di sottoscrivere azioni delle IFI per sostenere il loro progetto [29].

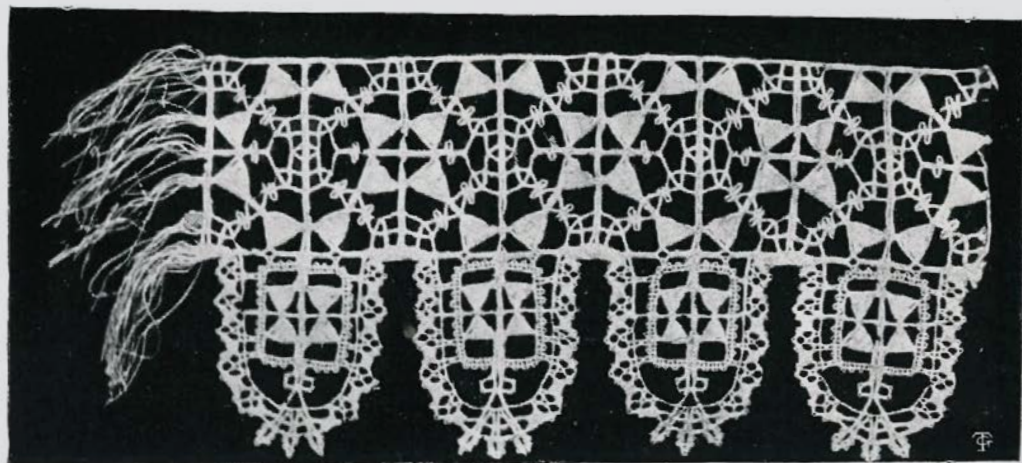
— Il lascito

Le IFI contribuiscono certamente alla visibilità internazionale di ricami e merletti italiani, spronando alla creazione di nuove tecniche laddove mancava una tradizione. L'impegno di valorizzazione nel primo dopoguerra è condiviso con l'Ente nazionale artigianato e piccole industrie (ENAPI), istituito nel 1925, quando esce anche *Ricami italiani antichi e moderni* di Elisa Ricci, che ritiene la nascita delle IFI il fatto più importante dell'ultimo trentennio. Una recensione del volume sottolinea inoltre il loro ruolo nell'integrazione al reddito durante il primo conflitto. L'attività prosegue: a eccezione di Cora Savorgnan di Brazzà, ritiratasi per motivi di salute poco dopo la nascita delle IFI, gran parte del gruppo fondatore è ancora attivo. I singoli laboratori che ne fanno parte, pubblicati su riviste come *Domus* e *La casa bella*, hanno maggiore visibilità. Il clima è però cambiato, si mira alla sopravvivenza delle tecniche rinnovandone l'iconografia. Un intervento di Gio Ponti in *Domus*, poco dopo la

chiusura della cooperativa, afferma energicamente molti degli ideali che ne erano alla base, senza mai nominarla [30]. Ponti considera l'artigianato femminile un autonomo linguaggio d'espressione, che può orientarsi al moderno con il supporto di artisti e architetti, oltre il recupero filologico. Un approccio promosso anche dall'ENAPI, che culmina forse nella mostra di ricami e merletti curata da Fabrizio Clerici alla Triennale di Milano del 1940.

Lucia Petrali Castaldi – insegnante, scrittrice per ragazzi e collaboratrice di *Mani di Fata* – fornisce informazioni tarde sulla cooperativa. In *L'opre leggiadre. I lavori femminili nelle regioni italiane* (Milano, Vallardi, 1929), compilata grazie a segnalazioni delle lettrici di *Mani di Fata*, menziona le IFI fin dall'introduzione e descrive i laboratori a esse affiliati. Denota un radicamento nella prassi produttiva la presenza di molte delle tecniche recuperate o elaborate ex novo da questi laboratori tra le voci del *Dizionario enciclopedico dei lavori femminili* (Milano, Vallardi, 1941). Anche alla «potente cooperativa» IFI è dedicata una breve voce che ricorda la mostra del 1906, non registrando però la chiusura dell'ente. Le sopravvivono molte delle produzioni locali, alcune oltre il secondo dopoguerra, tramandando alle future generazioni un saper fare che rischiava di perdersi. Le IFI e i loro sostenitori dunque, con molti limiti, riescono a tutelare e promuovere una nicchia di produzioni ausiliarie il cui peso nel successo della moda italiana del Novecento è da indagare.

Fig. 6 — Merletti prodotti dal laboratorio di Pescocostanzo.



Pizzo a fusello di Pescocostanzo



Pizzo a fusello di Pescocostanzo

- [1] Amelia Rosselli, segretaria del Comitato esecutivo, conserva parte della documentazione relativa alla mostra. ASFI, Archivio Rosselli, Archivio familiare, Amelia Rosselli, Amelia. Attività periodo romano (esposizione lavori femminili), *Federazione romana delle opere femminili (Sezione del lavoro). Esposizione di arte e di lavori femminili. Programma*, 1902; Rosselli Amelia (1902). *La nostra Esposizione, Operosità femminile italiana*, pp. 146-148. Roma: Editrice Rosy Amadori. Il Comitato è composto da Cora Savorgnan di Brazzà (presidente), Amelia Rosselli (segretaria), Lilia Ascoli Nathan (cassiera), Carolina Amari, Virginia Nathan, Rosa Amadori, Louise Broadwood, Dora Melegari, Giorgia Guerrazzi Costa, Lavinia Taverna, Maria Pasolini Ponti, Antonia Suardi Ponti, Maria Misciatelli.
- [2] Sulla sua genesi si veda: Buseghin Maria Luciana (2005). *I volti diversi del lavoro femminile: modelli di comportamento e pratica imprenditoriale nelle opere tessili tra Ottocento e Novecento*. In Barbara Curli (a cura di), *Donne imprenditrici nella storia dell'Umbria. Ipotesi e percorsi di ricerca*, pp. 111-166. Milano: Franco Angeli.
- [3] Archivio Scuola Merletti Burano, Scatola B13, fasc. Esposizione artistico industriale del 1892. 23 Piazza di Spagna-Roma, opuscolo a stampa *Società per l'esposizione artistico-industriale (Arts Crafts & Industries)*.
- [4] La Federazione romana riunisce 36 opere di attività femminile esistenti in città. Prima presidentessa è Lavinia Taverna.
- [5] Slocumb di Brazzà Cora A. (1893). *Old and New Lace in Italy, Exhibited at Chicago in 1893*. Chicago: W. B. Conkey Co. Slocumb Savorgnan di Brazzà Cora (1894). *Life of the Italian Woman in the Country*. In Mary Kavanaugh Oldham Eagle (a cura di), *The Congress of Women: Held in the Woman's Building, World's Columbian Exposition Chicago 1893*, pp. 697-703. Chicago: Monarch Book Company.
- [6] Archivio Storico dei Musei Civici d'Arte Antica (ASMCAA), Archivio del Museo del Tessuto e della Tappezeria (AMTT), Fondo Cavazza-Aemilia Ars, scatola 8, Ely (1902), "Le artefici del ricamo", *Il giornale d'Italia*, 25 dicembre [ritaglio rassegna stampa].
- [7] Cooperativa IFI (1906). *Le industrie femminili italiane. Cooperativa nazionale*. Catalogo della mostra. Milano: P. Rocco e C.
- [8] Amadori Rosy (1902). *Prefazione*. In *Operosità*, cit., p. 8.
- [9] Oddone Ines (1902). *La donna operaia*. In *Operosità*, cit. pp. 58-61.
- [10] Lee Vernon (1902). *La donna come cittadina. Lettera aperta di Vernon Lee a Maria Pasolini Ponti*. In *Operosità*, cit., pp. 120-121. Sulla citazione di John Ruskin: Bianchi Bruna (2015). "Arte, lavoro, domesticità. Il pensiero di John Ruskin interpretato dalle donne e dagli uomini del suo tempo (1860-1930)". *DEP. Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 27, 23-47.
- [11] Mozzoni Malatesta Covo Anna Maria (1902). *La donna nelle industrie, negli studi, nelle professioni e negli impieghi in Italia*. In *Operosità*, cit., pp. 195-215.
- [12] Savorgnan di Brazzà Cora (1902). *Le industrie casalinghe*. In *Operosità*, cit., pp. 216-225.
- [13] Se ne ricostruisce la tradizione otto-novecentesca in Soldi Manuela (2019). *Rosa Genoni. Moda e politica: una prospettiva femminista fra '800 e '900*. Venezia: Marsilio.
- [14] Sullo sviluppo ottocentesco del concetto: Belfanti Carlo Marco (2019). *Storia culturale del made in Italy*. Bari-Roma: Laterza.
- [15] Si veda per esempio: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, b. 6, fasc. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Lettera di Demetrio Carlo Finocchietti al ministro Correnti: "Trasmissione di carte relative al Museo Nazionale Femminile, 12 luglio 1871"; Ditta Emilia Bossi (1876). *Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi*. Firenze: Tipografia della Gazzetta d'Italia.
- [16] Pasolini Ponti Maria (1899). *L'arte antica in Italia come sorgente di ricchezza pubblica* [estratto da VII Annuario dell'Associazione Artistica tra i cultori di architettura], pp. 6-8. Roma: s.e. Eadem (1913). *L'insegnamento del disegno nella educazione e le industrie femminili*. Roma: Tip. Del Senato.
- [17] Stringher Vittorio (1893). *L'industria dei merletti nelle campagne*. Roma: Bertero.
- [18] A definirla tale Umberto Zanotti Bianco, che con Franchetti fondò l'Associazione per gli interessi economico morali del Mezzogiorno, citato in Maria Luciana Buseghin & Clara Peli (a cura di) (2002), *Cara Marietta: lettere di Alice Hallgarten Franchetti (1901-1911)*, pp. 45-58. Città di Castello: Tela Umbra.
- [19] ASMCAA, AMTT, Fondo Cavazza-Aemilia Ars, scatola 8.
- [20] Batcheller Bates Tryphosa (1906). *Glimpses of Italian Court Life. Happy Days in Italia Adorata*. New York: Doubleday Page & Company, pp. 218-219.
- [21] La cooperativa nomina un comitato esecutivo: Lavinia Taverna, Antonia Suardi, Maria Maraini Guerrieri Gonzaga, Elisa Ricci, Lilia Ascoli Nathan, Bianca Capranica del Grillo, Adelaide Maraini. "Comunicazioni del comitato di patronato". In *Le industrie femminili italiane. Bollettino*, maggio-settembre 1908, 2-3.
- [22] "Il successo della sezione italiana a un'Esposizione d'industrie femminili", *Corriere della Sera*, 99 (36), 9 aprile 1911, 3.
- [23] De Guttry Irene & Maino Maria Paola (2018). *Maria Monaci Gallenga: arte e moda tra le due guerre*. Modena: Palombi.
- [24] Di Brazzà Savorgnan Cora (1902). *Per una Mostra e Vendita permanente*. In *Operosità*, cit., pp. 264-265.
- [25] ASFI, Archivio Rosselli, Archivio familiare, Amelia Rosselli, Amelia. Attività periodo romano (esposizione lavori femminili), Lettera di Bonaldo Stringher che accorda sussidio di 150 L., 15 marzo 1902.
- [26] Archivio storico della Banca d'Italia (ASBI), Banca d'Italia, Segretariato, Pratiche, n. 1198, fasc. 6, Lettera di Bonaldo Stringher che concorre all'aumento di capitale delle IFI, 19 dicembre 1919.
- [27] Paterno Vito (2019). *Novecento friulano a Roma*. Udine: Gaspari.
- [28] *Le industrie femminili italiane. Bollettino*, gennaio-febbraio 1908, 4-5. Maria Pasolini Ponti, Lilia Ascoli Nathan e Lavinia Taverna erano già in una commissione sull'educazione femminile istituita nel marzo 1903 dal ministro della Pubblica Istruzione Nunzio Nasi. "Un comitato di signore per vigilare sull'educazione della donna". *Corriere della sera*, 70 (28), 12 marzo 1902, 4.
- [29] "I Congressi di previdenza a Cremona", *Corriere della Sera*, 260 (32), 22 settembre 1907, 4.
- [30] Ponti Gio (1939). "Per l'affermazione delle industrie femminili italiane", *Domus*, 139 (XII), 65-66.

— Fernanda Wittgens and the knowledge design. Toward a new museology.

Chiara Fauda Pichet — Harvard Univ. — Politecnico di Milano

My intervention is a comparison that analyse the *Grande Brera* history through the lens of *Knowledge Design* a theoretical model whom analyze design for cultural heritage referring to digital humanities field. With the aim of identifying the similarities with the contemporary and from these try to identify possible suggestions for a design driven enhancement strategy dedicated to the innovation of the museum project.

The project of the *Grande Brera*, suggested by Modigliani [1], expanded and refined by Wittgens, and continued and pursued by Rusoli, proposed to expand the exhibition spaces, create a system with the nearby cultural institutions, symbol of Milan, but above all to broaden the vision and the political and social role of museum. The idea of a contemporary, didactic and inclusive museum was proposed within a socialist vision, in which intellectuals had a duty to collaborate with the people in shaping a new society [2].

Fernanda Wittgens arrived in Brera during the thirties, and she will work there until her death in 1957 [3]. Since the beginning she had to face many different challenges, the first one was to be a woman in a relevant, public, and directive position [4].

In the first war years, as inspector, she collaborated with Guglielmo Pacchioni to ensure artworks preservation and conservation. It was after the end of the war that she faced one of the most demanding tasks of her direction. She was in charge of Brera reconstruction; the Accademia and the Pinacoteca building were mostly destroyed after the second world war. According with Modigliani, that came back from the exile in 1939 [5]. The design project was committed to Piero Portaluppi, with a choice



Fig. 1 — Fernanda Wittgens, director at Pinacoteca di Brera, 1955.

that demonstrate that innovation in the musicographical field was not the main interest [6]. Indeed, «Ben più vasta missione attendeva la direzione di Brera» [7] with this statement Fernanda Wittgens sets priorities in Brera reconstruction. The sentence refers to the directive committee aim for the realization of the *Grande Brera*. The project reflected the idea of a contemporary museum, didactic, inclusive, and part of a socialistic vision of society where the art takes the role of one of the highest defense forms for mankind, a real proactive cultural weapon [8].

Director Wittgens was not the only mind behind the *Grande Brera*. It was an idea of her mentor Ettore Modigliani, that at those time was already came back from the exile as Inspector in Charge to which contributed also Franco Russoli, the man that will succeed her in the role of Director. Although Wittgens was the first that had the chance of proactively work in this direction, Franco Russoli, probably for chronological reasons, was the director that more implemented the project. Russoli shared the idea of a political role of museum, a belief that appear clear when in 1953, under Wittgens suggestion, curated Picasso's exhibition at Palazzo Reale. It was a milestone exhibition, Picasso's *Guernica* was displayed in the damaged Sala delle Caratidi, the most beautiful room in the Royal Palace, creating a dialogue between the scars left by bombs and the

painting. Art was used to underline the horror of the war instead of trying to cover and forget it.

Summarizing Fernanda Wittgens work to implement a new social and political role of museum at Pinacoteca di Brera it is possible to list six main points: 1. the rebuilding, 2. the collection reinterpretation, 3. new acquisitions, 4. educational activities, 5. the patronage, 6. the museum circuit. These will be a starting point for the comparison with Knowledge Design.

Jeffrey Schnapp defined Knowledge Design as head of humanitarian disciplines, during a conference on imaginary disciplines at Rice university. The invitation was to make up a discipline that you wish existed. Trying to find a speculatively, propositionally, and iteratively answers to the question he defined:

«Knowledge Design as a discipline that investigate how we are cultural producer beyond limit, as a discipline that aim to the exploration of non-objects, it is investigating relations between culture and places, and analyze changes and impact of infrastructures and appliances for learning and research. It moves between things and thought, information and space. Labile limits of digital and technology influence on knowledge investigation allow the discipline to freely move across macro, meso and micro levels». [9]

Johanna Drucker defines Knowledge Design as «an approach that consider each element of a digitally networked environments as part of the system of knowledge production» [10].

The definition is express in relation with the designer role of facilitator as professionals capable to clarify information and making them readable and understandable through visual tools [11]. This definition points out the double role of a designer, as a humanistic researcher and as a culture maker as well.

Alessandro Carrera reflections moves out from a philosophical framework «Humanities and the arts have the task to carry the existing cultural legacy into the future, on a smaller boat if necessary, as long as it is fast and sleek enough to climb over the edge of the vortex» [12].

He investigates knowledge design as a tool that designers need in order to move at the right speed and in the correct direction while navigating contemporary uncertainty. The metaphor opens the possibility of a parallel analysis that investigate sided results of any digital action. Digital instrument lost what can be called the pencil innocence, i.e. the possibility to leave only reasoned and visible traces, and every technological tool does not only create the outcome that user is designing. At the same time, they are generating an extended flow of data and information, that users are not owner, and even less aware of.

It is possible to summarize some basic concept inside the knowledge design discipline, those are: 1. storied collections, 2. the social lives of things, 3. new learning containers, 4. ubiquitous curation.

The comparison of those concepts with the main actions that defined Wittgens's work at Pinacoteca di Brera offer a contemporary reinterpretation of the museology idea that was at the base of the *Grande Brera* project, and suggest a different reading of history that could drive possible solutions for contemporary issues.

— 1. Storied collections:

«Innovative things we can do with and across collections whether as data aggregates or as curated assemblages of individual records». [13]

The main interventions on collection that characterized the *Grande Brera* innovation were about the reinterpretation of the collection, the acquisitions of new artworks, and the involvements of patrons. During her Brera direction, Fernanda Wittgens expanded the collection through the acquisitions, as private donations, of eight different painting [14]. The acquisitions were useful to determine a private asset capable of influence the political one, and they were part of her renovation project named *Museo Vivente*.

Also, under Russoli's direction acquisition got a fundamental role in determine the future museum path. In this last case Russoli put a huge effort in involving contemporary artist, creating a first nucleus of a contemporary collection, with the aim of enhance a new role for the Pinacoteca. In his vision the Pinacoteca would be capable to offer a new

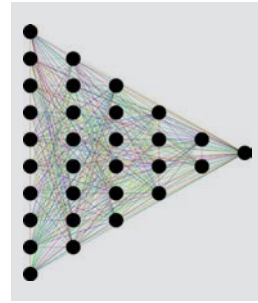


Fig. 2 — Neural network illustration. Input (known) – Hidden Layers (unknown) – Output (known).



Fig. 3 — Athenaeum, Giulio Paolini, 1971-73. Pinacoteca di Brera online collection.

approach to history of art, a new interpretation of the present [15]. It was under his direction that Brera acquire works from contemporary artists. Russoli asked those artists to reinterpret artworks from the permanent collection, with the aim of questioning history, making it appealing and bringing it back to life.

Acquisitions and new readings of the collections defined the strategical path that Wittgens used to drive the institutions into the dream of a living and open museum. She aimed to widen the collections to build the basis for future expansions, and transform museum into a potential educational tool, in order to satisfy a social role as culture generator and educational center [16].

Digitization brought new meaning to the idea of collections, even if some of the previous issue remain, translated in other dimensions and meaning and a contemporary interpretation of Storied Collection brings us to the plausible possibility of considering data as the future -if not already contemporary-base of collections. It is another comparison we can refer to thinking about donors' influence. Nowadays, in a similar

scenario, philanthropy is having a more and more relevant role guiding directions and moving resources in an even more effective way. How we could evaluate how does ethics take a part in it? [17].

— 2. The social lives of things

«Multimedia approaches to the description of three-dimensional objects and their representation as networks of relations, rather than as autonomous or atomized objects». [18]

When other disciplines and topic enter museums, the outcome is often a network that distribute the culture all over the community. This activation generates a process of creation of new meaning from collection and curatorial practices as well.

Wittgens moved from this idea when she decided to invest in the Educational program in Brera. Her hope of involve families through children proved to be true when many parents came back with their children during weekends visiting hours [19].

She works on the idea of event as activation model, proposing inclusive solutions such *Brera di note* [20] that modified the opening hours until late in the evening to allow working class people to have time to come to the museum. Another event that had a huge success was *Fiori a Brera*, the exhibition played with visual parallelism between artworks and flowers composition [21]. Over an entire week the Museum was set for fashion show and concerts allowing people – that usually wouldn't be in touch with the Pinacoteca – to enter museum and be touched by art [22].

The contemporary social platforms are tools with the specific intent of quantify the social lives of things, counting social approvals through likes. The digital appreciation has direct influence [23] on the analogical lives of things, measurable through different key performance indicator. Example applied to the cultural field were the exhibition *L'ora dannata* by Carlos Amoraes at Fondazione Pini. The exhibition took place from April 2nd to July 8th, 2019, the images shared with the official hashtag #fondazionepini on July 29th where 3137, only 441(14%) shared in the two years before the exhibiting since the Fondazione Pini Instagram account was open.

A comparable episode was the installation of the *Museum of the Moon* by Luke Jerram at the Piscina Cozzi that took place, on 15-23 June at Piscina Cozzi. Comparing with the same date of the previous years, the swimming pool almost doubled people entrances [24].

— 3. New learning containers

«Rethinking learning spaces and models in the digital era». [25]

Since the beginning of her career in Brera Wittgens was touched by the idea of a museological renovation accompanied with a spatial renovation. *The Great Brera* [26] was a project that targeted an enlargement of square besides the collection one. It was an idea delivered by Modigliani, Wittgen's mentor and former director, that aimed to transform Brera into an international reference point for the international world of art and one of the most relevant Italian museums.

Historical facts [27] obviously drove Wittgens to face the urgency of choose which spatial solution adopts for the reconstruction project. She had the chance to literally rebuild a museum from both sides museological and musicographical. Even if the intention were to create a space capable to host the innovation brought from the *Museo Vivente*, «questa illuminata concezione di museo aperto [...] dal punto di vista museografico è senza dubbio in aperto contrasto con la scelta di procedere con un progetto di riallestimento di tipo tradizionale affidato a Piero Portaluppi» [28].

A better outcome had the work done by Franco Russoli, some years later. He questioned the space of the museum, and since his direction was still highly involved in the Grande Brera project [29].

He had the chance to work with space under renovation and design for the new wing of the museum that should have found space in Palazzo Citterio. The exhibition *Processo per il Museo*, was a high moment when with the collaboration of Roberto Sambonet and Bruno Monguzzi he questioned the role and the shape of a museum [30]. Another moment during Russoli direction that reached a high point of observation and experimentation in designing spaces and devices for Museum were Bruno Munari's workshop [31]. An entire room was dedicated to laboratories and special devices were set up in museum rooms to activate the workshop.



Fig 4 — meta-LAB_open session: Alterspace, Cabot Library, March 2019.

The necessities that define a good spaces for culture have been radically changed during the last decades, following the inversion of a knowledge that is more and more hybrid, we need spaces capable to offer the access to every form of information and at the same time gave to users the chance to be concentrated to absorb and found those information. The relation generated in those hybrid space suggests us new inquiries. Nowadays research and literature review are conducted mostly through algorithmic systems. It is legitimate to ask which is the effect of hybrid learning containers? how much the algorithm of a digital library catalogue influence the chance to get the resources we are looking for? How does the relevance of a resources is evaluated when it is not possible to have a total control on the algorithm that define the visibility of resources [32]?

— 4. Ubiquitous curation

«Network and natures, the world as open-air classrom and laboratory». [33]

The last categories could be the better place to point out some conclusion from this comparison between 1950 and the 2019. The aim of a museum and the research that nourish curatorial practice is to question, investigate and describe society. The political identity of a museum pro-

gram remains as crucial today as it was in 1953, when Wittgens described the role of intellectual as educator of the masses «La rivoluzione visiva della civiltà moderna ha grandi vantaggi, ma contiene l'insidia mortale di un involgarimento del gusto» [34]. The approach today is much more horizontal, and the diffused idea of a network generated a profound switch enquiry the role of a top-down culture.

The last decade has seen museums and institutions put a huge effort in creating platform and designing projects that aim at a revolution in curation: open it to the public and trying to transform it in a collective practice [35] But which are the new meaning digitization is bringing with itself? and how could these be identified? The peril is to define as a democratic a system that is hypothetically open to everyone, that is instead only promoting the illusion of participation.

Despite the issues those practices are bringing with them, the ever-increasing involvement of public and communities in the museum practices allow us to be seen as a positive trend. A model that is capable to share question, raise doubts and to «stimolare nuove idee in una libera presa di coscienza» [36].



Fig. 5 — Instagram research: #fondazioneepini.

— NOTE

- [1] Ettore Modigliani was director at Pinacoteca di Brera from 1908 to 1935. Soprintendente della Lombardia from 1910 to 1935. Exiliated after racist law in 1935 he came back as Inspector in charge in 1945.
- [2] Ginex Giovanna (2018). *Sono Fernanda Wittgens: una vita per Brera*. Milano: Biblioteca d'arte Skira, p. 34.
- [3] Ginex Giovanna, (2018). *Fernanda Wittgens. Una vita d'impegno intellettuale e civile (1903-1957)*. Available at <https://pinacotecabrera.org/brera-stories/fernanda-wittgens/> [June 2019].
- [4] In 1940, in Italy there were only two women in the role of director out of all the national museum: Fernanda Wittgens, and Palma Bucarelli, director of the National Gallery in Rome.
- [5] Bernardi Erica (edited by) (2017). *Senza utopia non si fa la realtà: scritti sul museo (1952-1977)*. Milano: Skira.
- [6] Ginex Giovanna (2018). *Sono Fernanda Wittgens*, cit., p. 34.
- [7] Pinacoteca di Brera (1953). *Brera museo vivente*. Arti Grafiche Reina, p. 6.
- [8] Ginex Giovanna (2018), *Sono Fernanda Wittgens*, cit., p. 34.
- [9] Schnapp Jeffrey (2017). *Knowledge design. SCI-Arc Media Archive*. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=OjFbtlnxJ7Y> [June 2019]. «What could, or should the knowledge look like in the 21st century? Where and how it is produced, activated and shared? What are the most intriguing or engaging emergent forms, genres, and experiences? What are the most meaningful bridges between digital and analog experience?».
- [10] Drucker Johanna (2014). "Knowledge Design: A Conceptual and Curricular Challenge." *Design and Culture*, 6 (1), pp. 65-83.
- [11] Drucker Johanna (2014), *ibid.*, pp. 65-83.
- [12] Carrera Alessandro (2016). "Knowledge Design: A Much Needed Discipline." *Noema. Rivista Online Di Filosofia*, 7(1), pp.2 0-35.
- [13] Schnapp Jeffrey (2014). *Knowledge Design*. Hannover: Herrenhausen Lectures, p. 7.
- [14] Wittgens Fernanda (1955). "Doni Alla Pinacoteca Di Brera." *Bollettino d'arte. Ministero Della Pubblica Istruzione. Direzione Generale Delle Antichità e Belle Arti*, 40(4), p. 369.
- [15] Russoli Franco (2017). *Senza utopia non si fa la realtà: scritti sul museo (1952-1977)*. Edited by Erica Bernardi. Milano: Skira.
- [16] Recogninzing different cultural level based on social classes, Wittgens found a different role in society based on social legacy. In a similar way she used the experience she had in jail where on firsthand she lived the «Sociality of art» that saved her during one of the most difficult period of her life.
- [17] Gautier Arthur & Pache Anne-Claire (2015). "Research on Corporate Philanthropy: A Review and Assessment." *Journal of Business Ethics*, 126(3), pp. 343-69.
- [18] Schnapp Jeffrey (2014), *Knowledge Design*, cit., p. 7.
- [19] Pinacoteca di Brera (1956). *Brera museo vivente: l'attività didattica*. Milano: Arti Grafiche Reina.
- [20] Pinacoteca di Brera (1953). *Brera museo vivente*. Milano: Arti Grafiche Reina.
- [21] Montale Eugenio (1956). "Fiori a Brera". *Cronache La Rinascente-Upim*, Novara: s.n., 10(2), p. 14.
- [22] Pinacoteca di Brera (1953), cit.
- [23] Arora Anuja, Bansal Shivam, Kandpal Chandrashekhar, Aswani Reema, & Dwivedi Yogesh (2019). "Measuring Social Media Influencer Index- Insights from Facebook, Twitter and Instagram." *Journal of Retailing and Consumer Services*, 49 (7), pp.86-101.
- [24] Source Milanospot monthly reports.
- [25] Schnapp Jeffrey (2014), *Knowledge Design*, cit., p. 7.
- [26] Named after Fernanda Wittgens.
- [27] Brera was hardly bombed during World War II.
- [28] Ginex Giovanna (2018), *Sono Fernanda Wittgens*, cit., p. 41.
- [29] Russoli Franco (2017), cit.
- [30] Russoli Franco (2017), cit.
- [31] An educational program that Munari propose to children in order to learn from the art in museum. The Brera series was the first pilot project that started the famous Munari laboratories: workshop conducted with children all over the word to spread and test Munari's pedagogical method.
- [32] The author refers to the Google Rankbrain algorythmic system.
- [33] Schnapp Jeffrey (2014), *Knowledge Design*, cit., p. 7.
- [34] Pinacoteca di Brera (1953), cit., p. 5.
- [35] Examples in this sense could be the project Curarium by Metalab@harvard, or Caption project at Cooper Hewitt.
- [36] Russoli Franco (2017), cit.

— Democrazia sotto controllo: il progetto editoriale de “Il Gatto Selvatico” (1955-1965).

Giovanni Carli — Università Iuav di Venezia

— Premessa

Per un discorso sull'epistemologia del patrimonio cartaceo italiano, l'obiettivo del contributo è la disamina di un prodotto editoriale che assume il ruolo di dispositivo progettuale di propaganda, nel suo significato ecclesiastico originario quale attività di *missione* [1]. In tale inquadramento di *propaganda fide*, si inserisce l'analisi critica de *Il Gatto Selvatico*, il periodico dell'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) appartenente a quella fortunata serie di *house organ* (o *company publication*) che a partire dagli anni cinquanta si rivelano dispositivi identitari di grandi aziende italiane. Il funzionamento e l'efficacia degli *house organ* sembrano soddisfare i caratteri del *dispositif* di Michel Foucault: il dispositivo è un apparato sociale, un *ensemble* eterogeneo consistente di asserzioni filosofiche e scientifiche, di leggi, di istituzioni e di forme architettoniche. Giorgio Agamben, invece, riporta il termine al significato latino di *dispositio*, ovvero ciò che è capace di guidare, intercettare, convincere e soprattutto controllare le opinioni e i discorsi delle sostanze pensanti [2]. Nell'Italia del boom economico il potere della carta è esercitato per leggere la nuova *polis* in fase di profonda mutazione: le riviste interne svolgono il ruolo di mediazione tra i settori strategici di ciò che sarà presto battezzato *Made in Italy* e la produzione culturale del paese. Gli *house organ* sono contenitori che raccontano e autocelebrano le conquiste tecnologiche delle imprese e insieme si avvalgono di contributi di nobili autori; negli indici appaiono con frequenza i nomi di Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Umberto Eco, Elio Vittorini, Dino Buzzati, Italo Calvino, Goffredo Parise, Mario Soldati, Renato Guttuso e molti altri. Tra gli esempi più

Tempo di pionieri nel Sinai petrolifero

Italiani ed egiziani lavorano diligentemente a scovare idrocarburi da una terra antica e arida, gravata contro il caos politico e la carenza di modernizzazione economica
d'inizio a sinistra all'aperta



Il petrolio del grande deserto. Dall'agosto a gennaio della Campagna Generale dei Petroli Egiziani (C.G.P.E.) una grande massa di uomini per mesi si è mossa nel deserto, prevalentemente nella zona del Sinai, per scovare idrocarburi. L'area è vasta, arida, con poche o nessuna traccia di vita. Gli egiziani, con l'aiuto degli italiani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

La campagna è stata organizzata dalla C.G.P.E. e ha coinvolto una grande massa di uomini. Gli italiani, con l'aiuto degli egiziani, stanno cercando di sfruttare le ricchezze del Sinai, nella zona del Mar Rosso. La produzione di petrolio è di circa 1.000 barili al giorno, per un totale di 1.000.000 di barili al mese. La produzione è destinata a soddisfare le esigenze del paese.

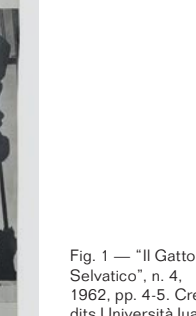


Fig. 1 — "Il Gatto Selvatico", n. 4, 1962, pp. 4-5. Credits Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

autorevoli si ricorda *Pirelli*, fondato nel 1948 per l'omonima azienda milanese della gomma, che rappresenta il modello su cui pochi anni più tardi Enrico Mattei imposterà la sua "selvatica creatura" a marchio ENI. Il *Pirelli*, di cadenza trimestrale, persegue la missione di armonizzare il sapere tecnico-scientifico e la cultura letteraria proponendo temi di produzione, di scienza e di tecnologia raccontati con uno stile di scrittura semplice e universale insieme a rubriche di *lifestyle*. La redazione della rivista recluta sia uomini d'azienda sia figure lontane dal mondo industriale, per configurarsi come versione sofisticata di rotocalco rivolto a un pubblico desideroso di aggiornare il vivere quotidiano. Alberto Pirelli nell'editoriale del primo numero - l'editoriale si rivela sempre il luogo della carta più *potente* e autorevole -, scrive:

«La rivista *Pirelli* si inserisce nel dialogo di tutti i giorni tra chi produce e chi acquista, ma vuol trascenderne i limiti [...] vuole prescindere dalle immediate preoccupazioni commerciali [...] investire aspetti tecnici, scientifici e sociali e, perché no, anche culturali e artistici, i quali al fattore produttivo sono bensì strettamente legati ma ricevono tuttavia incompleto rilievo in sede di rapporti commerciali e pubblicitari [...]

Nella rivista parleremo noi, uomini d'azienda e parleranno anche uomini estranei al nostro ambiente i quali, anche perché estranei possono meglio di noi sfuggire al fatale inaridimento del tecnicismo ad oltranza e lievitare la materia con la loro arte, sensibilità e fantasia [...] Ogni contributo alla civiltà meccanizzata va inquadrato nei più alti valori culturali e sociali della vita». [3]

Nel luglio 1955 esce il primo numero de *Il Gatto Selvatico*, progetto editoriale fortemente voluto dal presidente dell'ENI Enrico Mattei che ne affida la direzione al poeta Attilio Bertolucci. La pubblicazione, con oltre 12.000 lettori – principalmente dipendenti dell'azienda –, nasce con il preciso intento di *informare* un pubblico che vada dal Presidente della Repubblica al perforatore *offshore*. E proprio a quest'ultimo è intitolata: il *wildcat*, nello *slang* petrolifero è il cercatore d'oro nero. I *wildcats* sono persone avventurose ma soprattutto avventurieri. Il nome è una proposta di Bertolucci a cui Mattei risponde: «Non mi dispiacerebbe neanche di fare l'avventuriero, ma per lo Stato [...] Una parte della rivista deve sempre essere dedicata ai fatti aziendali. Anche la copertina, a colori, deve riguardare sempre l'ENI» [4].

— Il Gatto Selvatico

Il primo numero de *Il Gatto Selvatico* ha una foliazione di 20 pagine (successivamente si passerà a 24 e per numeri speciali a 32), il formato è 25 x 31 centimetri, su modello di rotocalchi settimanali come la *Domenica del Corriere*, *Oggi* o *Epoca*. A cadenza mensile e stampata a colori con molto spazio concesso alle fotografie a discapito dei testi, la rivista non si dichiara solo come strumento aziendale, è un progetto totale, se non totalizzante. *Il Gatto Selvatico* è un'officina della cultura progettuale: la struttura prevede un'articolazione per rubriche di attualità, cinema, moda, sport, gastronomia, e si avvale di contributi di Leonardo Sciascia, Goffredo Parise, Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Carlo Cassola, Carlo Emilio Gadda; in sintesi, la rivista è la narrazione in ripresa diretta del costume e degli stili di vita dell'Italia del boom sull'esempio di quanto avviene in *Pirelli* o nella *Civiltà delle Macchine* (Finmeccanica), gli *house organ* che avevano inaugurato il dialogo tra cultura umanistica e cultura scientifica. Nel testo dell'editoriale del primo numero della rivista Enrico

Mattei si rivolge al pubblico definendolo una comunità coesa di lavoratori e pensatori:

«Sono lieto di porgere il mio saluto augurale a *Il Gatto Selvatico*, la nuova rivista che si propone di assolvere il compito – modesto, ma essenziale – di servire da ideale punto di incontro per tutti coloro che fanno parte della grande famiglia del gruppo ENI. È una famiglia in continuo aumento, così come in continuo aumento sono l'importanza e la prosperità delle società affiliate [...] Più che opportuno, indispensabile, era un mezzo di comunicazione tra uomini operanti in luoghi diversi ma uniti da comuni interessi e comuni propositi. *Il Gatto Selvatico* sarà questo mezzo di comunicazione, ma anche qualcosa di più: sarà il simbolo della nostra comunità, il documento dei nostri sforzi, il discreto consigliere di quanti vorranno un parere amichevole, un chiarimento tecnico o genericamente culturale, una sobria informazione sui principali avvenimenti del nostro tempo». [5]

Bertolucci, seguendo la linea editoriale dettata da Mattei, costruisce la rivista su un sistema a chiasmo: un segmento riporta e documenta le attività dell'ente con lo scopo di informare gli *stakeholders* sui risultati raggiunti, sulle innovazioni tecnologiche, sui servizi e prodotti che riguardino i lavoratori e i distributori legati all'azienda. Le notizie sulle ricerche petrolifere e sugli accordi stretti con paesi esteri sono la rendicontazione della sfida politica che Mattei muove al sistema delle Sette Sorelle. *L'house organ* svolge anche una funzione geografica: l'oggetto cartaceo rappresenta un organismo che si sviluppa in determinati contesti con i quali continuamente interagisce, sia in positivo che in negativo, avendo un impatto spesso decisivo sulla collettività.

Il Gatto Selvatico diventa un dispositivo efficace per raccontare come l'ENI lavora, agisce e si pone nei confronti del territorio, per estendere anche a esso i valori aziendali. Il direttore rivela negli editoriali l'entusiasmo dei miracoli degli idrocarburi e il Presidente Mattei è dipinto nel ruolo di un inedito messia imprenditore, ingegnere-salvatore e promotore del progresso:

«Cari lettori, il servizio giornalistico che apre questo numero è dato dal Sinai, dove i nostri, in fraterna collaborazione con i lavoratori egiziani, trivellano quell'antica terra per estrarne petrolio. È una vita da pionieri, anche se da moderni pionieri cui non mancano né l'aria condizionata né il cinema all'aperto: Giorgio Assan ne descrive l'ardore e la pazienza in maniera molto efficace [...] È poi data notizia della firma dell'accordo con la Nigeria e della conferenza stampa tenuta dal presidente dell'ENI ai giornalisti del MEC: dall'Europa all'Africa è tutto un fervore d'iniziative per un domani migliore in cui noi ci sentiamo impegnati in maniera totale». [6]

L'altro segmento è dedicato alla divulgazione culturale, costruito per una lettura facile, piacevole e istruttiva; il lettore, mai forzato, è accompagnato con scolastica premura ad assorbire nozioni letterarie e a seguire un preciso stile di vita. Le rubriche di lettura, di musica, di moda e di etichetta sono necessarie all'educazione di un popolo a marchio ENI: si consideri ora come l'*house organ* sia il mezzo che giustifichi il progetto per una nuova società civile illuminata, dedita tanto al lavoro quanto alla cultura. I consigli ai lettori e alle lettrici sono precisi e autorevoli, enfatizzati da un tono di scientificità anche per guidare le scelte di gusto:

«Per l'invitata allo spozalizio di maggio o per la madrina della cresimanda, tutta in lino bianco inamidato, la soluzione classica e sicura è il soprabito primaverile di leggerissima lana in una delle due tendenze base di quest'anno: per esempio, la redingote appena in forma, senza collo, con fiocchetto e cravattina, in leggerissima lana color albicocca, oppure, e sarebbe una variante oltre che modernissima anche pratica, la stessa redingote in shantung o lana-seta tutta abbottonata com'è, come una *robe-manteau*, e cioè come un vestito. L'altro tipo di mantello leggero è tutto dritto e lento, senza abbottonatura e senza collo, appena annodato da una cravattina, in lana a larga trama beige chiarissimo, verde pistacchio o blu marino, tutto bordato della stessa seta pesante, shantung o crêpe, della fodera e del vestito o della camicetta che sta sotto; e in questo caso la sottana, naturalmente svasata nel fondo, è della stessa stoffa del soprabito». [7]

Nelle pagine della rivista sono promossi concorsi di fotografia, si invitano i lettori a inviare poesie, brevi racconti, disegni: la strategia è stabilire un rapporto diretto con i dipendenti; Mattei e Bertolucci chiedono al loro pubblico di vedere *Il Gatto Selvatico* non come una rivista «ma come un familiare»: l'ENI vuole entrare nelle case e abitare gli spazi d'azione dei suoi lettori consigliando cosa leggere, cosa ascoltare, cosa indossare, cosa mangiare, come comportarsi, in sostanza *come pensare*. Si intende qui sottolineare come l'*house organ* possa essere considerato strumento di campagna politica, strumento di controllo a mezzo stampa, non di certo coercitivo, ma altamente seducente. Non è forse un caso che alcuni politologi dell'epoca descrivano Enrico Mattei come l'uomo più potente d'Italia dopo Ottaviano Augusto e l'allora ministro della difesa Giulio Andreotti vede nel presidente dell'ENI la più alta rappresentazione dell'*uomo moderno*; l'ideale di grandezza di Mattei, un ideale pervasivo che penetra tanto le fila del governo quanto quelle dell'opposizione, è fare dell'Italia una potenza economica applicando un programma di gestione delle principali fonti energetiche attraverso lo Stato. Mattei riesce nell'impresa, rompe il monopolio americano sul petrolio, tratta direttamente con i paesi fornitori (Tunisia, Algeria, Egitto, Iran, Nigeria, Urss) e concede loro il settantacinque per cento dei profitti contro il cinquanta per cento concesso dalle Sette Sorelle [8]. Agli inizi degli anni sessanta Mattei è una figura scomoda a troppi potenti, dentro l'Italia e fuori dall'Italia, fino al punto in cui la perseveranza nella propria politica lo trascinerà nel vortice dei centri concentrici dell'intrigo, dove nessuno ha responsabilità diretta e dove lo *scompare* è un'opera orchestrata a regola d'arte.

— Il Villaggio Eni di Corte di Cadore

Il 27 ottobre 1962 il piccolo aereo Morane-Saulnier partito da Catania su cui viaggia Enrico Mattei si inabissa misteriosamente nel fango della campagna di Bascapè, in provincia di Pavia, mentre il velivolo si sta preparando per la fase di atterraggio presso l'aeroporto di Milano Linate. Nel numero de *Il Gatto Selvatico* pubblicato poco dopo la tragedia il direttore Attilio Bertolucci ha un compito difficilissimo: omaggiare il Presidente, e soprattutto l'amico scomparso; sceglie di trascrivere quasi per intero l'editoriale del primo numero del 1955 scritto da Mattei (qui precedentemente riportato). E Bertolucci aggiunge: «Quando fu deciso



Fig. 2 — Villette per vacanza del Villaggio ENI di Cortina, da "Il Gatto Selvatico", n. 10, 1956, pp. 12-13. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

che l'Eni avesse la propria rivista aziendale Enrico Mattei volle partecipare di persona alle sedute che si dovettero fare per impostare la pubblicazione. Non si accontentò di leggere un promemoria, o una relazione: volle esserci, e attivamente, e volle che anche questa espressione, sia pure marginale, dell'azienda, fosse improntata dallo spirito che animava tutta l'attività dell'azienda stessa. Vero spirito di sostanziale, autentica democraticità» [9]. In questo saggio si intende rileggere l'immaginario racchiuso tra le pagine de *Il Gatto Selvatico* che, oltre a rivelarsi, come già enunciato, progetto editoriale divulgativo per famiglie con contenuti di spessore intellettuale e scientifico, si dichiara anche dispositivo-manifesto del pensiero politico di Enrico Mattei, sintetizzabile in una formula di Umanesimo critico dove l'architettura e il design assumono un significato duplice, simboli di democrazia e al tempo stesso di controllo biopolitico. All'interno del mensile trovano ampio spazio, tramite apparati di testi e immagini, i racconti dei progetti nazionali e internazionali promossi dall'azienda; particolare interesse è riservato ai «centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori»: il Villaggio di Cortina di Cadore e la Colonia di Cesenatico. Ma è la struttura montana l'orgoglio dell'azienda, e una prima analisi quantitativa lo conferma: su centoventi numeri pubblicati

**I Centri dell'E.N.I.
per le vacanze
dei suoi lavoratori**



tra il 1955 e il 1965 dodici numeri [10] ritraggono il Villaggio cadorino in copertina (solo quattro sono le copertine dedicate alla Colonia romagnola); il supplemento speciale al numero di giugno 1962 dedica ventisette pagine al progetto di Corte e cinque a quello di Cesenatico. Progettato tra il 1955 e il 1962 da Edoardo Gellner, il Villaggio si compone di due alberghi, un residence, 240 villette monofamiliari, una Colonia, un Campeggio a tende fisse e la chiesa di Nostra Signora del Cadore, al cui disegno collabora Carlo Scarpa. Nelle fotografie pubblicate su *Il Gatto Selvatico* è rappresentata una gioventù in azione che conferisce orgoglio e vitalità all'architettura del Villaggio e della montagna e che reagisce alle pratiche del design partecipato. Il racconto architettonico riversato nell'economia della rivista con sistematica ripetizione della spettacolarità della struttura – «un'iniziativa sociale senza eguali» [11] – sfiora la manipolazione propagandistica seducendo il lettore a desiderare quell'unico modo possibile di vivere la vacanza. Il disegno del Villaggio ENI diventa paradigma di un territorio fisico e teorico che coinvolge l'industria, la comunità e il design, fissando i principi di una organizzazione democratica, ma rigorosa, dello spazio. Su tale principio si consideri quanto sostenuto dal sociologo Roberto Michels:

«La democrazia non è concepibile senza organizzazione. Anzitutto l'organizzazione dà consistenza alla massa. Poche parole possono bastare per la dimostrazione di questa tesi. Una classe che ponga determinate rivendicazioni alla società e intenda realizzare quelle ideologie e quegli ideali che sono sorti dalle stesse funzioni economiche che essa adempie, ha bisogno, sia in campo economico sia in campo politico, di una organizzazione, come unico mezzo per costituire una volontà collettiva». [12]

Come in seguito sarà esplicito, le condizioni di accesso al Villaggio e la sua struttura interna prevedono il rispetto di norme alquanto rigide ma al tempo stesso obbediscono ai principi fondamentali della democrazia, così come formulati da Karl Mannheim, ovvero la potenziale eguaglianza ontologica di tutti i membri individuali della società e il riconoscimento dell'autonomia vitale dei componenti della società [13]. La ragione del Villaggio è *ab origine* rintracciabile nell'impresa di esaudire un desiderio:

Fig. 3 — "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), copertina. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



Fig. 4 — Veduta aerea del Villaggio ENI di Cortina d'Ampezzo, da "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), pp. 4-5. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

«molti anni addietro, l'ing. Enrico Mattei, attuale presidente dell'ENI, all'inizio della sua carriera sognava di poter avere una casa in montagna, piccola ma autonoma, tutta per sé e per la sua famiglia; il sogno che non poté allora realizzare per mancanza di mezzi, è divenuto realtà per tutti i dipendenti dell'Ente da lui diretto». [14]

Di qui emerge la volontà di promuovere un privilegio non gerarchizzato della vacanza, per una distribuzione egualitaria del tempo libero. L'obiettivo è accogliere 6.000 abitanti su un'area montana di circa 200 ettari, dotata di una rete stradale costituita da strade asfaltate e passeggiate pedonali di 25 km.

L'accesso al Villaggio avviene tramite selezione: un insieme di norme, redatte per ogni unità del progetto e pubblicate nelle pagine de *Il Gatto Selvatico*, stabiliscono le assegnazioni. Il Villaggio è aperto tutto l'anno: i periodi di massima attività coincidono con l'estate e con le festività natalizie; per quanto concerne le villette e l'albergo

«d'estate e d'inverno sono effettuati turni di 20 giorni per le villette e di 14 giorni per gli alberghi. Possono usufruire del soggiorno i lavoratori

Fig. 5 — "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), pp. 2-3. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



del Gruppo, purché assunti a tempo indeterminato e dopo che abbiano superato il periodo di prova; oltre ai lavoratori richiedenti sono ammessi al soggiorno il coniuge, i figli, gli ascendenti sia del lavoratore che del coniuge; i fratelli, sorelle o nipoti purché a carico ed infine, per le sole villette, una persona di servizio. La preferenza nelle assegnazioni viene data, per il soggiorno in villetta, al personale coniugato con un minimo di due figli, e per il soggiorno in albergo al personale celibe o nubile, o coniugato con un figlio o senza figli o con altri familiari a carico, per un massimo di una persona oltre al coniuge».

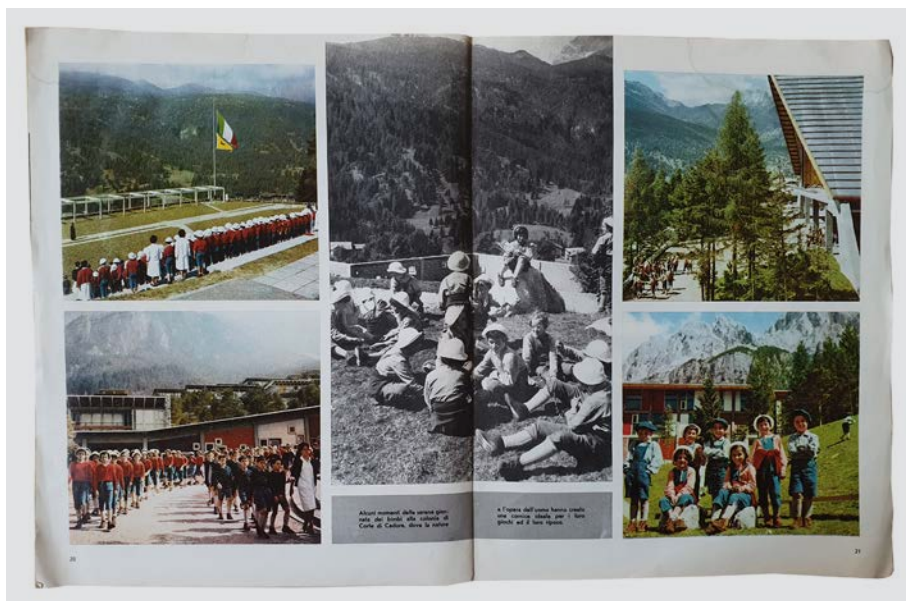
Tutte le domande sono esaminate da apposite commissioni interne che hanno il compito di compilare una graduatoria dalla quale emergano le precedenti per la concessione dei soggiorni. Si dichiara quindi il beneficio cattolico-cristiano delle famiglie numerose che possono competere per la sistemazione in villetta a discapito delle famiglie con figlio/a unico/a che possono presentare domanda unicamente per gli alberghi. Inoltre, scorrendo le regole, si nota che se per gli ospiti in villetta il soggiorno è gratuito (esclusi gli oneri relativi al consumo dell'energia elettrica e del combustibile e all'imposta di soggiorno),



Fig. 6 — Interni delle villette per vacanze del Villaggio ENI di Corte di Cadore, da "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), pp. 20-21. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

per gli ospiti in albergo il soggiorno è a loro carico tramite il pagamento di una retta giornaliera di pensione completa seppure «di modesta entità» [15]. Un apposito regolamento, distribuito ai lavoratori assegnatari, fornisce le istruzioni riguardanti le regole di condotta interne del Villaggio, «la buona conservazione del patrimonio sociale» [16], il rispetto dell'ambiente e il funzionamento dei servizi. Le villette sono raggruppate in zone residenziali composte da 60-80 unità, per un totale di 350-500 persone; sono consegnate agli ospiti completamente arredate e fornite di biancheria e di tutti i servizi necessari alla villeggiatura. La tipologia edilizia scelta è una costruzione a piano unico di superficie compresa tra i 47 e i 66 mq che include un soggiorno con camino o stufa di ceramica, una camera matrimoniale, una camera con letti sovrapposti, una cucina e un bagno. Gli interni sono dipinti con colori accesi, dai toni del giallo a quelli del rosso e dell'azzurro, mentre gli arredi hanno linee moderne, realizzati in legno massiccio di mogano e noce con supporti in metallo nero opaco e fasce di laminati plastici. Ogni villetta inoltre dispone di un'ampia zona di soggiorno esterna, formata da una terrazza coperta a sbalzo che guarda al panorama montano. Alla Colonia, attiva solo nei mesi estivi da giugno a settembre con turni di 27 giorni, possono accede-

Fig. 7 — Interni della Colonia del Villaggio ENI di Corte di Cadore, da "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), pp. 22-23. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



re i figli di età compresa tra i 6 e i 12 anni dei lavoratori del gruppo assunti con contratto a tempo indeterminato, nonché fratelli/sorelle o nipoti purché a carico. Per il soggiorno in Colonia è richiesta una precisa documentazione sanitaria: in caso di necessità la Società stessa cura l'organizzazione di visite mediche per i bambini in partenza (per citare nuovamente Foucault una popolazione di lavoratori è un blocco umano in buona salute che vive in uno spazio salubre [17]). Durante il soggiorno sono forniti corredi e divise per l'attività di gioco e di studio (con la rigorosa diversificazione *gender colour*, rosa per le bambine, azzurro per i bambini), oltre a una borsa per gli indumenti e uno zaino per le escursioni. Il soggiorno in Colonia è gratuito e le spese di viaggio sono sostenute dall'azienda. Il complesso della Colonia è organizzato per padiglioni, dove gli ospiti sono suddivisi in 10 squadre da 40 unità e ogni squadra è a sua volta suddivisa in due sotto-squadre affidate ciascuna a un'istitutrice. Affinché l'ambiente interno risulti il più possibile dimensionato agli utenti le sale dei dormitori sono articolate in box di quattro letti disposti angolarmente per ricostruire l'ambiente concluso di una camera favorendo la con-socialità e la responsabilità nel micro-ambiente, evitando lo schema a disposizione parallela spesso causa di isolamenti. Gli

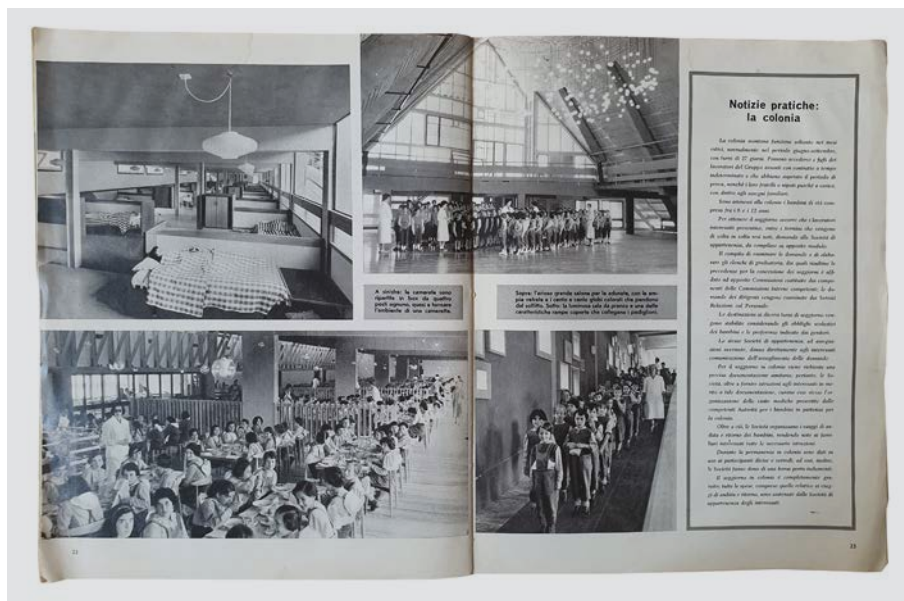


Fig. 8 — Interni della Colonia del Villaggio ENI di Corte di Cadore, da "I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori", supplemento speciale a "Il Gatto Selvatico", n. 6 (1962), pp. 22-23. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

elementi di connessione tra i padiglioni sono larghe rampe coperte di pendenza variabile tra il 14 e il 18% a seconda della pendenza naturale del terreno: Edoardo Gellner, anticipando la teoria del piano inclinato di Claude Parent e Paul Virilio, trasforma la rampa di collegamento in uno spazio abitato e performante [18]. Presso il Campeggio a tende fisse possono soggiornare i figli/e di età compresa tra i 12 e i 16 anni dei lavoratori del gruppo ENI assunti con contratto a tempo indeterminato, nonché fratelli/sorelle o nipoti purché a carico. Come la Colonia, anche il Campeggio è attivo solo nei mesi estivi, da giugno a settembre, periodo in cui sono organizzati, con evidente discriminazione, due turni maschili e uno femminile di 18 giorni ciascuno. L'assegnazione ai turni maschili è svolta per formare due distinti gruppi d'età. Le norme sanitarie, la fornitura di corredi e divise sono le medesime in vigore per la Colonia. Ma il Campeggio si regola, a differenza delle altre unità costituenti il Villaggio, secondo una forma propria: il soggiorno è concepito in funzione di una comunità che si forma e si organizza su spontanea iniziativa dei singoli. La vita del campo è organizzata secondo piani di attività elaborati dagli stessi protagonisti. Il Campeggio si rivela dunque una comunità nella comunità, indipendente da una costituzione scritta, a cui è richiesto



Fig. 9 — Campeggio a tende fisse Villaggio ENI di Corte di Cadore, da “I Centri dell’ENI per le vacanze dei suoi lavoratori”, supplemento speciale a “Il Gatto Selvatico”, n. 6 (1962), pp. 24-25. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

l’esercizio sociale di autoregolamentazione. La stessa architettura delle capanne fisse recupera il mito del primitivismo fissato nel frontespizio del trattato dell’abate Laugier: nel Campeggio del Villaggio gli adolescenti maturano la differenza tra spazio pubblico e spazio privato, quella distanza che Hannah Arendt vede come il carattere primigenio della *polis* occidentale: «il confine tra la sfera dell’*oikos* (della “casa”), dell’*idion* (del “proprio”) rispetto alla sfera pubblica dell’*agora* e del *koinon* (la “piazza” e gli “affari comuni” della città)» [19]. Si consideri ora come le aggregazioni sociali della Colonia e del Campeggio ritratte nelle fotografie dei servizi pubblicati nei numeri de *Il Gatto Selvatico*, dove è rappresentata una gioventù avventuriera in divisa, nutrita dello stesso spirito dei *wildcatters*, restituiscano l’immaginario di una comunità di origine tribale che si confronta/scontra con l’elemento naturale del territorio dolomitico. Come scrive Ortega y Gasset «La natura è sempre lì, immobile. Si sostiene da sé stessa. In essa, nella selva, possiamo impunemente essere selvaggi [...] La selva è sempre primitiva. E viceversa: tutto il primitivo è selva» [20]. Ed ecco il ribaltamento: l’ENI, attraverso il dispositivo cartaceo dell’*house organ*, richiama i suoi lavoratori nella selva e nella selva li educa al migliore dei mondi civili possibili. Il Villag-

gio, immerso nel paesaggio del Cadore «dove dirada in arabeschi bruni e chiari l'abetaia» nella conca compresa tra l'Antelao e il Pelmo, può essere riletto come il progetto moderno di un recinto apotropaico, custode di misteri e riti ancestrali di una divinità ctonia [21], o meglio come un'entità fantasmatica, così come intesa da Francesco Remotti, Pietro Scarduelli e Ugo Fabietti in *Centri, ritualità, potere. Significati antropologici dello spazio* [22]. Il funzionamento dell'entità fantasmatica si riconosce nei termini di conservazione, perpetuazione e di produzione di idee esteriorizzate e sacralizzate, le quali costituiscono i contenuti di condivisione da parte degli individui o dei gruppi che a essa afferiscono. Il Villaggio è dunque un centro chiuso, riservato ai lavoratori ENI e alle loro famiglie, che accoglie una comunità sicuramente eterogenea ma che una volta varcata la soglia del recinto è travolta da una forza sciamanica, magistralmente orchestrata, che attrae e supera le differenze politiche, culturali e religiose: «non v'è dubbio che questa capacità di collegamento, nonostante le divisioni e i conflitti, sia resa possibile dalla condivisione di simboli e rituali, di idee e presupposti; così come non vi è dubbio che l'efficacia dei centri in questa loro funzione aggregante – si svolga essa all'interno di una società o tra più società – è tanto maggiore quanto più elevato è il grado di inviolabilità di ciò che in tal modo viene condiviso» [23]. Si riconosce, in sintesi, che l'inviolabilità del Villaggio, con l'insieme delle sue norme, sia il tentativo di mantenere un ordine, di controllare democraticamente il prodotto reificato di un accordo tra le parti che funziona come macchina (quasi) perfetta: «non abbiamo trovato niente che ci permettesse di approdare alla critica, niente che potesse incrinare il piacere della visita», scrive il giornalista nell'inserto speciale al numero di giugno 1962 de *Il Gatto Selvatico*. Il Villaggio è un progetto totalizzante, che demarca la continuità d'ambiente nel rapporto vacanza-lavoro; il dipendente ENI è sedotto a vivere la vacanza all'interno di uno spazio che è controllato dalla stessa società per cui lavora, in questo modo egli non abbandona mai i confini aziendali e trascorre momenti di tempo libero sotto l'occhio scrutinante del Grande Lupo a Sei Zampe [24]. È ora utile ricordare la nozione di *ordine disciplinare* nel pensiero di Michel Foucault; come osserva Alessandro Pandolfi l'ordine disciplinare rappresenta un esercizio di potere quando la dimensione spaziale si riveli un *a priori* fondamentale: solo in uno spazio localizzato, i cui confini sono certi, è

possibile operare la sorveglianza permanente: «la disciplina è, prima di tutto, un'analisi dello spazio: è l'individualizzazione per mezzo dello spazio, la sistemazione dei corpi in uno spazio individualizzato, che permette le classificazioni e le combinazioni» [25]. Nell'ordine disciplinare il potere è fortemente presente ma invisibile, diffuso ovunque. È già stato sopra riportato come *Il Gatto Selvatico* in qualità di dispositivo foucaultiano abbia il potere di influenzare le scelte di vita e di gusto dei lettori, soprattutto come questi siano sedotti dalla bellezza ed efficienza del Villaggio ENI di Corte di Cadore così ripetutamente pubblicato e documentato nella rivista. L'episodio più significativo è individuabile nel numero 4 del 1962, dove è inserito il servizio dal titolo "Esemplari per praticità ed eleganza i mobili di Corte di Cadore":

«Per accordi intervenuti con la ditta Fantoni di Gemona del Friuli, fornitrice dei mobili di cui sono dotate le villette di Corte di Cadore, i mobili stessi possono essere acquistati dai lavoratori del Gruppo alle medesime condizioni dell'ENI». [26]

Ai lettori della rivista, abituali o futuri ospiti del Villaggio, è ora concessa la possibilità di acquistare quegli stessi mobili della villetta per vacanze per arredare le case di città. Si consolida sempre di più il principio di continuità d'ambiente del rapporto vacanza-lavoro: il dipendente ENI sarà inglobato in un progetto dell'abitare che non ammette più alternative. Si delinea un programma per la realizzazione di una iperdemocrazia del design che annulla le differenze di stile. Nelle due pagine del servizio sono presentati i mobili in mogano mezzo lucido con parti metalliche verniciate a fuoco in nero opaco e rivestimenti in vinilpelle corredati di tutti i prezzi di vendita: il divano tipo R, l'armadio tipo SMa, la cassapanca tipo M, il letto tipo CM, la sedia tipo RM, il tavolo da pranzo, la cassettera, il mobile da cucina, il mobile toeletta. Gli arredi di rustica ispirazione, seppure ammansiti da linee moderne, diventano protagonisti di un'operazione di *displacement* di duschampiana memoria: dagli ambienti montani per cui erano stati pensati, abiteranno una costellazione di bi, tri, quadri-locali distribuiti tra l'hinterland milanese e la costa sicula. Si focalizzi ora questo quadro: *Il Gatto Selvatico* fornisce informazioni sui traguardi dell'azienda, consigli di *lifestyle* e promuove



Fig. 10 — Articolo pubblicitario sugli arredi delle villette per vacanza del Villaggio ENI di Corte di Cadore, da "Il Gatto Selvatico", n. 4, 1962, pp. 44-45. Credits Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

propagandisticamente il tempo libero da trascorrere nel Villaggio (continuità vacanza-lavoro); il Villaggio è un centro-santuario inviolabile che raccoglie l'universo dei lavoratori con le loro famiglie e detta regole di buona condotta; il design del Villaggio, divenuto catalogo pubblicizzato nelle pagine de *Il Gatto Selvatico*, entra nelle case dei lavoratori. Secondo questo sistema circolare, si rende manifesto come il progetto editoriale e il progetto della vacanza agiscano insieme, secondo un principio di reciproco scambio e di reciproca utilità, come dispositivi di progressiva conquista dello spazio abitato dei lavoratori, educati per mezzo di una strategia biopolitica che prevede il controllo dei corpi da parte di un'*élite* intellettuale, confermando, come sostiene Foucault, che il potere interviene sulle invarianti biologiche della popolazione progettando l'ambiente della sua esistenza [27]. Il Villaggio è località che attrae i corpi, li soddisfa garantendo benessere e li riplasma per essere ancora più efficienti sul lavoro al termine del soggiorno. Ed è proprio nel momento *vacuo*, nel tempo senza occupazione «in cui cessano le lezioni e le accademie e le assemblee tacciono per ragioni di riposo» [28], che le *élites* intellettuali difendono cultura nella sfera della vita sociale, in quanto è loro funzione purificare quelle resistenze interiori della società che non possono essere

vinte nella *routine* del quotidiano. Il sociologo Karl Mannheim decodifica in questi termini il significato della *vacanza*:

«I diversi metodi di sublimazione culturale sono determinati da circostanze varie, tra le quali ha una sua parte quanto stiamo per dire: anzitutto il modo abituale in cui i membri di una società trascorrono normalmente il loro tempo libero [...] Soltanto dove da un lato la persona media dispone di sufficiente tempo libero per sublimare l'eccedenza delle sue energie e dall'altro esiste un gruppo culturale dominante, sorgono classi che si adattano l'una all'altra e che creano e assimilano la cultura». [29]

Nel momento della sospensione, il corpo, immerso nei boschi del Cadore, attraverso l'esperienza della buona architettura e del buon design, si riconosce conforme a una precisa idea di *polis* fondata sull'inscindibilità del binomio potere/progetto.

- [1] Voce da dizionario, *propaganda*: s. f. [tratto dalla denominazione della Sacra congregazione pontificia *De propaganda Fide*, che significa «della propagazione della fede»; *propaganda* è propr. il gerundivo femm. del verbo *propagare*]. – 1. Azione che tende a influire sull'opinione pubblica, orientando verso determinati comportamenti collettivi, e l'insieme dei mezzi con cui viene svolta: *p. religiosa, politica, elettorale, commerciale*; *p. radiofonica, televisiva, giornalistica, a mezzo stampa*; *esercitare un'attività p.*; *organizzare una campagna di p.*; *una p. abile, occulta, insistente, martellante, ossessiva*; *p. sovversiva* (v. sovversivo); *fare p. per un'idea, per un partito, per un prodotto* (ma con riferimento a prodotti commerciali, è preferito il termine *pubblicità*); *ufficio di p.* (o *ufficio p.*), in imprese commerciali, quello che ha il particolare compito di curare la pubblicità e studiare i mezzi più efficaci per diffondere i propri prodotti e per incrementare le vendite. 2. estens. Complesso di notizie destituite di ogni fondamento, diffuse ad arte e per fini particolari: *non mi hai fatto certo una bella p. nel tuo ambiente!*; *si è trattato di una p. denigratoria per rovinargli la carriera*; *sono tutte menzogne, dette solo per farsi p.*; *è tutta p.*; espressioni com. per esprimere sfiducia nei confronti di azioni, manifestazioni, iniziative che hanno in realtà solo fini propagandistici e interessati. Vocabolario Treccani, disponibile presso <http://www.treccani.it/vocabolario/propaganda/> [consultato il 14 settembre 2019].
- [2] Cfr. Easterling Keller (2018). *Medium Design*. Moscow: Strelka Press, pp. 25-26.
- [3] Pirelli Alberto (1948). Editoriale, *Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica*, 1, 2-3.
- [4] V. contenuto disponibile presso <http://www.progettoborca.net/il-gatto-selvatico/> [consultato il 12 settembre 2019].
- [5] Mattei Enrico (1955). Editoriale, *Il Gatto Selvatico*, 1, 3.
- [6] Bertolucci Attilio (1962). “Buca delle lettere”, *Il Gatto Selvatico*, 4, 2.
- [7] Viola (pseud.) (1962). “La nostra casa”, sez. Moda, *Il Gatto Selvatico*, 4, 47.
- [8] L'espressione *Sette Sorelle* è coniata da Enrico Mattei nel 1945 quando diviene commissario liquidatore dell'AGIP; le Sette Sorelle sono le compagnie anglo-americane che costituiscono il cartello del mercato del petrolio a partire dagli anni quaranta fino alla crisi petrolifera del 1973. La politica energetica di Mattei garantisce all'Italia un periodo di autonomia nazionale e di competizione internazionale in aperta sfida al cartello economico imposto dalle compagnie anglo-americane, accusate di sfruttare le risorse dei paesi fornitori. All'epoca di Mattei le Sette Sorelle sono: Standard Oil of New Jersey (USA), Royal Dutch Shell (UK-NED), Anglo-Persian Oil Company (UK), Standard Oil of New York (USA), Standard Oil of California (USA), Gulf Oil (USA), Texaco (USA).
- [9] Bertolucci Attilio (1962). Editoriale, *Il Gatto Selvatico*, 10, 2.
- [10] I numeri de *Il Gatto Selvatico* che riportano in copertina fotografie del Villaggio ENI di Corte di Cadore sono: n. 9 (settembre 1957), n. 8 (agosto 1958), n. 1 (gennaio 1959), n. 8 (agosto 1959), n. 8 (agosto 1960), n. 1 (gennaio 1961), n. 1 (gennaio 1962), n. 8 (agosto 1962), n. 12 (dicembre 1962), n. 1 (gennaio 1964), n. 7-8 (luglio-agosto 1964). Si noti come strategicamente le uscite siano programmate per i mesi feriali di agosto e dicembre-gennaio.
- [11] Ciucci Carlo (1957). “Vacanze a Borca”, *Il Gatto Selvatico*, 9, 14-15.
- [12] Michels Roberto (1912). *Sociologia del partito politico nella democrazia moderna. Studi sulle tendenze oligarchiche degli aggregati politici*, 1, A, pp. 54-55. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- [13] Mannheim Karl (1956). *Essays on the Sociology of Culture* (tr. it. *Saggi di sociologia della cultura*, pp. 176-180, Roma: Armando Editore, 1998).
- [14] Gellner Edoardo (1959). “Villaggio Corte di Cadore dell'Ente Naz. Idrocarburi”, *L'architettura. Cronache e storia*, 44, 106.
- [15] S.a. (1962). *I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori*, p. 7, supplemento speciale a *Il Gatto Selvatico*, 6.
- [16] *Ibidem*.
- [17] V. Amato Pierandrea (2009). *La genealogia e lo spazio. Michel Foucault e il problema della città*. In Matteo Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, pp. 49-78. Roma: Carocci.
- [18] Per un'efficace sintesi sulla teoria delle possibilità progettuali del piano inclinato v. Guido Luca (2 marzo 2016). “Claude Parent. Il rigore poetico dell'architettura obliqua”, *Il Manifesto*. Disponibile presso <https://ilmanifesto.it/claude-parent-il-rigore-poetico-dellarchitettura-obliqua/> [consultato il 15 settembre 2019].
- [19] Vegetti Matteo (2009). *La decostruzione del luogo. Spazio pubblico, cittadinanza, architettura in Derrida*. In Matteo Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, pp. 239-268. Roma: Carocci, p. 241).
- [20] Ortega y Gasset José (1930). *La rebelión de las masas*, (tr. it. *La ribellione delle masse*, Bologna: Il Mulino, 1962, p. 77).
- [21] Sull'interpretazione liturgica del luogo si riporta un estratto della descrizione pubblicata nell'allegato speciale al numero di giugno 1962 de *Il Gatto Selvatico*. «Ad arrivarci sotto, d'improvviso, si prova dapprima la sensazione di avere a portata di mano un incanto della fantasia. Dietro, dove dirada in arabeschi bruni e chiari l'abetaia, si staglia l'Antelao, nudo e mitico sull'immensa altalena dei prati, mentre dal versante opposto irradiano i calmi bagliori del Pelmo. Siamo venuti a visitare il Villaggio ENI di Corte di Cadore. Col suo blu smaltato, il mattino sembra fatto su misura per scoprire le cose imprevedibili. Ed ecco che la scoperta si dispiega lungo la strada ampia e sinuosa che corre ai limiti dei lineari edifici della Colonia e sale verso le villette digradanti, nell'aria che vibra. L'occhio acquista via via il potere di inquadrare esattamente l'armoniosa fusione di un'opera dell'uomo con la natura, ne discerne le misure, i volumi, la coreografia [...] C'è l'odore della semplicità, della tranquillità, l'odore sano delle cose che non temono contagi banali. È un'attrazione dimessa e continua, un po' misteriosa quasi, del mistero che si chiude dai prodigi ignorati, come era per noi questo luogo in cui la mano sapiente dell'uomo ha creato con rispetto e amore un incantevole complesso urbanistico: un dispositivo perfetto per dare riposo al corpo e alla mente.» S. C. (1962). *I Centri dell'ENI per le vacanze dei suoi lavoratori*, p. 3, supplemento speciale a *Il Gatto Selvatico*, 6.

[22] Remotti Francesco, Scarduelli Pietro & Fabietti Ugo (1989). *Centri, ritualità, potere. Significati antropologici dello spazio*, Bologna: il Mulino.

[23] Ivi, pp. 41-42.

[24] Nel 1952 Enrico Mattei indice un concorso nazionale per il logo dell'ENI e nomina Gio Ponti presidente della commissione giudicatrice. Sfruttando la rete delle *élites* intellettuali, Ponti pubblica il bando nel numero 268 di *Domus* e i risultati finali nel numero 275. Il noto progetto vincitore di Luigi Brogгинi e Giuseppe Guzzi raffigura un cane-drago nero mangiafuoco a sei zampe, una creatura mitologica, *mostruosa* in quanto extra-ordinaria, di un culto ctonio mediterraneo, che si addice perfettamente a una compagnia che agisce nel sottosuolo.

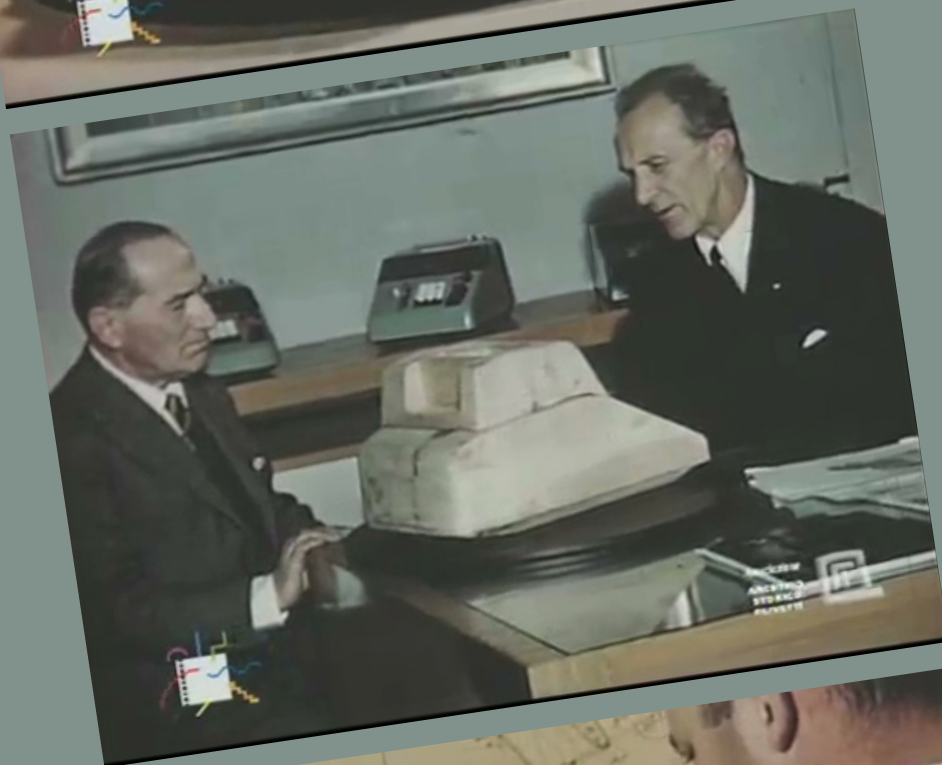
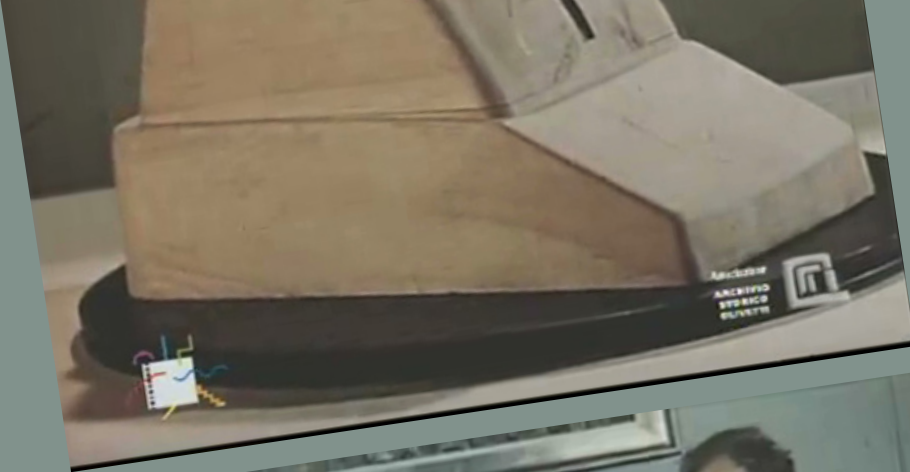
[25] Foucault Michel (1978). *Incorporación del hospital en la tecnología moderna*. Conferenza tenuta nel corso di medicina sociale presso l'Università Statale di Rio de Janeiro, ottobre 1974 (tr. it. *L'incorporazione dell'ospedale nella tecnologia moderna*, citato in Alessandro Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3 1978-1985 *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano: Feltrinelli 1998, p. 92).

[26] S.a. (1962). "Esemplari per praticità ed eleganza i mobili di Corte di Cadore", *Il Gatto Selvatico*, 4, 44.

[27] V. Amato Pierandrea (2009), cit.

[28] Voce da dizionario, *vacanza*: lat. *vacantia* da *vacans* participio presente di *vacare* essere vacuo, sgombro, libero, senza occupazioni. Dizionario etimologico online, disponibile presso <https://www.etimo.it/?term=vacanza> [consultato il 10 settembre 2019].

[29] Mannheim Karl (1935). *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* (tr. it. *L'uomo e la società in un'età di ricostruzione*, citato in Michelangelo Bovero (1975). *La teoria dell'élite*. Torino: Loescher, pp. 165-166).



— Olivetti e il tecnofilm sociale. Una riflessione sul cinema industriale come riforma culturale.

Walter Mattana — Politecnico di Milano

L'idea di poter parlare di democrazia all'interno di un ambito così specifico come quello del cinema d'impresa potrebbe apparire, di primo acchito, come un'operazione forzata, una speculazione intellettuale al limite del paradosso. Che immagine della democrazia può scaturire da un genere cinematografico così utilitaristico e applicato alle esigenze della produzione industriale? In quale modo i film tecnici – i *tecnofilm* nella definizione dello storico del cinema Mario Verdone [1] – possono aver contribuito al progresso sociale di una nazione? Questioni più che legittime, dato che la maggior parte di questi film furono realizzati al solo scopo di promuovere i prodotti o di magnificare le dimensioni produttive dell'azienda committente. «Film d'ordine» [2] che, al pari di qualsiasi altro strumento di produzione, dovevano essere normati sulle necessità dell'azienda e dalle quali non avrebbero mai dovuto deviare. Ma i più recenti studi in materia hanno evidenziato come il cinema d'impresa abbia rappresentato – assieme alle altre forme di cinema di *non-fiction* – un fenomeno molto più articolato, e ancora poco esplorato, dove i singoli film fanno parte, in realtà, di una complessa organizzazione di relazioni economiche, produttive, culturali e sociali. Un vero e proprio *Medienverbund*, come suggerisce Thomas Elsaesser, che a partire dagli anni venti e trenta del secolo scorso si è manifestato come: «a network of competing, but also mutually interdependent and complementary media and media practices, focused on a specific location, a professional association, or even a national or state initiative» [3]. In questa prospettiva il cinema industriale non solo si trova inserito all'interno di una rete mediatica, ma si lega soprattutto a una particolare cultura politica locale della quale anche i distretti produttivi ne fanno

Figg. 1-3 — Fotogrammi dal film
"La forma di una
macchina per ufficio"
(1959).
<https://www.youtube.com/watch?v=xN-fvptTe0S8&list=PL15B-32H5GIL2MaHAbS2q5p-802TPj46ql&index=95&t=0s>.

parte. Un sistema di integrazione che in Italia trova il suo più alto riscontro nel modello aziendale realizzato da Adriano Olivetti a partire dal secondo dopoguerra. Infatti nella cultura aziendale immaginata dall'imprenditore eporediese vi era l'intenzione di trasformare l'industria da mero luogo di produzione di beni a vero e proprio fulcro di un movimento imprenditoriale che sapesse mettere «la sua potenza finanziaria e la sua raffinata tecnica al servizio disinteressato del progresso sociale e culturale del territorio in cui opera» [4]. Per l'azienda di Ivrea la responsabilità sociale diviene un concetto cardine, un valore da estendere a tutte le proprie attività: dalla catena di montaggio al *welfare* comunitario, dalla progettazione architettonica ed edilizia al design e alla comunicazione d'impresa. A questi ultimi due soggetti, in particolare, non fu solo affidato il compito di realizzare gli obiettivi commerciali stabiliti dalla strategia di mercato, ma anche l'impegno a condurre una più ampia opera di pedagogia sociale e di democratizzazione della cultura. Un ideale che fino agli anni settanta poteva ancora essere condensato in quella originale formula comunemente definita come *Stile Olivetti*. Rispetto a questi temi e in particolare al complesso apparato comunicativo olivettiano, la ricerca accademica ha messo in maggiore evidenza le attività svolte dagli intellettuali, dai designer e dai grafici, mentre ha dedicato molta meno attenzione nei confronti della produzione filmica che l'azienda di Ivrea ha realizzato nell'arco di circa un quarantennio. Un filone che appartiene di fatto al design della comunicazione – anche se all'epoca non si definiva ancora in questi termini – e che meriterebbe una analisi più approfondita poiché non si tratta di una attività autonoma e separata dalle altre, ma al contrario di un linguaggio che va a integrarsi con quelli più tradizionali della grafica, dell'editoria, della pubblicità. Un percorso filmico che vale la pena di esplorare – anche solo sinteticamente, come in questo intervento – per riuscire a identificarne gli elementi più originali e i livelli di connessione con la filosofia aziendale.

Le prime esperienze cinematografiche in seno alla Olivetti furono condotte già alla fine degli anni quaranta da Aristide Bosio e dai suoi collaboratori all'interno dell'Ufficio fotografi e zincografi. In seguito, nel 1951 [5], su precisa volontà di Adriano Olivetti venne formalmente costituita la Sezione Cinematografica Olivetti, posta alle dirette dipendenze della Direzione Propaganda e Stampa diretta da Ignazio Weiss e in stretta collaborazione con l'Ufficio Stampa – guidato all'epoca dallo scrittore e



Figg. 4-6 — Fotogrammi dal film "Incontro con la Olivetti" (1950). <https://www.youtube.com/watch?v=iobjKjji-Jy4&list=PL15B-32H-5GIL2MaHAbSz-q5p802TPj46q&index=92&t=0s>.

poeta Libero Bigiaretti – e con l'Ufficio Letterario diretto da Franco Fortini [6]. In questo modo la produzione filmica si integra stabilmente con le altre funzioni aziendali – soprattutto con l'Ufficio Stampa che ne elabora i soggetti, le sceneggiature e i commenti parlati [7] – ponendosi al di là della semplice committenza per «ampliarsi in un'azione sistematica e a più livelli, nell'edificazione di una identità aziendale complessiva» [8]. Una filosofia d'azione che alla morte di Adriano Olivetti verrà ereditata e portata avanti da Renzo Zorzi nella sua attività di responsabile della Direzione Relazioni Culturali-Disegno Industriale-Pubblicità (DRCDIP) [9]. L'attività di collaborazione della Sezione Cinematografica si estende anche nell'ambito della regia, infatti oltre alla presenza fissa di Aristide Bosio – la figura che più di tutte caratterizzerà lo stile e il linguaggio dei film Olivetti – verranno coinvolte negli anni alcune importanti firme del documentario italiano come Giorgio Ferroni, Virgilio Sabel, Michele Gandin, Nelo Risi. Come per gli intellettuali e gli architetti, anche per i registi Adriano Olivetti intende circondarsi dei migliori collaboratori in grado di realizzare «opere che valicano lo scopo promozionale del film industriale per affermare una rinnovata consapevolezza dell'uomo» [10]. Sotto questi auspici la produzione filmica di Olivetti affronta – specialmente fino agli anni sessanta – una varietà di temi inusuale rispetto alle sezioni cinematografiche di altre aziende, ma che all'interno di questo breve profilo possiamo riassumere in due principali filoni narrativi: la rappresentazione di una comunità armoniosa e la pedagogia tecnologica.

La prima tematica coinvolge direttamente quei film che si focalizzano principalmente sull'ambiente di fabbrica e sulle condizioni di lavoro, a partire dal primo film dedicato allo stabilimento di Ivrea, *Incontro con la Olivetti* diretto da Giorgio Ferroni nel 1950. L'origine di questo film risiede in un volume dell'anno precedente intitolato *Olivetti di Ivrea / Visita ad una*



fabbrica, scritto da Franco Fortini e Carlo Brizzolara, su progetto grafico di Albe Steiner. I testi di questo volume, che descrive gli operai alla produzione e i servizi sociali dell'azienda, verranno direttamente utilizzati per il commento sonoro del film di Ferroni. Ma rispetto all'opuscolo il film si distingue fin da subito per la scelta originale di ribaltare il tradizionale schema del film in fabbrica, anteponendo cioè le immagini dei servizi sociali forniti dall'azienda rispetto a quelle della catena di montaggio; ovvero il *welfare* prima ancora della produzione. In questa ideale visita guidata si percorrono per primi l'ambulatorio e l'infermeria, l'asilo nido con i suoi consultori ostetrici e pediatrici, le aule dell'istituto tecnico per meccanici e il centro formazione per gli operai qualificati. Solo successivamente vengono illustrate le fasi della produzione e l'innovativa organizzazione del lavoro, come l'orario ridotto o la rotazione degli operai alle macchine per evitare l'alienazione causata da operazioni identiche e ripetitive. Pure nel finale la classica scena della *sortie d'usine* – un vero e proprio “marchio di fabbrica” del cinema industriale – viene infranto, mostrando ciò che abitualmente viene rimosso: il rientro a casa dell'operaio [11] «dove il riposo è la giusta misura del lavoro compiuto» [12]. Anche il successivo *L'infermeria di fabbrica* di Aristide Bosio (1951) si segnala come una inedita riflessione sul ruolo dell'organizzazione sanitaria all'interno della fabbrica. Secondo la tesi del film i compiti dell'assistenza medica aziendale non si limitano alla lotta agli infortuni, ma dovrebbero impegnarsi nella riduzione del “lavoro patologico”, ovvero di tutte quelle condizioni di stress e di alienazione causate dalla produzione industriale.

Figg. 7-10 — Fotogrammi dal film “Sud come Nord” (1955).
https://www.youtube.com/watch?v=E4u-6Rhq_GF&list=PL15B-32H5GIL2MaHAbS2q5p-802TPj46qI&index=96&t=0s.



Negli anni il progetto imprenditoriale e sociale di Adriano Olivetti supera la realtà della vita in fabbrica per coinvolgere direttamente il territorio sociale circostante. Un indirizzo politico che ispirerà anche la realizzazione dei successivi film come *Una fabbrica e il suo ambiente* (Michele Gandin, 1957) che estende il discorso alle responsabilità che l'azienda sta assumendo nel territorio del canavese in concomitanza con l'impegno politico del Movimento di Comunità. Come pure *Comunità in cammino* (Aristide Bosio, 1958) che viene direttamente finanziato dal Movimento stesso in vista delle elezioni politiche del 1958. Un ulteriore film che risente delle influenze della Comunità olivettiana è *Sud come Nord* (1955) di Nelo Risi, realizzato in concomitanza con l'apertura del nuovo stabilimento Olivetti a Pozzuoli, un originale complesso progettato dall'architetto Luigi Cosenza con la collaborazione di Piero Porcilai – per la progettazione del giardino e la scelta delle essenze – e di Marcello Nizzoli per la scelta cromatica e le decorazioni interne [13].

Anche in questo film viene proposta la visione di una fabbrica che intende identificarsi come una vera e propria “comunità di pratica” in grado di trasformare «l'ambiente lavorativo da disumanizzante e alienante a mezzo di rinascita della persona e del territorio» [14]. Emblema di questo cambiamento il complesso architettonico ideato da Cosenza, che a partire da una pianta a croce quadrata sviluppa un dialogo di rispetto con l'ambiente in cui «l'architettura non domina il paesaggio ma lo incorpora e lo protegge» [15]. In una ideale continuità con lo stabilimento di Ivrea – progettato da Figini e Pollini nel 1934 e successivamente ampliato – torna

qui con ancora più forza il tema della fabbrica trasparente. Le inquadrature enfatizzano le ampie superfici vetrate del complesso di Pozzuoli per restituire visivamente un ambiente di lavoro inedito dove l'operaio agisce in un costante contatto visivo con il circostante panorama naturale. L'immagine di un'architettura che non intende separare bensì unire, anche metaforicamente, l'industria con il territorio per «indicare concretamente la via per la saldatura economica e sociale fra il settentrione e il mezzogiorno d'Italia» [16].

Il tema della trasparenza non si limita solo all'architettura industriale, ma trova un riscontro significativo anche nel filone della produzione cinematografica di Olivetti dedicata ai temi prevalentemente tecnici e scientifici. I prodotti di punta dell'azienda di Ivrea – calcolatrici elettromeccaniche, telescriventi, i primi elaboratori di calcolo elettronico – sono strumenti che celano, miniaturizzano o addirittura smaterializzano i meccanismi del proprio funzionamento. Oggetti in parte misteriosi, difficili da divulgare presso un pubblico che negli anni del Boom economico si ritrova già impegnato a sperimentare nuove forme di consumo di massa. Alla Sezione Cinema viene affidato il non facile compito di realizzare dei tecnofilm in grado di conciliare l'originalità espressiva con le funzioni didattiche, esplicative e referenziali tipiche del cinema industriale. A partire da questi limiti Aristide Bosio realizza una serie di film che si distinguono per la chiarezza espositiva e per il felice connubio tra riprese filmate e l'uso di animazioni. Come per esempio avviene per i due film dedicati alla calcolatrice meccanica Tetractys: *N 6 M401* (1962) e *Quattro operazioni a macchina* (1965) in cui i disegni animati svelano il processo logico e meccanico con cui la macchina compie le operazioni di calcolo. Nel primo film, in particolare, ci si sofferma sul funzionamento di un piccolo, ma fondamentale particolare meccanico: la cosiddetta “memoria d'acciaio”, un totalizzatore costituito da dodici sottili lamine di metallo fresato (*N 6 M401* è appunto la loro sigla in codice). In questo caso la sequenza animata rivela allo spettatore in che modo l'azione combinata delle lamelle riesca a memorizzare ed elaborare i dati inseriti nella calcolatrice.

Al design è affidato il compito di vestire la macchina – di nuovo la Tetractys – e alla figura del designer è dedicato *La forma di una macchina per ufficio* (1959) che ha come soggetto la progettazione e la fabbricazione della sua scocca metallica. La prima parte del racconto è dedicata al desi-

gner Marcello Nizzoli ripreso mentre schizza le prime forme e poi mentre discute con il progettista tecnico Natale Cappellaro di fronte a un primo mock-up in legno. Il design in questo caso è ancora una questione di “carrozzeria”, ma Olivetti in quel momento è una delle poche aziende che dà particolare risalto alla figura del designer. La «pignolesca cura» della regia di Bosio – parafrasando Gaspere Gozzi – aveva «il pregio della chiarezza e la pulizia dei congegni ben costruiti» [17]. Uno stile unico nel panorama italiano che richiamava in qualche modo quello della «scuola americana», non così poi distante dalle realizzazioni filmiche di Charles e Ray Eames o dalle produzioni più seriali della Jam Handy Organization [18].

Nel corso degli anni sessanta l'esigenza di chiarezza narrativa aumenta con lo sviluppo e la realizzazione, da parte di Olivetti, dei suoi primi calcolatori elettronici. Per la prima volta nei film d'impresa italiani si affrontano concetti complessi quali il funzionamento della memoria a nucleo o il sistema di interpretazione e di elaborazione dei dati. Per il film *Elea classe 9000* (Nelo Risi, 1960) il ricorso all'animazione grafica diviene una necessità fondamentale tanto da venire elaborata graficamente da Giovanni Pintori e animata dallo studio di Polidori e Giannini [19]. Ma le nuove tecnologie non pongono solo problemi di nitidezza espositiva, nello spirito olivettiano è necessario che il tecnofilm rassicuri il pubblico sui pericoli di una disumanizzazione della società; il calcolatore è quindi rappresentato come una tecnologia «atta a liberare l'uomo dalla schiavitù del lavoro ripetitivo, ma una tecnologia in sé priva di intelligenza e che ha quindi bisogno di una ricerca continua, di un metodo che non può che essere umano» [20]. L'appello all'umanesimo che risuona alla fine di *Elea classe 9000 – la macchina resta al servizio dell'uomo* – troverà eco in tutti i film sul tema, da *Un mare di numeri* (Enrico Lini, 1969) a *Un calcolatore, dei ragazzi* di Franco Taviani (1969) dove un elaboratore Programma 101 viene fatto provare a degli studenti milanesi per comprendere l'approccio e la familiarità delle giovani generazioni. Anche in un esempio di pura divulgazione scientifica come *Il diavolo nella bottiglia* (Sergio Spina, 1968), il cui testo redatto da Furio Colombo – giocato sulle voci fuori campo di un bambino e di un adulto – illustra la scoperta e l'utilizzo dell'energia elettrica come elementi di fratellanza e di libertà dell'essere umano. Anche l'ultima, infantile e apocalittica affermazione del bambino – *E le macchine mangiarono l'uomo* – viene immediatamente smentita dalla rassicurante

voce dell'attore Riccardo Cucciolla che risponde: «No, questa è la sola cosa che nessuna macchina può fare. La responsabilità, cioè l'intelligenza e la decisione morale restano all'uomo» [21].

La tensione all'umanesimo ci conduce a un ultimo tema con cui terminare questo breve *excursus* nel cinema industriale di Olivetti: il rapporto con il mondo dell'arte. Un impegno che trova la sua più alta realizzazione nella rivista *SeleArte* e nei critofilm d'arte entrambi diretti da Carlo Ludovico Ragghianti, ma che si manifesta anche nella più corrente produzione di film aziendali. Dalle suggestioni del primissimo tecnofilm *Un millesimo di millimetro* (1949), scritto da Leonardo Sinisgalli e diretto da Virgilio Sabel – un viaggio nell'infinitamente piccolo, le immagini ingrandite della struttura dei metalli si trasformano nelle tavole di Kandinskij e Klee e le molecole di materia ci appaiono come dei *mobiles* di Calder – alla colonna sonora di Luciano Berio per le rarefatte atmosfere di *Elea classe 9000* fino a giungere a un piccolo, ma prezioso filmato del 1963, *Arte programmata*. La documentazione della mostra collettiva di arte programmata allestita da Bruno Munari e da Giorgio Soavi nel negozio Olivetti della galleria Vittorio Emanuele di Milano, dove l'aspetto più interessante non riguarda l'opera d'arte in sé, ma il rapporto di interazione che si genera con il pubblico.

Dovendo alla fine sintetizzare in poche righe il valore del cinema prodotto da Olivetti potremmo concludere ritornando all'inizio, alla definizione di tecnofilm elaborata da Mario Verdone. Ma in questo caso facendo riferimento a una elaborazione del concetto che lo stesso autore ha fornito qualche anno dopo, quando spingendosi più in là ha paragonato il film industriale a una vera e propria forma di saggistica, un autentico «produttore di cultura, per l'uomo moderno che non vive più chiuso in se stesso, ma vuol conoscere il progredire, le risorse, le ricerche, le conquiste, le fatiche di tutti i propri simili». In questo modo il cinema d'impresa non svolgerebbe solo una funzione di documentazione, ma dovrebbe ampliare la propria missione «che è di ordine morale, in quanto il tecnofilm si fa utilizzare anche per la costruzione morale dell'uomo» [22].

- [1] «Il film tecnico-industriale, o tecnofilm, è il documentario tecnico, che informa sulle attività del lavoro, che illustra procedimenti industriali, che studia al dettaglio le attività produttive, che orienta professionalmente apprendisti, lavoratori, operai specializzati. Non dovrebbe essere, per sua natura, un documentario da presentare soprattutto al grande pubblico, durante una proiezione di trattenimento, perché è strettamente professionale; però assolve, presso il proprio pubblico, a un compito preciso, che ha la sua funzione e la sua utilità nel mondo del lavoro. Vi sono tuttavia film [...] che riescono a coniugare la documentazione con lo spettacolo, e talvolta con la poesia visiva». Verdene Mario (1961). *Il cinema del lavoro*. Roma: Realtà Editrice, p. 27.
- [2] La definizione è di Oddone Camerana, responsabile della comunicazione Fiat tra gli anni sessanta e settanta. Vedi Camerana Oddone (1971). *Non forzare*. In AA.VV., *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*. Milano: FrancoAngeli, pp. 43-44.
- [3] Elsaesser Thomas (2009). *Archives and Archeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media*. In Vinzenz Ediger & Patrick Vonderau (a cura di), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 12.
- [4] Olivetti Adriano (1960). *Città dell'uomo*. Milano: Edizioni di Comunità, pp. 44-45.
- [5] Il 1951 vedrà anche la nascita del Gruppo Cinematografico Montecatini, diretto da Giovanni Cecchinato. Nei successivi anni altri gruppi industriali si doteranno di unità cinematografiche interne: Cinefiat (1952), Servizio Cinema Edisvolta (1954, guidato da Ermanno Olmi), Centro Cinematografia Carlo Erba (1954), Ufficio Cinema ENI (1959). Altre industrie preferiranno, invece, affidare la comunicazione filmica a case di produzione esterne.
- [6] Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro. Film d'arte, film e video industriali Olivetti: 1949-1992*. Ivrea: Fondazione Adriano Olivetti, p. 66 e nota 5 p. 100. Dalmas Davide (2012). "Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria", *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana*, XIV, p. 220.
- [7] Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro*, cit., pp. 66-67.
- [8] Bertozzi Marco (2008). *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio, p. 139.
- [9] Il DRCDIP Olivetti presiedeva le attività di Design, *Corporate Image*, culturali e pubblicitarie, nonché il settore audiovisivi. L'organigramma completo è presente in Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro*, cit., nota 11 pp. 100-101.
- [10] Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro*, cit., p. 53.
- [11] Bertozzi Marco (2000). *Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle vues Lumière*. In Antonio Medici (a cura di), *Filmare il lavoro*. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, p. 48.
- [12] Dal commento sonoro del film.
- [13] Bruscoli Beatrice (2005). "Trasformazioni di una fabbrica esemplare: Olivetti a Pozzuoli", *Rassegna di Architettura e urbanistica*, 117, p. 102.
- [14] Romano Livia (2014). *L'impegno educativo della fabbrica Olivetti nell'Italia del secondo dopoguerra*, pp. 787-792. In Maria Tomarchio & Simonetta Ulivieri (a cura di), *Pedagogia militante. Diritti, culture, territori*. Atti del 29° convegno nazionale SIPED, Catania 6-7-8 novembre 2014. Milano: Edizioni ETS, p. 788.
- [15] Bruscoli Beatrice (2005). "Trasformazioni di una fabbrica esemplare: Olivetti a Pozzuoli", cit., p. 99.
- [16] Dal commento sonoro del film.
- [17] Gaspare Gozzi fu il responsabile, fino al 1978, delle attività cinematografiche di Confindustria. La sua citazione è riportata in Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro*, cit., p. 63.
- [18] Fondata da Henry Jamison Handy, la Jam Handy Organization fu una delle maggiori case di produzione statunitensi dedicata al cinema industriale e agli sponsored film. Ebbe tra i suoi maggiori clienti la General Motors e le Forze Armate degli Stati Uniti.
- [19] Dallo stesso film è stata ricavata un'altra versione più breve e rimontata distribuita con il titolo *La memoria del futuro*.
- [20] Bellotto Adriano (1994). *La memoria del futuro*, cit, p. 70.
- [21] Dal commento sonoro del film.
- [22] Verdene Mario (1971). *Del documentario tecnico-industriale o "tecnofilm"*. In AA.VV., *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*. Milano: FrancoAngeli, pp. 164-165.

Cassa per il Mezzogiorno

Dodici anni 1950-1962

6 Il nuovo volto del Sud



G. Caproni
G. Montesanto
M. Prisco
C. Betocchi
M. Pomilio

P. Scarpitti
G. B. Angioletti
D. Rea
F. Rosso
G. Russo

C. Bo
R. Brignetti
G. Piovene
R. M. De Angelis
G. Manzini

G. Rimanelli
E. Bartolini
L. Barzini jr.
E. Emanuelli
A. Paoluzzi

C. Barberis
F. Compagna
F. Di Fenizio
L. Einaudi
A. Graziani

Editori Laterza

— Il design nelle politiche di sviluppo del Mezzogiorno.

I lavori del Gruppo Mezzogiorno 2000 per “l'accrescimento a livello meridionale di un diffuso tessuto di democrazia reale”.^[1]

Rossana Carullo & Antonio Labalestra — Politecnico di Bari

— Futuro Remoto: una breve “stagione della speranza” tra democrazia, politiche culturali e design

Il 1992 è l'ultimo anno dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno d'Italia avviato, su iniziativa di Alcide De Gasperi, con l'istituzione della *Cassa per il Mezzogiorno* nel 1950 [2]. Il progetto rientrava nelle numerose politiche esperite nel dopoguerra per provare a ridurre il divario di condizioni di vita esistente in Italia e dovute alle particolari vicende politiche ed economiche del primo secolo di unità nazionale [3]. Per la *Cassa* viene predisposta una apposita struttura tecnica, completamente autonoma rispetto le pubbliche amministrazioni ordinarie esistenti, con una dotazione finanziaria propria che sarebbe dovuta essere addizionale rispetto a quella ordinaria dello Stato e degli enti locali interessati [4].

Nei primi anni dalla fondazione l'azione è destinata alle otto regioni del Mezzogiorno, più alcune aree circoscritte delle Marche, del Lazio e della Toscana ed è volta a realizzare grandi opere di infrastrutturazione del territorio, soprattutto idriche e di potenziamento delle reti di trasporto. Nella seconda fase d'intervento, quella che corrisponde con l'inizio dell'ottavo anno di attività, i provvedimenti sono invece finalizzati verso la promozione degli investimenti industriali, sia attraverso una serie di disposizioni di incentivazione degli interventi diretti dei privati, sia attraverso investimenti sulle imprese a partecipazione statale. A que-

Fig. 1 — Frontespizio del volume AA.VV. (1962). “Cassa per il Mezzogiorno. Dodici anni 1950-1962. Il nuovo volto del Sud”. vol. 6. Bari: Laterza.

sto si affianca anche un robusto intervento di contenimento della componente contributiva del costo del lavoro.

Ai primi importanti risultati raggiunti dalla *Cassa per il Mezzogiorno* corrisponde però una terza fase, che ha inizio nel primo lustro degli anni settanta, in cui prende avvio una progressiva, graduale e inesorabile perdita di efficacia degli interventi. Gli analisti del settore concordano nel far risalire le cause del declino a una progressiva riduzione dell'efficienza e dell'indipendenza tecnica della struttura, sempre più attraversata, come altre strutture tecniche dell'intero paese [5], dalla pervasiva intromissione della politica che utilizza gli interventi dell'ente come occasioni per la costruzione del consenso elettorale: questo avrebbe portato a un eccessivo allargamento del perimetro di intervento della *Cassa*, alla frammentazione e alla distorsione, in favore di interessi locali e di più breve periodo, degli interventi [6]. Con il passare degli anni le dotazioni finanziarie vengono per questi motivi ridotte e il rallentamento dello sviluppo dell'intero paese, insieme con le necessità legate al sostegno dell'apparato produttivo delle regioni più forti, rendono assai meno centrale l'obiettivo dell'industrializzazione del Mezzogiorno obbligando un forte ridimensionamento delle prospettive di intervento della *Cassa*.

Il piano d'intervento, inizialmente previsto per la durata di un solo decennio, poi prorogato con leggi successive fino al 1984 e sopravvissuto alla messa in liquidazione della stessa *Cassa* fino al 1992 – grazie alla costituzione dell'Agenzia per la promozione e lo sviluppo del Mezzogiorno (AgenSud) – ha portato a una breve “stagione della speranza” per il Sud certificata dalla drastica riduzione del differenziale di sviluppo tra le aree meridionali e quelle settentrionali del paese trascinando – tra il 1950 e la fine degli anni settanta – il Pil pro capite del Mezzogiorno dal 53% di quello del Centro-Nord fino al 60,5% nel 1973 [7].

Purtroppo, negli anni successivi, quello stesso differenziale ha iniziato velocemente a divaricarsi. *Il nuovo volto del Sud* che la *Cassa* aveva prefigurato nel 1962 [8], comincia così a svanire dimostrando incontrovertibilmente il superamento di quel paradigma di sviluppo su cui si erano attestati, fino a quel momento, i tentativi di riscatto del meridione. Già dagli anni ottanta si avverte dunque la necessità di prevedere un nuovo progetto di sviluppo. Nel farlo si confida sulle importanti risorse previste con i fondi europei della *Riforma Delors* (primo ciclo di program-

mazione previsto dal 1989 al 1993) e su una serie di politiche europee di sviluppo regionale previste, invece, nel ciclo di programmazione successivo 1994-1999 [9].

In questo ambito diventa decisivo il ruolo svolto dal *Formez*. L'ente, nato negli anni sessanta a sostegno della *Cassa del Mezzogiorno* per favorire lo sviluppo sociale e formativo del meridione, era passato nel frattempo da essere uno strumento di attuazione della *Cassa* a un vero e proprio promotore esso stesso d'iniziative [10]. Già alla fine degli anni ottanta [11] il *Formez* redige a questo proposito un'antologia in più volumi, su proposta di Aldo Musacchio e curata da Silvia Pertempi [12]. La raccolta ricostruisce con chiarezza la diversa prospettiva che il *Formez* si volle dare dalla fine degli anni settanta, rappresentando un panorama delle ricerche, azioni e progetti che si erano attuati, attorno a una rinnovata centralità della valorizzazione delle risorse culturali del Mezzogiorno e di fronte all'evidente naufragare delle prospettive delle modalità di intervento della *Cassa*.

In questo stesso momento Vittorio Silvestrini pubblica su *Rinascita* un interessante articolo in cui si interroga su «quali possono essere i fondamenti di un progetto di sviluppo meridionale che sia altro e diverso rispetto al processo in atto nella parte industrialmente più forte del Paese» e nel farlo propone «territorio e ambiente naturale, cultura, capacità di lavoro come le risorse da salvare, valorizzare e porre come punti di partenza anche per attività industriali e produttive in grado di competere sul mercato» [13].

L'autore conclude il suo articolo con un riferimento alla grande manifestazione *Futuro Remoto* organizzata a Napoli il giorno prima, 16 ottobre:

«una manifestazione fatta di mostre, spettacoli, rassegne, conferenze, ecc. finalizzati a diffondere la conoscenza scientifica e le relative proiezioni tecnologiche presenti e future – che vuol essere non solo un momento effimero, e tuttavia rilevante, di promozione della diffusione della cultura scientifica, ma anche il momento di lancio del progetto di una grande struttura permanente che possa svolgere la duplice funzione di diffusione della cultura scientifica, e di promozione della innovazione verso i settori diversi da quello della grande impresa industriale».

Nel concludere il pezzo Silvestrini sottolinea di essere stato «profondamente influenzato dall'aver partecipato ad alcuni pomeriggi di discussione informale organizzati da Sergio Zoppi, al fine di riceverne stimoli per programmare la futura attività del *Formez* che egli presiede» [14].

È il preludio alla formazione del *Gruppo Mezzogiorno 2000*, che nasce con lo scopo di mettere a punto un nuovo *scenario* di rapporti possibili nel Mezzogiorno tra cultura e scienza, tra culture locali, scuola e mass media, proiettato ad affrontare lo sviluppo del meridione d'Italia e delle sue contraddittorie istanze, alle soglie del secondo millennio. La compagine è interdisciplinare e oltre al presidente del *Formez*, Sergio Zoppi, coinvolge figure del calibro dei sociologi Achille Ardigò e Aldo Musacchio, lo scrittore Raffaele La Capria, lo storico medioevalista e accademico dei Lincei Cosimo Damiano Fonseca, il fisico di particelle e fondatore negli anni settanta della prima Scuola Nazionale di ricerca sulla conversione dell'energia solare Vittorio Silvestrini e il designer Tomás Maldonado.

«Lo sforzo del *Gruppo 2000* si muove in direzione della necessità di coniugare la storicità del Mezzogiorno con il progresso e la modernizzazione, di connettere il progresso scientifico e tecnologico alla salvaguardia dei saperi tradizionali e dei patrimoni culturali esistenti nel Sud [...] e di comprendere come sia possibile governare questo sviluppo». [15]

La proposta operativa prevede un progetto formativo inteso come contesto ideale nel quale definire la connessione tra l'uso di tecnologie avanzate e processi di crescita di operatori per la cultura, fondando istituti intellettuali complessi e interdisciplinari, nella sintesi tra innovazione e tradizione, perché «la disgregazione delle vecchie strutture e il logorarsi degli antichi rapporti possono dare luogo a una situazione di anomia, all'interno della quale si determinano fenomeni di imputridimento civile e turbolenza sociale» [16].

In questo contesto un ruolo di sintesi sostanziale viene rappresentato dalla proposta di Tomás Maldonado per la realizzazione nella città di Bari di un istituto di progettazione ambientale globale entro il quale il design avrebbe trovato il suo statuto sul territorio.

— **Il contributo di Tomás Maldonado nel Gruppo Mezzogiorno 2000: un modello formativo avanzato per il design nel Sud Italia**

Il progetto concepito da Maldonado per la fondazione di un nuovo modello di formazione, l'Istituto Superiore per la Progettazione e la Ricerca Ambientale denominato Ispra, risponde alla necessità di sviluppare una struttura formativa complessa e interdisciplinare, nella quale il design, a pieno titolo, avrebbe contribuito alla costruzione di una cultura del Mezzogiorno, per usare i termini ripetuti nelle ricerche del *Formez*, *autocentrata*, ovvero capace di innescare sviluppo e conoscenza a partire dalle proprie risorse e identità, *sistemica*, capace di integrare *cultura e scienza*, in una cornice in cui la nozione complessa di *ambiente*, avrebbe sostituito quella di territorio.

Musacchio ne dà ampia testimonianza collegando quel progetto alla rinnovata centralità della valorizzazione delle risorse culturali del Mezzogiorno perseguita dal *Formez* già dalla fine degli anni settanta. Come ricorda l'allora Presidente Sergio Zoppi, fu Musacchio a invitare Maldonado nella compagine del *Gruppo Mezzogiorno 2000*: «qual è il pensiero che matura il *Formez* in questi anni? La consapevolezza che la società del Mezzogiorno è così complessa che non bastano seminari e corsi per creare quel tessuto umano competente e indispensabile per governare una società articolata; occorre dialogare con le università, fondarne altre, comunicare con la società scientifica, dall'*Accademia dei Lincei* alla *Fiat Engineering*, all'*Eni*, all'*Iri*, bisogna lavorare con il mondo delle biblioteche, creare presidi per la ricerca scientifica e tecnologica. Così il *Formez* poteva diventare un centro in grado di dialogare con altri centri a livello nazionale, europeo e internazionale in particolare nord-americano. [...] È nel contesto del riconoscimento di questa complessità che Aldo Musacchio invita Tomás Maldonado ad entrare nel *Gruppo Mezzogiorno 2000*» [17]. Musacchio aggiunge «entro i lavori di questo Gruppo si collocano i contributi di Tomás Maldonado e di Vittorio Silvestrini. Tomás Maldonado propone al *Formez* di sviluppare un'idea progettuale per la creazione nel Mezzogiorno, preferibilmente nell'area di Bari, di un *Istituto Superiore per la progettazione e la ricerca ambientale*» [18].

Il *Documento tematico* elaborato dal *Gruppo 2000* alla prima riunione, nella sede di Roma il 14 aprile 1987, si interroga sul ruolo che *scienza e tecnologia* avrebbero dovuto assumere nello specifico contesto della cultura identitaria del Mezzogiorno:

INTERVENTO CULTURALE E MEZZOGIORNO

**III - L'AZIONE DEL FORMEZ PER
LA VALORIZZAZIONE E LA GESTIONE
DEI BENI CULTURALI**

Ricerche e Studi Formez

51

RS

«una società altamente scientificizzata e tecnologizzata è necessariamente una società più democratica? [...] come potrebbero convivere forme di avanzamento della scienza e della tecnologia con gli elementi di identità storico-sociali tradizionali di cui il Mezzogiorno è portatore? [...]». [19]

Poco dopo, al convegno di Rossano Calabro, il 7 ottobre, Sergio Zoppi ribadisce la necessità di una riflessione sul duro impatto delle tecniche quando esse non riescono a interpretare l'ambiente storico e fisico dei contesti di riferimento per porsi come «supporti produttivi, economici e sociali della convivenza» [20]. Il progetto formativo di Maldonado s'inserisce in questo dibattito come uno dei quattro progetti pensati dal *Gruppo 2000*: un *Centro di formazione e aggiornamento dei quadri per la valorizzazione turistico-culturale*, un *Centro di formazione e aggiornamento degli operatori dell'informazione nel Mezzogiorno*, un *Centro di ricerca e promozione di servizi di sostegno della diffusione dell'informazione e della formazione*, ma è l'unico che esplicita con chiarezza il valore della *progettazione* come strumento tecnico e al contempo spinta utopica, per dare risposte alla complessità innescata da una modernità che ha avuto proprio nel Mezzogiorno i suoi risultati più contraddittori in termini sociali e di tenuta democratica. In quel progetto si può leggere in tutto il suo portato, il riconoscimento del valore dell'attività progettuale intesa come «il nesso più solido che unisce l'uomo alla realtà e alla storia» [21], se è vero che una *rivoluzione condotta dalla progettazione*, per usare ancora le parole di Maldonado, è il risultato «sia del coraggio tecnico, sia del coraggio sociale e politico» [22]. Queste componenti sono proprio quelle ipotizzate e dibattute nel contesto delle problematiche di sviluppo per il Mezzogiorno, e Musacchio comprende il valore che la figura di Maldonado può assumere in quel contesto. Nel documento operativo di fondazione [23] infine, è lo stesso Maldonado a esporre con chiarezza il salto di scala concettuale chiesto al design nella cornice di una problematica ambientale imposta dal Mezzogiorno:

«intesa e affrontata nella sua complessità, costituisce in un certo senso uno dei più importanti momenti di unificazione – e di eventuale rifondazione – del sapere soprattutto in vista di una maggiore efficacia dell'intervento applicativo sulle condizioni della società contemporanea. Queste

Fig. 2 — Frontespizio di uno dei quattro volumi di *Ricerche e studi del Formez*, in particolare: *Pertempi Silvia* (a cura di) (1989). "L'azione del Formez per la valorizzazione e la gestione dei beni culturali", vol. III, Roma: Roma Editrice srl.

caratteristiche richiedono un approccio scientifico decisamente globale, che coordini in una visione critica complessiva le diverse discipline e i modelli interpretativi che in essa convergono». [24]

È necessario allora:

«operare una scelta coraggiosa, nel senso di realizzare istituti di insegnamento e di ricerca che sappiano accompagnare e favorire le innovazioni. Ossia che si mostrino più ricettivi verso i grandi orientamenti oggi riscontrabili sia nel mondo della produzione sia nella comunicazione e che mostrino al contempo una particolare attenzione alle tematiche dell'ambiente. [...] la finalità fondamentale dovrebbe essere quella di formare progettisti, ricercatori ed esperti in comunicazione e divulgazione ambientale, oltre a svolgere attività di ricerca nelle stesse tematiche. La localizzazione di quest'Istituto nel Mezzogiorno avrebbe il duplice vantaggio di riallacciarsi a una solida tradizione culturale e di innescare in quell'area del paese importanti fenomeni di modernizzazione». [25]

Il Mezzogiorno, proprio per gli squilibri derivati da uno sviluppo ormai ritenuto improprio delle sue potenzialità, può spingere alle estreme conseguenze la riflessione sulla nozione stessa di *ambiente* da un lato e di *progetto* dall'altro. Maldonado non manca di ricordare che questa visione *sistemica* non sia nuova, ricorda le definizioni tedesche di *Umwelgestaltung* o statunitensi di *Environmental design* della fine degli anni sessanta. Un modello non ancora presente in Italia, ma che proprio nel Mezzogiorno, poteva porsi come unico in ambito nazionale e competitivo in ambito internazionale. Immagina una struttura post-universitaria, della durata di due anni, con il sostegno di una fondazione privata senza scopo di lucro. La possibilità si apre all'interno di un rapporto già esistente tra il *Formez* e il Centro Studi e Applicazioni in Tecnologie Avanzate CSATA di Bari [26]. In questo modo si aggira l'assenza di strutture universitarie a cui fare riferimento – a quella data non esisteva ancora il Politecnico a Bari – per salire sul treno di una diversa idea di sviluppo senza doverne percorrere tutte le tappe dall'inizio. *L'Ispra* si sarebbe articolato su tre raggruppamenti tematici centrali: controllo, gestione, e progettazione dell'ambiente. A questi raggruppamenti sarebbero corrisposti tre settori fondamentali:

«1) la progettazione di prodotti e processi (disegno industriale); 2) la progettazione per la comunicazione e la divulgazione ambientale (Grafica, informatica grafica, fotografia, audiovisivi, televisione, radio, cinematografia); 3) Pianificazione delle risorse (energetiche, territoriali, economiche). [...] obiettivo primario dovrà essere quello di innescare un efficace circuito di interazioni sia mediante una serie di insegnamenti comuni, sia attraverso l'impegno coordinato su temi comuni di ricerca. La ricerca dovrebbe costituire il principale punto di contatto dall'*Ispira* con il tessuto produttivo e con le amministrazioni». [27]

Una discontinuità rispetto alle proposte ed esperienze dei corsi di formazione in design spinte dallo stesso Musacchio alla fine degli anni settanta in Puglia e condotte con Mario Cresci nel contesto del corso di formazione *Cooperativa Laboratorio Uno* a Matera [28]. Esse erano il frutto di un'attenzione per il design acquisita da Musacchio negli anni sessanta, in particolare dal 1963, come direttore del Corso superiore di disegno industriale (CSDI) di Venezia, dove lo stesso Cresci si era formato [29]. Ora non si tratta più solo di connettere come fu in quell'esperienza «forme tradizionali e avanguardie della cultura [...], l'idea di Maldonado va oltre e parte dall'industrial design, dall'architettura, dall'urbanistica, per immaginare un nuovo modello interdisciplinare» [30].

Un progetto formativo concettualmente molto avanzato per i tempi, che vide protagonista il design a garanzia di un dialogo per la salvaguardia della democrazia. Non si realizzò, per la mancanza dei finanziamenti previsti, ma indicò una via ancora oggi densa di potenzialità per il Mezzogiorno. Pur nei differenti scenari tecnologici e digitali, e semmai nell'accentuazione dei valori tecnocratici e dei processi di globalizzazione che contraddistinguono la società contemporanea, il Mezzogiorno in particolare come immaginava il *Formez*, rappresenta ancora una sfida per «una concezione dell'ambiente meridionale atta a stabilire una sorta d'identità fra realtà territoriali, naturali ed artificiali, e senso complessivo del messaggio culturale prodotto dal mezzogiorno nel corso della sua vicenda storica» [31].

- [1] Il presente contributo è stato discusso e concordato dai due autori. Ad Antonio Labalestra si deve la redazione del primo paragrafo intitolato: Futuro remoto: *una breve "stagione della speranza" tra democrazia, politiche culturali e design*. A Rossana Carullo è attribuibile invece la redazione del secondo, *Il contributo di Tomás Maldonado nel Gruppo Mezzogiorno 2000: un modello formativo avanzato per il design nel Sud Italia*. Si ringraziano inoltre per la loro testimonianza dell'allora Presidente del *Formez* Sergio Zoppi e di Raimonda Riccini per le verifiche e i suggerimenti presso l'archivio di Tomás Maldonado.
- [2] La *Cassa per il Mezzogiorno* (Cassa per opere straordinarie di pubblico interesse nell'Italia Meridionale), ente con propria personalità giuridica, fu istituita con legge 10 agosto 1950 n. 646 al fine di provvedere alla elaborazione dei programmi, al finanziamento e all'esecuzione delle opere relative a un piano di interventi straordinari diretti specificamente al progresso economico e sociale dell'Italia Meridionale.
- [3] A questo proposito cfr. Felice Emanuele (2007). *Divari regionali e intervento pubblico*. Bologna: il Mulino.
- [4] La bibliografia sulle vicende e la storia della *Cassa del Mezzogiorno* è abbondante sin dagli anni sessanta. Cfr. uno dei testi più recenti: Cafiero Salvatore (2000). *Storia dell'intervento straordinario nel Mezzogiorno (1950-1993)*. Bari-Roma: Lacaita. Zoppi Sergio (2003). *Il Mezzogiorno di De Gasperi e Sturzo (1944-1959)*. Soveria Mannelli: Rubbettino; Archivio storico della Presidenza della Repubblica – SVIMEZ (2014). *La Cassa per il Mezzogiorno. Dal recupero dell'archivio alla promozione della ricerca*. Roma: Quaderni SVIMEZ.
- [5] Barca Fabrizio, Trento Sandro (1997). *La parabola delle partecipazioni statali: una missione tradita*. In Fabrizio Barca (a cura di), *Storia del capitalismo italiano dal dopoguerra a oggi*. Roma: Donzelli.
- [6] A questo proposito cfr. Bodo Giorgio, Viesti Gianfranco (1997). *La grande svolta. Il Mezzogiorno nell'Italia degli anni novanta*. Roma: Donzelli.
- [7] Il piano di intervento fu prorogato fino al 1984, quando, con decreto presidenziale del 6 agosto 1984, la *Cassa del Mezzogiorno* venne soppressa e posta in liquidazione. Con legge 1° marzo 1986 n. 64 in sostituzione della *Cassa del Mezzogiorno* è stata costituita l'Agenzia per la promozione e lo sviluppo del Mezzogiorno (AgenSud), al fine di erogare finanziamenti a progetti, di stipulare convenzioni con enti locali e di gestire il completamento delle opere intraprese. Con legge 19 dicembre 1992 n. 488 l'AgenSud è stata soppressa con decorrenza dal 1° maggio 1993.
- [8] AA.VV. (1962). *Cassa per il Mezzogiorno. Dodici anni 1950-1962. Il nuovo volto del Sud*. vol. 6. Bari: Laterza.
- [9] A questo proposito cfr. Viesti Gianfranco, Prota Francesco (2007). *Le nuove politiche regionali dell'Unione europea*. Bologna: il Mulino.
- [10] Denominazione abbreviata di Centro di formazione e studi per il Mezzogiorno, associazione di diritto privato, costituita nel 1965, per fornire assistenza tecnica e servizi formativi e informativi soprattutto alle amministrazioni locali. Risponde al Dipartimento della Funzione Pubblica della Presidenza del Consiglio, come strumento della *Cassa* con una missione, delineata nel 1963 dal Ministro Pastore, estremamente moderna e innovativa: «costruire un centro di formazione per dirigenti, quadri e amministratori pubblici che fosse anche un luogo di progettazione, di impulso, di sostegno culturale, di coordinamento» delle politiche di sviluppo del Mezzogiorno.
- [11] Dall'intervista degli autori a Sergio Zoppi, Roma, 10 giugno 2019. Egli precisa inoltre che: «il Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno e il suo Ministro erano tenuti per legge dal 1960 a scrivere una relazione programmatica dell'attività ordinaria e straordinaria per il Mezzogiorno. Era uno sforzo ingente di 300, 350 pagine a stampa, redatto all'interno del *Formez* con almeno venti esperti chiamati a lavorare per uno o due mesi. Tra questi c'era Aldo Musacchio che poi lascerà la *Cassa per il Mezzogiorno* per trasferirsi a Matera. La legge del 1960 che istituisce la Relazione al Parlamento è n. 101 del 19 marzo 1959. La Relazione è quindi un documento governativo predisposto dal Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno (non dal *Formez*)!».
- [12] Pertempi Silvia (a cura di) (1988a). *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse culturali*, vol. I, Roma: Romana Editrice srl; Pertempi Silvia (a cura di) (1988b). *Intervento Culturale e Mezzogiorno. L'azione del Formez per il sostegno e la valorizzazione delle risorse scientifiche e tecnologiche*, vol. II, Roma: Romana Editrice srl; Pertempi Silvia (a cura di) (1989). *L'azione del Formez per la valorizzazione e la gestione dei beni culturali*, vol. III, Roma: Romana Editrice srl; Pertempi Silvia, Musacchio Aldo & Ruggeri Manuela (a cura di) (1991). *L'azione del Formez per la tutela, la gestione e la valorizzazione delle risorse ambientali*, vol. IV. Roma: Romana Editrice srl.
- [13] Silvestrini Vittorio, *Rinascita*, 40, 17 ottobre 1987.
- [14] Silvestrini cita: Achille Ardigò, Daniele Del Giudice, Biagio De Giovanni, Cosimo Damiano Fonseca, Tullio Gregory, Raffaele La Capria, Tomás Maldonado, Aldo Musacchio.
- [15] Pertempi Silvia (1989). *I lavori del gruppo "Mezzogiorno 2000"*. In Silvia Pertempi (a cura di), cit., pp. 263-264.
- [16] *Ibidem*.
- [17] Dall'intervista degli autori a Sergio Zoppi, Roma, 10 giugno 2019. Per approfondimenti vedi anche Zoppi Sergio (1993). *Il Sud tra progetto e miraggio. Problemi e prospettive di una trasformazione*. Catanzaro: Meridiana Libri; Zoppi Sergio (2015). *Pietre di confine, personali apprendimenti*. Soveria Mannelli: Rubbettino; Zoppi Sergio (2000). *Il Mezzogiorno delle buone regole*. Persiceto: il Mulino.
- [18] Musacchio Aldo (1991). *Società economia e ambiente nell'ottica della formazione* (1987-1990). In Silvia Pertempi, Aldo Musacchio & Manuela Ruggeri (a cura di) (1991), cit., pp. 67-68.
- [19] Gruppo 2000 (1989). *Formez, Documento tematico* (1987). In Pertempi Silvia (a cura di) (1989), cit., pp. 267-269. Vedi anche Musacchio Aldo (1988a). *Introduzione*. In Silvia Pertempi (a cura di) (1988a), cit., pp. 11-36, e in particolare p. 35.
- [20] Zoppi Sergio (1989). *Il Mezzogiorno del 2000: immagine e progetto* (1987). In Silvia Pertempi (a cura di) (1989), cit., p. 279.
- [21] MaldonadoTomás (1970). *La speranza progettuale*. Torino: Einaudi, p. 31.
- [22] MaldonadoTomás (1970), cit., p. 65.
- [23] Dall'intervista degli autori a Raimonda Riccini, Bari/Milano del 7 giugno 2019, risulta che il documento si trovi anche nell'archivio Maldonado.
- [24] Maldonado Tomás (1991). *Progetto per la creazione nel Mezzogiorno di un Istituto Superiore per la progettazione e la ricerca ambientale (ISPR)* Roma 1987. In Silvia Pertempi, Aldo Musacchio & Manuela Ruggeri (a cura di) (1991), cit., p. 336. Si veda inoltre per le definizioni d'interdisciplinarietà, Maldonado Tomás, Calabrese Omar (1978). *Università: la sperimentazione dipartimentale*. Rimini-Firenze: Guaraldi Editore.
- [25] Maldonado Tomás (1991), cit., p. 337.
- [26] Il CSATA, oggi denominato *Tecnopolis*, nasce nel 1969, come associazione senza finalità di lucro tra soggetti pubblici e privati: tra i fondatori si ricordano l'Università di Bari, la Banca d'Italia, Nuovo Pignone e *Formez*. Presidente del CSATA è stato anche il Professore Gianfranco Dioguardi, docente ordinario del Politecnico di Bari, imprenditore, saggista.
- [27] Maldonado Tomás (1991). *Progetto per la creazione nel Mezzogiorno di un Istituto Superiore per la progettazione e la ricerca ambientale (ISPR)* Roma 1987, cit., p. 338.
- [28] Carullo Rossana, Pagliarulo Rosa, (2013). «Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d'Italia», *Ais / design. Storia e ricerche*, 2, 1-7.
- [29] Bulegato Fiorella, Pastore Monica (2018). «La formazione del designer: il corso superiore di disegno industriale di Venezia, 1960-72», *QuAD*, 1, 261-284.
- [30] Musacchio Aldo (1991). *Dal territorio all'ambiente*. In Silvia Pertempi, Aldo Musacchio & Manuela Ruggeri (a cura di) (1991), cit., p. 68.
- [31] Musacchio Aldo (1991), cit., p. 83.

— Dai Manifesti alle call to action. Note per una cronologia dei manifesti e delle Carte programmatiche.

Daniela Piscitelli — Università degli Studi della Campania
“Luigi Vanvitelli”

— Una cultura della responsabilità

Il bisogno di porsi in modo critico nei confronti dello «sviluppi-smo» [1] è stato sempre un tema caro alla frangia più colta e sensibile del design che ha ravvisato nella propria attività un nodo problematico: quale acceleratore di processi produttivi smodati oppure, viceversa, quale attore principale capace di avviare una riflessione critica e una presa di posizione nei confronti di un mercato e di un comparto produttivo sempre più esigente.

In particolare il Design della comunicazione ha svolto un ruolo fondamentale nel tassonomizzare le responsabilità dei designer e le ricadute del progetto nella società ponendosi quale sentinella attenta dei rischi impliciti del proprio *fare* e ha coagulato, in un sentire comune, progettisti, critici del design e associazioni professionali, accomunati dalla spinta di voler costruire un percorso di riflessione che collocasse al centro del discorso, non le richieste di una committenza sempre più proiettata verso una produzione di tipo consumistico, bensì l'uomo e l'ambiente. Queste posizioni hanno innescato in Italia una tensione culturale che ha generato riflessioni, dibattiti e appuntamenti dedicati e seppur questi possano apparire, oggi, come diluiti nel tempo o frutto di pulsioni estemporanee, segnano invece una traccia di continuità comune a quei progettisti che hanno inteso il proprio *fare* come un *agire responsabile* [2].

Ciò nonostante non sembra esistere, a oggi, una ricostruzione storica dei Manifesti e delle Carte che si sono susseguiti fin dal secolo scorso. Questi hanno segnato, nel tempo, la necessità da parte dei designer, di

esprimere da un lato, la propria presa di posizione – e quindi di distanza – dal mondo della pubblicità e della produzione più aggressiva e, dall'altro, la necessità di poter manifestare, alimentare e sostenere una cultura etica del progetto provando a incidere oltre che sulla formazione dei designer stessi anche sulle culture aziendali e sulle istituzioni. È interessante, quindi, ripercorrere quella linea del progetto grafico che ha fatto della propria militanza il paradigma intorno al quale costruire una cultura consapevole del mestiere del grafico, e lungi dal volerne restituire una dettagliata ricostruzione storica, ci sembra però che in questo senso siano stati nodali, negli anni, le prese di posizione e i vari *Manifesti* che, nelle loro declinazioni, hanno provato a fare emergere una *coscienza critica e responsabile* del progettista, riportando al centro del progetto *prima le priorità*.

Testimonianze scritte che, secondo Baule, possono essere annoverate appieno nell'ambito del *writing design*, quello spazio di riflessione *al latere* della professione ma a lei sostanziale, da qualcuno inteso come *atto corporativo e settoriale*, da qualcun altro, invece, come momento di reale autoriflessività del progetto, e che, nel loro essere state considerate secondarie rispetto ai risultati propri del design, vanno però «riconosciuti come parte integrante delle culture del progetto dove *processi e risultati* sono un tutt'uno inseparabile. Potremmo riconoscerli come *artefatti paralleli*» [3].

— **Prima le priorità**

Radice storica e riferimento ideologico è da considerarsi il manifesto programmatico *First Things First* redatto da Ken Garland e pubblicato nel 1964 su *The Guardian*. Sottoscritto da 22 grafici provenienti da tutto il mondo, quel manifesto ha rappresentato la «richiesta di divorzio tra i progettisti al servizio dell'industria e coloro che, invece, provavano a ritagliarsi un proprio ruolo all'interno della comunicazione pubblica» [4]. Sono anni, quelli, di accese riflessioni sul ruolo della comunicazione: nel 1957 Vance Packard pubblicava *Persuasori occulti* [5], e nel 1960, con *The Waste Makers: A Startling Revelation of Planned Wastefulness and Obsolescence in Industry Today* [6] apriva una riflessione su come le politiche di produzione intensiva, di fatto, stessero depauperando le risorse del pianeta a ritmi allarmanti. Quel Manifesto viene scritto – come lo stesso Garland dirà – nel 1963 durante un incontro nel quale la SIA, *Society of*

Industrial Artist, sottolineava ai circa quattrocento designer presenti, l'importanza di appartenere a organismi di tipo corporativistico. Seguendo una pulsione istintiva Garland scrive quel Manifesto di getto, dichiarando in sede di riunione, quali, secondo lui, dovessero invece essere gli argomenti meritevoli di attenzione da parte della comunità dei designer e proponendo un *rovesciamento delle priorità* che potesse indurre ogni progettista a impegnarsi con il proprio lavoro ad aumentare la qualità della vita, sociale e culturale, e un maggior rispetto dell'utente finale, piuttosto che ricoprire un ruolo da «*pubblicitario per conto terzi*» [7].

— Etica e progetto

La separazione tra il mondo del progetto e quello della pubblicità trova in Italia, invece, un contesto culturale permeabile e recettivo già in seno alle associazioni professionali. L'Aiap, oggi *Associazione italiana design della comunicazione visiva*, nasce infatti nel 1945 in seno alla Fip *Federazione Italiana Pubblicità*, e aveva come acronimo ATAP, *Associazione Italiana Tecnici Pubblicitari*. Nel 1955 decide di modificare la propria denominazione in AIAP *Associazione Italiana Artisti Pubblicitari* per poi trasformarsi nel 1980 in *Associazione italiana creativi della comunicazione visiva* laddove, seppur il termine *creativi* continuava a mantenere una sua propria fumosità, quel cambio di denominazione rappresentava comunque una presa di distanza dalla pubblicità e la necessità di affrancarsi sia dalla dimensione *tecnica* che da quella *pittorica*.

Un cambio di paradigma, questo, avvertito come sostanziale alla professione ma soprattutto caro a quei progettisti militanti che rivendicavano la necessità di guardare al progetto anche quale strumento di dissenso ma, soprattutto, rivendicavano il proprio ruolo nella società quale attivatore di culture della consapevolezza. Progettisti quindi che, attraverso il proprio esempio e i propri scritti, definivano la dimensione etica del mestiere del grafico quale istanza fondativa della professione: «il grafico di fronte al pubblico ha una grande responsabilità» – scriverà Steiner nel 1978 – e ancora: «un buon progettista deve essere una persona colta, consapevole delle condizioni della società in cui opera, capace di percepire le aspirazioni delle comunità e all'occorrenza indirizzarle mediante messaggi visivi di chiara comprensione» [8]. Un approccio critico, questo, che lungi dal limitarsi a demonizzare il progetto quale servitore

delle più spregiudicate strategie capitalistiche e di consumo, mirava, viceversa, a farne emergere la sua implicita propensione a porsi quale *agente di cambiamento*, posizione questa, molto difesa negli stessi anni anche da Maldonado che infatti già scriveva:

«Nella polemica contro la civiltà dei consumi, si rileva molto spesso la tendenza a sacrificare troppo globalmente e troppo frettolosamente la speranza progettuale. Il senso rivoluzionario del dissenso, politicamente parlando, è raggiungibile in fondo solo tramite la progettazione; il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma più sottile di consenso». [9]

La dimensione etica professata da Steiner, investiva la dimensione deontologica del mestiere del grafico e se da un lato guardava alla progettazione come a uno strumento politico per manifestare il proprio punto di vista *militante e schierato*, dall'altro lato guardava al progetto anche da un punto di vista pedagogico, come *occasione* per formare una più attenta cultura non solo del consumo ma anche e soprattutto dell'essere sociale, dell'essere cittadino in un mondo di cittadini [10].

— **La Pubblica Utilità e il dibattito italiano**

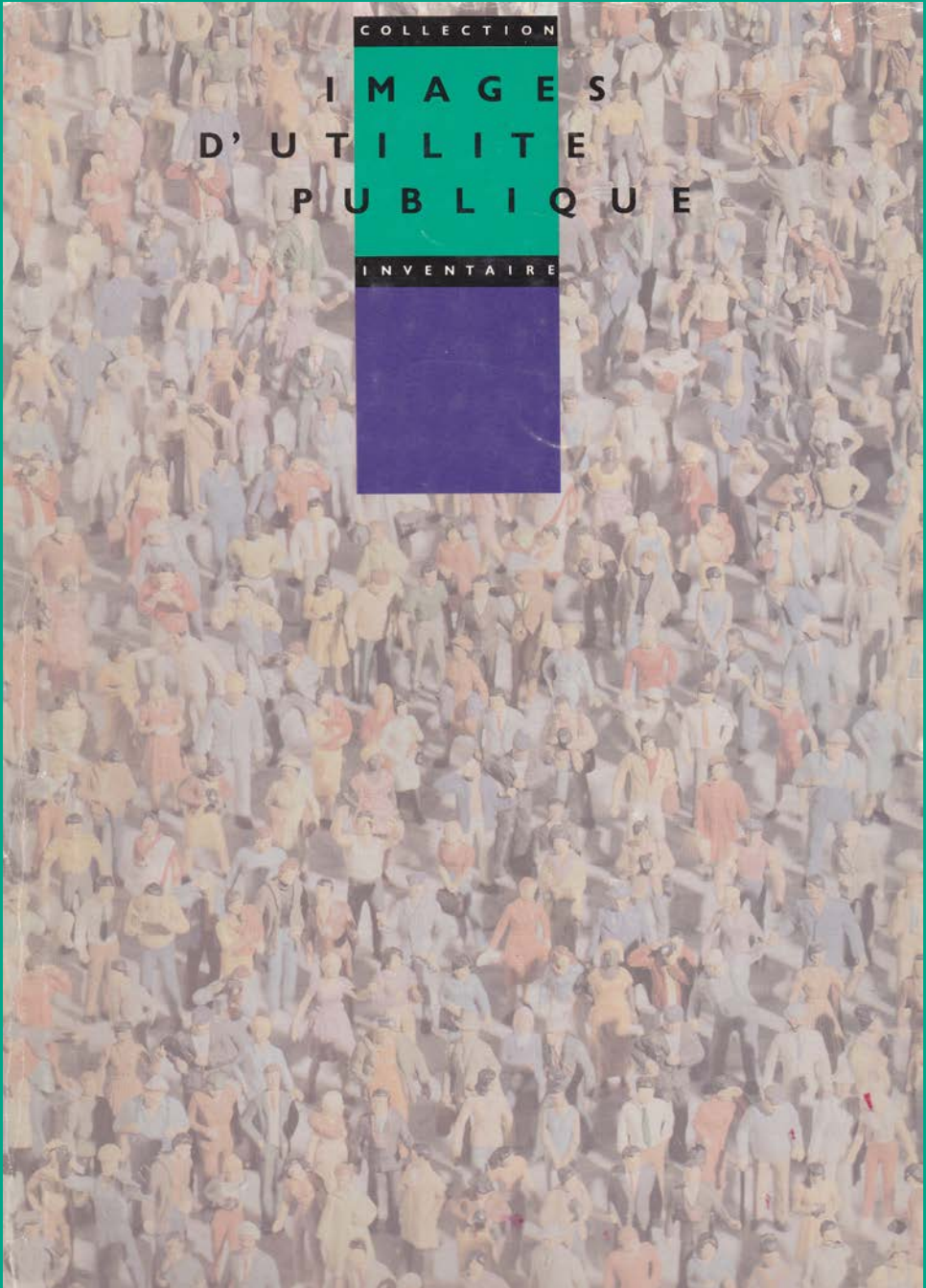
La lezione di Steiner e il vivace dibattito culturale di quegli anni furono terreno fertile per il definirsi di quella stagione italiana della *Pubblica Utilità* che, se aveva già *in pectore* l'adesione della frangia di progettisti vocati a una visione *di servizio* della comunicazione, trovò, poi, nella legge sul decentramento amministrativo delle Pubbliche Amministrazioni l'occasione per intercettare le amministrazioni locali come una nuova possibile committenza [11]. In questo nuovo spazio di possibilità, la grafica «spostava il suo asse portante dall'industria all'amministrazione, dall'organizzazione dell'immagine di prodotto alla comunicazione dei diritti e dei bisogni» [12] e consentiva ai progettisti di relazionarsi verso quella che lo stesso Steiner aveva già nel 1973 definito come *doppia committenza* [13] laddove l'aggettivo pubblico rimandava a enti, istituzioni o amministrazioni pubbliche in quanto soggetti richiedenti il progetto e, quindi, gestori delle economie a esso legate, ma anche a quel sistema di fruitori, ovvero i cittadini, che, di fatto, rappresentavano la vera

committenza in quanto utilizzatori finali. Anche il termine *Utilità*, poi, sottolineava una duplice vocazione nel suo porsi come *servizio utile* per i cittadini, nel suo essere necessario all'erogazione di una informazione, ma anche come *strumento etico* in quanto veicolo in grado di incidere sulla sfera culturale, sociale o educativa [14].

Un fenomeno italiano, quello della *Pubblica Utilità*, che vide la sua prima manifestazione pubblica nell'ambiziosa Biennale di Cattolica del 1984, che già dal suo titolo – *Propaganda e cultura: indagine sul manifesto di Pubblica Utilità dagli anni Settanta ad oggi* – intendeva intercettare le firme politicamente e socialmente più schierate del panorama italiano del progetto [15] e diede avvio a una serie di appuntamenti utili a maturare un contesto culturale e una rete italiana di designer impegnati a promuovere una idea di comunicazione in grado di svolgere una funzione pedagogica, nei confronti dei funzionari delle pubbliche amministrazioni, delle imprese e delle persone tutte; ma anche una funzione di servizio, ponendo al centro del progetto i cittadini e i loro bisogni. Una cultura della grafica, quindi, quale strumento di attivazione culturale, politica e sociale.

— I Manifesti e le Carte

Il consolidarsi di questa vocazione del progetto rappresenta il contesto nel quale si svolge il convegno *Urbano Visuale* a Ravenna nel 1987, anno nel quale viene pubblicato anche il manifesto *Design memorandum, dall'etica del progetto al progetto dell'etica* [16], rilanciato poi nel 2013 nella sua versione 2.0. Il documento, usando sempre le forme assertive del proclama, aveva come scopo principale quello di «dichiarare un ruolo fondamentale di responsabilità del design nei confronti del contesto produttivo e sociale, di cui egli diventa coscienza critica» [17]. Nel sottolineare la necessità di un confronto allargato a realtà multidisciplinari, il documento ruotava in particolare intorno a tre principali assunti etici: cultura dell'ambiente e responsabilità morale rispetto agli effetti che l'uomo produce su di esso; cultura della pace fondata sul principio della mutua tolleranza; cultura del rispetto dove, per la prima volta, vengono elencati quali principi ineludibili, la necessità di avere «rispetto di diritti e doveri in rapporto alle condizioni di entrata, di permanenza, di uscita dalla vita e trasparenza e chiarezza di informazione sul ruolo della biologia, della genetica, della fisica, della chimica, della medicina sperimentale» [18].



COLLECTION

IMAGES
D'UTILITE
PUBLIQUE

INVENTAIRE

Un anno dopo, nel 1988, l'Italia ricopre un ruolo centrale nella mostra internazionale *Images d'utilité publique* [19], inauguratasi il 3 febbraio 1988 al Centre Pompidou di Parigi, ed è del 1989, la sottoscrizione ad Aosta della *Carta del progetto grafico* che, maturata in seno alle riflessioni gemmate in Aiap e nel gruppo dei progettisti della *Pubblica Utilità*, già nel suo sottotitolo *Tesi per un dibattito sul progetto della comunicazione* mostrava il suo volersi porre come «un atto fondativo aperto» [20]. Nei nove articoli la *Carta* inanella almeno quattro istanze cruciali: 1- riconoscere alla progettazione grafica uno statuto disciplinare autonomo e affrancato dalle più consolidate discipline forti, l'architettura e il design di prodotto; 2- perseguire il riconoscimento della professione con una sua propria identità culturale e professionale; 3- istituire percorsi formativi istituzionalizzati e di livello universitario in grado di poter seguire la complessità dell'evoluzione della comunicazione visiva; 4- rivendicare le responsabilità dei progettisti verso gli utenti finali e l'ambiente tutto ma soprattutto sottolineare il ruolo centrale della grafica nei processi di modificazione delle culture, dell'ambiente, delle società e dell'uomo stesso.

Contenuti, questi, che nelle parole di Anceschi consentono alla carta di *ringiovanire* costantemente o, come sostiene Baule, si pongono ancora oggi come *aperti* e rinegoziabili. Questa sua natura *costantemente contemporanea* ne ha consentito una rivisitazione durante il convegno svoltosi a Milano nel 2015 *Il futuro della grafica non è più quello di una volta* che, se già nel titolo suggeriva le mutate condizioni – tecnologiche, culturali, sociali – all'interno delle quali il progetto di comunicazione vive e si alimenta, di fatto provava a riscattare quella carta dalle forme del manifesto programmatico per ricontestualizzarla configurandola come una piattaforma aperta in continuo ripensamento di sé, anzi una *nebulosa imperfetta* [21] in grado di adattarsi, come un organismo vivente, al panorama mutevole del progetto.

La *Carta*, negli anni in cui fu redatta, ebbe molta eco sia in ambito nazionale che internazionale e, seppur manifestazione di un *dibattito corale* [22], ebbe i suoi detrattori che vi ravvisavano una forte componente corporativistica con toni da proclama marinettiano [24], di contro a pareri autorevoli, come quello di Gérard Paris-Clavel che, invece, nel lodarne le qualità enunciative da manifesto programmatico, avrebbe addirittura preferito un documento di più forte denuncia:

Fig. 1 — Il catalogo della mostra "Images d'utilité publique", tenutasi al Centre Pompidou di Parigi nel 1988 (courtesy of AIAP CDPG, Fondo Gianfranco Torri).

«Finché la pratica del grafico non verrà posta nell'ottica di una “scelta di società” a fianco della sua funzione sociale, non si andrà oltre il mero aspetto formale. Bisogna sempre avere voglia di trasformare il mondo, non sostituire il “come cambiare” con il “come uscirne”». [25]

Un anno dopo, nel 1989, con la *Carta di Monaco* si definisce il design «come uno dei più alti teoremi etici del pensiero occidentale» [26] e si definisce il progetto quale strumento di bilanciamento tra cultura umanistica e cultura scientifica, unico equilibrio in grado di poter rendere il mondo industrializzato più umano e abitabile.

Il rapporto tra comunicazione ed etica diventa quindi baricentrico nella riflessione critica interna al design della comunicazione, riflessione che, in Italia, segue il filo di una tensione che in quel momento si poneva in linea di continuità con la stagione della *Pubblica Utilità* e che, al *claim* ironico di *No brand more profit* [27], riaffermava, nel 2001, ancora una volta il ruolo sociale del progetto [28].

Tutte queste riflessioni chiudono un decennio, quello degli anni novanta, denso di trasformazioni epocali, divise tra euforie di conquiste globali e urgenze di conflitti locali. «Le istanze etiche del primo *First things first* vengono ripubblicate nel 1994 sulla rivista *Eye*, per essere ulteriormente rilanciate nel 1999 attraverso la rivista di controcultura *Adbusters*» [29] ed essere riproposte, infine, al Royal College di Londra nel 2000 dove si riaccesero le feroci polemiche con i progettisti più nettamente legati all'industria e che percepivano questa presa di posizione come un tradimento verso quella committenza privata che, di fatto, aveva sostenuto, negli anni dell'industrializzazione e dello sviluppo economico, il progetto di design.

— Le call to action

Gli anni Duemila aprono a una nuova fase che risente delle culture della rete e dello *sharing*: l'oggetto principale del fare progettuale non è più l'artefatto industrializzabile bensì la *condivisione* e la rete diventa il contesto in cui si rendono possibili nuove visioni della realtà. Nella rete si amplifica la cultura della responsabilità fino ad allora relegata nei confini autoreferenziali dei progettisti per aprirsi a intellettuali, pensatori, scien-

ziati e istituzioni, nell'emergenza non solo di un progetto sociale ma anche e soprattutto di un progetto in grado di ragionare in termini di sostenibilità globale. Il 2009 è il *Creativity and Innovation European Year*, in seno al quale gli Ambasciatori Europei per la Creatività e l'Innovazione sottoscrivono un manifesto nel quale agli imperativi incentrati su *formazione continua, multidisciplinarietà, innovazione e creatività*, seguono sette linee di azione: 1- Investire nella conoscenza; 2- Reinventare l'insegnamento; 3- Premiare l'iniziativa; 4- Sostenere la cultura; 5- Promuovere l'innovazione; 6- Pensare in una dimensione globale; 7- Favorire una economia verde. Si avverte, in questo manifesto, la necessità di *pensare globale* e in questa medesima dimensione della *call to action* si pone anche la recentissima *Montreal Design Declaration* che, redatta in seno al World Design Forum di Montreal del 2017, si è posta l'ambizioso obiettivo di non presentarsi come l'ennesima dichiarazione di intenti, bensì come un documento programmatico condiviso e, per tale ragione, è stata sottoscritta *con* gli organismi istituzionali internazionali – le tre Agenzie ONU, Unesco, UN-Habitat e UN-Environment – firmatarie insieme ai rappresentanti di circa 700 tra Associazioni, Università, Organismi internazionali, ONG, e settori privati e civili della società provenienti da 89 diversi paesi del mondo, in rappresentanza di circa 6 milioni di persone.

Nelle sentenze iniziali la *Dichiarazione* sottolinea la necessità di costruire modelli condivisi di *governance*, linee politiche che riconoscano il design quale *agente di cambiamento*, ma, soprattutto, vi si sottolinea la necessità di costruire una *Agenda mondiale del design* all'interno della quale programmare azioni congiunte che possano da un lato permettere la condivisione di strategie, metodologie e strumenti ma, al tempo stesso, permetterne l'amplificazione dei risultati non tanto in termini di autopromozione autoriale quanto, invece, quale strumento pedagogico per diffondere *best practice* e una più ampia cultura della sostenibilità, della tolleranza, dell'eguaglianza di genere.

Da questo punto di vista, rispetto alle *prese di responsabilità* proprie dei *Manifesti* e delle *Carte* del secolo scorso, la *Dichiarazione*, seppur usando, nelle sentenze iniziali, i toni assertivi dei Manifesti programmatici, si presenta viceversa come uno strumento concreto e operativo nel suo essere «un forte *richiamo all'azione* da parte dei professionisti, degli educatori e soprattutto dei governi» [30].

La *Dichiarazione* inanella nove principi chiave sul *valore del design*, cui seguono nove azioni, per chiudere poi proponendo venti progetti che si configurano come obiettivi da raggiungere costituendo gruppi di lavoro e tavoli programmatici diffusi in tutto il mondo, così da affrontare le sfide sociali, ambientali, culturali ed economiche attraverso progetti specifici e un invito, alla comunità dei progettisti ma anche dei decisori internazionali, a creare una *causa comune*. Tutti i progetti proposti richiamano alla necessità di sostenere un design *Reattivo*, cioè quel «design che reagisce al degrado dell'ambiente fisico, sociale, culturale, degli ecosistemi naturali e alle minacce e ai rischi causati dal cambiamento globale, dall'industrializzazione, dalla rapida urbanizzazione e dal consumo incondizionato»; *Responsabile*, condividendo, i designer, la responsabilità di focalizzarsi non tanto sulla promozione dei consumi quanto sul miglioramento della qualità della vita; *Vigile*, cioè in grado di garantire, in un mondo sempre più influenzato dall'apprendimento automatico e dall'intelligenza artificiale, che l'impatto degli algoritmi e della tecnologia sia etico e inclusivo delle diversità sociali, culturali ed etniche [31].

Una palese incitazione a passare dalla buona volontà all'azione ma soprattutto un invito ai progettisti stessi ad assumere un ruolo di *leadership* e porsi quali *ambasciatori for a better world*.

— Il design è un atto politico

A distanza di anni, e a ripercorrere la cronologia dei *Manifesti* e le ragioni storiche che li hanno generati, ci sembra di poter suggerire che, seppur serpeggi all'interno di questi documenti un'idea salvifica del design, vero è che hanno contribuito a sedimentare una cultura della responsabilità di steineriana memoria e le recenti *call to action*, vivendo anche grazie alla rete e dentro la rete, assumono una capacità di condivisione prima inimmaginabile.

È in questo scenario che si collocano la lettera di Ezio Manzini e Victor Margolin *Stand Up for Democracy*, e la conferenza internazionale *DCC Design Civic Consciousness* a cura di Gianni Sinni del 2018. La prima solleva l'urgenza di avviare progetti e attività diffusi in tutto il mondo affinché si renda possibile utilizzare «tutte le arene nelle quali il design ha voce in capitolo, per opporsi alla de-democratizzazione» [32]; la seconda guarda alla necessità di attivare processi di sensibilizzazione ma

soprattutto di formazione nei quali attraverso le metodologie del design si possano progettare nuovi strumenti per l'*educazione civica* e riflettere sui temi che ruotano intorno alla definizione di *coscienza civile*.

Queste due ultime esperienze, unite alle recenti *call to action* mostrano quanto le dichiarazioni del primo *First Things First* siano lontane oggi dalle priorità del contemporaneo, relegate nella cultura di un'epoca che non esiste più. L'antica diatriba tra chi si occupa di progetto di comunicazione e chi, invece, di comunicazione di prodotto, sembra lasciare il suo tempo di fronte a urgenze globali nelle quali, se è vero che i meccanismi di produzione smodata continuano a preoccupare, è altrettanto vero che si avverte l'impellente necessità di affrontare nuove emergenze, molto più subdole e sfuggenti. Queste esperienze ci riconducono alle lezioni di Steiner e di Maldonado, quella *speranza progettuale* che fa della professione una scelta di militanza culturale e che utilizza gli strumenti e i canali del progetto come *tools* per incidere sui contesti, sulle culture, sulle ideologie, sulle società e, quindi, unica in grado di fare emergere un'idea di futuro.

- [1] Latouche Serge (2007). *Come sopravvivere allo sviluppo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- [2] Si veda a tale proposito il descriptor dell'Aiap, disponibile presso <http://www.aiap.it/section/71> [ottobre 2019].
- [3] Baule Giovanni (2017). "La carta del progetto grafico venticinque anni dopo. Una rilettura", *Ais/ Design. Storia e ricerche*, n. 6, disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/la-carta-del-progetto-grafico-venticinque-anni-rilettura> [settembre 2019].
- [4] Sinni Gianni (2018). "Il manifesto è aperto", *Medium*, disponibile presso <https://medium.com/@giannisinni/il-manifesto-e-aperto-a9d68c77766> [17 marzo 2019].
First Things First fu firmato da: Edward Wright, Geoffrey White, William Slack, Caroline Rawlence, Ian McLaren, Sam Lambert, Ivor Kamlish, Gerald Jones, Bernard Highton, Brian Grimby, John Garner, Ken Garland, Anthony Froshaug, Robin Fior, Germano Facetti, Ivan Dodd, Harriet Crowder, Anthony Clift, Gerry Cinamon, Robert Chapman, Ray Carpenter, Ken Briggs.
- [5] Packard Vance (1989). *I persuasori occulti* (II ediz.). Torino: Einaudi.
- [6] Packard Vance (1960). *The Waste Makers: A Startling Revelation of Planned Wastefulness and Obsolescence in Industry Today*. New York: David McKay Company.
- [7] Bizzarri Cosimo (2017). "Ken Garland, l'uomo delle priorità", *Bill*, 15, disponibile presso <http://www.billmagazine.com/da-bill-15-ken-garland-luomo-delle-priorita/>
- [8] Steiner Albe (1978). *Il mestiere di grafico*. Milano: Einaudi.
- [9] Maldonado Tomás (1970). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. Torino: Einaudi.
- [10] Questa *attitudine politica* del mestiere del grafico si è configurata, almeno attraverso le sue figure più colte e consapevoli, come un *agire comunicativo* in grado di produrre «immediatamente implicazioni sociali, politiche e di mercato». Tema, questo, posto alla base della mostra *Graphic Design Worlds/Words*, Giorgio Camuffo & Maddalena Dalla Mura (2011) (a cura di), Milano: Electa Editore, by La Triennale di Milano.
- [11] Baule Giovanni (2017), cit., p. 4.
- [12] Rauch Andrea (2006). *Graphic Design*. Guide Cultura Mondadori, Milano: Mondadori Electa SpA, p.112.
- [13] Steiner Albe (1973). "La grafica degli enti pubblici", *Linea Grafica 1-3*. Milano: Azzurra Editrice.
- [14] Una disamina puntuale è redatta in Ferrara Cinzia (2007). *La comunicazione dei beni culturali. Il progetto dell'identità visiva di musei, siti archeologici, luoghi della cultura*. Milano: Lupetti Editori di Comunicazione, p. 17.
- [15] A Cattolica si incontrarono, tra gli altri: Giovanni Lussu, Omar Calabrese, Massimo Dolcini, Gaddo Morpurgo, Giovanni Anceschi.
- [16] *Design memorandum*, disponibile presso <http://adidesign.org/upl/Immagini%20interne%20per%20le%20news/DESIGN%20MEMORANDUM/Design%20Memorandum%201988.pdf>.
- [17] Bollini Letizia (2003). *I "Manifesti" coscienza etica della professione*. In Letizia Bollini e Carlo Branzaglia (a cura di), *No brand more profit/ Etica e Comunicazione*. Milano: Aiap Edizioni, p. 54.
- [18] *Design memorandum*, cit.
- [19] Anceschi Giovanni (1988). "La 'Pubblica Utilità' a confronto", *Linea Grafica 4*. Milano: Azzurra Editrice, p. 38.
- [20] Baule Giovanni (2017), cit., p. 1.
- [21] *La nebulosa del progetto* ha rappresentato un *draft* iniziato, e mai compiuto, durante il convegno *Il futuro della grafica non è più quello di una volta* a cura di Anceschi Giovanni, Baule Giovanni, Bucchetti Valeria, Piscitelli Daniela, organizzato durante la International Graphic Design Week 2015 svoltasi a Milano presso la Fabbrica del Vapore. Si veda anche: Anceschi Giovanni (2003). *Una vecchia Carta per un nuovo progetto*. In Letizia Bollini e Carlo Branzaglia (a cura di), cit.
- [22] Baule Giovanni, cit., p. 8.
- [24] Baroni Daniele (1990). "Una nuova Carta di Atene?", *Linea Grafica*, 3. Milano: Azzurra Editrice, p. 12.
- [25] Paris-Clavel Gérard (1990). "Presenza di parola/ presa d'immagine", *Linea Grafica*, 3. Milano: Azzurra Editrice, p. 13.
- [26] Bollini Letizia (2003), cit., p. 54.
- [27] *No brand more profit* disponibile presso <http://www.aiap.it/libreria.php?ID=101>.
No brand more profit è un volume che, sotto un titolo ironico, raccoglie una serie di materiali, saggistici e visuali, provenienti dalla lunga serie di eventi omonimi (convegni, workshop, mostre, corsi...) organizzati dall'Aiap tra il 2001 e il 2002.
- [28] Piscitelli Daniela (2019). *First things first. Comunicare le emergenze*. Barcellona: LisLab Editore.
- [29] Il manifesto raccolse le firme di progettisti eccelsi, come Milton Glaser, Erick Spiekermann e Steven Heller tra gli altri.
- [30] Piscitelli Daniela (2018). *Poetiche e pratiche dell'ascolto nel progetto di comunicazione*. In AA.VV., *Listening Design*. Barcellona: LisLab Editore.
- [31] *Montreal Design Declaration*, disponibile presso https://en.unesco.org/creative-cities/sites/creative-cities/files/20171004_wdsm2017-brochure_declaration_65x9_an.pdf.
- [32] Testo tratto dalla prima versione della lettera *Stand Up for Democracy*, inoltrata da Ezio Manzini a chi scrive l'11 marzo 2017.

— L'inizio di una sedia*. Sul progetto come costruzione di oggetti, e di soggetti per una vivibile democrazia.

Marco Sironi — Università degli Studi di Sassari
Roberta Sironi — CFP Bauer — IED Arti Visive, Milano

«La democrazia consiste innanzi tutto nel trattare gli altri come soggetti, o meglio, nel promuovere una comunità di soggetti»

François Jullien

— Ricominciare

«L'inizio non è mai l'inizio.
L'inizio è sempre il già iniziato»
Carlo Sini

* Da un verso di
Mark Strand.

Nel 2002, quando Mari ripropone i materiali della sua notissima *Autoprogettazione*, introduce qualche non trascurabile differenza rispetto all'edizione in opuscolo per la mostra del 1974 a Milano [1]. Il titolo si contrappone alla sola parola chiave con cui tocca di nuovo fare i conti e, per effetto del punto di domanda, il tono della proposta vira tra l'interrogativo e il perplesso. Posta sotto il segno del dubbio, la riedizione impone una riapertura della questione e la necessità – ora – di una rilettura. E infatti insieme alle immagini di quel fascicolo povero, che si spediiva gratuitamente su richiesta previa inclusione dell'affrancatura, la riedizione pop Corraini raccoglie alcune tracce della ricezione del progetto negli anni immediatamente successivi, insieme a qualche aggiornamento – la notizia di un multiplo in scala 1:5, in edizione numerata; la serie di targhette da apporre sull'«oggetto autoprodotta» «per chi fosse fiero della propria realizzazione» [2], un breve testo di precisazioni circa la giusta tecnica da seguire, la traduzione in inglese. E così riaffaccia tutte



Pagine intonse
dalla "Proposta"
del 1974.

le domande contraddittorie, irrisolte, che la proposta si porta dietro dal principio, per insinuarle al cuore del tempo presente.

La *Proposta per un'autoprogettazione*: per eccellenza, il *progetto* più noto e problematico di Mari, quello più utopico e incerto negli esiti. Progetto strategico, si direbbe, che in qualche modo schiva il prodotto, l'oggetto in sé concluso, e che però non ha niente di astratto: da che affonda le radici nella prassi elementare del costruire, con insistenza quasi ossessiva sul gesto di piantare i chiodi alla maniera del carpentiere, che informa e guida congiuntamente ideazione e produzione, stabilisce la regola ferrea che – dal “di dentro” delle fibre – tiene insieme la “cosa”.

Progetto in cui tutto pare chiarissimo, e tutto sfugge perché ogni volta da rigiocare, ridiscutere, interrogare: esempio di una pratica-teorica, o di una teoria-pratica, insieme, che pertanto è da rifare-ripensare sempre, prendendo la misura della distanza tra intenzionalità e risultati, attraverso tutte le slabbrature del malinteso. Perché c'è questo cruccio, ribadito da Mari: che la proposta non sia stata intesa dai più, da quelli che pure, accogliendola, ne avevano fatto entusiasta richiesta. Se fatta propria, se messa in atto e costruita, lo è stata spesso per il raggiungimento di un risultato pratico immediato, risolto nell'oggetto finito: era un progetto inteso a far pensare – lamenta Mari – «ma la gente non ha pensato» [3]. E d'altra parte, se còlto soltanto nelle sue ragioni “alte”, teoriche, rischia di rimanere inosservato negli esiti, trascurato nella sua componente

oggettuale e progettuale – di proposta produttiva che si declina in forma, oggetto, comunicazione (e azione).

È che questo progetto fatto di disegni, modelli in scala al 5, fotografie mille volte riprodotte pare sia diventato autoevidente, tanto che se ne pensa ormai di saper tutto e che non ne resti più niente da dire. Che tutto sia già stato scritto sulla *Proposta* intesa-malintesa, diventata esangue sul tavolo della critica. Icona accecante (troppo vista), o tediosa litania (troppo ripetuta) – eppure quanti sono gli approcci, gli usi, i riusi che la attraversano come nodo ancora problematico e vi si confrontano, tenendo aperto il garbuglio delle contraddizioni che la sostanzia e le dà forza...[4]. Se la “verità” o la “vera intenzione” del progetto viene continuamente disattesa, son forse le interferenze che in questi quarant’anni ha prodotto, e ancora produce, a costituirne il valore: i suoi ritorni – sempre un po’ sfocati, fuori registro – che ogni volta di nuovo ci interrogano sul senso e le possibilità del progettare, segnando sulla carta fluida della storia il punto dove ci troviamo [5].

Non può essere altrimenti: perché questa *opera* di Mari è un’opera viva che – dichiarata una volta – continua a cambiare, nel confronto con le trasformazioni che segnano i tempi della società, della politica, della storia. Di volta in volta, mutando gli sguardi, agisce come specchio caleidoscopico che per frammenti restituisce qualcosa del pensiero, del ruolo del design(er): in mezzo a critiche, polemiche, commenti, celebrazioni evidenzia la metamorfosi degli interessi in atto e delle valutazioni, dei pregiudizi, delle presunte vere immagini di sé.

Così la *Proposta* evidenzia spaccati di società e modi di vita, come pure rivela le articolazioni dei saperi (o dei “non saperi”) che intramano il tessuto sociale e produttivo, non solo italiano [6]. E tanto più, nel panorama confuso dell’oggi, ci chiama a pensare quelle differenze sottili che, impercettibilmente, trasformano i termini delle questioni in gioco, mentre muta il contesto (produttivo e sociale, storico e politico) entro cui quei termini agiscono – nella pericolosa interferenza tra democrazia e demagogia.

Operazione insieme di “ridistribuzione della creatività”, è stato detto, ma anche di duro scontro (o almeno presa di contatto... o solamente, di quello, messinscena?) coi modi del lavoro, a cui si affida la speranza di un’acquisizione critica attraverso una prassi [7]. La possibi-

lità insomma, per il fruitore, di arrivare a discernere il valore interno, la *qualità* della forma, e le ragioni strutturali o strutturanti l'oggetto: nella visione *forte*, di Mari, secondo cui la pratica del progetto – la disposizione al progettare – va intesa come facoltà primaria che permea le vite degli umani, e di cui la società dell'opulenza ci priva [8].

Resta da chiedersi se e in che maniera il “progetto diffuso”, che oggi sembra realizzarsi, corrisponda alla proposta di Mari. Se adesso davvero, nella società dei *makers* cantata da Anderson e Gauntlett, la creatività sia diffusa e ridistribuita, con i mezzi di produzione alla portata “di tutti”, nei tanti modi del “do-it-yourself” e del design “when everybody designs” [9] – o se si apra qui una fessurazione profonda, che l'entusiasmo per l'avverarsi della profezia di una “democrazia del design” nasconde nelle pieghe troppo spesso impensate, negli equivoci delle tante pratiche “progettuali” che non collimano nel senso, con le intenzioni di Mari. Silenziosamente, silenziate, manifestano i sintomi di divergenze profonde nella concezione – nella pratica e insieme nel pensiero – di che cosa vuol dire “progettare”. Nello scarto rispetto all'utopia, lì sta il pericolo dell'utopia realizzata.

– **Far(e) pensare**

«A forza di costruire, ho costruito me stesso»

Paul Valéry

Gli anni sessanta-settanta sono per Mari gli anni delle “proposte”: che valgono come appelli, o messaggi in bottiglia, su ipotesi di ricerca inscindibilmente teoriche e operative. Prima, quella per la lavorazione del vetro e del marmo semilavorato (1964); poi della porcellana a mano con la partecipazione sollecitata del tecnico-artigiano, che fa il paio con questa, dell'*Autoprogettazione*? [10].

Pur nella differenza dei modi, fanno perno sulla sentita necessità di intervenire a sanare qualcosa della frattura che – Mari lo ripeterà tante volte – è la radice ideologica indelebile del design per l'industria: quella tra fare e pensare. È la compiuta separatezza tra ideazione ed esecuzione che da un lato produce in massa l'operaio, dall'altro espropria il designer della capacità di agire se non come funzionario della macchina produt-

tiva, decretandone la *solitudine* che Ferdinando Bologna denunciava acutamente nella sua «storia di un'ideologia» [11].

Il bisogno vitale di rispondere a un'espropriazione e riacquisire una capacità di azione autonoma, piena, attraversa gli anni settanta (non solo in Italia) come tensione verso la realizzazione di una comunità di soggetti uniti dalla dedizione al *costruire insieme*. In Sottsass, corrisponde alla nostalgia di «un posto dove provare, insieme, a fare cose» come soggetti umani “interi” – non più separati da se stessi, né divisi tra corpo e pensiero, fare e ideare... «Non certo per noi e neanche per darle agli altri, ma per *provare come si fa a fare le cose*» [12]. La forma “gregaria” del gruppo – in questo caso, Global Tools – sarà un modo di mettersi insieme (o di provarci) per produrre esperienze, prima che “cose fatte”. E così, unendo le forze, dissolvere in festa la professione, riaprire la pratica del progetto a una ricerca condivisa e fuori dalle righe, togliere di mezzo le rigidità dell'Accademia finché «l'educazione coinciderà con la vita» [13].



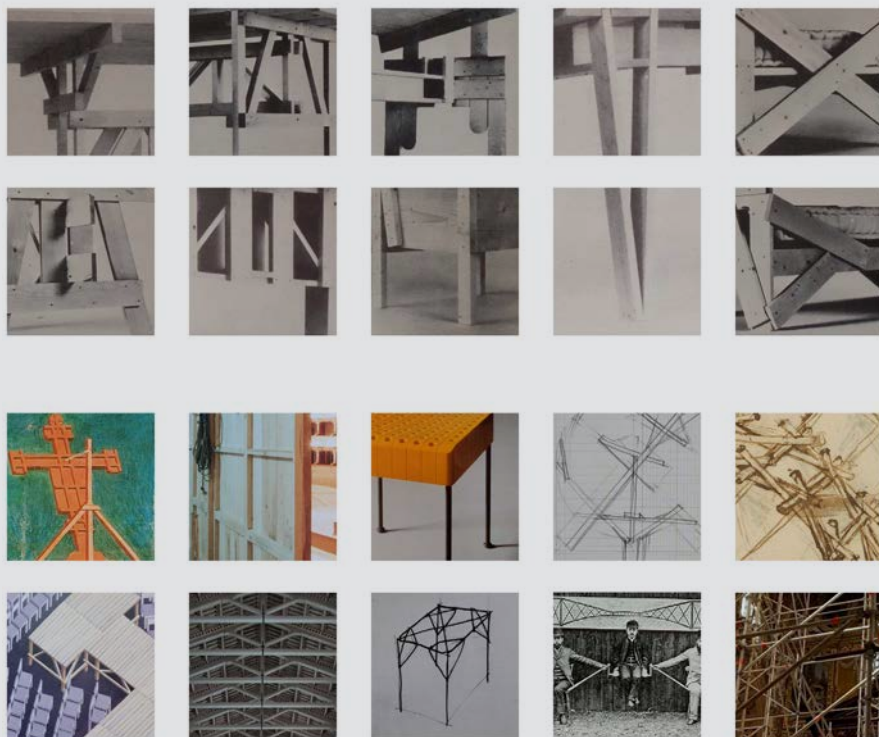
Modelli dei mobili, in
scala 1:5.



Così si assembla il kit di Artek (dal video del 2010).

Mari no, Mari mantiene il suo isolamento. Ma segretamente, forse in maniera più forte, lo nutre quella stessa tensione. La *Proposta* nasce in studio dall'esercizio del fare col fratello Elio e con gli altri giovani collaboratori, per poi prender la forma del progetto di comunicazione che si destina al di là di uno spazio, di "luogo" definito. Prima che accurato disegno di "oggetti", questa è infatti un progetto editoriale, cui si affida una strategia (e una tattica) comunicativa che, inizialmente almeno, passa per la dura severità del disegno tecnico, si spiega con assonometrie ripassate a mano, si racconta per fotografie (quasi xerocopie) in nero [14].

Può essere che ci sia, in Mari, la cocciutaggine del progettista isolato e malinteso. Ma c'è anche, certo, la generosa fiducia di aprire



Variazioni sulla regola costruttiva-strutturale di base, ed evocazioni, echi, rimandi per frammenti.

un dialogo possibile, e di esporsi all'ascolto da parte dell'altro. Di Dino Gavina, per esempio, che con Simon International realizza i prototipi per la mostra di Milano. O delle persone che, saputo della proposta, magari fraintendendo, tuttavia hanno risposto all'"architetto milanese dai modi gentili" con la felice ingenuità di chi fa tutt'altro nella vita e trova ora, in questo incontro, inaspettato appiglio dal naufragio [15].

A distanza, il designer attende risposta da parte di interlocutori sperati, per una "verifica" quasi scientifica dell'operazione. La richiesta di inviare i risultati e, in particolare, le varianti, come partecipando al gioco della progettazione-riflessione, serve a sondarne la ricezione. Non tanto per trovarci i pratici risvolti, ma le scintille di intelligenza,

di assunzione critica, di consapevolezza che non si risolve nell'oggetto realizzato ma si prosegue ormai nelle pratiche di vita: nella capacità di leggere il nostro intorno di cose e di vederle diverse, come per una sorta di "rivelazione" – prodotti del lavoro, progetti che recano senso, forme come articolazioni di linguaggio...

Ecco perché la *Proposta* non promette la lenta acquisizione del mestiere artigiano: attraverso la costruzione, o auto-costruzione, mira a qualcosa di meno raffinato ma più necessario, di non elitario ma "pericolosamente" contagioso e diffuso. L'insistenza sulla pratica costruttiva come *esercizio* vale – nelle intenzioni di Mari, quanto negli effetti inattesi – come risposta al circolo chiuso dell'alleanza tra produzione e consumo, sigillo dell'epoca. L'invito al costruire da sé – esercizio per forza di cose circoscritto – sollecitava il risveglio dalla passività del sempre più diffuso "non sapere" circa le cose del nostro paesaggio quotidiano. Non significava la negazione dell'azione – imprescindibile – dell'industria, né il fallace ritorno a una malintesa naturalezza del fare, o autarchia del far-da-sé per una felice quanto illusoria «autofabbricazione del mondo» [16].



Apparenza e sostanza, segno e struttura intimamente connessi: una "Lampedusa Chair" prodotta da CUCULA.

Rimettendo in questione il rapporto che, nel paradigma socio-economico vigente, regola la distribuzione dei saperi e dei poteri – saper fare/far sapere; poter fare/fare potere – la *Proposta* era intesa a perturbarne le consuetudini apparentemente obbligate. Esempio di un design che si fa appello, comunicazione e azione, per la (ri)costruzione consapevole delle condizioni dell'abitare e dell'*essere* umano, era per ciò stesso un gesto veramente *politico* [17]. La sua vocazione *formativa* (non didattica, non pedagogica) ne faceva una “scuola” singolare – senza iscritti, senza luogo – che, attraverso l'esercizio critico ed etico del lavoro, avrebbe portato alla riappropriazione di una conoscenza pratica e teorica: alla realizzazione di *oggetti* e di *soggetti* insieme [18].

Questione di “auto-progettazione”, non soltanto “auto-produzione” di oggetti: perché attraverso la costruzione dell'oggetto è in gioco la costruzione, la realizzazione di sé. L'acquisizione di una consapevolezza passa per la riappropriazione di una facoltà costruttiva che, se non è pienamente “progettuale”, rappresenta però l'inizio di un risveglio dall'opacità incosciente del consumo. Attraverso l'autocostruzione – non eseguendo passivamente istruzioni di montaggio, ma mettendo in pratica per una volta almeno quell'esempio – si arriverà a cogliere le ragioni che regolano intimamente gli oggetti-progetti – *ragioni* appunto: logiche, pensieri concreti che, detta con Mari, danno sostanza a forme non apparenti ma “vere”.

Arrivare a distinguere, sotto le imposizioni e le oscillazioni del gusto, il *falso* dal *vero*: si tratta di questo... È possibile? Sempre tenendo a mente che «La qualità della forma è qualità del *linguaggio*, e la qualità del linguaggio è qualità *politica*» [19].

– **Quel che (non) si vede**

Cos'è che “la gente” *non* vede, quando guarda un oggetto “di design”? Cioè a dire: dove risiede, o dove si nasconde la qualità della forma?

Nell'enunciato della *Proposta*, una terna di aste inchiodate è il giunto base a garanzia di una “tecnica elementare” di assemblaggio, di “facile acquisizione”: e proprio questo apre il progetto a una potenzialità complessa, assegnando al “visibile” un “invisibile” strutturale, che innerva le forme.

Tesa a connettere idea e materia, concettualità e prassi, l'*Auto-progettazione*? è un'operazione marcatamente linguistica, che attua una saldatura tra cultura e lavoro affermando anzi, con forza, il lavoro *come*

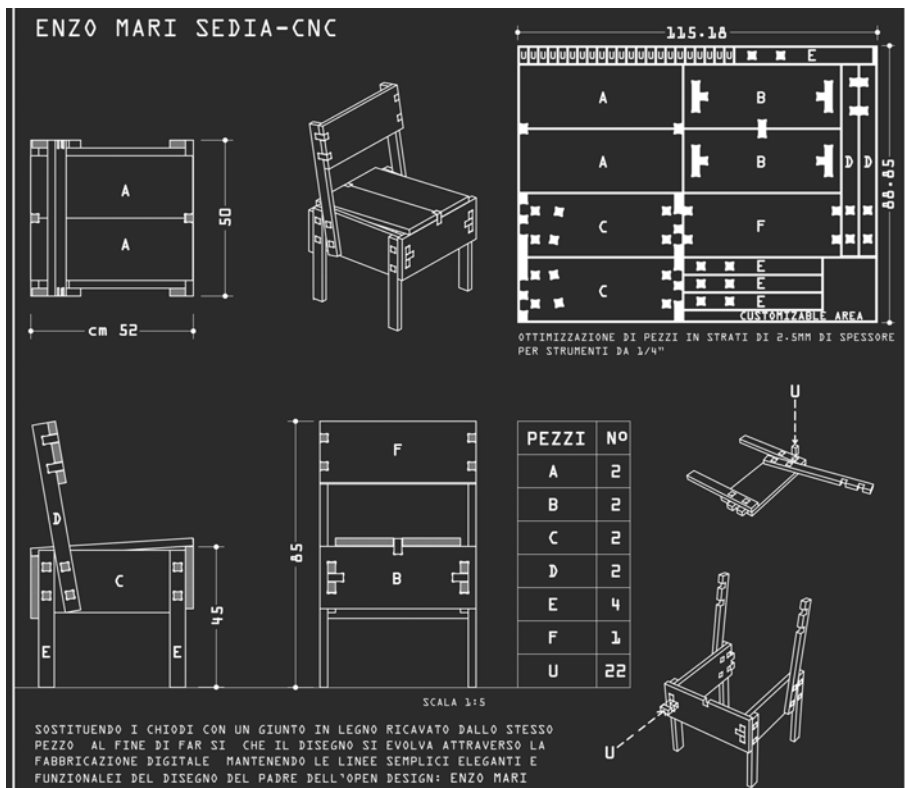
cultura [20]. A ricordarci che costruire è già da sempre un *sapere* che si interroga, si mette in atto pazientemente, nel tempo – e che rimane aperto, nel fare presente, ridefinendosi di gesto in gesto (anche nel semplice ripetersi, ri-prodursi), di pensiero in pensiero: una sorta di lettura-scrittura che avviene a contatto con la materia delle cose. Assegnandoci questo insistito *lavoro* che muove dall'*interno*, dai “nodi” dell'oggetto, Mari fa della *formazione* – di oggetti e di soggetti – una questione di micro-gesti: l'assimilazione ostinata di una pratica che ciascuno può (e deve) perseguire e, insieme, di un sapere tanto inapparente quanto pervasivo, che libera spazi personali – non autoritari, non specializzati – fino a mettere in crisi le visioni consuete, gli equilibri sociali in cui si è presi [21].

L'elemento strutturale, che governa e *regge* l'oggetto nella sua dimensione corporea e immateriale insieme, ci ripropone la questione di un sensibile non meramente visivo, ma che si rivela, al “costruttore”, fatto di pesi e di equilibri, di statiche che regolano “lo stare in piedi” delle cose, di dimensionamenti che assegnano una misura giusta all'abitare umano a partire dagli standard dei moduli proposti (A, B, C, D...). Qui l'esposizione di una regola, l'individuazione di un principio generativo diventa essa stessa *progetto*: [22] definizione di un campo per l'azione necessariamente fatto di limitazioni e negazioni, che rendono “avvicinabile”, a tutti, la “nascita” dell'oggetto – nel poco tempo che c'è a disposizione, certo, e che si ritaglia come un regalo dal tempo lungo della formazione dell'artigiano o del progettista di mestiere.

La grammatica di base stabilisce il piano di coerenza sintattico entro cui praticare lo studio e la ricerca delle “funzioni estetiche”: da una parte, vincola i casi della forma alla regola invisibile che la sottende, dall'altra apre la scoperta di nuovi limiti per i modelli dati. E gli oggetti in lavorazione diventano *luoghi costruttivi*, dove le assicelle semilavorate si aggregano in forme previste, ma anche riscoperte e rinnovate.

Come sempre accade in Mari, gli operatori linguistici tramano l'*opera*: la norma della pura struttura e il predicato dell'azione concreta danno alla luce la forma sensibile e “vera” (la scacchiera delle copertine per Boringhieri è il “gioco” *tra* le immagini ritagliate e ingrandite; i tagli dei marmi Paros *sono* le spesse parabole offerte allo sguardo).

La “qualità della forma” intende, allora, molto più che un piacere fugace: implica una *coerenza* necessaria, portatrice di un sapere *critico*



Piano per la
realizzazione CNC
dell'oggetto Sedia 1,
reperibile online:
<https://www.instructables.com/id/ENZO-MARI-SE-DIA-CNC> (ottobre 2019).

che è capace di distinguere tra “design e design” [23] e di leggere, nelle scelte, nelle differenze anche sottili, le ragioni visibili-invisibili che danno sostanza a un progetto. In Mari la progettazione è intesa come *lavoro*, in senso forte – paziente, ostinato lavoro che procede per sottrazione, sintesi, scarti a sfrondare la forma dalle sue “ridondanze”, e che rivela necessario il “tempo perso” dell’erranza, dell’errore. Un lavoro *anche* “a perdere”, dove l’imperativo di mettere in questione la soluzione già arrivata e il riconoscimento produttivo del valore dello scarto sono indicazioni preziose, troppo spesso schivate dall’odierna formazione al progetto [24].

È questa coscienza del progettare che spinge Mari a muovere domande perplesse alle nuove formule di autocostruzione da Brico, indicando nell’apparente convergenza delle proposte un radicale scollamento di intenti. Il design “per tutti”, come risposta alla contingenza della crisi e della povertà diffusa, come promessa di un’isola felice che “puoi fare

anche tu” – nei Recession Design come già in Papanek [25]. Oppure, la durezza lungimirante di intendere il progettare come continua interrogazione che infila il coltello al cuore delle contraddizioni (linguistiche, sociali, produttive). A leggere in filigrana la prosa opaca di *Che altro?*, vi si scorgono i due atteggiamenti, opposti, che si confondono nel panorama presente. L'aberrazione che ne consegue concerne il centro – il senso, o se si vuole, il *valore* – dell'operazione progettuale: si evidenzia nel passo falso di equivocare oggetto e processo, risultato (immediato) ed esperienza (di maturazione), se viene meno il “coraggio” di una radicalità “veramente creativa”.

Ancora una volta, Mari poneva la questione al livello strutturale del sapere – della mancanza dei «saperi inerenti le problematiche della forma» [26] – come questione attuale e irrisolta, ora che “tutti” sono o si sentono “maker”, “creativi”, “designer”. Pare un discorso divergente, una deriva elitaria rispetto al programma di un tempo: ma lo è solo se si aderisce acriticamente a quella falsa uguaglianza che appiattisce i ruoli del *docere* e del *disce-re*: cioè se vien meno il valore dell'esperienza alla radice della formazione e si affaccia lo spettro di una falsa scuola di “uguali”. Democrazia malintesa.

Nella *Proposta* di Mari si giocava la scommessa che, ricucendo il fare e il pensare, tutti potessero risalire dalla semplice presenza e fruizione di un oggetto “finito” alla sua origine o ragione *processuale* e *progettuale*. Che per tutti si aprisse un'occasione di *imparare le cose*, cominciando col mettere in pratica un sapere che “si incorpora”, e che è più simile all'*hexis* che alla *mathesis* (il sapere “saputo”) [27]. Imparare a conoscere le cose, e insieme conoscere noi stessi. «A parte conoscere, *che altro* dal progetto?» [28].

– Eppure, l'imprescindibile apparenza

«La maledizione del segno... dell'essere segno»

György Lukács

«Una forma che non “sembra” ma, semplicemente, “è”»: nella *Premessa* alla riedizione della *Proposta* Mari ribadisce che lì risiede la radice della *qualità*. La sua è un'insistenza caparbia sul carattere autenticamente *strutturale* che intimamente annoda nella forma visibile e invisibile, e dà sostanza, “verità”, alle ragioni di un oggetto-progetto [29].

Ma il terreno delle ragioni vere, delle pur chiarissime intenzionalità, è esso stesso diventato friabile e insicuro nell'epoca dell'immagine del mondo, nell'infinito gioco di specchi a cui la riproducibilità tecnica delle immagini-cose ci assegna. Così che per quanto una forma *sia* – autentica, sincera – le condizioni dell'epoca la riducono invariabilmente all'apparenza o inconsistenza di immagine [30]. Ma, qui, sta anche l'origine della pervasività dei mobili della *Proposta*, che contro ogni previsione son diventati icone, immagini equivocate di prodotti o merci. Se ancora portano qualcosa delle ragioni iniziali, in superficie vivono delle connotazioni e delle mode cui sono stati prontamente riferiti. «La faccenda venne assimilata dal mercato come ultimo strillo dell'arredo rustico», mentre, osservava giustamente Pedio, «un atteggiamento produttivo come quello qui sperato presuppone una riappropriazione *assai più strutturale*» [31].

A rileggerla ora l'operazione, nell'epoca del trionfo e insieme dello “svuotamento” del design, viene il sospetto che nel perseguire il suo nitidissimo intento, lavorando alla *Proposta* con l'onestà che lo distingue, Mari abbia (volutamente?) eluso la dimensione dell'oggetto come immagine-*segno*. Che in qualche modo, quei mobili “autonomi” pretendano sottrarsi al gioco dell'infinito rinvio, dell'intreccio di immaginari che – quali che siano i nostri assunti e convinzioni profonde, i nostri aneliti a far finalmente chiarezza – sempre permea le umane cose in quanto *segni*, e ne condiziona i modi della ricezione, tra accoglienza e rifiuto.

E qui si aprirebbe un discorso sul “sapere-sapore” delle cose, sulle forme che “sono” *soltanto* nel loro “sensibile apparire”: il discorso circa il divano *Day-Night*, per esempio – antecedente immediato e quasi “movente” della *Proposta* – che non venne recepito dal pubblico cui era rivolto perché i giovani contestatari avevano a cuore ben altri allettamenti; perché costava poco, “sapeva” di povero; perché «benché ogni dettaglio sia motivato [...] il linguaggio ha un sentore ottocentesco» [32].

Se gli oggetti-progetti hanno “sapore”, il loro “sapere” agisce sempre dentro un contesto vivo, fatto di persone desideranti: e una ricerca tesa all'*essenza* della “cosa” – alla forma che assolutamente “è” – corre il rischio di allontanarsi dai modi dell'esperienza quotidiana, di ritardare l'occasione d'“incontro” tra oggetto e fruitore, e disattendere sul piano della comunicazione le intenzioni del designer. Perché le cose ci toccano

sempre come segni, tracce di altre cose, infiniti rinvii – e non mai come “cose in sé”, “cose stesse”... [33].

L'ineludibile valore simbolico delle cose: è su questo piano scivoloso che troppo spesso s'inceppa quella promessa di uguaglianza che Mari intravede nel nesso rivoluzione industriale-socialismo-design. Troppo spesso la soddisfazione del bisogno nudo, di una bellezza strutturale, cede alla lusinga della sedia-trono, o di un suo simulacro – soccombe alle interferenze di un immaginario “inquinato”, che però non può che agire molto umanamente, modellando le *inquantabili* proiezioni del desiderio [34].

Inevitabile dunque che le implicazioni segniche innervino pure gli oggetti della *Proposta* – per esempio, funzionando da appigli alla lettura storico-artistica di Quintavalle, che ne riallaccia le forme alla cultura alta e disinnesca la forza critica dell'operazione [35].

Quello che sfugge al rigore assoluto di Mari è l'assunzione che la confusione di quest'epoca “karaoke”, la “ridondanza” che ne caratterizza la produzione e un certo (preponderante) modo di fare design, non sia affatto contingente. No: la ridondanza è strutturale; perché si radica nei nostri modi di vivere-abitare le cose, il mondo, le immagini che lo “fanno mondo”. Il che però non porta alla disperazione della rinuncia: se anche in questo insuperabile orizzonte, dove alle cose si sostituiscono immagini di cose, alle più sincere affermazioni l'ambigua eco delle false ripetizioni, restano aperte possibilità di “gioco”. Al progettista come al fruitore sta il compito di prenderne atto, per rimettere in questione *dall'interno*, criticamente, le regole di un sistema che non pare offrire alternative. Senza rinunciare al progetto, dichiarandolo impotente (era una deriva degli anni settanta), anzi: riaprendolo come Mari fa a una dimensione *etica*. Dove l'estetica diventa qualcosa che “si fa”: comportamento, pratica, e conoscenza pratica [36]. E dove la *coerenza* cui si aspira dice sia il senso del “tenere insieme le cose”, sia quello etico delle scelte che *politicamente* ci “tengono insieme”, nel progetto-azione che rende inseparabili il fare e il pensare [37].

Forse non è un caso che la “vera icona” della *Proposta* di Mari – la più esatta, la più riprodotta nel bene e nel male – sia la scatolare *Sedia 1*: più dei tavoli che sanno di tralicci giotteschi e opere da cantiere, di

macchine leonardesche o retroscena; più delle altre due sedute, *malgrado tutto* evocative di esempi e luoghi altri... La 1, la più avara di rinvii, finisce per coincidere solo con “se stessa” [38].

E non è un caso che proprio una sua reinterpretazione si collochi tra le promesse più forti per una necessaria ridefinizione, ora, del design, tenuto conto delle modalità produttive e degli scopi.

Nel 2014 Mari ha concesso a CUCULA-Refugees Company for Crafts and Design, in Berlino, i diritti di realizzazione e vendita dei mobili della *Proposta*, accogliendo la nitida visione che un percorso formativo al mestiere può essere il primo passo verso l'integrazione e la permanenza in un Paese ospitale. E che, come insegna il nome dell'associazione (in lingua *hausa*, Africa Occidentale) “fare qualcosa insieme” è anche “prendersi cura gli uni degli altri” – contro le derive xenofobe e le paure delle migrazioni strutturali [39].

Sul modello di legno chiaro s'innestano – eleganti di patine, colori, segni – i legni recuperati dai barconi che hanno sostenuto fino a Lampedusa il viaggio dei migranti. Quegli stessi che, insieme ai falegnami e ai designer, realizzano sedie-testimonianze di storie vissute e non narrate, cose in cui si salda ogni incrinatura tra la forma che è e quella che appare – fino a realizzare una insperata coincidenza di struttura e apparenza, una ridefinizione “sostanziale” del segno. Così rivissuta, la *Proposta* di Mari tocca una soglia che è anche nuovo inizio: progetto che ancora si apre e non esaurisce le sue possibilità di “gioco”, di “trasformazione” – di forme che *sono* relazioni sociali, produttive e, in definitiva, politiche.

- [1] Mari Enzo (1974). *Proposta per un'autoprogettazione*. Milano: Galleria Milano. Poi (2002). *Autoprogettazione?* Mantova: Corraini, che raccoglie in parte materiali dai cataloghi: Accame Giovanni M. & Guenzi Carlo (a cura di) (1975). *Avanguardie e cultura popolare*. Bologna: Galleria di Arte Moderna; Quintavalle Arturo Carlo (a cura di) (1983). *Enzo Mari*. Parma: Csac.
- [2] Mari Enzo, *Autoprogettazione?*, cit., p. 59.
- [3] Mari Enzo (2004). *La valigia senza manico. Arte design e karaoke. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 89.
- [4] Per esempio, in ambito didattico: ivi, pp. 88-89.
- [5] Cfr. il «coefficiente implicito di contraddittorietà» di cui Mari parla nella sua "Conclusione", in *Avanguardie...*, cit., p. 224.
- [6] Per i fermenti paralleli, l'*humus* di quegli anni, cfr. almeno Papanek Victor (1973 [1970]). *Progettare per il mondo reale*. Milano: Mondadori.
- [7] Pedio Renato (1980). *Enzo Mari designer*. Bari: Dedalo, figg. 174-175.
- [8] Mari Enzo (2001). *Progetto e passione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- [9] Degli anni recenti: Gauntlett David (2011). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge UK: Polity; Anderson Chris (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business; Manzini Ezio (2015). *Design, When Everybody Designs*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- [10] Una rivolta all'utente (consumatore), l'altra al produttore. Cfr. D'Avossa Antonio & Picchi Francesca (1999). *Enzo Mari. Il lavoro al centro*. Milano: Electa, pp. 82, 98, 100.
- [11] Bologna Ferdinando (1970). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*. Bari: Laterza.
- [12] Sottsass Ettore Jr. (1973). "C'è un posto dove provare?", *Casabella*, 377, 7.
- [13] Cfr. Borgonovo Valerio & Franceschini Silvia (a cura di) (2018). *Global Tools (1973-1975). Quando l'educazione coinciderà con la vita*. Roma: Produzioni Nero.
- [14] «Ogni attività umana è innanzi tutto un'attività di comunicazione», esordiva Mari nella *Proposta di comportamento* per la mostra al Moma, *Italy. The New Domestic Landscape*, 1972. Nella presentazione alla Galleria Milano le diverse modalità comunicative - dall'annuncio pubblico, all'allestimento della mostra, alla distribuzione in forma di opuscolo, disegno al vero, kit per il montaggio o mobile finito. Poi sarà la volta della performance in prima persona (per Artek, 2010): il designer come l'artista, o come l'attore, sulla scena...
- [15] Cfr. le «lettere-tipo, scelte nel migliaio giunte nello studio», riportate in *Avanguardie...*, cit., p. 220.
- [16] Mendini Alessandro (2013). *Una nuova avventura*. In Recession Design. *Design fai da te 2.0. Nuove idee contro la crisi*. Milano: Rizzoli.
- [17] «A te interessa il progetto del progetto, anzi il progetto del progetto del progetto [...] tu cerchi, proponi e mediti solo sul "progetto dell'uomo"». Mendini Alessandro, in Renato Pedio, cit., p. 143.
- [18] Sono molti i punti di contatto con le analisi di Illich Ivan (1971). *Deschooling Society*. New York: Harper and Row; id. (1973). *Tools for Conviviality*. New York: Harper and Row.
- [19] Alfano Miglietti Francesca, "Introduzione" a *La valigia senza manico*, cit., p. 8 (corsivi aggiunti). Ma cfr. anche Mari Enzo (1988). *Modelli del reale*. Milano: Mazzotta.
- [20] Di contro, la dimensione del "pre-artigianale", "pre-linguistica" cui la riferiva Argan (cfr. *Avanguardie...*, cit., p. 219).
- [21] È utile ricordare Foucault: «Il rovesciamento [dei] micropoteri non obbedisce alla legge del tutto o niente, né è conseguito una volta per tutte [...] in cambio, nessuno dei suoi episodi localizzati può iscriversi nella storia, se non attraverso gli effetti che induce su tutta la rete in cui è preso». (1975) *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi, pp. 30-31.
- [22] Cfr. Fransoni Alessio (2019). *Enzo Mari. O della qualità politica dell'oggetto (1953-1973)*. Milano: Postmedia Books.
- [23] Il riferimento è al progetto di mostra *Design e design* (1979), non realizzato ma pubblicato in forma di dossier nel 1980.
- [24] «Ricerare l'essenza della forma è un lavoro lungo, attento, di continue negazioni...» dichiara Mari a Ville Tanttù, nel video per Artek (2010). Quintavalle Arturo Carlo, cit., dà puntuale misura di questo lavoro sotteso: la *Proposta* comprendeva «245 schizzi e disegni, 18 disegni esecutivi, 1 oggetto realizzato», p. 269.
- [25] L'edizione di riferimento è la prima, con prefazione di Mari: Recession Design (2011). *Design fai da te. Idee contro la crisi*. Milano: Rizzoli. Papanek Victor & Hennessey James (1973). *Nomadic Furniture*. New York: Pantheon Books.
- [26] Mari Enzo, "Che altro?". In Recession Design (2011), cit. E in generale (1970). *Funzione della ricerca estetica*. Milano: Edizioni di Comunità.
- [27] Cfr. Carboni Massimo (2017). *Il genio è senza opera. Filosofie antiche e arti contemporanee*. Bari: Laterza.
- [28] *Progetto e passione*, cit., p. 172.
- [29] «Mi sembra che questi oggetti non sono falsi, non sono mistificati [...] Questa gamba è una gamba [...] aver semplificato la tecnica alle sue ragioni, ai suoi momenti più semplici, è ciò che rende questo oggetto autonomo.» Dalla conversazione con Fachinelli Elvio (1974). "Anche col legno", *L'erba voglio*, 16, 28-32.
- [30] Carmagnola Fulvio (2009). *Design. La fabbrica del desiderio*. Milano: Lupetti.
- [31] Pedio Renato, cit., figg. 174-175.
- [32] Pedio Renato, cit., figg. 44-46.
- [33] I riferimenti teorici sono qui Michel de Certeau e Carlo Sini.
- [34] Mettiamo a dialogo le analisi di *Progetto e passione* (cit., cap. I) e le indicazioni di Carmagnola Fulvio, cit.
- [35] La *Proposta* è intesa come «una specie di "meccano da grandi" perché ricordino le uniche utopie della progettazione nella nostra cultura [...] e se le tengano in mente, ben incapsulate nelle stanze da letto e da pranzo. Innocue. Sia chiaro». «Dunque niente rivoluzione, niente socializzazione, niente nuova dignità ed altre storie...» Quintavalle Arturo Carlo, cit., p. 277.
- [36] Cfr. le indicazioni di Carmagnola Fulvio, cit., p. 127 e sgg.
- [37] Dal *Manifesto di Barcellona*: «Varrebbe la pena, intanto, di generalizzare l'idea: l'etica è l'obiettivo di ogni progetto (che è equiparabile al giuramento di Ippocrate)». Mari Enzo, in Enzo Mari. *Il lavoro al centro*, cit., p. 7.
- [38] Il solo parallelo consentito è forse con la sedia *Box* (1971) che è qui quasi "tradotta" in legno.
- [39] CUCULA. Refugees Company for Crafts and Design. Disponibile presso <https://www.cucula.org/en/enzomari/> [ottobre 2019].

— Il progetto totale di Milano 2. Disegnare la Seconda Repubblica dalle ceneri del Sessantotto.

Andrea Pastorello – Università degli Studi di Genova

Il contributo indaga criticamente la relazione tra la costruzione di Milano 2, la realizzazione del Sessantotto e la prefigurazione della Seconda Repubblica, ponendo al centro la forza del progetto, inteso come terreno comune tra design e architettura. Lo spazio di Milano 2 – che coincide con quello della prima televisione commerciale made in Italy – informerà il cittadino della Seconda Repubblica e ospiterà gli eventi che porteranno alla rivoluzione politica e culturale italiana. Il breve saggio non mira a screditare, come spesso è avvenuto, l'iniziatore dell'operazione immobiliare che ci si appresta ad analizzare, ma ha la pretesa di dipingere un affresco antiideologico sul legame indissolubile che tiene insieme design, architettura e politica, utilizzando un caso che si ritiene essere paradigmatico nella ridefinizione di *progetto totale*. È in questa totalità che il progetto può etimologicamente trovare la violenza e quindi riscoprire la (*psico*)-politica [1]:

«Penso che si dovrebbe stare più attenti all'architettura e agli architetti, alle loro evoluzioni verbali e figurative. Si riuscirebbe a prevedere, anche con notevole anticipo, buona parte dei cambiamenti che più tardi avverranno nella vita politica, economica e sociale. L'architettura infatti è cortigiana per sua natura e gli architetti per loro pratica sono servili; l'una e gli altri, con naturalezza, tendono ad assoggettarsi alle esigenze del potere e perciò sviluppano la capacità di intuire le direzioni e i pesi di quelle esigenze, molto prima che si siano manifestate» [2].

La vicenda di cui ci si occupa inizia a svilupparsi in un anno chiave della storia delle democrazie occidentali del XX secolo e riconosce



nello stesso un momento significativo di frattura: Milano 2 è la costruzione del Sessantotto.

Con *The Dreamers* [3] Bernardo Bertolucci restituisce il clima socio-culturale del movimento del Sessantotto, mettendone in scena le speranze e le contraddizioni. Matthew, ventenne americano trasferitosi nella primavera del 1968 a Parigi, conosce due fratelli, Isabelle e Théo, con i quali instaura una sospesa relazione erotica vissuta nel livido *interieur* di un grande appartamento borghese. Immersi in una profonda dimensione onirica, *i sognatori* da un lato si allontanano dalla realtà per costruirne una nuova, dall'altro si improvvisano contestatori di quella stessa realtà da cui fuggono. Al termine della pellicola, Isabelle dovrà scegliere se prendere parte alla lotta nelle strade parigine col fratello, o se percorrere la via americana unendosi a Matthew. Preferirà seguire le orme di Théo e della protesta, denunciando inconsapevolmente come molti fautori della ribellione siano alla ricerca di un *divertissement* o di un dissenso, senza alcuna relazione col proprio contesto sociale e familiare. Scrive lo storico Aurelio Lepre: «La massificazione della funzione dell'intellettuale portò al rifiuto della cultura corrente e al tentativo di creare una controcultura. Il malcontento interessava anche gli studenti di provenienza medio e alto-borghese» che si facevano «promotori anch'essi di una rivoluzione culturale, di una controcultura» [4]. Nel campo delle discipline del progetto, inoltre, la fine dei settennati d'intervento pubblico e il progressivo ritiro da parte dello Stato nella commissione di opere di edilizia pubblica provocano una drastica riduzione delle possibilità, per i progettisti, di svolgere una funzione autonoma all'interno della classe dirigente. Così in Italia la protesta del Sessantotto dilaga *in primis* nelle facoltà d'architettura per denunciare, come riporta un documento approvato il 16 febbraio da un'assemblea degli studenti del Politecnico di Milano, l'impossibilità a partecipare alle scelte politiche ed economiche del Paese: «L'università è sempre meno luogo di formazione dell'élite dirigente del sistema. La funzione dell'università è contraddittoria: dietro i valori mistificanti della cultura borghese non vi è una reale condizione dirigente del tecnico laureato». In parallelo, il Sessantotto apre la stagione nera degli anni di piombo che porterà alla nascita della strategia della tensione nel dicembre 1969 con la strage di piazza Fontana a Milano. Solo nel capoluogo lombardo, tra il 1969 e il 1975 ci sono settantasei morti e centoventotto feriti per atti terroristici e tra il 1975 e il 1985 centosette sequestri di persona.

Fig. 1 — Disegno dello spazio esterno tra le diverse tipologie residenziali. Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.



A tutto questo è necessario dare una risposta, *la possibilità di un'isola* più controllata, più sicura, più rassicurante e felice, un nuovo modello di vita; tra proteste, contestazioni, scioperi e clima di tensione cosa rimane dunque del Sessantotto in termini socio-culturali?

La sua eredità, senza considerare i suoi effetti sui costumi, risiede alla fine in un individualismo i cui caratteri specifici – al contrario di quello borghese – denotano una «netta cesura tra responsabilità e diritti individuali» [5], come ha ben compreso, senza scendere in piazza, ma volando in elicottero e rispondendo alle esigenze della borghesia ambrosiana, Silvio Berlusconi:

«Può sembrare sorprendente e perfino incongruo considerare Berlusconi come colui che ha realizzato ciò che il Sessantotto ha sostenuto. Eppure per chi ha vissuto all'interno di quel movimento, non è difficile trovare in lui quella volontà di potenza, quel trionfalismo farneticante, quella estrema determinazione di destabilizzare tutta la società da cui il Sessantotto fu pervaso». [6]

È la via americana – o italiana, troppo italiana – di un Berlusconi *My Way* [7] che il giovane *dreamer* imprenditore milanese sceglierà di battere per affrontare il Sessantotto, facendosi portatore di una vera controcultura e realizzando di fatto il programma culturale del Sessantotto stesso; la politica può essere fatta da tutti, o per dirla alla Lautréamont, «La poésie doit être faite par tous. Non par un» [8]? Allora tutti possono costruire la propria città. Così, nella primavera del 1968, il fondatore di Milano 2 sorvola le campagne limitrofe al capoluogo lombardo per individuare un'area che ospiti il suo progetto di una nuova comunità.

Sorvolando i confini daziari di Milano, Berlusconi avvista nel comune di Segrate a ridosso del Parco Lambro un grande appezzamento di proprietà del conte Leonardo Bonzi. Berlusconi conduce il banchiere Rasini, suo futuro socio, per strade sterrate: «Tu devi essere proprio matto in testa. Ma chi vuoi che compri le tue case in questo buco di campagna?» [9]. Il giovane costruttore ferma l'auto e invita il banchiere a scendere: «Ecco signor Carlo, qui faremo Milano due. Lei già immagina le case, i viali, e il laghetto proprio là in mezzo dove vede quell'avvallamento. Alla fine ci abiteranno in 10 mila» [10].

Fig. 2 — Biciclette serie "Milano 2". Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.

In questo territorio senza coordinate geografiche, dove tutto ondeggia tra numerazioni infinite, tra tempi che oscillano e confondono, la coesistenza di più Milano si fa continuità temporale alla ricerca di radici e legittimazioni. La scelta di appropriarsi dell'appellativo "Milano", e semplicemente di connotarlo storicamente con una cifra, permette, infatti, ai nuovi abitanti di considerarsi a pieno titolo Milanesi, assicurando quell'identità culturale e quell'appartenenza a cui tiene la medio-alta borghesia produttiva. Inoltre, questa strategia trasforma l'immagine della città in un meccanismo commerciale di richiamo e di vendita, offrendo una sicurezza contro il rischio dell'anonimato di una qualsiasi New Town... uno studio raffinato nelle tecniche di comunicazione che si rintraccia anche nel design del logo della città, costituito dal biscione visconteo che addenta un fiore per rimarcare l'attenzione rivolta al progetto del paesaggio e degli spazi esterni. Milano 2 offre quindi, ai bordi di Milano come l'Isola Garibaldi, *la possibilità di un'isola*, di un'altra Milano, di un'alternativa politica, di un'enclave. A differenza del romanzo di Michel Houellebecq [11] dove Daniel2, Daniel3, Daniel25 compiono una lettura critica del precedente Daniel confermandone lo spazio, ma superandone il tempo, le diverse Milano coesistono in uno stesso tempo differenziandosi nello spazio. Sono quindi due immaginari contrapposti quelli di Milano e di Milano 2, o meglio, il secondo tende a recuperare le radici del primo in un tempo pre-moderno non più attuale, riconoscendone un modello, una Milano 1, ma allo stesso tempo proponendosi come matrice [12]:

«Il paesaggio fisico di Milano si è fatto crudele e sopportarlo è talvolta molto acre. Per cui è nella pelle, nelle orecchie, nello stomaco, nel sangue, che si sente la voglia di vivere Milano e nello stesso tempo di esorcizzare Milano: di sdoppiarsi insomma [...]. Una Milano 1 per trovarsi al centro di tutto, una Milano 2 per ritrovare se stessi. [...] Per me dunque Milano 2 è soltanto un paesaggio cittadino a cui sono grata se non altro per una cosa: di non essermi apparsa, alla mia prima visita, come una città lunare. [...] Milano 1, la mia Milano, non è stata sprezzantemente cancellata da Milano 2 e questo è esteticamente il suo merito maggiore. I colori per esempio, sono quelli della città, di quando la città non era stata mangiata dal fumo delle macchine e delle ciminiere». [13]



Fig. 3 — Terrazza della tipologia a torre (Garden House) "Andromeda". Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.

Fig. 4 — Progetto d'interni di un appartamento di 176 mq. e 70 mq. di terrazzo realizzato da Saporiti. Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.



I manufatti, dunque, nella loro apparenza vogliono porsi in continuità con Milano 1, ergendosi nella loro definizione a modelli sovrastorici:

«Il trattamento architettonico degli edifici (materiali, colori, etc.) legato a immagini tradizionali è in grado quindi di collegare idealmente la città nuova all'ambiente e al passato. Solo in tal modo si può provare, pur nell'ambito di una città ancora senza storia, la sensazione piacevole e rassicurante del "già conosciuto", del "già vissuto"». [14]

La fuga dalla Milano del Sessantotto non deve spaventare, non sono ammesse rivoluzioni e strappi rispetto a un'architettura cui gli utenti milanesi sono abituati dalla "tradizione". Per contro, è il paesaggio interno ad accogliere l'innovazione e il contemporaneo e a diventare, in quanto spazio esclusivamente privato, l'occasione per ribadire la centralità dell'individuo nel superamento del Sessantotto. Non più uguaglianza, ma calcolata e progettata distinzione nel segno del desiderio: ciascun inquilino ha la possibilità di personalizzare la propria abitazione non solo definendo i materiali, ma anche scegliendo in pianta la disposizione delle pareti interne divisorie. Un centinaio di tipologie abitative, con diverse distribuzioni e locali variabili anche a parità di estensione, è predisposto in un totale di 2.600 appartamenti. Se da un lato queste soluzioni mirano a identificare lo spazio privato come proprio e quindi fortemente



Fig. 5 — Progetto d'interni di un appartamento su due piani di 230 mq. realizzato da Abet Print. Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.

personalizzato – un microcosmo familiare –, dall'altro la quasi totalità dei componenti costruttivi (ceramiche, rubinetti, maniglie, fioriere, serramenti, moquette, citofoni etc.) è contraddistinto dal marchio "Serie Milano 2" per accentuare l'esclusività della proposta di Milano 2 e per rinsaldare il legame comunitario dei nuovi abitanti che trovano nei prodotti di uso quotidiano l'espressione della propria identità. Gli appartamenti prototipi sono stati pensati da aziende che hanno fatto la storia del design italiano: Abet Print, Ambienti, Bazzani, Boffi Mobilia, Driade, De Padova, La Rinascente, Saporiti, Sormani e altri. Tutti gli alloggi usufruiscono di uno o più spazi "Wunderkammer", una stanza in più da usare a seconda delle necessità e dei desideri. Un atteggiamento antimoderno dunque guida la progettazione degli spazi; l'esistenza smette di riconoscersi nel minimo, inizia a coincidere col massimo. Il pubblico dell'architettura può festeggiare: «È finito il periodo degli eroi, delle palingenesi, delle soluzioni universali. La funzione non genera più automaticamente la forma, il "meno" ha smesso di essere il "più" e ci sono poche probabilità che il "più" ricominci a essere il "meno"» [15]. Nell'insieme Milano 2 è un paesaggio di una modernità edulcorata che offre la possibilità di un altro Sessantotto, dove il cambiamento si nasconde nelle viscere dell'architettura e non appare muscolosamente esibito [16].

Il disegno degli impianti, infatti, è uno degli atti fondativi di Milano 2. La nuova città nasconde nel suo ventre la tecnologia di una rivolu-

Fig. 6 — Progetto d'interni di un appartamento di 213 mq. realizzato da Interior e Boffi Mobilia. Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.



zione; la modernità edulcorata non può esibire i muscoli della tecnica che sottotraccia si fa strada. Così la totale centralizzazione degli impianti e la loro invisibilità sono i principi che caratterizzano i servizi tecnici, al fine di ottenere la massima efficienza ed economia di gestione e di ridurre la presenza visiva nel contesto paesaggistico. L'intera rete di distribuzione del riscaldamento e condizionamento, dell'energia elettrica, dell'illuminazione, dell'acqua potabile e della rete telefonica è interrata, mentre le linee ad alta tensione sono deviate sul perimetro dell'area. Per evitare la proliferazione di camini sui tetti delle residenze, sono disposte sottoterra tre centrali termiche. Per un motivo analogo, 52.000 metri di cavi coassiali percorrono le viscere dell'architettura. Berlusconi ripudia la fungaia di antenne e quindi centralizza in un unico punto la ricezione delle onde televisive da cui si irradiano i chilometri di cavo. In questo modo gli utenti, oltre a ricevere i canali a diffusione nazionale, possono approfittare di un impianto a circuito chiuso pensato inizialmente per il controllo e la sicurezza degli abitanti che diventano, improvvisamente, attori dello spazio televisivo privato.

«A Milano 2 è cominciata la televisione interna, per mettere in grado le mamme di potere seguire i propri ragazzi in tutte le situazioni, e quindi nasce un impianto centralizzato di televisione. Sì, da casa, una televisione a circuito chiuso, nata appunto con l'intento di fare vedere la piscina,



la palestra, il campo giochi, la scuola, era un servizio in più, una città modello, avanzata». [17]

Nel 1974 per consolidare lo spirito comunitario dei nuovi abitanti nasce Telemilano, la prima tv via cavo privata nel milanese con un regolare programma di trasmissioni. Molti residenti partecipano attivamente ai palinsesti: essi stessi elaborano e realizzano i programmi. Gli studi di produzione hanno sede nel Palazzo dei Cigni, di fronte al lago e alla piazza. L'architettura di Milano 2 va sempre più a coincidere con lo spazio della televisione. Gli abitanti dunque iniziano a identificarsi nel modello culturale che il quinto canale offre loro, soprattutto negli anni successivi quando la rete viene trasmessa al di fuori di Milano 2, aumentando il senso di appartenenza al quartiere e a un modo di vivere che all'esterno è visto come un sogno: dalle ceneri del Sessantotto, l'Araba Fenice del decennio frizzantino degli anni ottanta alza le ali. Il primo numero del settimanale *Panorama* del 1979 esce con una copertina raffigurante giovani sorridenti, una ballerina in body leopardato e un uomo che s'ingozza da un piatto di fagioli; titolo: "Il riflusso. La nuova filosofia degli Italiani: tanto vale divertirsi". Il riflusso, il ritirarsi dell'acqua dopo che l'onda si scaglia sulla spiaggia, è l'avanzare del disimpegno politico dopo la grande mareggiata del Sessantotto. Più precisamente, è un *reflusso privato* che allontana la tensione in un clima di disillusione, disinteresse pubblico e divertimento frutto anche della svolta liberista: siamo agli albori della Seconda Repubblica. La televisione commerciale che fa dell'everyman un uomo ideale [18] si trasforma in un'opportunità per allontanare la paura degli anni di piombo, trasformando a sua volta il telespettatore in consumatore, l'elettore in cliente:

«La libertà del cittadino cede alla passività del consumatore. L'elettore in quanto consumatore non ha, oggi, alcun reale interesse per la politica, per la costruzione attiva della comunità. Non è disposto a un comune agire politico e neppure ne è capace: *reagisce solo passivamente* alla politica, criticando, lamentandosi, proprio come fa il consumatore di fronte a prodotti o a servizi che non gli piacciono. Anche i politici e i partiti seguono la logica del consumo: devono *fornire*. Perciò, si presentano essi stessi come *fornitori*, che devono soddisfare gli elettori intesi come

Fig. 7 — Studi televisivi di Telemilano.
Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). "Milano 2. Una città per vivere". Milano: Edilnord Centri Residenziali.



Si comincia con la vasca da bagno, e poi...

...e poi si può scegliere tra mille oggetti, destinati a funzioni diverse.

A volta a volta graziosi, utili, spiritosi.

Tutti Westren, cioè prodotti dalla Smalteria e Metallurgica Veneta di Bassano del Grappa.

A Milano2 il marchio Westren è entrato, appunto, con le vasche da bagno.

Una presenza funzionale e discreta in ogni casa ma anche, in realtà, l'apprezzabile risultato di una tecnologia altamente perfezionata nella lavorazione dell'acciaio.

Westren è, per definizione, acciaio smaltato, porcellanato, cromato, plasticato, fosfatato, polimerizzato.

Lavorato, cioè, con il procedimento tecnico più adatto alla forma ed all'uso.

Grazie ad un'esperienza che data ormai da quarantacinque anni, e che spazia dalla produzione di corpi scaldanti a quella di idrosanitari ed oggetti per cucina.

Si comincia con la vasca da bagno.

Poi, ogni volta, è un'occasione, con una nuova esperienza, di apprezzare ancor più il valore di un nome: WESTEN.



WESTEN

SMALTERIA e METALLURGICA VENETA SPA

36061 Bassano del Grappa - Via Trozzetti 20 - Tel. (0424) 24231 - Telex 48212 Westren

consumatori o clienti. [...] La partecipazione avviene come reclamo e lamentela: la società della trasparenza, popolata da spettatori e consumatori, dà vita a una *democrazia degli spettatori*». [19]

Una rivoluzione che muove dalla televisione, a sua volta nata dal disegno di una città, in cui prenderà forma il progetto di Forza Italia. In cosa consiste allora il progetto totale?

Il progetto totale è da intendersi non come un affondo “dal cucchiaino alla città” – sebbene si sia riconosciuto un massimo controllo e disegno a tutti i livelli di progettazione nel caso di Milano 2 –, ma come una proiezione totale del soggetto nello spazio *sé-ducente*. L'architettura dunque procura un'esperienza magmatica e ribollente che investe l'abitante e lo informa. Il progetto totale è anche progetto culturale, di comunità, di società, di vita e di sparizione: in esso si esaurisce la totalità della realtà. Nel contemporaneo si registra un'adesione tra progetto totale e tecnologie di comunicazione, tra lo spazio e la sua narrazione mediatica. La televisione, internet e l'insieme dei sistemi di comunicazione sono infatti oggi gli strumenti principi per l'architettura del progetto totale. Nel romanzo *Un gioco da bambini*, Ballard traccia un nitido affresco di un'ipotetica enclave inglese, dove il progetto totale assume delle accezioni culturali ed educative: il caso di Milano 2. La peculiarità dell'architettura di Berlusconi risiede nel far coincidere, a mo' delle installazioni di Peter Campus, il limite dell'architettura con il campo visivo della telecamera. Fuor di metafora, i cavi coassiali che percorrono le viscere dell'architettura trasformano l'intera città in un set televisivo: le persone che vivono all'interno del perimetro di Milano 2 prendono parte a un sogno collettivo che contribuiscono ad alimentare. Il Palazzo dei Cigni e *Casa Vianello* inscenano, per la comunità degli abitanti, una realtà falsata, mentre per il resto del pubblico televisivo dell'architettura, un possibile altrove. In questi termini l'architettura oscilla tra finzione e realtà, reagisce all'ambiguità del contemporaneo accettandone e scrivendone attivamente le regole del gioco. L'architettura del progetto totale è quindi fiction, e questo non è una grande rivoluzione: la letteratura ha spesso visto nella città una scena, un teatro con comparse reali in uno sfondo reale; ora semplicemente cade la maschera del reale e tutto diventa consapevolmente un'asserzione di finzione [20].

Fig. 8 — Pubblicità dei prodotti utilizzati e siglati per la realizzazione di Milano 2. Foto contenuta nel volume: AA.VV. (1976). “Milano 2. Una città per vivere”. Milano: Edilnord Centri Residenziali.

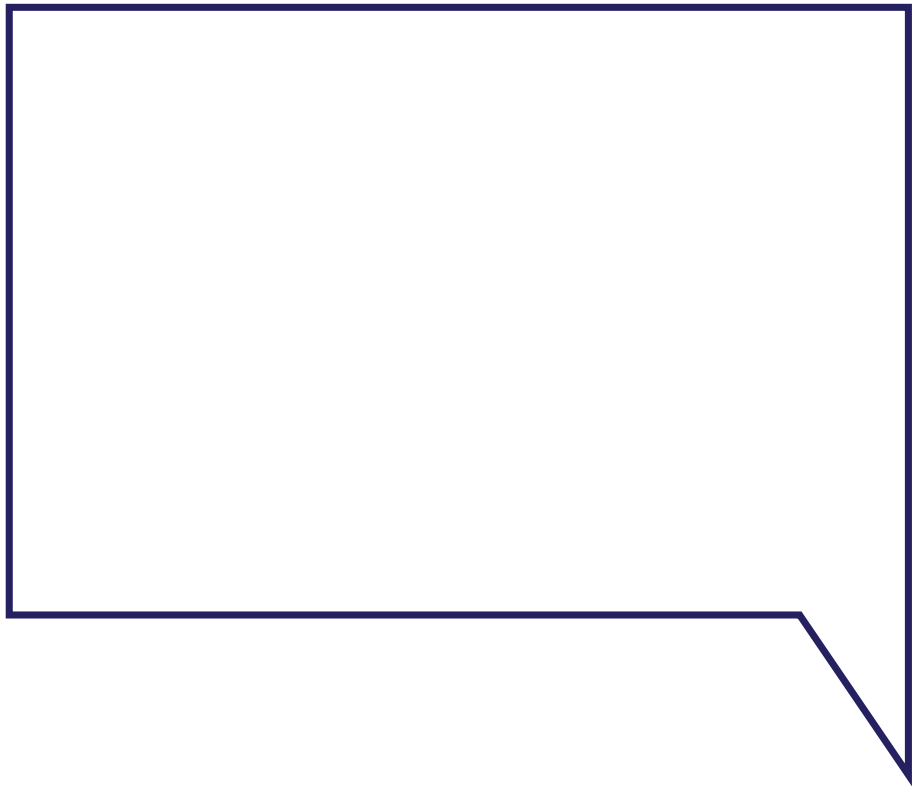
Milano 2 solleva altre due questioni relative al progetto totale, ovvero il suo registro e la sua cura. Quando tutto è controllato e nulla lasciato all'indeterminato, l'architettura entra in crisi, va immediatamente fuori registro; la manutenzione del manufatto ne costituisce l'unica risposta [21]. Un grande padre allora si prenderà cura non solo dello spazio abitato, ma del reale e dei sogni che attraversano lo spazio del mare.

L'architettura del progetto totale induce a seguire un certo tipo di comportamento e ad adottare un certo registro. Se da un lato si è abbandonato il progetto come espressione di un'ideologia, dall'altro si riconferma come fatto paternalistico.

Il progetto totale ribadisce il ruolo centrale dell'architettura e del design: con la loro capacità coercitiva, immaginifica e allo stesso tempo con la loro concretezza, essi si affermano irriducibilmente come unici strumenti possibili per la costruzione dei "set" e per l'edificazione del contemporaneo.

Il progetto totale pensa per noi.

- [1] Byung-Chul Han (2016). *Psicopolitica*. Milano: nottetempo; ed. or. Byung-Chul Han (2014). *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt: S. Fischer Verlag.
- [2] De Carlo Giancarlo (1991). "Architettura e violenza", *Spazio e Società*, 56, 12.
- [3] *The Dreamers*, tradotto in italiano *I sognatori*, è un film del 2003 diretto da Bernardo Bertolucci e basato sul racconto *The Holy Innocents* di Gilbert Adair.
- [4] Lepre Aurelio (2004). *Storia della Prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*. Bologna: il Mulino, p. 225. Si voglia inoltre ricordare la poesia *Il PCI ai giovani!* di Pier Paolo Pasolini.
- [5] Lepre Aurelio, cit., p. 234.
- [6] Perniola Mario (2011). *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milano: Mimesis Edizioni, p. 11.
- [7] *My Way. Berlusconi si racconta a Friedman* è una biografia autorizzata su Silvio Berlusconi in cui si fa riferimento a una "my way" tracciata da Berlusconi nel corso della sua vita. Friedman Alan (2015). *My Way. Berlusconi si racconta a Friedman*. Milano: Rizzoli.
- [8] Ducasse Isidore (1938 [1870]). *Poésies II*. In *Œuvres complètes*. Paris: Lévis Mano, p. 327.
- [9] Madron Paolo (1994). *Le gesta del cavaliere*. Sperling & Kupfer: Milano, p. 20.
- [10] *Ibidem*.
- [11] Houellebecq Michel (2005). *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard.
- [12] Scrive Marco Mascardi in *Milano 2. Una città per vivere*: «Se il modello funziona, se crea un po' di serenità, o migliora la vita di un po' di gente, allora l'impegno diventa enorme: perché su quel modello c'è da ricalcare. Da rifare analoghi insediamenti altrove. E così Milano 2 diventa prototipo, matrice». AA. VV. (1976). *Milano 2. Una città per vivere*. Milano: Edilnord Centri Residenziali.
- [13] Aspesi Natalia (1976). In AA. VV. *Milano 2. Una città...* cit., pp. 32-33. Curioso notare come il breve testo sul rapporto tra Milano 2 e Milano sia stato affidato a una giornalista che farà dell'essere milanese una sua cifra.
- [14] AA. VV. *Milano 2. Una città...* cit., p. 28.
- [15] De Carlo Giancarlo (1978). "Il pubblico dell'architettura", *Parametro*, 5, 8.
- [16] Si fa riferimento alla vittoria, negli stessi anni, del progetto per il Beaubourg di Renzo Piano e Richard Rogers, in particolare alla lettura critica di Francesco Dal Co che vede in quell'architettura la risposta politica al Sessantotto. Dal Co Francesco (2016). *Centre Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*. New Haven: Yale University Press.
- [17] Silvio Berlusconi in Guzzanti Paolo (2009). *Guzzanti vs Berlusconi*. Reggio Emilia: Aliberti editore, p. 93.
- [18] Eco Umberto (1963). *Fenomenologia di Mike Bongiorno*. In Umberto Eco, *Diario Minimo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- [19] Byung-Chul Han, *Psicopolitica...* cit., p. 20.
- [20] In *Loro 2* di Paolo Sorrentino, Berlusconi afferma al telefono con una signora a cui sta cercando di vendere un appartamento immaginario: «Signora, non le piacerebbe che la sua vita assomigliasse alla fiction che sta guardando? Io posso farlo! Io posso farlo!».
- [21] A Milano 2, la Edilnord prima e il Comprensorio poi si occupano costantemente della manutenzione ordinaria e straordinaria, come spiega l'Arch. Enrico Hoffer in un'intervista: «Se nel corso del tempo Milano Due non è stata abbandonata dall'alta borghesia lo si deve anche al fatto che Berlusconi non ha abbandonato Milano Due. Ad esempio con la costante opera di manutenzione che prima era assicurata dalla Edilnord. Operazione dai costi contenuti ma molto efficace sul piano dell'immagine. Qui se un rubinetto perdeva, otto anni dopo, era ancora compito nostro aggiustarlo».



track 3

Il design tra libertà,
utopie e
politiche culturali



SI RISPINGONO
CON LA
LE RICHIESTE
DEGLI STUDENTI

NON VOGLIAMO
LA POLIZIA
NELLA FACOLTÀ

SI RISPINGONO
CON LA POLIZIA
LE RICHIESTE
DEGLI STUDENTI

LE AUTORITÀ
ACCADEMICHE
CHE AUTANO
IL COLLOQUIO
CON GLI STUDENTI

— Design tra libertà, utopie e politiche culturali.

Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

Gli anni cinquanta hanno costituito lo scenario per la definizione del Buon Design italiano, nonché l'abbandono dei temi politici del dopoguerra messi a fuoco nelle mostre RIMA [1], nei lavori per il QT8, dove il manipolo di architetti capitanati da Bottoni – commissario insediato in Triennale dal CLN – aveva progettato case popolari, prefabbricati, arredi tipo e mobili singoli, scelto piccoli oggetti per ingentilire la casa, appoggiandosi a piccole aziende che intravedono possibilità di ampliamento e interessanti sviluppi economici [2]. Nella X Triennale del 1954 vengono ancora presentati alloggi modello per l'Ina-casa a firma, tra gli altri, di Gregotti, Meneghetti, Stoppino [3], insieme alla ricerca di mobili economici, facilmente montabili, con più di un riferimento alla “forma” nordica. Tuttavia, la pratica progettuale ed esecutiva degli architetti nel campo dell'attrezzatura per la casa per tutti, così come l'attività di alcuni designer coinvolti nell'intenso quanto fugace programma “neorealista” [4], declinano rapidamente. Il decennio successivo vede, insieme alla sempre maggior definizione di un progetto borghese e non politicizzato, almeno non esplicitamente, l'incontro tra le ultime generazioni degli architetti – formati a cavallo dei decenni [5] – e le prime fasi della contestazione studentesca e operaia.

Per un verso, la stagione delle contestazioni a partire dai primi anni sessanta, con le occupazioni delle facoltà di Architettura (Fig. 1), torna a “sciogliere” la robustezza disciplinare del design appena conquistata, anche attraverso l'istituzione di corsi specifici, se non di scuole vere e proprie, come nel caso di Firenze (dal 1956, affidato a Leonardo Ricci) e Napoli (dal 1959, retto da Roberto Mango) [6].

Fig. 1 — La Facoltà di Architettura di Torino occupata, da «Casa-bella» n. 287, maggio 1964, p. 7.

I confini disciplinari, in molti ambiti di dibattito, si sgretolano ed escono dalla dimensione domestica-borghese, tanto celebrata sulle riviste di tutto il mondo, per tornare ad affrontare non più e non tanto i temi della disciplina, quanto ad aggredire, in una visione complessiva del progetto, riproponendone – ribaltata – la circolarità tra scale che aveva originato il progetto italiano. È quanto avviene nel numero monografico di *Edilizia Moderna* interamente dedicato al design nel 1965 dove, designer/architetti più esperti – tra cui i fratelli Castiglioni, Rosselli, Mango, Zanuso, Valle, Mangiarotti – sotto la guida di Gregotti e gli auspici di Eco, propongono una visione espansiva della disciplina, in cui l'*engagement* è distante dal movimentismo che si sta sviluppando nelle scuole, nelle piazze e ai cancelli delle fabbriche, ma permea tutti gli interventi, facendo emergere carsicamente l'equazione marcusiana mercato = nuovo fascismo e confrontandosi con i temi della comunicazione di massa, secondo gli schemi tipici dei cenacoli intellettuali che in quegli anni vedono su fronti diversi il meticciamiento disciplinare [7]. Fin dall'inizio del decennio, infatti, letture politiche mediate da discipline esogene come la semiotica, la psicoanalisi, la filosofia, avevano affrontato il tema del ruolo del design, soprattutto relativamente al rapporto con il mercato, con il significato dell'"invenzione" dei bisogni attraverso la comunicazione di massa. È il caso dei dibattiti avviati dal 1961 sulle pagine di *Telesera* e confluiti in pubblicazioni autonome o ospitate nei primi numeri di *Op.Cit.* [8] o degli interventi raccolti in *Marcatré* o nel celebre *Almanacco Letterario Bompiani*, dove intellettuali del calibro di Rosario Assunto, Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Umberto Eco, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e altri, si erano confrontati – tra l'altro – sui temi del design e dei suoi significati sempre a partire da visioni di area marxista e sempre – seppure con diverse sfumature – con un atteggiamento fortemente critico nei confronti del mercato, di cui il design-merce è eletto a cartina di tornasole. Speculazioni raffinate che fanno riferimento alla Scuola di Francoforte, agli spunti provenienti dagli studi sull'intelligenza artificiale e che assumono, in modo più o meno critico, il fatto che il designer sia diventato "un tecnico al servizio del capitale" [9]. Queste interpretazioni, senza alcun dubbio guidate da fede politica, forniscono, più che soluzioni o proposte, una chiave di lettura, una *pars pro toto*, per l'interpretazione della nuova società massificata, fondendo e sovrapponendo semiotica e

teoria della comunicazione, immaginazione di prodotti completamente nuovi, spazi domestici-politici, rivendicazioni nella lotta di classe.

Questa stagione di dibattito “alto” viene recepita dai professionisti in formazione o appena entrati nel mercato – asfittico – dell’operatività progettuale, come una possibile deriva intellettualistica che impedisce ai progettisti di ricoprire il legittimo e necessario ruolo di “cane da guardia del sistema” [10] in grado di trasformare visioni utopiche e concetti rivoluzionari in soluzioni operative.

È proprio il tema della fattività, declinata nelle grandi categorie di “utopia” e “rivoluzione”, che permette di riconsiderare da un differente punto di vista il ruolo politico del designer, mediante una convergenza col diffuso movimentismo che anima accademia e piazze italiane. Ancora una volta sono oggetto di analisi e confronto non più e non solo le categorie disciplinari, e neppure la concezione olistica del progetto, quanto, attingendo a discipline esogene, come la sociologia – in primis – e poi il pensiero politico, la filosofia, etc., parole chiave come libertà, utopia, rivoluzione. I punti di riferimento sono gli utopisti classici (Thomas More, Fourier, Proudhon, Babeuf...), i teorici socialisti (Marx, Engels, Mao...), i filosofi e i filosofi della storia contemporanei (Adorno, Bloch, Lefebvre, Tafuri, Lukács...) e, attraverso la loro lettura e reinterpretazione, il design si contamina, da una parte, con la lotta politica attraverso l’architettura e l’arte. Il primo caso è ben esemplificato dal convegno autoconvocato alla Facoltà di Architettura di Torino nell’aprile del 1969 *Architettura: Utopia e/o rivoluzione* (Fig. 2), organizzato da un collettivo di giovani assistenti e studenti della facoltà in fermento, su modello dell’incontro *IDEA* (International Dialogue of Experimental Architecture) tenutosi a Folkestone nel giugno di due anni prima con alcuni degli invitati al simposio torinese che sono Archigram, Cedric Price, Yona Friedman, Utopie e Architecture Principe, Soleri, Giurgola, Archizoom, grandi assenti – per motivi di budget – Buckminster Fuller, i giapponesi Metabolists e Tange e i sovietici NER [11]. I tre giorni, a cavallo delle celebrazioni del 25 aprile, seguiti soprattutto dalla redazione locale de *l’Unità*, in cui i dibattiti disciplinari e politici si alternano con episodi performativi, riflettono da una parte il mood di quegli anni dall’altra lo scopo degli organizzatori, che volevano mescolare e contaminare il dibattito teorico sul ruolo dell’architetto con i problemi quotidiani – casa, lavoro, inquinamento, in sintesi tutti i proble-

Fig. 3 — Gianni Pettena, Installazione-performance a "Campo Urbano". L'interventi estetici nella dimensione collettiva urbana". Como, 21 settembre 1969 (s.p.).



mi della lotta di classe – e rendere l'università “permeabile” alle tematiche tipiche della società civile, soprattutto delle classi dei lavoratori. Gesto e teoria, utopia e rivoluzione sono state le due parti tra le quali si è svolto il dibattito riflettendo lo slogan “lavoratori e studenti uniti nella lotta” di fronte alle emergenze sociali di Torino nella città e nel suo territorio [12]. Pochi mesi dopo, e in corrispondenza con l’“autunno caldo”, a Como, località scelta probabilmente per la sua posizione periferica rispetto alle piazze più movimentate, si tiene la manifestazione *Campo Urbano* (Fig. 3), a cura di Luciano Caramel, con la partecipazione di una quarantina di artisti e architetti a fare da connettori di una comunità di cittadini per una serie di *Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* [13]. Arte performativa e partecipativa, secondo i modelli radical degli *Urboeffimeri* [14], dove il valore politico risiede nella “esigenza di portare l'artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano, con gli spazi in cui essa quotidianamente vive, con le sue abitudini, le sue necessità” [15].

La prolungata considerazione della stagione Radical come manifestazione di pura contrapposizione generazionale, considerazione dovuta anche alla revisione operata da molti dei suoi protagonisti e alla generale stigmatizzazione del Sessantotto [16] e, probabilmente, alla mancata metabolizzazione di molte delle contraddizioni interne al movimento, prima

Fig. 2 — Piero De Rossi, Aimaro Isola, manifesto per il convegno “Utopia e/o Rivoluzione”, Torino 25 aprile 1969, Archivio De Rossi.

tra tutte la posizione delle donne [17], ha impedito la corretta collocazione delle diverse manifestazioni – progetti, prodotti, allestimenti e interventi effimeri – in un quadro politico più generale e, soprattutto, in una trama ideologica e teoretica raffrontabile ad altre realtà del paese. Invero, tale confronto è possibile soprattutto a Torino, dove la città-fabbrica e il complesso delle rivendicazioni sindacali non solo sul luogo di lavoro ma nella più generale fruizione della città e l'attivismo delle organizzazioni extraparlamentari come Lotta Continua e Potere Operaio, di salda formazione marxista, sono il tramite per il tentativo degli architetti di fare da intermediatori nella conflittualità sociale attraverso l'elaborazione di soluzioni concrete – anche in chiave di promozione culturale, come nel caso del progetto del Piper (1966), insieme non solo di oggetti ma anche di *reading* di poesia, performance teatrali e iniziative politiche [18] – sposando l'alternativa della “moltiplicazione delle linee di resistenza” [19] anche in chiave non strettamente materialista da cui, verosimilmente, le accuse più o meno velate, di utopismo e velleitarismo. Si tratta certamente di posizioni minoritarie, che andrebbero rilette approfonditamente anche in relazione alle attività seguenti [20] e che sono sempre segnate dal conflitto interno al movimento tra istanze riformiste e rivoluzionarie e suggestioni utopiche, queste ultime, come accennato, molto più pervase di sfumature di quanto non comunemente condiviso [21].

È il tema dell'utopia, per dirla con il titolo del contributo di Manfredo Tafuri – *Design and Technological Utopia* – quello che sottende la sezione cronologica che ci interessa nella mostra del MoMA *Italy: the new domestic landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, del 1972, diluito e probabilmente quasi annullato dalla lettura tutta formale di Celant, coniatore del termine Radical Design. “Utopia negativa”, adatta a mettere in luce i limiti del progetto contemporaneo più che offrire soluzioni [22] con non poche ambiguità, come evidenzia la critica internazionale, più che quella italiana. Ambiguità sottesa alla curatela di Ambasz che riunisce ecumenicamente il good design – borghese anche nelle sue manifestazioni più anticonvenzionali – e il progetto controculture. Si delineano così due direzioni, i cui protagonisti non appartengono necessariamente a gruppi distinti o in conflitto tra loro: gli *environment*, ideologici e politicizzati – e distopici – a firma dei gruppi STRUM, Archizoom, Superstudio, 9999, di Ugo La Pietra e di Gaetano Pesce, convivono, perdendovisi, con le

cellule modulari, prefabbricate, nomadiche ma poco schierate di Aulenti, Bellini, Colombo, Sottsass e altri – preannunciate in qualche modo nel citato numero 85 di *Edilizia Moderna* – e con il meglio della produzione industriale e semindustriale dell’ultimo decennio, tutti finanziati, e qui risiede la grande contraddizione, dal Ministero e l’Istituto per il commercio esteri e da grandi aziende italiane come ENI, Fiat, Olivetti, Anonima Castelli, Alitalia, Abet Print e altre che, mediante una chiara operazione di marketing fanno sì che “our giant corporations look clumsy” [23]. Il palcoscenico internazionale, che non poco ha contribuito a creare la struttura e il modo dell’Italian Style, non si accorda con il messaggio di rottura politica dei gruppi militanti [24]. Messaggio che, considerato separatamente, sarebbe stato ancora potente e circostanziato.

Sempre del 1972 è, infatti, il film documentario firmato dal gruppo torinese STRUM *Il design del processo di formazione del plusvalore* [25] che riparte da una posizione analitica che utilizza e “traduce” i testi cardine del marxismo. Lunghi piani sequenza all’esterno e all’interno della FIAT accompagnano le parole d’ordine della lotta operaia: padroni, lavoratori, proprietà, forza lavoro, mezzi di produzione, prodotti, capitale, mercato, consumo. Dalla fabbrica alla vendita al dettaglio si segue il percorso del valore di scambio con semplici schemi che didascalicamente illustrano il concetto di plusvalore, evidenziando il ruolo dell’operaio come mezzo di trasferimento del denaro che riceve dal padrone e utilizza per la propria sussistenza. Le rivendicazioni di classe contrapposte alle tecniche del mercato e agli interessi del capitale, il tema del tempo libero, dell’innovazione dei metodi di produzione tradizionali – la fabbrica meccanizzata – vedono comparire “nuove” forze lavoro: scienziati, tecnici, pianificatori e designer che si configurano come coloro che «sottraggono all’operaio le ultime briciole di partecipazione concreta al lavoro» e contribuiscono alla definizione di un plusvalore sempre più ostile all’operaio come unità e come collettività. La parcellizzazione del lavoro all’interno della singola fabbrica si riflette poi nella distribuzione nei vari poli industriali che impatta, a sua volta, sul territorio e il suo sfruttamento [26]. Solo gli ultimi minuti dell’“audiovisivo” disvelano il ruolo richiamato dal titolo:

«il lavoro del designer [...] va collocato in rapporto al processo di formazione del plusvalore fin qui descritto [...] Condizioni e ruoli disciplinari

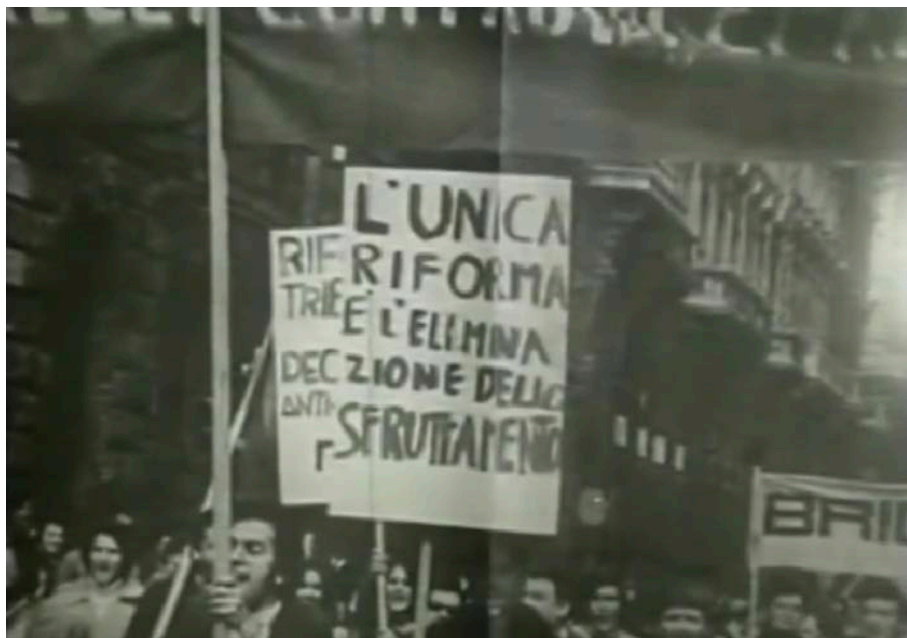


Fig. 4 — Frame dal film "Il design del processo di formazione del plusvalore", Manifestazione 4, L'UNICA RIFORMA È L'ELIMINAZIONE DELLO SFRUTTAMENTO.

possono essere correttamente valutati in base al rapporto che le operazioni disciplinari stabiliscono nel processo di valorizzazione del capitale e al significato che il lavoro e i prodotti del lavoro assumono in questo processo. Possono essere valutate alla luce della realtà del processo di produzione, nel modo di produzione capitalistico, anche le possibilità operative nuove che sembrano connesse con le proposte di riforma da più parti avanzate sia per migliorare il processo di valorizzazione sia per trasformarne la struttura negandone le finalità. Nel dibattito in corso sulla ristrutturazione dei comportamenti disciplinari specifici sono presenti e concretamente attive posizioni che recuperano il lavoro del designer all'interno del processo di valorizzazione, utilizzandone le competenze nelle operazioni di correzione di squilibri costosi; operazioni che si configurano a partire dall'interesse capitalista di abbassare il valore della forza lavoro razionalizzando determinati consumi e accettando anche a questo fine la riduzione di determinate posizioni di rendita. E sono presenti posizioni che tendono a rifondare, sottraendolo progressivamente al processo di valorizzazione, il processo lavorativo e a recuperare gli interventi specifici sullo spazio fisico, all'interno delle

Fig. 5 — Documentazione STRUM sulle manifestazioni per la casa, ph. Paolo Mus-sat Sertor, archivio Derossi.



proposte operative avanzate da un movimento di massa organizzato, in grado di pesare all'interno dello Stato, di esprimere un'autonoma gerarchia di consumi e di imporre modifiche all'intera macchina dell'economia, a partire dai valori d'uso che scaturiscono dalle scelte politiche. Un'analisi corretta di queste posizioni può fornire concreti elementi per valutare la reale possibilità di dare positivo contributo attraverso strumenti disciplinari alla lotta delle classi sfruttate».

Ancora una dimostrazione per assurdo la cui soluzione suggerita, mediante le immagini e gli slogan delle manifestazioni di piazza, è un concetto virtualmente ottenibile sia attraverso azioni riformiste, sia rivoluzionarie (Fig. 4/Fig. 5).

Tutto torna: il 1972 è l'anno in cui nello stabilimento Mirafiori entrano in funzione i primi robot, si verificano alcune occupazioni e, soprattutto, si avvia la stagione dell'azione terroristica che proprio a Torino vede le prime manifestazioni diffuse in fabbrica e fuori [27]. Alcuni dei protagonisti della breve parentesi radical riconoscono che è anche l'anno a un tempo culmine e fine del design veramente politicizzato [28].

CASABELLA



GLOBAL TOOLS - 12 GENNAIO 1993

Negli anni a seguire il codice contro culturale si interrompe o per lo scioglimento dei gruppi (all'interno dei quali si verificano alcuni casi di adesioni alla lotta armata) o tende a divenire maniera e operazione consapevolmente formale [29] – basti pensare agli esiti di Alchimia, Memphis etc. – o avvia una missione più *soft*, lontana dalla lotta di classe, ma piuttosto “lotta per la salvezza” egualmente pervasiva su temi laici di derivazione USA, dove fin dall'inizio del decennio il termine “Revolution” viene sdoganato in un contesto liberal ma certo non rivoluzionario come le Aspen Design Conference [30]. La cultura degli *Whole Earth Catalogue*, dell'autocostruzione, della sensibilità ambientale anche a seguito della crisi energetica, che avevano già trovato sviluppi in “Pianeta Fresco”, “Mondo Beat” o in gruppi come i Provos italiani [31], nella seconda metà degli anni sessanta converge da una parte nella breve esperienza dei Global Tools [32] (Fig. 6), dall'altra in azioni più pragmatiche e “scientifiche” che tentano di coinvolgere gli attori del mercato, produzione e consumo, così come le istituzioni pubbliche, sulla scorta del Club di Roma (1968) e della ricezione dei tempi dei limiti dello sviluppo [33]. Alcune delle uscite pubbliche di questa linea di azione [34] vedono affacciarsi alla dimensione tecnico-scientifica molti dei protagonisti delle fasi immediatamente precedenti, intervenuti tanto nelle elaborazioni artistico-progettuali quanto nei dibattiti teorici, quanto, in alcuni casi, in prima linea nella militanza politica, da Argan che sarebbe diventato nel 1976 sindaco di Roma, a Dorfles, Munari, Anceschi, Ferrarotti, Maldonado, tutti nomi già incontrati nelle lotte studentesche, nel convegno di Torino e nell'*happening* di Como, negli scritti su *Marcatré*, *Op. Cit.*, *Casabella* e che, nei durissimi anni del terrorismo, trovano in un'azione politica da una parte più “tecnica” – i temi dell'ambiente – dall'altra più “culturale” – la promozione di eventi, l'inclusività dei linguaggi artistici, la salvaguardia del patrimonio in modo condiviso – un riparo dal clima di altissima tensione in cui la responsabilità degli intellettuali diviene via via più complessa e di difficile gestione. Oltre ai temi ambientali la presa in carico del patrimonio storico-artistico, anche in questo caso avviato dall'associazionismo negli anni cinquanta, e in alcuni casi ricevuto da politici illuminati [35], diviene oggetto, insieme ai temi ambientali, di una frenetica attività sui temi sociali in cui i grafici (Fig. 7) e gli specialisti di comunicazione visiva sono strumenti di una visione politica più che inneschi [36], prose-

Fig. 6 — Copertina di «Casabella», con i Global Tools, 1974.

guendo con il potenziamento della comunicazione politica al servizio dei partiti [37].

Ancora nel decennio dei settanta, in contemporanea con gli altri mille rivoli brevemente tratteggiati, e ancora con qualche sovrapposizione, si avvia, insieme alla direzione per una nuova definizione ipertecnica [38] del design, una “nuova utopia” scientifica soprattutto intorno alla figura di Maldonado, che affida al design una missione di “speranza”, antinichilista, con profonde radici nella consapevolezza ambientalista [39], riprendendo temi ulmiani e affidando agli oggetti una “morale” [40].

In conclusione, lungo due decenni di confronto continuo con idee e azioni, di necessità quasi irrinunciabile di scegliere, se non dichiarare, il grado di *engagement* che spesso sfocia in vere e proprie militanze – o astensioni – politiche, si verifica per i progettisti italiani una replica – variata – di quanto già accaduto prima della guerra e registrato da Antonio Gramsci: l'intellettuale, e nel nostro caso il progettista, si trasforma da creatore a organizzatore [41].



Fig. 7 — Pubblicità Progresso boschi puliti “Il verde è tuo difendilo”, Agency: ATA-UNIVAS, production: R.P.A.

- [1] La RIMA, Riunione Italiana Mostre per l'Arredamento, è fondata nel 1946 e nel luglio dello stesso anno organizza la sua prima esposizione, *Arredamento popolare*, al Palazzo della Triennale di Milano, in seguito sarà promotore di mostre in Triennale. La volontà è creare un'occasione d'incontro e di scambio tra progettisti, chiamati a pensare oggetti economici da produrre in grande numero, segnando un distacco dalla pratica produttiva precedente. *Arredamento popolare* è una delle prime rassegne del dopoguerra, e in quanto tale destinata a restare nella storia come momento di bilancio della situazione di quegli anni: soltanto in Italia è necessaria la costruzione di quindici milioni di vani unitamente a un arredamento semplificato, prodotto in serie e componibile, a basso costo. Vedi il contributo di Rosa Chiesa e Ali Filippini in questo volume.
- [2] Per gli alloggi del QTS le commesse ad aziende per gli arredi sono costanti, Archivio triennale, Corrispondenza dattiloscritta, TRN_08_DT_108_C, 1949 e sgg. Un episodio simile si era verificato con le mostre delle RIMA (Riunione Italiana Mostre per l'Arredamento) nel 1946; De Biagi Paola (a cura di) (2001). *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*. Roma: Donzelli.
- [3] *Ibid.*, pp. 242-247.
- [4] Dellapiana Elena (2017). *Il Neorealismo nella cultura di progetto: quartieri, case, oggetti*. In Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapola Pierini (a cura di), *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi nell'Italia del dopoguerra*, Milano: Scalpenti, pp. 289-301.
- [5] Dellapiana Elena (2018). "Da dove vengono i designer? (se non si insegna il design?)". Torino dagli anni Trenta e i Sessanta", *QuAD. Quaderni di Architettura e Design*, 1, pp. 237-249.
- [6] Bulegato Fiorella (2014). *La formazione dell'industriale designer in Italia (1950-72)*. In Alberto Bassi & Fiorella Bulegato (a cura di), *Le ragioni del design*, pp. 41-51. Milano: San Marino University Press/Franco Angeli.
- [7] Savorra Massimiliano (2019). "Milano 1964. Vittorio Gregotti, Umberto Eco e la storiografia del design come "opera aperta". *Studia e Ricerche di Storia dell'Architettura*, n. 5 a. 3, pp. 40-59.
- [8] Dellapiana Elena (2018). "Ricominciare dal Quadrifoglio. La Storia del Design di Renato De Fusco: riduzione e artificio". *AIS/Design. Storia e Ricerche* #11 (2018).
- [9] Menna Filiberto (1964). "Design, comunicazione estetica e mass media". *EM*, 85, p. 32.
- [10] Così si esprime Paolo Fossati a proposito del convegno torinese *Architettura: Utopia e/o Rivoluzione* tenutosi a Torino tra il 25 e il 27 Aprile 1969; Fossati Paolo, "L'architetto cerca il suo ruolo", *l'Unità*, 26 Aprile 1969; Id., "Diagnosi per l'architettura", *l'Unità*, 30 Aprile 1969; 9; Dellapiana Elena (2018). "Architettura e/o Rivoluzione" up at the Castle. A Self-Convended Conference in Turin (April, 25-27 1969)". *Histories of PostWar Architecture*, 2(1), pp. 1-16.
- [11] Una completa cronaca del convegno, in forma di report degli interventi invitati e di verbali dei giorni di discussione, è in *Marcatré 50/55* (1969).
- [12] Avondo Gian Vittorio (2017). *Il '68 a Torino*. Torino: Il Capricorno.
- [13] Caramel Luciano (a cura di) (1969). *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione urbana*, Como: s.e., ph. Ugo Mulas, Grafica Bruno Munari; Golan Romy (2016), *Campo Urbano: Episode from an Unwritten History of Participation*. In Paola Antonelli, Matilde Nardelli, Margherita Zanoletti (a cura di). *Bruno Munari The Lightness of Art*, London: Peter Lang, pp. 327-358.
- [14] Tra gli altri, la recente mostra *Utopie Radicali*, a cura di Gianni Pettena, Pino Bruggellis, Alberto Salvadori. Macerata: Quodlibet, 2018.
- [15] Dal comunicato stampa a firma della "Segeteria" della manifestazione sostenuta e finanziata da enti pubblici.
- [16] A fianco alle recenti ricerche in occasione del cinquantenario, anche di valore, sui vari gruppi radical, si registrano continue letture in chiave di costume, come per esempio il volume di Morozzi Cristina (2017). *Il design non è una cosa seria. Memorie di una ragazza radicale*. Milano: Rizzoli.
- [17] Dellapiana Elena, Pesando Annalisa B. (2018). *In front of and behind the mirror: Women in Italian Radical Design*. In Ana Fernandez Garcia, Helena Sarazin (a cura di), *Women Designers, Architects and Engineers between 1969 and 1989*, Proceedings of the 3rd International MoMoWo Conference, Ljubljana: UP, pp. 93-106.
- [18] Fusinato Marco, Scott Felicity D., Wasiuta Mark (2014). *La fine del mondo*. New York: Rainoff.
- [19] Si vedano i contributi di Pia Rigaldiès e Ramon Rispoli in questo volume.
- [20] Uno spunto a fare da "pendant" al gruppo torinese sono gli UFO toscani che, nelle persone di Patrizia Cammeo e Riccardo Foresi, svolgono una intensa attività di pianificazione urbana in centri toscani in accordo con le amministrazioni "rosse" (colloquio dell'autrice con Patrizia Cammeo, estate 2017).
- [21] Scott Felicity (2004). *Italian Design & the New Political Landscape*. In Michael Sorkin (a cura di), *Analyzing Ambasz*, New York: Monacelli Press, pp. 109-156.
- [22] Si veda il contributo di Ramon Rispoli in questo volume.
- [23] Gueft Olga (1972). "Italy's Super-salesman Come to Moma", *Interiors*, vol. CXXXI, n. 12, July 1972, p. 92; il MoMa non era nuovo a tali interventi, anche la celebre mostra del 1952 *Olivetti: Design in Industry* era stata voluta e finanziata dall'azienda di Ivrea; Carter Jim (2018). "Italy on Fifth Ave: from the museum of Modern Art to the Olivetti Showroom". *Modern Italy*, volume 23, issue 1 (febbraio), pp. 103-122.
- [24] Dellapiana Elena (2018). "Dalla 'Casa all'italiana' all'Italian Style. La costruzione del Made in Italy". *Ceramica e Arti Decorative del Novecento*, II, pp. 65-100.
- [25] Gruppo STRUM (per un'architettura strumentale) (1972). *Appunti filmati*, Fotografia di Paolo Mussat Sartor, coordinamento generale Inj Rami, 31 minn., b.n., Archivio del Laboratorio Audiovisivi del Politecnico di Torino.
- [26] Tra le altre immagini scelte a supporto del testo sul ruolo del design, oltre a molti dei prodotti presentati alla mostra newyorchese - opere di Zanuso, Magistretti, Colombo, gli Scarpa, prodotti Snaidero e Olivetti - oltre al classico schema delle Unité d'Habitation, è ben documentato il progetto per il centro direzionale di Torino, molto lodato da Ponti in quanto concentrato di edifici alti di qualità, ma stigmatizzato dal gruppo per il cattivo uso della rendita di posizione; Ponti Gino (1964). "Le torri di Torino". *Domus*, 411, pp. 1-10.
- [27] Tranfaglia Nicola, Mantelli Bruno (1999). *Apogeo e collasso della città fabbrica. Torino dall'autunno caldo alla sconfitta operaia del 1980*. In *Storia di Torino*, IX, Torino: Einaudi, pp. 829-838.
- [28] "È stata una mostra estremamente importante. È rimasta lì. Non è successo più niente. Poco." Così si esprime Ettore Sottsass nel bilancio sulla mostra del MoMA incluso nel programma "Lezioni di design" *La conferma: "Italy, the new domestic landscape at MoMA di New York con Emilio Ambasz*, Programma di Stefano Casciani, Anna Del Gatto, Maurizio Malabruzzi, condotto da Ugo Gregoretti, 2001, RAI Educational/Teche Rai.
- [29] Già al convegno del 1969 a Torino si erano scambiate pesanti accuse di formalismo tra il gruppo organizzatore - che sarebbe confluito in STRUM - che accusa Archigram e Archizoom di limitarsi a "piazze sul tetto palme o piume di struzzo", Dellapiana Elena. *Architettura e/o Rivoluzione*, cit. p. 11.

- [30] *Revolution in Consciousness* è il titolo del *key-note speech* pronunciato da Michael Murphy, nell'edizione del 1971 della conference di Aspen, Getty Archives, *Aspen Records*; ringrazio Ramon Rispoli che ha generosamente condiviso il materiale delle sue ricerche.
- [31] Dellapiana Elena (2017). *The Image of Sustainability in Italy: associations and visual Communication*, atti del convegno *Design History Society, Making and Unmaking the Environment*, Oslo, in corso di stampa.
- [32] Borgonuovo Valerio, Franceschini Silvia (a cura di) (2018). *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita*. Roma: Produzioni Nero.
- [33] Piccioni Luigi, Nebbia Giorgio (2011). "Un tornante del dibattito italiano sull'ambiente: la ricezione dei Limiti dello Sviluppo". *Ricerche Storiche* - a. XLI, 3. (Settembre-Dicembre) pp. 519-540.
- [34] Si veda il contributo di Elena Formia in questo volume.
- [35] Si veda il contributo di Gianluca Grigatti e Pier Paolo Peruccio in questo volume.
- [36] Le notissime campagne per "Pubblicità Progresso" (dal 1971 al 1978) sono affidate a grandi agenzie, anche internazionali tra cui ATA-UNIVAS, Armando Testa, Leo Burnett, MAC, Ted Bates, MAC; Anselmi Paolo (2011). *Pubblicità Progresso: la comunicazione sociale in Italia*. Roma: Rai ERI.
- [37] Si veda il contributo di Gianni Sinni e Ilaria Ruggeri in questo volume.
- [38] Rosselli Alberto (1973). *I metodi del design*. Documenti sui metodi di progettazione curati dal Corso di progettazione artistica per l'industria. Milano: Clup.
- [39] Si veda il contributo di Federico De Ambrosis in questo volume.
- [40] Questo termine risolutivo arriva in realtà nei tardi anni ottanta, quando, per volere di Olivetti, viene organizzata una importante mostra itinerante - e relativo catalogo - su Ulm. Il titolo, nei paesi di lingua tedesca, è proprio *Die Moral der Gegenstände*. Dellapiana Elena. *Quando Olivetti incontra Ulm. La visione di Hans von Klier, 1968-1988*, atti del convegno *Identità Olivetti spazi e linguaggi 1933-1983*, a cura di Davide Fornari & Davide Turrini, in corso di stampa.
- [41] Ci si riferisce qui al contributo di Angelo d'Orsi in apertura a questo volume; inoltre, Rispoli Ramon (2017). "Tafari, Jameson e le due facce dell'utopia". *Ananke*, 80, pp. 14-19.

— Design e denuncia. Convergenze tra ecologia politica e comunicazione visiva a partire dalla mostra “Aggressività e violenza dell’uomo nei confronti dell’ambiente” (Rimini, 1970).

Elena Formia — Alma Mater Studiorum Università di Bologna

È il 20 settembre 1970 quando, alla Fiera di Rimini, inaugura la *I Biennale internazionale di metodologia globale della progettazione “Le forme dell’ambiente umano”*. Il principale animatore della manifestazione è il neonato Centro internazionale di ricerche sulle strutture ambientali “Pio Manzù”, un organismo patrocinato dalle Nazioni Unite e dal Governo italiano, fondato su iniziativa di Gerardo Filiberto Dasi a Verucchio, in memoria del designer italiano Pio Manzoni [1].

L’evento, coordinato da un comitato direttivo di calibro internazionale – tra gli altri, Ercole Checchi (Presidente del Centro), Giulio Carlo Argan (Coordinatore dei lavori del Centro), Umbro Apollonio, Luciano Anceschi, Gillo Dorfles, Franco Ferrarotti, Tomás Maldonado, Bruno Munari –, si propone di illustrare al grande pubblico le ragioni, anche teoriche, dello sviluppo di una nuova coscienza ecologica materializzata attraverso le culture di progetto (Fig. 1). Le parole usate da Giulio Carlo Argan nel testo introduttivo *Dal design all’ecologia generale*, aiutano a inquadrare la sottesa relazione tra design, ecologia e politica: «Il problema del design rientra in quello del rapporto tra cultura e politica, ma questo non si risolve, come dovrebbe, nella dialettica positiva delle relazioni interdisciplinari perché, purtroppo, nel mondo odierno la politica si pone come potere e non come cultura» [2].

In effetti, la Biennale presenta alcuni tratti peculiari, a partire dalla sua sede, Rimini, una città insolita nella mappa geopolitica del design



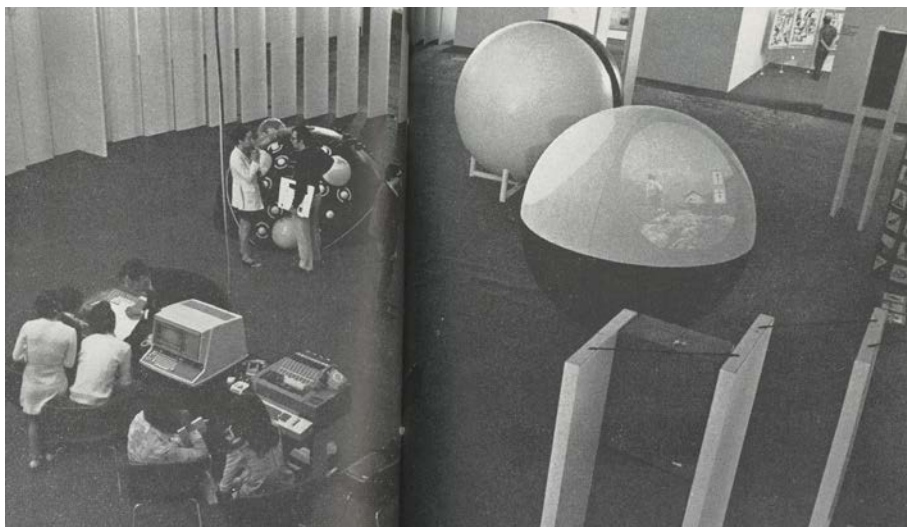
Fig. 1 — Guida alla I Biennale internazionale di metodologia globale della progettazione "Le forme dell'ambiente umano" («Strutture Ambientali», n. 4-5, 1970, copertina). L'evento è realizzato in un'area di 5000 metri quadrati del centro fieristico di Rimini (progetto espositivo di Kuniko Watanuki e Renzo Sancisi).

italiano dell'epoca. In termini di periodizzazione, delinea la transizione tra la presunta "crisi" del design industriale italiano dei primi anni sessanta, la sua parziale evoluzione nelle contestazioni del 1968 e la seconda ondata del radical design della metà degli anni settanta, che si sviluppa parallelamente all'embargo petrolifero del 1973. È questo il periodo in cui i rapporti dei designer con il settore industriale si consolidarono ma, allo stesso tempo, emerge una riflessione sull'identità professionale e le possibili responsabilità nei confronti della società.

Come una micro-storia, questo evento è relegato ai margini delle narrazioni storiche dominanti. Tuttavia, se guardati attraverso nuovi filtri interpretativi, molti dei temi della Biennale risultano particolarmente significativi. L'esposizione travalica infatti i confini tra progetto del prodotto, progetto della comunicazione, progetto architettonico e progetto urbano, offrendo una visione prospettica e multidisciplinare basata su «un modello di ambiente discendente da un modello di uomo e società ancorato alla storia e immerso nel suo divenire» [3].

Ne è una riprova la complessa organizzazione della manifestazione, essa stessa un progetto sistemico, una forma di ecologia. La Biennale si articola, nei dieci giorni di apertura, in tre sezioni: didattica, operativa, di collegamento. I mezzi di comunicazione utilizzati includono film e televisione, fotografia, grafica, schemi di processo, che accompagnano il fitto

Fig. 2 — La mostra del gruppo coordinato da Herbert Ohl sul "Tempo libero", con l'elaboratore elettronico 1108 di Univac, Rimini, 1970.



programma di tavole rotonde e conferenze, di cui purtroppo rimangono testimonianze parziali [4], ma in cui figurano autorevoli relatori quali Fernando Belaúnde Terry, presidente del Perù nonché promotore del progetto della Grande Carretera Marginal de la Selva; l'architetto giapponese Kenzō Tange; Konrad Wachsmann, direttore del Building Institute of the University of Southern California; Erwin K. Baumgarten, direttore dell'Information Center delle Nazioni Unite.

La parte espositiva è invece organizzata in quindici aree intese come "luoghi di raccolta" di artefatti industriali, progetti, prodotti editoriali, destinati a documentare gli sviluppi della progettazione ambientale [5] e derivati in gran parte dal lavoro dei gruppi di ricerca interdisciplinari istituiti, su iniziativa del Centro, nel 1969 per compiere una riflessione su tre tematiche: "Tempo libero e strutture ambientali", "Programmazione territoriale come equilibrio di autogestione nel sistema ecologico uomo-ambiente" e "Organizzazione e comunicazione nello spazio operativo".

La ricerca dell'area dedicata al "Tempo libero" (opera del gruppo internazionale coordinato dal designer tedesco Herbert Ohl) si concretizza attraverso grandi sfere che illustrano il concetto di "auto-strutturazione del tempo libero": un "elaboratore elettronico" Univac dialoga con il pubblico per mezzo di una tastiera e ne delinea i possibili *loisirs*. Il progetto intende mostrare le implicazioni della tecnologia nella gestione

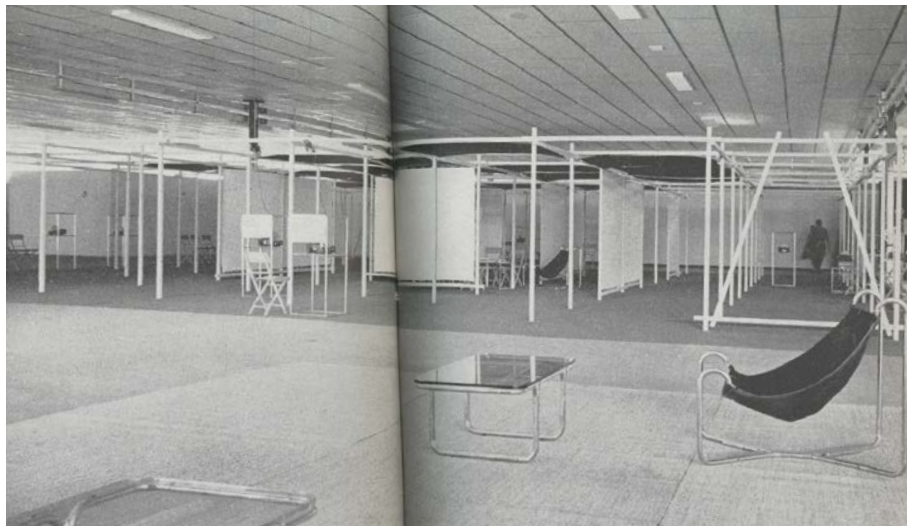


Fig. 3 — L'esposizione a opera di Bruno Munari per il gruppo "Programmazione territoriale", coordinato da Leonardo Mosso, Rimini, 1970.

del tempo libero individuale, concependo meta-artefatti che facilitino nuove forme di relazione tra uomo e ambiente (Fig. 2). Il gruppo di lavoro italiano sulla "Programmazione territoriale", guidato dall'architetto piemontese Leonardo Mosso, propone invece, nell'allestimento di Munari (Fig. 3), un sistema di co-progettazione del territorio a partire dall'ascolto delle comunità, degli abitanti e di fasce deboli come i bambini. Mosso immagina un nuovo "modello sociale", che si arricchisce dei contributi della semiotica e dell'antropologia. Il terzo gruppo, operativo sul tema "Organizzazione e comunicazione nello spazio operativo" e coordinato dal filosofo e linguista Silvio Ceccato, espone infine una ricerca sul linguaggio pubblicitario come processo segnico. Ed è in questo contesto che si inserisce la mostra *Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente*, principale oggetto di questo contributo.

La mostra, curata dall'Art Directors Club Milano diretto da Giancarlo Iliprandi, rappresenta una prima importante testimonianza del ruolo del graphic design nello sviluppo della comunicazione di pubblica utilità. Come ricorda lo stesso Iliprandi, la comunicazione di utilità sociale è da intendersi come un campo che travalica le istanze di natura ecologica per affrontare temi e sviluppare servizi più complessi [6].

La piccola esposizione raduna le opere di alcuni dei principali protagonisti della grafica italiana del Novecento, il cui lavoro aveva già

Fig. 4 — La mostra curata da Giancarlo Iliprandi (Art Directors Club Milano), "Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente", Rimini, 1970.



trovato riscontro a livello internazionale [7] per la collaborazione con istituzioni, per progetti di grafica editoriale, così come per l'ideazione dello "stile industriale" di aziende come Pirelli, Finmeccanica, Fiat e Olivetti.

Il layout espositivo è abbastanza semplice. I materiali visuali, bozzetti pubblicitari e manifesti, sono affissi alle pareti, su una doppia fila (Fig. 4). Al centro dell'ambiente sono esposti oggetti decontestualizzati, come la ricostruzione di un incidente stradale intitolata *Week End*, in cui una serie di automobili semidistrutte, deformate da una luce alternata ossessivamente, danno tangibile prova di uno dei temi oggetto di denuncia (Fig. 5).

Gli argomenti illustrati coprono diverse tematiche d'interesse. Un primo gruppo si muove nella direzione di orientare il pubblico verso una rinnovata consapevolezza ecologica. L'inquinamento delle acque, dell'aria e sonoro è rappresentato, tra gli altri, nei lavori di Daniele Baroni, Marco Bergamaschi, Egidio Bonfante, Giovanni Brunazzi, Leonardo Mattioli. Le opere esposte sottendono l'uso di un linguaggio di denuncia, critica, contestazione, in cui la relazione tra uomo e risorse naturali diviene oggetto di conflitti e incertezze (Fig. 6).

Altro argomento cardine è quello della non violenza. Iliprandi lo declina nei confronti dell'ambiente naturale e del patrimonio culturale: la mano ingigantita di una statua, nella quale i segni del degrado diventano macroscopici, dice basta alla "violenza nei centri storici".

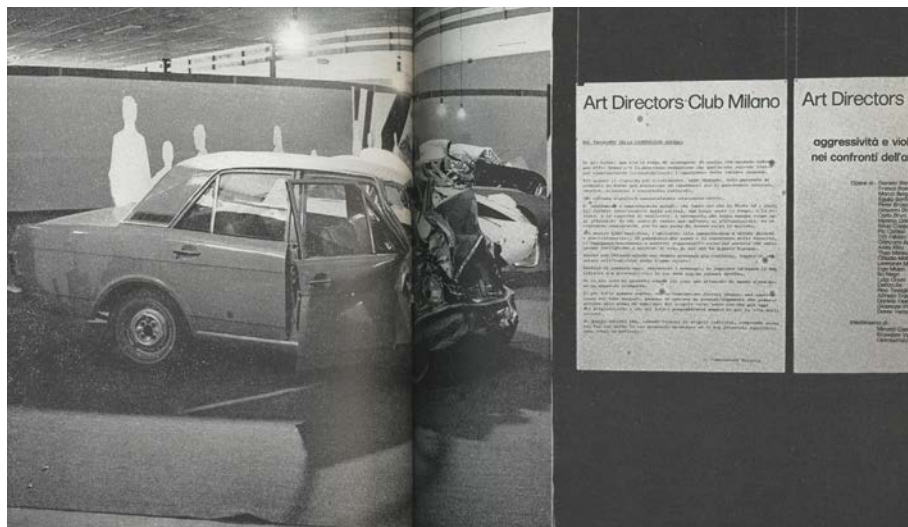


Fig. 5 — L'installazione "Week End" al centro della mostra "Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente", Rimini, 1970.

Mimmo Castellano intitola la sua opera *G come Giustizia. L come Libertà*, citando un paragrafo del romanzo poliziesco *Venere privata* dello scrittore Giorgio Scerbanenco (1966) ed evocando l'ossessione del protagonista per la verità di fronte all'immobilismo e all'arretratezza della società italiana e, più nello specifico, della città di Milano, spazio privilegiato per il crimine e l'ingiustizia.

Ilio Negri firma una serie di poster intitolati *No alla civiltà, se questa è civiltà* composti da un pacchetto tipografico monotono posto sopra le rappresentazioni grafiche e visive de "L'ignoranza uccide", "L'acqua uccide", "L'iconoclastica uccide", "Il rumore uccide", "Il fitocidio uccide", "L'eroticismo uccide", "La violenza uccide", "Il disordine uccide", "L'aria uccide", "La droga uccide", "L'incoscienza uccide", "La strada uccide", "La fame uccide".

Infine, l'*Ex-Voto* di Pino Tovaglia e Teresita Hangeldian Camagni recita: "Ex voto passato, presente, futuro – ex voto ogni giorno, ogni momento – per ringraziare Dio, il Diavolo, l'Uomo di essere ancora capace di vivere".

I manifesti restituiscono riflessioni teorizzate su riviste specializzate come *Linea Grafica* o dibattute all'interno di istituzioni come l'Aiap, anticipando concetti che verranno poi sintetizzati nel celebre volume di Albe Steiner *Il mestiere di grafico* (1978). Non si tratta quindi di media

Fig. 6 — Egidio Bonfante, "Produco con licenza di uccidere", poster incluso nella mostra "Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente", Rimini, 1970. © Paola Bonfante/Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

PRODUCO

CON LICENZA DI UCCIDERE



clandestini, nè di forme di contro-comunicazione, ma di un tentativo di dimostrare una nuova funzione della comunicazione, prima ancora che le prime campagne della Pubblicità-Progresso venissero lanciate nel 1971. Adottando un approccio distinto rispetto a quello sviluppato in altri paesi come gli Stati Uniti, la mostra crea una convergenza tra il linguaggio della progettazione grafica professionale e i discorsi portati avanti dai gruppi radicali e dagli underground media. Ma soprattutto lascia intravedere una sostanziale vicinanza con i temi, i processi e gli strumenti utilizzati dai rappresentanti del movimento ecologista italiano.

Quali sono i margini di sovrapposizione tra ecologia politica e design media in Italia?

La storiografia del movimento ambientalista italiano [8] concorda nel riconoscere la nascita della stagione dell'ecologia politica, che vedeva nella questione ambientale il cuore di un progetto globale di trasformazione della società, all'inizio degli anni settanta (seppure con alcune spinte anticipatorie negli anni cinquanta e sessanta) [9]. In Italia si cominciano a riconoscere i risvolti negativi di un "miracolo economico" caratterizzato da un rapido aumento della produzione delle merci, da una discreta diffusione del benessere, pur con vistose disuguaglianze e contraddizioni, da intensi spostamenti della popolazione dal Sud al Nord. Nonostante questo fermento, all'inizio del nuovo decennio l'associazionismo e la cultura ambientalista italiani sono ancora piuttosto fragili. Il WWF, che costituisce la grande novità italiana in termini di efficacia e di visibilità, può contare ancora su poche migliaia di iscritti e su poche sedi locali, mentre un ambientalismo di sinistra comincia a manifestarsi, incontrando la diffidenza sia del Pci che di gruppi extraparlamentari.

Le premesse di questo fenomeno vanno rintracciate negli Stati Uniti, dove la lotta contro le industrie inquinanti era già presente nelle mobilitazioni studentesche della fine degli anni sessanta, dando origine alla cosiddetta "primavera silenziosa" (con riferimento al libro *Silent Spring* di Rachel Carson, 1962): il 22 aprile 1970, a New York e in altre decine di città degli Stati Uniti, milioni di americani scendono in piazza per celebrare l'"Earth Day", un evento che presenta vistose ricadute sulla stampa italiana. Due, infatti, sono le novità di questo evento: la vastità della partecipazione e la dimensione politica della protesta. È questo,

infatti, l'anno in cui le idee e gli stimoli della “primavera” dell'ecologia americana iniziano a penetrare nel nostro paese, attraverso, da una parte, la creazione di nuovi canali di contro-comunicazione di matrice ambientale e, dall'altra, la traduzione dei principali libri-manifesto.

Protagonisti della nuova “contestazione ecologica” in Italia sono poche e circoscritte élite raccolte attorno a singoli intellettuali, a riviste e a gruppi organizzati. A partire dal 1970, l'ambiente diviene un tema su cui si esercitano eminenti giornalisti e che occupa editoriali e prime pagine dei quotidiani. Animano il dibattito figure come Antonio Cederna [10] (*Il Mondo*, *Corriere della Sera*), Alfredo Todisco [11] (*Corriere della Sera*), Mario Fazio (*La Stampa*), Giulio Maccacaro, Giorgio Nebbia [12] (*Il Giorno*), Virginio Bettini (*Avvenire*). Nel 1972, il giornalista Dario Paccino, allora segretario dell'associazione Federnatura, pubblica *L'imbroglione ecologico*, nel quale sottolinea la diffidenza della sinistra nei confronti dei conservazionisti, delle associazioni protezionistiche tradizionali (come il WWF) e dei difensori della natura. La figura di Paccino è tra le più emblematiche dello sforzo di ancorare il pensiero ecologico all'obiettivo di una trasformazione strutturale della società. Negli stessi anni, Bettini, giovane ricercatore universitario, e Nebbia, professore di merceologia all'Università di Bari, abbracciano, come intellettuali di sinistra, le idee dell'ecologia politica. Nel 1972, Bettini cura l'edizione italiana de *Il cerchio da chiudere* di Barry Commoner e nel 1971 fonda la prima rivista italiana di ecologia globale *Ecologia* (1971-1973, undici fascicoli in tutto). È qui in particolare che emerge la scelta di privilegiare l'impostazione dell'animatore dell'ambientalismo statunitense Commoner, che si pone in contrasto con le tesi enunciate da Paul Ehrlich tre anni prima e, in parte, riprese dal rapporto su *I limiti dello sviluppo* elaborato dal Club di Roma nel 1972 [13]. Altre riviste che nascono in quegli anni sono: *Sapere* (negli anni in cui è diretta da Maccacaro), *Denunciamo* (apparsa irregolarmente o come supplemento di altre riviste, dal 1973 al 1978), *Nuova ecologia* (pubblicata regolarmente come mensile dal vol. 1 nuova serie del 1979).

Come delinea la storia dell'ambientalismo, immaginare un futuro sostenibile nella “stagione dei movimenti” significa denunciare, criticare, informare, creare conoscenze e metodologie ed educare il pubblico a nuovi comportamenti. Significa trasformare l'ideologia del futuro e le relative forme di pensiero utopico e distopico in una pratica condivisa



Fig. 7 — La seconda inchiesta dal titolo "L'habitat corrotto" dell'inserto di «Abitare Se», pubblicata nel dicembre 1971.

e materiale. Significa dare forma alla “crisi”, identificarne i paradossi e proporre una narrativa politica.

È quindi possibile ipotizzare una corrispondenza tra quanto dibattuto dai sostenitori dell'ecologia politica e la mostra curata da Iliprandi, che si accompagna ad altre iniziative sorte in Italia nello stesso periodo. Emblematico, in questo senso, il caso di *Se*, inserto pubblicato – per un paio di anni tra il 1970 e il 1972 – dalla storica rivista *Abitare* sotto la direzione di Piera Peroni, come giornalismo d'inchiesta sui temi dell'abitare contemporaneo, strettamente correlato alle forme di informazione del movimento ambientalista nazionale e ai suoi personaggi (Fig. 7). Ulteriore dimostrazione di questa convergenza, è la conferenza “Uomo Natura Società”, organizzata nel novembre del 1971 dall'Istituto Gramsci vicino a Roma, in cui spiccano le relazioni, oltre che di Nebbia e Paccino, di Alesandro Mendini e Maldonado, il cui volume *La speranza progettuale* del 1970 viene frequentemente citato. È questa una delle rare occasioni in Italia in cui la critica marxista canonica offre l'occasione di un'azione politica incentrata sui valori ecologisti per la ricostruzione della società.

Tra il 1970 e il 1973 le occasioni di sovrapposizione tra ecologia politica e culture del progetto sono frequenti e nutrite; ciò che sembra progressivamente venire a mancare, invece, è la capacità di strutturarsi e perdurare nel tempo. Ritorniamo al caso della Biennale di Rimini. Nonostante la sua organizzazione complessa, l'evento non proseguirà negli anni successivi all'edizione del 1970. Dal 1971 la programmazione del Centro si trasforma nelle Giornate di studio internazionali (1973-2014), che assumono progressivamente una posizione politica vicina al Partito Socialista Italiano. Mentre la rivista *Strutture Ambientali* continua a documentare il dibattito. Ma come viene percepito questo evento?

Se la stampa quotidiana è particolarmente attenta a rintracciare i segnali di una “cybertopia”, la critica specializzata ne esprime una comprensione più profonda. *Casabella*, media partner della Biennale e ospite insieme ad *Architectural Review* di una mostra sugli strumenti editoriali per l'ambiente, offre, attraverso le parole di Mendini, una lettura che si traduce nel manifesto *Il design al servizio dell'uomo*. La rivista *IN. Argomenti e Immagini di Design* introduce invece una diversa formula interpretativa che riconduce l'evento, programmaticamente, all'idea di Utopia che frequentemente ricorre in questo prodotto editoriale. Particolarmente interessante è il saggio di Ceccato (*Utopia, futurologia e scienza. L'utopia e l'uomo del futuro*), che esprime evidenti collegamenti con il campo dei *future studies* – conosciuto in Italia alla fine degli anni sessanta grazie alla rivista *Futuribili* (1967-1974), diretta da Piero Ferraro, e a figure come Eleonora Barbieri Masini e Nebbia.

Appare significativo indirizzare la conclusione di questo intervento in questa prospettiva, a dimostrazione di come le culture del progetto si fondano e integrino con un pensiero interdisciplinare dedicato a riflettere sui futuri possibili che integrano una prospettiva di sostenibilità. L'anno dopo la Biennale, Gui Bonsiepe pubblica, sulla rivista *Futuribili*, il saggio *Ecologia e progettazione industriale*, in cui conduce una lucida analisi delle implicazioni ecologiche del design, ponendo alla comunità professionale una sfida importante: «Se saremo capaci di attuare una riforma dei metodi e dei contenuti delle discipline tecnico scientifiche, potrà essere giustificata nel futuro l'affermazione: la sopravvivenza grazie alla progettazione, invece della catastrofe a causa della progettazione» [14].

- [1] Il Centro nasce nel 1969 su iniziativa di Gerardo Filiberto Dasi «[...] e di quattordici studiosi, accomunati dal desiderio di dare forma a una ricerca che ponesse al centro l'Uomo in un rapporto armonico con l'ambiente. [...] una fucina culturale, attenta ai temi di attualità e in libertà da condizionamenti economici o politici» (citazione tratta dal sito web del Centro, ora oscurato). Prima di questo episodio, Dasi - artista e pittore - è già stato un attivo animatore culturale, lavorando con critici e artisti radunati nei Convegni internazionali di artisti, critici e studiosi d'arte (Rimini-Verucchio-San Marino), e partecipando all'organizzazione delle Biennali d'arte di San Marino: sei edizioni che hanno luogo tra il 1956 e il 1967 nelle sale della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, ospitando figure come Renato Guttuso, Christo, Piero Dorazio, Jannis Kounellis, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Giulio Turcato. Il riferimento al designer Pio Manzoni, figlio dello scultore Giacomo, morto prematuramente nel 1969, nasce come «una forma di omaggio doverosa qualora si voglia tener conto che la Biennale è la prima manifestazione pubblica del Centro; di quel Centro cioè che non poco Egli ha contribuito a prefigurare fin da quando le manifestazioni congressuali sull'arte mostrarono le prime incrinature nel fronte della cultura italiana» («Omaggio a Pio Manzù» (1970), *Strutture Ambientali*, 6, p. 52). L'attività del Centro è stata formalmente chiusa il 20 gennaio 2016.
- [2] Argan Giulio Carlo (1970). «Dal design all'ecologia generale», *Strutture Ambientali*, 4-5, p. 9.
- [3] «Organigramma della ricerca» (1970), *Strutture Ambientali*, 4-5, p. 69.
- [4] Se si escludono i testi raccolti nel periodico *Strutture Ambientali* e pubblicati nel 1970, altre testimonianze si trovano nel numero 350-351 di *Casabella*, luglio-agosto 1970, e nel dattiloscritto con appunti a mano *Nuova ecologia: programmazione territoriale come equilibrio di autogestione nel sistema ecologico uomo-ambiente* (allestimento Bruno Munari, struttura di Leonardo Mosso), datato 1970 e conservato presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino. In assenza di un archivio, la storia del Centro è documentata dalla serie di pubblicazioni *Strutture Ambientali* che ne narrano le premesse, lo sviluppo e le implicazioni.
- [5] Le aree espositive sono: 1) Tempo libero (Herbert Ohl, Bruno Maderna, Univac); 2) Retrospectiva di Pio Manzoni; 3) Ring-Unit Construction System di Herbert Ohl; 4) Programmazione territoriale (Leonardo Mosso); 5) La funzione dello strumento editoriale nella strumentazione dell'ambiente umano (*The Architectural Review* e *Casabella*); 6) Sonorizzazione con elaboratori elettronici (Pietro Grossi - IBM Italia); 7) Aggressività e violenza dell'uomo nei confronti dell'ambiente (Art Directors Club Milano); 8) Processo segnico nel linguaggio pubblicitario (Adalberto Cenetti); 9) Grande Carretera Marginal de la Selva (Fernando Belaúnde Terry); 10) Progettazione ergonomica (Centro di ergonomia - Rodolfo Margaria); 11) Piano di salvaguardia e Centro Direzionale di Bologna (Kenzō Tange - Comune di Bologna); 12) Metodologia e didattica del costruire (Konrad Wachsmann); 13) Linguaggio e metalinguaggio nella prassi progettuale estetica contemporanea (Corrado Gavinelli); 14) Strutture sottomarine (Claus Jürgen); 15) Progetti minimi di sopravvivenza (Gianni Emilio Simonetti).
- [6] Iliprandi Giancarlo (2009). *Una grammatica ritrovata*, Milano: Lupetti.
- [7] Diverse figure erano state oggetto dell'esposizione *10 Milan Designers* organizzata nel 1960 presso la Composing Room Gallery 303 di New York da Max Huber, e, successivamente, nel 1967, della mostra *Today's Italian Publicity and Graphic Design* presso la Reed House di Londra.
- [8] Per una rassegna della storiografia del movimento ambientalista e dell'ambiente in Italia, cfr. Paolini Federico (2011), «La storia dell'ambiente in Italia: appunti sullo stato dell'arte», *Ricerche storiche*, XLI (3), pp. 489-496. Altri volumi significativi sono, in ordine cronologico: Nebbia Giorgio (1994), «Breve storia della contestazione ecologica», *Quaderni di Storia Ecologica*, 4, 19-70; Meyer Edgar H. (1995), *I pionieri dell'ambiente. L'avventura del movimento ecologista italiano: cento anni di storia*. Milano: Carabà; Poggio Andrea (1996), *Ambientalismo*. Milano: Editrice Bibliografica; Piccioni Luigi (1996), *Il volto amato della patria: il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, Camerino: Università degli studi di Camerino; Nebbia Giorgio (1999), «Per una definizione di storia dell'ambiente», *Ecologia Politica CNS*, 9(27). Disponibile presso <http://www.ecologiapolitica.org/web/3/articoli/nebbia.htm> [ottobre 2019]; Della Seta Roberto (2000), *La difesa dell'ambiente in Italia: storia e cultura del movimento ecologista*. Milano: Franco Angeli; Della Porta Donatella e Diani Marco (2004), *Movimenti senza protesta? L'ambientalismo in Italia*. Bologna: Il Mulino; Della Valentina Gianluigi (2011), *Storia dell'ambientalismo in Italia. Lo sviluppo insostenibile*. Milano: Bruno Mondadori.
- [9] Nel 1955 nasce l'associazione Italia Nostra per la difesa e la conservazione del «patrimonio storico, artistico e naturale» del paese. Nel 1966 viene fondata la sezione italiana del World Wildlife Fund (WWF Italia), di dichiarata impronta naturalistica. Non vanno trascurate altre esperienze come quella del Movimento italiano per la protezione della natura, fondato nel 1948 e spentosi dopo circa un decennio, lasciando però alcuni attivi nuclei locali da cui sorgono altre associazioni in parte confluite, nel 1970, in Federnatura. Nello stesso anno nasce il Fondo italiano per l'ambiente per assicurare la protezione di siti archeologici e paesaggistici minacciati.
- [10] L'attività di Cederna è oggi documentata dal suo archivio (www.archiviocederna.it). Nel 1975 i suoi principali articoli sono raccolti nel volume *La distruzione della natura in Italia*.
- [11] Gli articoli di Todisco sono poi raccolti nel volume *Breviario di ecologia* (1974).
- [12] Nebbia ha donato parte del suo archivio al Musil - Museo dell'Industria e del Lavoro di Brescia dove sono conservati anche il Fondo Paccino e il Fondo Masini.
- [13] La posizione di Commoner, espressa in vari articoli e soprattutto nel citato *The Closing Circle*, come pure il dibattito con Ehrlich, sono illustrati per la prima volta in modo organico in Italia in: Nebbia Giorgio (1972), «Popolazione - consumi - tecnologia», *Ecologia*, II(7), pp. 39-41.
- [14] Bonsiepe Gui (1971), «Ecologia e progettazione industriale», *Futuribili*, V (39), p. 36.

Si precisa che questo saggio è stato parzialmente pubblicato in Formia Elena (2019), *Forms of Human Environment (1970): Italian design responds to the global crisis*. In: Kjetil Fallan (ed.), *The Culture of Nature in the History of Design*, London-New York: Routledge, pp. 189-205.

— Il progetto come dis-ordine: i radical italiani e la politica del dissenso.

Ramon Rispoli — Università degli Studi di Napoli Federico II

Questo contributo si propone di tornare a riflettere sull'esperienza del radical design italiano, centrando l'attenzione su alcune delle proposte della celebre mostra sul *New Domestic Landscape* curata da Ambasz al MoMA di New York nel 1972, e sulla lettura critica offerta all'epoca da Manfredo Tafuri nel suo altrettanto celebre saggio per il catalogo [1]. L'intenzione è quella di ribadire la validità politica del contributo dei radical, alla luce di una visione della politica stessa – e della democrazia – molto diversa da quella di Tafuri: quella del filosofo francese contemporaneo Jacques Rancière, che può essere iscritta a pieno titolo nel solco della teoria politica post-marxista e “postfondazionale”.

Oggetto di interesse, in questa sede, sono gli artefatti e gli *environments* che Ambasz, nel suo progetto espositivo, incluse nella categoria della “contestazione”. Da una parte, com'è noto, vi era l'insieme di proposte che Ambasz accomunava nella categoria del *pro-design*, nella misura in cui esprimevano una critica produttiva all'interno della disciplina: artefatti, o anche veri e propri complessi spaziali, le cui configurazioni flessibili permettevano agli utenti diverse modulazioni della frontiera tra spazio dell'intimità domestica e spazio comunitario e quindi diverse modalità di relazione sociale, in contrapposizione alle forme determinate dello spazio domestico tradizionale [2]. Dall'altra si collocavano invece le proposte del *counter-design*, che rifiutavano qualsiasi compromesso con il sistema produttivo e socioeconomico dell'epoca, promuovendo un atteggiamento di “ritirata dal progetto” e concentrandosi direttamente sull'elaborazione teorica e sull'azione politica [3].



Fig. 1 — Superstudio,
"Supersuperficie",
1972.

Nel suo saggio Tafuri proponeva una disamina spietata dell'esperienza complessiva dei radical, in linea con quanto avrebbe espresso sulle ricerche architettoniche dell'epoca in *Progetto e utopia* [4] e *La sfera e il labirinto* [5]. Tafuri parlava esplicitamente di alienazione dei progettisti dal loro contesto economico e produttivo: un'alienazione che li aveva lasciati privi di altra scelta che non fosse quella di una ritirata nell'allusione, nell'ambiguità e nell'ironia. Il distacco strutturale del design dai cicli di produzione – che vedeva soprattutto nel lavoro di Archizoom e Superstudio – era per lui ciò che permetteva a tali prospettive di presentarsi come la “nuova avanguardia” e, allo stesso tempo, ciò che determinava l'incapacità del progetto stesso di contribuire a una trasformazione politica e istituzionale di qualsiasi sorta.

Immagini come la *Supersuperficie* (Fig. 1) si iscrivevano, per lui, in quella sorta di “internazionale dell'utopia” che non solo era strutturalmente incapace di influenzare le dinamiche concrete dello sviluppo urbano, ma che, ancor peggio, continuava a perpetuare ideologicamente il vecchio mito dell'emancipazione dal lavoro promessa dallo sviluppo tecnologico. L'utopismo a oltranza dei radical era quindi una sorta di cortina di fumo sovrastrutturale che continuava a riproporsi – non a caso, a

suo parere – proprio nel settore del progetto meno coinvolto nella ristrutturazione capitalista dei cicli di produzione. Scriveva infatti:

«L'ideologia ha perciò trovato il posto più appropriato in cui portare avanti la sua attività regressiva. Non è un caso che ha trovato rifugio proprio nel settore meno coinvolto nel ciclo economico: così, il design ha visto i suoi stessi limiti trasformati in una sorta di dubbio privilegio». [6]

In altre parole, le immagini visionarie dei radical non erano per lui nient'altro che strategie di tergiversazione la cui funzione era eludere il vero problema sotto gli occhi di tutti: il caos prodotto, nelle città italiane, dal dominio incontrastato della speculazione immobiliare e dalle debolezze intrinseche di un settore anche tecnologicamente arretrato come quello edilizio. L'immagine ingenua di una vita futura libera dal lavoro faceva di tali utopie veri e propri salti nel vuoto ideologici o, per usare le sue parole, «modi attraverso cui lo spettatore può essere riconciliato con il futuro dato che il presente è irrimediabilmente condannato» [7]. Qualche anno dopo, in un capitolo dell'*Architettura Contemporanea* il cui titolo era proprio *L'internazionale dell'utopia*, avrebbe scritto con esplicito riferimento a Superstudio e Archizoom:

«[...] misurarsi solo con le apparenze dell'universo tecnologico, tentando di dominare quest'ultimo con un'ironica “nostalgia del futuro”, è molto più semplice che studiarne scientificamente le leggi. [...] La tecnologia, letta come occasione di gioco e come “spettacolo”, dà origine a sogni di una ristrutturazione globale di città e territori, rinnova la volontà di una “ricostruzione futurista dell'universo”. Di nuovo, con un'ostinazione degna di miglior causa, l'inconoscibile è eletto a mito: la volontà di forzare il presente è indice di impotenza». [8]

Per Tafuri la proposta dei radical, collocandosi al di fuori dei luoghi decisivi della pratica rivoluzionaria – la realtà concreta dei rapporti di produzione – finiva quindi per risultare troppo pacifica. Tenuto a confrontarsi con una struttura socioeconomica concreta e totalizzante come quella tardocapitalista, qualsiasi “controspazio ideale” si rivelava inconsistente e improduttivo: l'unica lotta possibile era per lui quella capace di investire

la struttura stessa, cioè quella capace di contribuire, in qualche modo e in una qualche misura, alla socializzazione dei mezzi di produzione.

Si tratta, però, di una visione della lotta politica non esente da limiti. Tra gli altri Felicity Scott, in un saggio del 2004 dedicato alla mostra del MoMA [9], ha evidenziato come l'analisi di Tafuri tralasciasse nuovi modi e nuovi spazi emergenti di azione politica, molto più eterogenei e dispersi rispetto al paradigma della lotta di classe tradizionale. Già in quegli anni, com'è noto, il movimento dell'Autonomia Operaia sosteneva che la linea di battaglia fosse del tutto nuova, e che la lotta non avesse più luogo al livello delle masse ma attraverso micro-rivoluzioni e una moltiplicazione delle forme di resistenza “dal basso”, antigerarchiche e antidialettiche, che per loro natura rifiutavano di articolarsi in un unico fronte omogeneo. Si consideravano in tal senso anche diverse forme di produttività, cioè quelle di soggetti sociali diversi rispetto all’“uomo operaio” al centro dell’ortodossia marxista (donne, giovani, lavoratori part-time, lavoratori in nero): soggetti capaci di produrre altre forme di plusvalore, ma anche di aprire altri spazi di lotta potenziale.

Non è un caso, in tal senso, che molte delle proposte incluse nella mostra di New York insistessero sul tema della “liberazione dal lavoro”, del “rifiuto del lavoro” inteso come condizione stessa di possibilità del modo di produzione capitalista: quel “ritirare le forze produttive dalla stessa struttura di produzione” teorizzato in quegli anni da Mario Tronti, e menzionato anche da Germano Celant nel suo saggio per il catalogo [10].

Ma al di là di ciò, come si è detto, lo stesso contributo del radical design può acquisire tutt'altra luce se riletto da una prospettiva molto lontana dal materialismo intransigente di Tafuri, che in questo caso è quella post-marxista e agonistica proposta in anni recenti da Jacques Rancière.

Come già affermato in precedenza, il pensiero di Rancière si iscrive nell'orizzonte del pensiero politico “postfondazionale”, e ciò nella misura in cui prende le distanze da qualsiasi sorta di fondazionalismo, cioè da quelle visioni della politica basate su principi trascendenti, immuni a revisione e collocati al di fuori della società e della politica stessa. Lo stesso determinismo economico marxista è, in tal senso, fondazionale: modi e rapporti economici di produzione sono allo stesso tempo la base e la posta in gioco della politica, la struttura che determina l'ambito sovrastrutturale della politica – cioè quello del potere e del diritto – e della cultura come ideologia.

I teorici della politica postfondazionale rimarcano invece l'ambiguità della nozione stessa di politica, quella sorta di sdoppiamento semantico che le è caratteristico. Da una parte, infatti, il termine “politica” è normalmente usato per fare riferimento a una determinata modalità di deliberazione, di governo e di amministrazione della vita collettiva, di ordine più o meno consensuale ma sempre e comunque contingente; dall'altra, però, lo stesso termine serve indicare l'azione del dissenso, l'alterazione di tale ordine, la negoziazione conflittuale che porta all'emergenza di un ordine nuovo e imprevedibile.

Filosofi come Chantal Mouffe, Ernesto Laclau e Claude Lefort parlano alternativamente della *politica* e del *politico* per riferirsi a questa differenza tra dimensione consensuale e “dissensuale” delle pratiche della convivenza.

Nel suo testo a oggi più celebre, *Il disaccordo*, Rancière ricorre invece a un'opposizione ancor più radicale tra i due termini *polizia* – che nel suo significato profondo indica l'ordine della convivenza, la chiara determinazione delle istituzioni e delle pratiche di governo di ciò che è comune, delle modalità per parteciparvi, della posta in gioco e dei soggetti che hanno la competenza specifica per dedicarsi a essa – e *politica*, che rappresenta invece lo scardinamento costante di tale ordine poliziesco, l'emergenza continua di nuovi ambiti di incontro-scontro e di nuove soggettività politiche [11]. Illuminante in tal senso è l'etimologia greca: “politica” ha infatti radice comune sia con *politeia* (e quindi con la Repubblica platonica, fondata proprio sulla ripartizione ordinata di spazi, tempi e modalità del fare) sia con *polemos* (polemica, dissenso cioè negoziazione sullo stesso *sensu* dell'oggetto del contendere, guerra nella sua estrema manifestazione).

Il cittadino, in generale, può definirsi come colui che “ha una parte” nel governare e nell'essere governato; prima di questo aver parte viene però, per Rancière, un'altra ripartizione: quella che determina *chi* potrà aver parte, e *come* potrà farlo. Esempio in tal senso è ciò che afferma a proposito dell'idea di giustizia “poliziesca” di Platone: essenzialmente, nella *politeia* platonica si ha giustizia quando ognuno occupa in essa il posto che gli spetta – quello di legislatore, di guerriero o di artigiano – e dedica il suo tempo all'occupazione che gli spetta. Gli artigiani non possono occuparsi di affari comuni, perché non hanno

il *tempo* per dedicarsi ad altro che al loro lavoro; non possono essere *altrove* se non nello *spazio* in cui il loro lavoro li aspetta. Alla base della politica c'è dunque un'*estetica* intesa nel senso kantiano del termine, cioè come sistema delle *forme a priori* – spazio e tempo – e della loro partizione e ri-partizione. Questo è ciò che Rancière definisce “divisione del sensibile”, un concetto cruciale nella sua proposta filosofica. La posta in gioco della polizia e della politica sta per lui proprio nel mantenimento, o viceversa, nell'alterazione di questa divisione del sensibile, cioè di questa suddivisione degli spazi e dei tempi che determina «chi può avere parte al comune in funzione di ciò che fa, del tempo e dello spazio nel quale la sua attività si esercita» [12]. Sempre a tal proposito, Rancière sottolinea che per Platone

«il male non è l'avidio desiderio di vascelli e fortificazioni, ma la possibilità che, all'assemblea popolare, qualsiasi fabbro o calzolaio si possa alzare per dare il suo parere sul modo di condurre quei vascelli, o di costruire quelle fortificazioni, e più ancora un'opinione sul modo giusto o ingiusto di farne uso per il bene comune. Il male non è il *sempre di più* ma il *chiunque*». [13]

Proprio in contrasto con ciò, la politica per Rancière è il processo di soggettivazione, cioè di autolegittimazione e rivendicazione del proprio diritto ad avere parola, della propria capacità di agire in modo autonomo. Ancora, politica per lui è la logica egualitaria del *dis-senso*, nell'accezione etimologica del termine: la messa in crisi di un determinato “ordine del sensibile” da cui dipende tale ri-partizione comunitaria di spazi, tempi, modalità e funzioni del dire e del fare.

«L'attività politica è quell'attività che sposta un corpo dal luogo che gli era stato assegnato, o che cambia la destinazione di un luogo; fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, fa sentire un discorso laddove ne risuonava solo l'eco, fa sentire come discorso ciò che era inteso soltanto come rumore». [14]

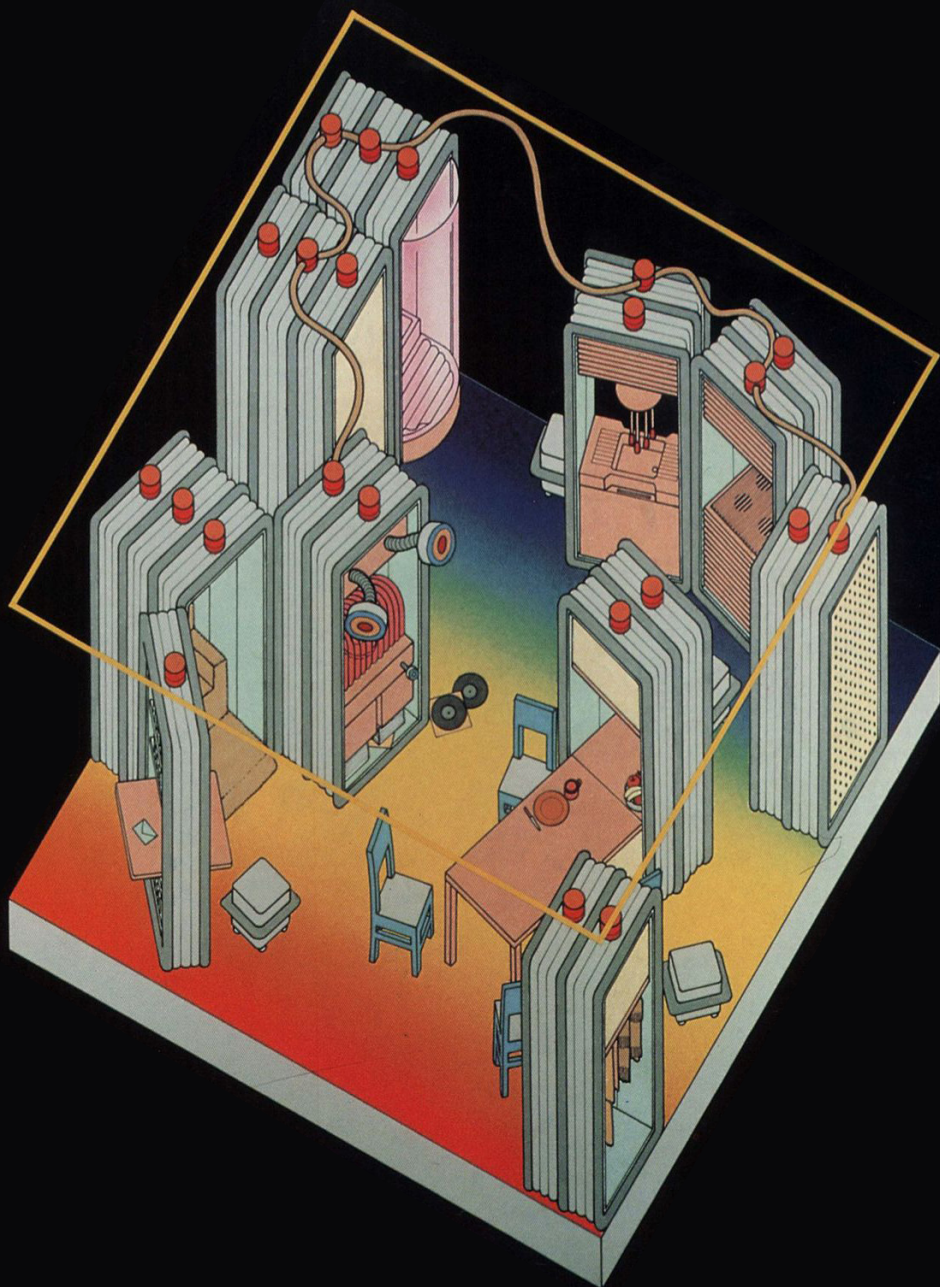
Proprio in queste operazioni di spostamento, di “dislocazione” rispetto alla ripartizione egemonica di spazi e tempi è da ricercare,

secondo Rancière, il vero modo di fare politica delle arti o delle pratiche estetiche in generale, a prescindere dal fatto che il loro contenuto sia esplicitamente “politico” o meno nell’accezione convenzionale del termine. Spostamenti e dislocazioni del genere possono avvenire in una molteplicità di modi diversi, e ciò nella misura in cui è la stessa ripartizione del sensibile a manifestarsi in forme diverse ed eterogenee: per esempio, come linea di demarcazione tra privato e pubblico, tra competenti e non competenti in un certo ambito, tra lavoro materiale e intellettuale, o ancora tra azione politica concreta e azione sugli immaginari.

Visto in quest’ottica, il vero contributo politico dei radical italiani è individuabile proprio nella loro azione di *dis-ordine*, nel senso profondo di rottura di un certo ordine e di una certa ripartizione consensuale – ed egemonica – del sensibile.

Tale azione si manifesta prima di tutto nel riconoscimento dello spazio domestico come spazio politico a tutti gli effetti, in maniera per molti versi analoga alle rivendicazioni femministe di quegli anni – uno dei cui celebri slogan era *il privato è politico* – e in contrasto con il marxismo ortodosso e con la visione dello stesso Tafuri, che concentrava tutte le sue attenzioni su modi e mezzi di produzione. Lo stesso Ambasz riconosceva la capacità dei designer italiani di trattare l’ambito domestico come spazio in cui introdurre nuovi modelli di vita per il più ampio ambito pubblico: uno spazio capace di rispondere al desiderio di ognuno di dar forma in maniera autonoma alla propria vita quotidiana [15]. E a ciò è strettamente connessa l’idea, contraria a qualsiasi visione tecnicista della professione, che il progetto – a qualsiasi scala, al di là delle tassonomie disciplinari tradizionali – non è solo “lavoro”, come quello degli artigiani platonici, ma è esso stesso un modo di fare politica, e ciò proprio nella sua capacità di promuovere, o al contrario di scoraggiare, modi di vita alternativi a quelli della cultura borghese.

Parimenti importante, nell’ottica di tale azione di dis-ordine, è la loro adozione di quelle che possono definirsi “estetiche del dissenso”, nella misura in cui collocavano al di fuori dei paradigmi egemonici della corrispondenza forma-funzione, della forma autoriale e, più in generale, dell’estetizzazione della merce. Qui basti pensare alle forme eccentriche, alle allusioni al *kitsch* e alla cultura di massa di molte celebri proposte della mostra, ma anche all’insistenza di Superstudio e Archizoom sulla



riduzione degli artefatti alla loro dimensione d'uso, o all'“anti-estetica” dei contenitori del *microenvironment* di Sottsass (Fig. 2) che, a detta dello stesso autore, era un modo per opporsi esplicitamente al feticismo della merce della società postindustriale [16].

Infine, un aspetto cruciale che accomuna il lavoro dei radical, pur nell'evidente eterogeneità delle loro proposte, è la rivendicazione dell'utilità dell'azione sugli immaginari, in aperto contrasto con la visione del materialismo marxista ortodosso per cui, come si è detto, qualsiasi impegno in tale ambito viene tacciato irrimediabilmente come sovrastrutturale e quindi ideologico [17].

Qui è utile tornare per un attimo a Rancière e alla riflessione che il filosofo francese propone sull'idea di utopia, come una sorta di spazio ambigualmente sospeso tra polizia e politica: da una parte infatti – sostiene – l'utopia è il “luogo buono” (*eu-topos*) di una divisione armonica, consensuale, non polemica dell'universo sensibile; dall'altra è invece il “non-luogo” (*ou-topos*), l'immagine estrema di una riconfigurazione radicale – e radicalmente polemica – dello stesso sensibile, un'immagine capace di mettere in discussione le forme di ciò che consensualmente si percepisce come territorio del comune [18]. In questo senso, per Rancière le utopie nel loro senso politicamente positivo sono in realtà *eterotopie*: la loro dimensione fondamentale è quella dell'*alterità* o, meglio ancora, dell'*alterazione* dell'ordine dominante e della ripartizione su cui si fonda.

Quelle del *counter-design* erano proprio “utopie negative” di questo genere, utili a mettere radicalmente in questione i limiti, formali e morali, della visione egemonica della città. Ciò emerge con evidenza dalle proposte di Archizoom e Superstudio, ed è particolarmente esplicito nel caso del gruppo Strum che all'utopia dedicava uno dei tre *Fotoromanzi* (Fig. 3), descrivendola come atto provocatorio, negazione della naturalità – e quindi dell'inevitabilità – del modo di produzione corrente: «uno strumento di intervento direttamente legato all'organizzazione delle lotte contro il sistema capitalista» [19]. In tal senso le utopie servivano come strumenti non per il futuro, bensì per il presente [20].

A porre in evidenza questo carattere essenzialmente negativo dell'utopia dei radical fu già all'epoca Filiberto Menna, in un altro dei saggi del catalogo: immagini utopiche di quel genere non costituivano per lui «un'evasione dal presente, ma piuttosto la proposta di un model-

UTOPIA

fotoromanzo

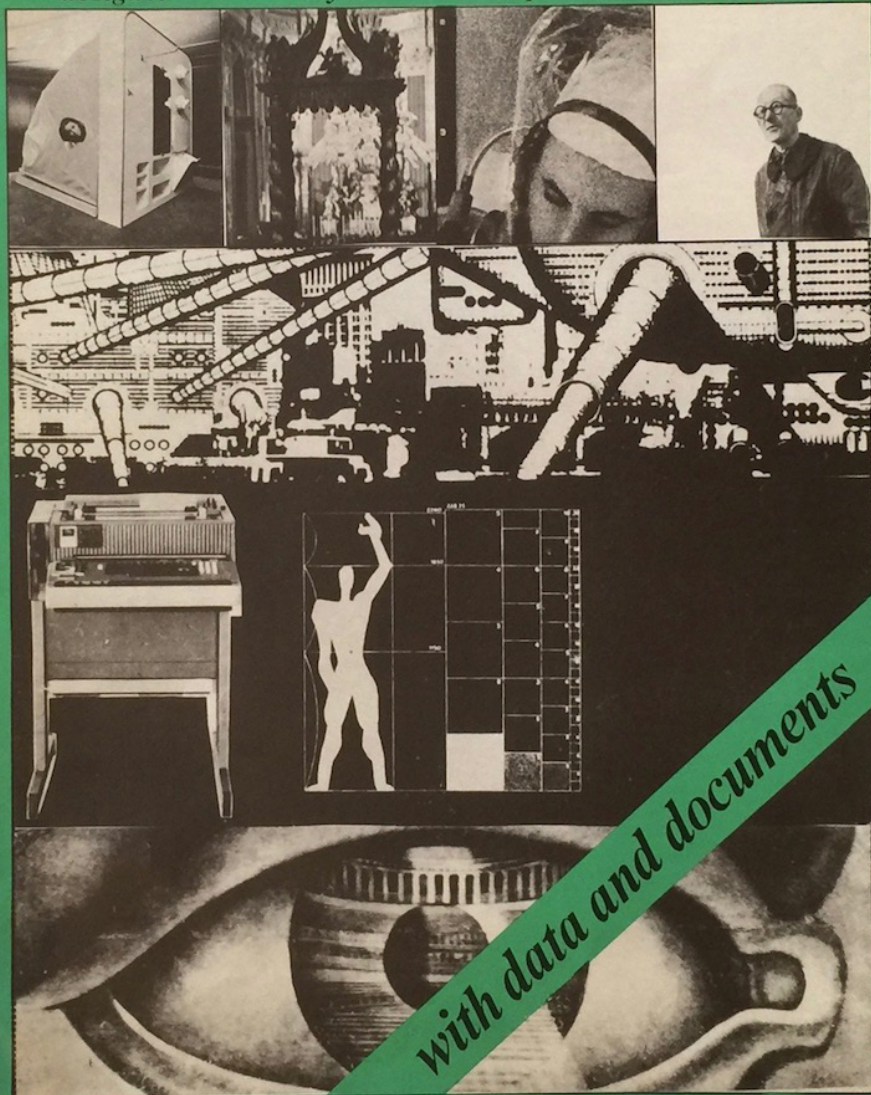
by *strum group*

designer

myth

space

utopist



EDITRICE CASARELLA S.P.A.

STRUM GROUP (GIORGIO CERETTI, PIETRO DE ROSSI, CARLO GIAMMARCO, RICCARDO ROSSO, MAURIZIO VOGLIAZZO); PHOTODIRECTOR PAOLO MUSSAT.

lo di vita alternativo», la cui vera funzione era quella di «smascherare le contraddizioni [...], le ingiustizie, le repressioni del presente stesso, e portare così avanti il compito della costruzione di una nuova società» [21]. Anche per questo motivo si trattava di immaginari sì storicamente determinati, ma allo stesso tempo aperti, non normativi: non erano, cioè, *eu-topie* poliziesche. Si pensi in tal senso soprattutto ad Archizoom, la cui proposta di spazio “al grado zero” serviva per promuovere «non una sola utopia, ma un'infinità di utopie, una per ogni ascoltatore» [22]. Eliminare le architetture, la città, i manufatti fisici da tali immagini di futuro significava portare avanti un'idea di design che rifiutasse di fornire strutture rigide e autoritarie, in cui l'individuo non avesse possibilità di scelta autonoma riguardo al modo di condurre la propria esistenza. In altre parole, tali utopie funzionavano come forme di straniamento, di *ostranenie* slovsijana, che forzavano “automatismi della percezione” relativi allo spazio e alle forme e ai modi dominanti della vita comunitaria. Le immagini del radical design sono quindi politiche – per dirla ancora con Rancière – nella misura in cui

«creano scarti, aprono derivazioni, [...] riconfigurano la cartina del sensibile facendo venir meno la divisione funzionale dei gesti e dei ritmi propri del ciclo naturale della produzione, della riproduzione e della sottomissione [...], introducendo nei corpi collettivi immaginati delle linee di frattura, di disincorporazione». [23]

Operazioni di straniamento e “spostamento” che scardinano l'ordine consensuale, e così facendo rendono politico ciò che non era considerato tale, fornendo all'esercizio del dissenso nuovi spazi, nuovi strumenti, nuovi interlocutori in precedenza non autorizzati. Ed è proprio in questa irruzione sulla scena di “parlanti non autorizzati” da ricercare il senso profondo, irriducibilmente agonistico della politica e della democrazia.

- [1] Tafuri Manfredo (1972). *Design and Technological Utopia*. In: Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra al MoMA di New York, 26 maggio-11 settembre 1972, 388-404. Firenze: Centro Di.
- [2] Solo a titolo di esempio, nella categoria del *pro-design* si collocavano la poltrona *Sacco* di Gatti Paolini e Teodoro, la *Tube Chair* e la *Total Furnishing Unit* di Joe Colombo, il *micro-environment* di Sottsass e gli ambienti mobili di Alberto Rosselli e di Zanuso e Sapper.
- [3] In questa categoria erano incluse le celebri utopie di Archizoom e Superstudio e i *Fotoromanzi* del gruppo STRUM.
- [4] Tafuri Manfredo (1973). *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Roma-Bari: Laterza.
- [5] Tafuri Manfredo (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- [6] Tafuri Manfredo (1972). *Design and Technological Utopia*, cit., 395 (traduzione dell'autore).
- [7] Ivi, p. 398 (traduzione dell'autore).
- [8] Tafuri Manfredo & Dal Co Francesco (1976). *Architettura Contemporanea*. Milano: Electa, p. 347.
- [9] Scott Felicity (2004). *Italian Design & the New Political Landscape*. In: Michael Sorkin (a cura di), *Analyzing Ambasz*, New York: Monacelli Press, pp. 109-156.
- [10] Celant Germano (1972). *Radical Architecture*. In: Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., pp. 380-387.
- [11] Rancière Jacques (2007). *Il disaccordo*. Roma: Meltemi editore.
- [12] Rancière Jacques (2016). *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi, p. 14.
- [13] Rancière Jacques (2007). *Il disaccordo*, cit., pp. 36-37.
- [14] Ivi, pp. 48-49.
- [15] Ambasz Emilio (1972). *Introduction*. In: Id. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., pp. 19-21.
- [16] Sottsass Ettore (1972). Scritto senza titolo per il catalogo della mostra. Ivi, pp. 160-169.
- [17] Nell'ambito della teoria marxista, com'è noto, è Antonio Gramsci a riconoscere per primo l'importanza di affiancare alla lotta sul piano materiale un'azione altrettanto fondamentale sugli immaginari condivisi, con l'idea di "egemonia culturale" elaborata nei *Quaderni dal carcere* nel corso degli anni trenta del Novecento.
- [18] Rancière Jacques (2016). *La partizione del sensibile*, cit., p. 60.
- [19] Gruppo Strum (1972). *For a Mediatory City*. In: Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., p. 255 (traduzione dell'autore).
- [20] Si ricordi a riguardo quanto affermava Walter Benjamin, secondo cui l'utopia consisteva nel «gettare fasci di luce sul settore di ciò che merita di essere distrutto». Benjamin Walter (2000). *Appendice a 'Sul concetto di storia'*. In: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (a cura di), *Opere Complete di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi, p. 506.
- [21] Menna Filiberto (1972). *A Design for New Behaviours*. In: Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., p. 411 (traduzione dell'autore).
- [22] Archizoom (1972). Scritto senza titolo per il catalogo della mostra. Ivi, p. 234 (traduzione dell'autore).
- [23] Rancière Jacques (2016). *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi, p. 58.

— La “modernizzazione” della comunicazione politica in Italia. Dalla rappresentazione mitologica al racconto agiografico (1989-1994).

Ilaria Ruggeri — Università degli Studi della Repubblica
di San Marino

Gianni Sinni — Università luav di Venezia

«I tratti che caratterizzano la scena pubblica e la comunicazione politica in Italia alla ripresa del confronto democratico, nel 1945, sono netti e marcati. Ritorno alla democrazia significa innanzi tutto riorganizzazione dei principali protagonisti della vita politica, cioè i partiti, i quali nella quasi totalità guardano e si conformano al modello del partito di massa». [1]

Nell'immediato dopoguerra il coinvolgimento e la partecipazione degli italiani alle iniziative della vita pubblica e politica del paese sono ancora alti, e si manifestano, almeno fino agli anni settanta, negli spazi e nei momenti tradizionali della campagna elettorale. Sedi di partito, comizi in piazza e dibattiti pubblici sono le circostanze in cui i cittadini possono formarsi un'opinione, informarsi sulle vicende politiche e avere un confronto ravvicinato con i leader di partito.

I principali partiti politici gestiscono efficientemente e direttamente tutti i loro strumenti tradizionali di comunicazione politica ed elettorale: possiedono quotidiani, riviste, periodici e case editrici con cui comunicano verso l'esterno e provvedono alla formazione e all'informazione della propria struttura interna, controllando ogni strumento e canale di propaganda, dai propri uffici grafici alle tipografie, dalle redazioni giornalistiche sino ai singoli militanti.

Il linguaggio di comunicazione primario è quello dei simboli a cui si affida la traduzione visiva della proposta ideologica e politica. Il simbolo partitico, o meglio contrassegno, definisce in modo chiaro



Fig. 1 — Da sinistra, in senso orario: il simbolo del Partito Comunista Italiano, 1953, Renato Guttuso. Il simbolo di Democrazia Cristiana, 1943. Il simbolo del Partito Socialista Italiano, s.d. Il simbolo del Partito Repubblicano Italiano, s.d.

schieramento, strategia, tattica e messaggio (Fig. 1). La distinzione, separazione e contrapposizione tra i partiti era dunque, nella maggior parte dei casi, inequivocabile: «La sinistra stava a sinistra, il centro al centro, la destra a destra. Separati, distinti, contrapposti. Falce e martello, scudo crociato, sol dell'avvenire, garofano rosso, edera. Tutto sufficientemente chiaro. Tutto comprensibile. Simbolicamente comprensibile [...]» [2].

Almeno esteriormente, questo periodo iniziale della stagione giornalisticamente definita Prima Repubblica (in riferimento al sistema politico italiano vigente tra il 1948 e il 1994) è caratterizzato da un linguaggio narrativo mitologico basato su un approccio propagandistico-ideologico. Il mito politico è un sistema di racconto, un modello che coincide con le aspettative del pubblico; ogni partito ha la sua mitologia, il suo sistema di storie, di saghe e di narrazioni che lo caratterizza [3] oltre a un'*immagine di marca* e un'*iconologia* molto riconoscibili. Queste tradizioni e differenze di immagini tra i partiti, corrispondono alle differenti classi sociali che votano quel partito. Differenza dei bisogni o ideali da soddisfare [4].

– **Dall'identità ideologica all'immagine coordinata**

Per quanto sia difficile individuare con precisione nette cesure e momenti di passaggio all'interno di un processo che si presenta come lineare e progressivo, all'inizio degli anni sessanta si apre una nuova fase della comunicazione politica italiana e delle sue forme [5].

Si registra infatti un significativo cambiamento nel modo in cui i partiti italiani scelsero di comunicare al pubblico. Riconoscendo generalmente il ruolo decisivo e centrale del progetto grafico nell'opera di propaganda [6] i partiti iniziarono a collaborare con progettisti che, lavorando anche per aziende, amministrazioni locali e organizzazioni sociali e culturali, introdussero lo stesso linguaggio visivo, lo stesso sistema identitario e le stesse strategie di progetto che adoperavano per le imprese. Dagli anni sessanta fino alla fine degli anni ottanta circa, la grafica politica italiana si mosse da un linguaggio figurativo illustrato e fumettistico verso un sistema coordinato di colori, forme e simboli paragonabile ai sistemi di corporate identity aziendale. Furono soprattutto i partiti di sinistra ad adottare, prima e in maniera più estesa, queste modalità [7].

I grandi partiti di massa, il PCI e la DC, svilupparono una comunicazione polimorfa, dovuta alle necessità di comunicazione legate alle varie realtà locali con la collaborazione di numerosi designer [8]. Diversi di questi progettisti lavoravano come professionisti indipendenti e alcuni dichiararono esplicitamente che, seppur simpatizzanti delle idee del partito che promuovevano, non ne facevano parte. Lo studio Segno Associati di Salerno, composto da Gelsomino D'Ambrosio e Pino Grimaldi, lavorò per esempio sia per il PCI che per il PRI con approcci molto differenti alle problematiche di progetto.

Nel PCI, la cosiddetta “cultura del progetto” cominciò a farsi largo con la figura di Albe Steiner, «uomo della grafica e militante del partito [...]» [9]. Nell'ufficio grafico interno del partito, progettisti come Bruno Magno, Luciano Prati, Gianni Trozzi e lo stesso Steiner lavoravano con la passione dei militanti e con la competenza dei professionisti, cercando di intervenire con linguaggi diversi, calibrati all'occorrenza e capaci di rappresentare il punto di vista di tutti i “compagni” del grande partito popolare. Si può ben comprendere la complessa esperienza progettuale del PCI nel passare da modelli grafici di realismo veterosocialista a interventi di pittura tradizionale, nelle parole di Gianni Trozzi:

«Il problema vero in quegli anni (la mia collaborazione al Pci è stata dal 1973 al 1979) è stato il rapporto con la burocrazia del partito, con quei dirigenti ai quali è sempre stato difficile spiegare che cos'è (più o meno) o cosa dovrebbe essere la grafica, non perché da parte nostra non ce la mettessimo tutta ma semplicemente perché, in base ad un supposto primato della politica, presumevano di saperne abbastanza. Altra cosa ancora più difficile era far capire loro che non eravamo dei “compagni grafici” (compagni di buona volontà che si arrangiavano a fare i grafici) ma viceversa eravamo “grafici compagni” (grafici che essendo anche compagni potevano svolgere il lavoro con affidabilità e conoscenza dei nessi politici e culturali necessari [...]). Io e Bruno [Magno] ci eravamo formati su una certa linea grafica che, partendo dalle avanguardie storiche del Novecento, guardava anche con attenzione a quanto di innovativo nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta era stato prodotto nella grafica internazionale; ricordo tra i grafici che più ci interessavano Paul Rand, Max Bill, Saul Bass, Bob Gill, la nuova grafica cubana. Nel partito di allora una linea come questa, nonostante alcuni episodici interventi di Albe Steiner, era tutt'altro che pacifica, in realtà si dovevano ancora contrastare nostalgie di iconografie retorico-operaiste e si doveva affermare la dignità della grafica come sistema autonomo e completo di comunicazione laddove qualcuno proponeva ancora per “i manifesti importanti” il nome di Guttuso o di altri pittori “organici” al partito. “I manifesti li devono fare i grafici” è una frase che abbiamo dovuto ripetere una infinità di volte. Spiegare la grafica diventò così un nostro impegno parallelo, una operazione didattica che svolgemmo sia pure negli strettissimi tempi che il lavoro progettuale ci concedeva [...]». [10]

Anche lo studio Segno Associati di Salerno, che lavorò per il PCI tra il 1977 e il 1979 e poi nel 1985, non riuscì a creare un sistema coordinato (come avvenne invece per il PRI in seguito) a causa dell'imprevedibilità degli incarichi e della varietà di messaggi e destinazioni richiesta per ogni manifesto, che spesso doveva essere prodotto nel giro di pochissime ore (Fig. 2).

Partiti meno radicati sul territorio, come il PSI e il PRI, imboccarono invece la strada di una comunicazione identitaria coordinata e centralizzata [11]. Emblematica fu la collaborazione e il coordinamento tra il progettista Ettore Vitale e il Partito Socialista Italiano guidato da

Fig. 2 — Da sinistra: Bruno Magno, manifesto per il PCI, 1975. Campagna di tesseramento per il 1976. Bruno Magno, manifesto per il PCI, 1983. "Un'alternativa democratica per rinnovare l'Italia", XVI Congresso del PCI nel 1983.



Bettino Craxi, tra la fine degli anni settanta e inizio anni novanta. In una pubblicazione dedicata al progetto di Vitale per il PSI negli anni ottanta, lo stesso Craxi nel testo introduttivo afferma:

«Il PSI in questi anni ha sempre seguito con particolare attenzione i problemi legati alla visualizzazione dei propri messaggi, ha affidato alle cure di un professionismo qualificato e sperimentato la grafica del Partito e realizzato così una immagine coordinata che si è imposta per la sua chiarezza ed incisività, per il suo rigore e per la sua modernità». [12]

Vitale ricercò un sistema “misto” in cui si alternavano elementi grafici ricorrenti e di sistema (il colore rosso, i caratteri tipografici, gli elementi compositivi) a elementi più figurali e simbolici (la marcia del *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo e il garofano rosso). La volontà del partito e dei suoi leader era quella di una rinnovata «[...] integrazione tra messaggio politico e messaggio visivo, tra contenuto della comunicazione e forma della comunicazione stessa». Una produzione di «[...] segni grafici, tecniche, immagini sempre diversi e nello stesso tempo riconducibili a un discorso di continuità e di riconoscibilità immediate» [13] (Fig. 3).



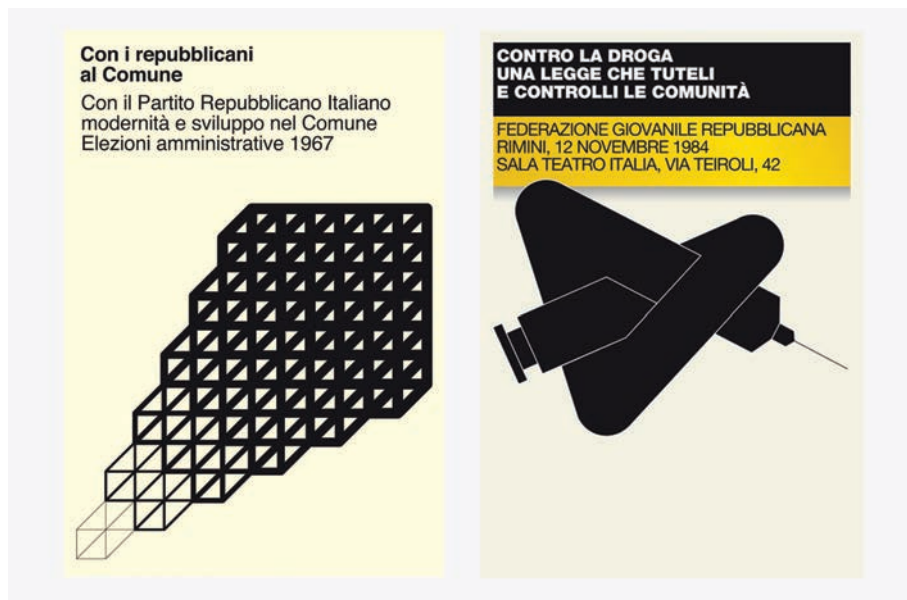
Fig. 3 — Da sinistra: Ettore Vitale, manifesto per il PSI, 1981. 8 Marzo. "L'aborto non è un obbligo ma una libera scelta. Le donne socialiste dicono no all'abolizione della legge". Ettore Vitale, manifesto per il PSI, 1978. "Uscire dalla crisi costruire il futuro", 41° Congresso di Torino. In questo manifesto, compare per la prima volta il garofano inserito in una corona circolare.

Michele Spera, diversamente, aveva ricercato per il Partito Repubblicano – committenza raffinata e intellettuale – un'immagine coordinata rigorosa ed elitaria. «Il Partito Repubblicano era così, in fondo, che lo ricordavamo; intellettuale, austero, elitario. Non alla portata di tutti. Sicuramente né popolare né populista.» [14]. Un linguaggio visivo fortemente autoreferenziale, uno stile preciso molto riconoscibile ma difficile da raggiungere, decifrare e interpretare se non da una certa classe della società: colta, elegante ed elitaria (Fig. 4).

In questa molteplicità di approcci e collaborazioni è possibile tuttavia ritrovare elementi ricorrenti emblematici di un certo periodo storico. La maggior parte di queste produzioni sono infatti riconducibili al linguaggio visivo del cosiddetto *Stile Internazionale* e rappresentano bene la tendenza generale di applicare, alla comunicazione politica, un linguaggio che aveva molto successo nella comunicazione aziendale. L'utilizzo dell'Helvetica permetteva per esempio la

«[...] possibilità di una comunicazione chiara e diretta nel caos delle campagne elettorali di quegli anni [...]. L'importanza della tipografia, l'utilizzo delle lettere come immagine, di elementi geometrici e di forme

Fig. 4 — Da sinistra: Michele Spera, manifesto 1967. "Con i repubblicani al Comune", campagna elettorale delle Elezioni Amministrative nel 1967. Michele Spera, manifesto 1987. "Contro la droga una legge che tuteli e controlli le comunità".



astratte sono ritenuti linguaggi appropriati per partiti che, non prevedendo l'utilizzo dell'immagine dei candidati (almeno non per la promozione di un singolo candidato), aspirano alla presentazione dei propri ideali in modo oggettivo e senza la tradizionale, forse prevedibile, retorica emotiva». [15]

Differente fu l'esperienza della DC che «[...] non si riferì mai al concetto di "immagine coordinata" né legò la propaganda a modi e stilemi precisamente riconoscibili» [16] ma scelse spesso un linguaggio di satira e politica dura, con vaghi accenni verso un tipo di propaganda che non le apparteneva del tutto, come quando nel 1963 si avvalse per la propria campagna elettorale del motivazionalista e guru della comunicazione americana Ernest Dichter aprendo la comunicazione politica e la propaganda elettorale alle tecniche e ai contributi provenienti da ambiti e discipline fino ad allora tenute molto lontane dalla politica italiana. Sebbene il celeberrimo manifesto *"La Dc ha vent'anni"* (Fig. 5) attirasse le ironie e il sarcasmo degli avversari e la campagna non venisse premiata in termini di risultato elettorale, questa esperienza fu un primo eloquente segno che i partiti iniziavano a non ritenersi più autosufficienti nel comprendere e comunicare con un paese in corso di trasformazione.



Fig. 5 — Da sinistra: "La DC ha vent'anni", il celeberrimo manifesto per la campagna elettorale del 1963 che il partito affidò all'esperto di marketing statunitense Ernest Dichter. "IO DICO TU DICI D.C.". Manifesto per una campagna elettorale degli anni sessanta.

Negli anni sessanta, infatti, il ruolo dei partiti – soprattutto quelli di massa – non è ancora messo del tutto in discussione, ma inizia a misurarsi con un nuovo spazio pubblico del fare politica: dal dialogo elettorale nelle piazze, dai giornali, dai manifesti e dal materiale informativo/formativo si passa agli studi televisivi Rai, con l'esordio nel 1960 del programma *Tribuna elettorale*. La permeazione sociale e la forza organizzativa dei partiti continuano a essere ancora elementi centrali della società e della politica italiana per diversi anni, ma forti tanto nella loro funzione sociale quanto nella loro capacità comunicativa, dovranno confrontarsi con una scena pubblica più articolata e più indipendente [17].

— **La caduta delle ideologie e la comunicazione di massa**

A metà anni settanta, la coincidenza tra importanti cambiamenti nel settore delle telecomunicazioni e l'affermarsi di alcune tendenze politiche e sociali segna per la comunicazione politica italiana l'inizio di una nuova fase, che arriverà tuttavia in ritardo rispetto alle altre democrazie europee e agli Stati Uniti.

Ancora nel 1988 infatti, mentre negli Stati Uniti le campagne elettorali per le elezioni presidenziali invadono i media con il volto dei

candidati utilizzando spazi e linguaggi – visivi e verbali – propri della pubblicità, in Italia il manifesto è ancora lo strumento principale di comunicazione politica. Le ragioni sono riconducibili in parte alla tradizione culturale e sociale del paese, in parte a una struttura politica molto differente da quella statunitense [18]. In Italia, infatti, la competizione politica è ancora caratterizzata dalla forte identità dei partiti e delle loro ideologie che, rispetto alle condizioni individuali del candidato di turno, rimangono stabili nel panorama politico del paese. Negli Stati Uniti, viceversa, la comunicazione politica è già fortemente basata sull'individualità del candidato. Oltre alla struttura del sistema politico è necessario evidenziare anche un'importante differenza di tipo sociale. Rispetto agli Stati Uniti infatti, l'Italia si è evoluta in una società di consumo solo a partire dagli anni cinquanta e il suo sviluppo industriale è graduale: mentre al nord prosperano le grandi città, il sud è ancora agricolo, rurale e povero. Per queste ragioni, nonostante la diffusione della televisione e dei nuovi mezzi di comunicazione di massa – almeno fino alla fine degli anni ottanta – il budget destinato alla comunicazione politica in Italia verrà impiegato in materiale stampato, soprattutto in manifesti [19].

«Il manifesto viene considerato ancora un potente veicolo di comunicazione tra i partiti e gli elettori, perché parla alle persone direttamente dagli spazi pubblici di affissione e permette, al contrario della Tv e della radio, un maggiore livello di interazione: esso invita a una lettura individuale, a un'analisi più attenta e di maggior durata [...]; ha luoghi specifici dove viene presentato e dove dunque la gente si aspetta che venga presentato. Così abbiamo anche una scelta di lettura, da parte del fruitore che decide di vedere i manifesti politici e si ferma davanti agli appositi cartelloni». [20]

Solo a fine anni ottanta in Italia, la televisione inizia ad affermarsi come il nuovo spazio pubblico di rappresentazione della realtà mentre il tradizionale modello di organizzazione dei partiti politici – basato sulla militanza radicata nel territorio – giunge alla crisi. I partiti vedono infatti una sempre maggiore riduzione dei loro strumenti di contatto, di dialogo e di rappresentanza diretta con gli elettori e iniziano a esplorare differenti forme di comunicazione, attingendo a nuove compe-

tenze e professioni reperibili sul mercato. Sul piano sociale, gli elementi di identità e appartenenza a classi finora contraddistinte da professione, usi, abitudini, valori e ideologie ben definite, vengono sostituiti da una identità che si configura nelle abitudini di consumo [21].

I partiti rispondono a questi cambiamenti in modi differenti, ma tutti si trovano a dover affrontare la perdita della loro tradizionale funzione di rappresentanza, dialogo e comunicazione con il proprio elettorato. La sincronia di queste trasformazioni, che in altri paesi si sono verificate in tempi differenti, accentua e moltiplica i suoi effetti sulla comunicazione politica italiana.

È infatti nel 1989, che, con la caduta del Muro di Berlino e il venir meno della necessità di contrapposizione ideologica, la tradizionale narrazione propagandistica e simbolica viene sostituita progressivamente da un modello agiografico in cui l'emergere del candidato rispetto al partito condurrà a una sempre maggiore sovrapposizione tra comunicazione politica e marketing [22]. L'immagine politica si sposterà dal "politico/ideologico" al "personale" e il volto dei personaggi politici occuperà lo spazio comunicativo fino ad allora destinato alla rappresentazione delle idee [23]. La campagna elettorale, da momento di eccezionale fermento circoscritto nel tempo diventa permanente ed è caratterizzata da uno stato di fibrillazione comunicativa perenne e dall'esasperazione della funzione emittente dei partiti [24]. La figura del candidato ideale, un tempo espressione diretta del partito e suo rappresentante ideologico, si identifica ora in colui che più di altri convoglia il consenso degli elettori e conquista attenzione mediatica.

— Altri spazi della politica

La rovinosa caduta del sistema partitico della Prima Repubblica induce un rapido sviluppo degli aspetti legati alla modernizzazione e mediatizzazione della politica italiana, che arrivano tuttavia diversi decenni dopo rispetto alle altre democrazie europee e agli Stati Uniti. Nonostante alcune timide eccezioni come quelle degli spot elettorali di Bettino Craxi, l'impatto del mezzo di propaganda televisivo rimase in Italia molto limitato almeno fino all'inizio degli anni novanta, mentre in nazioni come la Francia e gli Stati Uniti, l'impiego di sondaggisti e consulenti politici risale a quasi cinquant'anni fa. Dopo l'elezione presidenziale in Francia del 1965, infatti, «tutte le successive furono caratterizzate da un crescente impiego



Fig. 6 — Jacques Séguéla, manifesto 1988. “La force tranquille”. Campagna per l’elezione presidenziale di François Mitterrand.

delle tecniche di marketing politico, culminato poi con la vittoriosa campagna di Mitterrand del 1988 guidata dal pubblicitario Jacques Séguéla di cui resta celebre lo slogan “*La force tranquille*”[...]» [25] (Fig. 6).

Nonostante, quindi, la direzione verso il marketing politico fosse già emersa con decisione altrove, in Italia il superamento dell’approccio propagandistico-ideologico sembra cogliere alla sprovvista la maggioranza dei partiti cosicché con l’ingresso in politica di Silvio Berlusconi, nel 1994, si avrà un completo sovvertimento del linguaggio della comunicazione politica: i cittadini considerati alla stregua di consumatori e la contesa elettorale trasferita dagli spazi pubblici agli spazi delle affissioni commerciali. Berlusconi «[...] cambiò il quadro di riferimento impiegando tutte le sue risorse di management e di marketing allo scopo di vendere il suo nuovo prodotto, “Forza Italia”» [26]. Potendo contare su una *expertise* notevole acquisita nell’ambito del marketing pubblicitario e televisivo, Berlusconi riuscì, attraverso il lavoro dei suoi consulenti, in particolare del sondaggista Gianni Pilo, a trovare un vuoto nello spettro politico italiano nel quale inserire con profitto la comunicazione di una nuova forza moderata. Sfruttando le tecniche pubblicitarie che lo staff



Fig. 7 — Da sinistra, in ordine di lettura: un'immagine della campagna elettorale di lancio di Forza Italia nel 1994. "Per un nuovo miracolo italiano". Manifesto 6x3 della campagna elettorale di Berlusconi per Forza Italia in cui è evidente l'utilizzo dei nuovi linguaggi di comunicazione pubblicitaria. "Una storia italiana", opuscolo 2001. Alcune pagine tratte dal libretto agiografico del leader di Forza Italia inviato per posta agli italiani alla vigilia del voto.

di Mediaset (che allora si chiamava ancora Fininvest) ben conosceva, Berlusconi lanciò Forza Italia attraverso una campagna di spot senza precedenti sia per l'efficacia comunicativa sia per la frequenza della trasmissione [27].

Il discorso di esordio *"L'Italia è il paese che amo"* trasmesso con un videomessaggio via satellite ai telegiornali e alle principali agenzie d'informazione segna la nascita, in Italia, della politica televisiva.

Le novità introdotte in Italia da Berlusconi sono la sostituzione del ragionamento e dell'argomentazione con slogan e promesse sintetiche e semplificate in modo che siano comprensibili ai cittadini di ogni livello culturale, l'utilizzo di un linguaggio emotivo-persuasivo-seduttivo specifico del mezzo televisivo, immagini patinate al posto delle parole e contenuti comunicativi definiti da studi, sondaggi e analisi scientifiche.

Si può affermare che con Berlusconi – per la prima volta in Italia – tecniche, linguaggi e modalità appartenenti al mondo del marketing pubblicitario vennero utilizzati con consapevolezza scientifica all'interno di una struttura comunicativa in cui ogni elemento è progettato in modo coerente ed efficace: il marchio pubblicitario disegnato da Cesare Priori

nel 1994, il merchandising di partito, i manifesti 6×3, i sondaggi di Pilo e Crespi, il “Contratto con gli italiani”, l’inno, eccetera. Paradossalmente, l’efficacia di queste risorse venne riconosciuta proprio dai suoi oppositori che – seppur in ritardo e non con la stessa incisività – finirono per seguire le sue stesse orme [28].

Il successo ottenuto da Berlusconi porterà definitivamente alla migrazione dal linguaggio della propaganda politica a quello della pubblicità (anche fisicamente dagli spazi elettorali pubblici a quelli degli spot televisivi e dei *billboard* a pagamento) con un racconto sempre più seduttivo e agiografico in cui l’ideologia e la parola vengono sostituite dallo schema narrativo dell’esibizione di “leader-star” e della loro vita privata. A questo nuovo modello di narrazione si adegueranno volenterosamente tutti i partiti. La comunicazione politica italiana viene così a perdere quelle caratteristiche che l’avevano a lungo identificata, per allinearsi a quella di tutte le altre democrazie moderne (Fig. 7).

Il 1994 si pone dunque per la comunicazione politica italiana come il momento di passaggio – e di non ritorno – da un linguaggio di impostazione funzionale legato a un racconto e a un approccio propagandistico e ideologico di discussione e confronto diretti, a un modello commerciale in cui il linguaggio è seduttivo, le idee sono marginali rispetto al volto e alla vita dei personaggi, e gli spazi pubblici di dibattito e informazione vengono sostituiti da quelli – a pagamento – promozionali (Fig. 8).

«Primo, o primissimo piano, sguardo intenso, sorriso, rispetto dei canoni estetici: è il nuovo volto seduttivo e intimo di leader che, abbandonati i modelli tradizionali della rappresentazione del potere e della politica, abbracciano [...] quelli della dimensione spettacolare [...]». [29]

Fig. 8 — Doppia pagina a seguire: timeline di sintesi dei passaggi peculiari del processo di “modernizzazione” della comunicazione politica in Italia che ha portato al passaggio da un linguaggio di rappresentazione mitologica a una narrazione agiografica. © Ilaria Ruggeri, Unirsm Design.



RAPPRESENTAZIONE MITOLOGICA

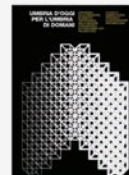


IMMAGINE COORDINATA E COMUNICAZIONE DI MASSA

1945

I principali partiti politici sono delle efficienti macchine di comunicazione: controllano e gestiscono direttamente tutti gli strumenti tradizionali di comunicazione politica ed elettorale

Il linguaggio di comunicazione primario è quello dei simboli a cui si affida la traduzione visiva della proposta ideologica e politica. Il simbolo partitico, o meglio contrassegno, definisce in modo chiaro schieramento, strategia, tattica e messaggio.

1960

Esordisce
Tribuna Elettorale





CRISI IDEALI

RACCONTO AGIOGRAFICO

1989

Con la caduta del Muro di Berlino cade anche la necessità di contrapposizione ideologica e la tradizionale narrazione propagandistica e simbolica viene sostituita progressivamente da un modello agiografico

1994

L'ingresso in politica di Silvio Berlusconi, nel 1994 sovrverte il linguaggio della comunicazione politica: i cittadini considerati alla stregua di consumatori e la contesa elettorale trasferita dagli spazi pubblici agli spazi delle affissioni commerciali

1988

Mitterrand vince le presidenziali in Francia con una campagna guidata dal pubblicitario Jacques Seguéla



- [1] Novelli Edoardo (2006). *La turbopolitica. Sesant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia: 1945-2005*. Milano: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, p. 243.
- [2] Rauch Andrea (2017). *Il racconto della grafica. Storie e immagini del graphic design italiano e internazionale dal 1890 a oggi*. Firenze: La Casa Usher, p. 353.
- [3] Quintavalle Arturo Carlo (1976). *Il manifesto politico italiano: 1972*. In: Maria G. Lutzemberger & Sergio Bernardi (a cura di), *Cultura, comunicazioni di massa, lotta di classe. Contributi per una analisi*, Roma: Savelli, p. 120.
- [4] Rauch (2017). *Il Racconto, cit.*, p. 354.
- [5] Novelli (2006). *La turbopolitica. cit.*, p. 246.
- [6] Rauch (2017). *Il racconto, cit.*, p. 355.
- [7] Lange Martha Scotford (1988, May). "Left, right and center: political design in Italy", *Print*, 42 Issue 3, p. 116.
- [8] Rauch (2017). *Il racconto, cit.*, pp. 353-360.
- [9] Ivi, p. 357.
- [10] Magno Bruno (1991). *Vedere a sinistra. Bruno Magno. Dal Pci al Pds. I manifesti e altre immagini 1971/1991*. Roma: Claudio Salemi tipografo editore, p. 21.
- [11] Quintavalle Arturo Carlo (2001). *Ettore Vitale visual designer*. Milano: Electa, pp. 10-12.
- [12] Craxi Bettino (1989). *Una efficace visualizzazione delle scelte riformiste*. In: Angelo Molaioli (a cura di), *L'immagine socialista. La grafica del PSI degli anni Ottanta progettata da Ettore Vitale*, pp. IV -V.
- [13] *Ibid.*
- [14] Rauch (2017). *Il racconto, cit.* p. 354.
- [15] Lange Martha Scotford (1988, May). "Left, right and center: political design in Italy", *Print*, 42 Issue 3, pp. 116-117.
- [16] Rauch (2017). *Il racconto, cit.* p. 357.
- [17] Novelli (2006). *La turbopolitica. cit.*, p. 249.
- [18] Lange Martha Scotford (1988, May). "Left, right and center: political design in Italy", *Print*, 42 Issue 3, p. 114.
- [19] Lange Martha Scotford, *Ivi*, p. 115.
- [20] Quintavalle (1976). *Il manifesto politico, cit.*, p. 112.
- [21] Novelli (2006). *La Turbopolitica, cit.*, p. 250.
- [22] Ivi, pp. 241-256.
- [23] Rauch (2017). *Il Racconto, cit.*, p. 356.
- [24] Novelli (2006). *La Turbopolitica, cit.*, p. 241.
- [25] Campus Donatella (2008). *Comunicazione politica. Le nuove frontiere*. (II ed.). Roma: Laterza, p. 53.
- [26] Ivi, p. 55.
- [27] Pezzini Isabella (2001). *Advertising Politics on Television: The Party Election Broadcast*. In Luciano Cheles & Lucio Sponza (a cura di), *The Art of Persuasion: Political Communication in Italy from 1945 to the 1990s*. Manchester / New York: Manchester University Press, pp. 180-195.
- [28] Sinni Gianni (2011). *D'après Berlusconi*. Disponibile presso <https://www.ilpost.it/giannisinni/2011/11/16/dapres-berlusconi/> [gennaio 2019].
- [29] Novelli (2006). *La Turbopolitica, cit.*, pp. 148-180.

— “È possibile costruire mobili di serie?”. Ombre e luci sull’arredo democratico italiano dal dopoguerra.

Ali Filippini — Politecnico di Torino

Rosa Chiesa — Università Iuav di Venezia

— **L’Italia e le premesse internazionali alla costruzione razionale della casa**

L’ampio periodo, quello tra le due guerre, preso in considerazione per avanzare le riflessioni che seguono, trova una sua precisa giustificazione nel considerare che dal 1945 in avanti vengono ripresi e sviluppati alcuni discorsi parzialmente interrotti a causa dei conflitti, ma impostati, a livello internazionale, almeno dagli anni venti e con estremo ritardo in Italia almeno dai trenta. Se è indubbio il mancato aggancio della sponda commerciale-produttiva al progetto di design – come ha rilevato, tra gli altri, Paolo Fossati (1972) [1] parlando di paradosso di un “design senza industria” che porta il design italiano a confrontarsi prevalentemente con l’artigianato e le arti, investendo la sfera artigianale della capacità di qualificare l’oggetto – bisogna aggiungere un fattore non meno importante, quello del retaggio culturale “italico” – ben divulgato da autorevoli progettisti come Gio Ponti [2] – che indirizza il progetto degli interni ai “mobili decorativi”, gli stessi che secondo Ludwig Hilberseimer: «oggi riempiono le nostre case come botteghe da rigattiere» [3] in luogo di mobili concepiti come necessari al completamento della tipizzazione dell’alloggio.

Il tema della casa popolare in Italia è presente fin dagli anni trenta (IV Triennale del 1930, V Triennale del 1933 e la VII del 1940) e viene sviluppato nelle “Triennali fasciste” anche perché proprio il regime getterà le basi normative e ideologiche sul tema dell’edilizia, arrivando a toccare la scala dell’arredo seppur orientando l’interesse sempre al ceto medio.



Fig. 1 — V. Magistretti, camera d'albergo alla Mostra della RIMA con poltroncina "Piccy", 1946, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

Gian Luigi Banfi, dalle pagine di *Domus* [4], rileva infatti come in quegli anni i progettisti razionalisti fossero costretti a operare nel contesto non tanto dei quartieri popolari ma della residenza borghese, e come il tema dominante della crescita della città fosse legato al concetto di «casa qualunque, grande o piccola, più o meno economica», ancora una volta molto lontana dalle riflessioni scaturite in ambito mitteleuropeo. La Germania infatti, negli anni trenta, ha già avviato la riflessione sul tema della preparazione sistematica per la costruzione razionale dell'abitazione, tema inquadrato da un punto di vista legislativo e politico in una pianificazione di ampio respiro, come emerge nelle tesi di Walter Gropius del 1927 [5], o ancora nelle affermazioni di J.J.P. Oud (1929) che, parimenti, sostiene una ferma posizione contro il passatismo legato alla visione artistica.

— Il mobile popolare e le “Triennali fasciste”

Durante la V Triennale del 1933 viene allestita la *Mostra dell'abitazione*, che restituisce una sorta di fotografia dello stato dell'arte attorno al tema della residenza individuale e collettiva in Italia. Il progetto di Enrico Griffini e Piero Bottoni [6] per la casa popolare propone mobili

dalle dimensioni standardizzate e dalle linee semplici, che si affiancano a soluzioni edilizie modulari nell'intento di ottimizzare l'economicità del progetto. Come è stato rilevato, seppur «il progetto di Bottoni e Griffini va dunque letto come tentativo di introdurre bellezza e dignità in un ambito finora poco esplorato» [7], verrà aspramente criticato da Edoardo Persico su *Domus* per la concezione sottesa di casa popolare: non già come sosteneva Bruno Taut «l'architettura popolare è intesa come opposizione delle classi umili al gusto borghese, e come garanzia di autonomia civile» [8] ma come mera transazione del gusto borghese, estranea a ogni vera soluzione del problema

Se è vero che l'idea della “casa per il popolo” [9] diventa il centro di interesse per la nuova architettura italiana, Giuseppe Samonà, nel 1935, è il primo che tenta con il suo volume *La casa popolare* di esporre quanto fatto in Italia sul tema, precisando i limiti della politica di regime e la mancanza di quella sintesi tra ricerca architettonica e scelte politico-sociali fondamentale per avviare un discorso strutturale sulla questione del mobile popolare.

Mentre nel 1936 Pagano presenta alla VI Triennale una ricerca fotografica sulla casa rurale mediterranea – tema allineato alla retorica e alla propaganda del regime autarchico, anticipando il prontuario di norme e tipi di carattere generale poi pubblicato nel 1937 (Consorzio Nazionale fra gli Istituti Fascisti per le Case Popolari, 1946) – il tema dell'arredo per alloggi popolari è presente nelle proposte della Scuola Umanitaria e di altri progettisti come Franco Albini e Ignazio Gardella. Questi ultimi firmano l'alloggio 1-2-4 per il quartiere popolare Filzi [10] (con il quale vinceranno il diploma d'onore) nel quale la progettazione è improntata a criteri di adattabilità e igiene, come accade per i mobili fissi, progettati in dimensioni standard – in altezza e in larghezza, – e costruiti con montanti staccati dal muro, per agevolare la pulizia.

Forse a causa della difficoltà a modificare le strutture economiche e produttive in Italia si va delineando una strada differente per affrontare la questione degli arredi popolari, che diventano oggetto privilegiato di concorsi rivolti a professionisti e imprese per progetti di “ammobiliamento popolare”. Già nel 1927 l'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (ENAPI), con Opera nazionale dopolavoro (OND) e Istituto Veneto per le Piccole Industrie e il Lavoro, focalizzava l'interesse

sulla progettazione del mobile tipo [11] ma anche successivamente il tema viene costantemente sviluppato come per esempio nella serie di mobili in legno e linoleum, rovere e castagno per la cucina, impostati su criteri di compatibilità e semplificazione, che appaiono nel *Quaderno* edito da ENAPI nel 1936 curato da Gio Ponti e Franco Albini [12].

Prima del rilancio legato al dopoguerra e al tema della ricostruzione edilizia, tra il 1940 e il 1945, il tema della casa popolare e dei suoi arredi “normati” – in Italia ancora fortemente legato all’impresa artigianale come conferma anche il testo della “Carta della casa” [13] stesa da Gio Ponti, Adalberto Libera e Giuseppe Vaccaro e pubblicata nel 1943 – diventa oggetto di una manualistica specializzata [14] e continua a comparire come argomento di dibattito all’interno delle riviste di settore o come occasione per bandire concorsi. Ciò che emerge dagli studi italiani e che conferma la situazione generale già precedentemente delineata è il prevalere della “linea” sostenuta da Mario Ridolfi, impostata su criteri di produzione artigianale capaci di adeguarsi alle diverse realtà produttive italiane, a discapito del lavoro di Irenio Diotalle e Franco Marescotti che concepivano il tema della casa popolare come problema morale e sociale e, diversamente, basavano le soluzioni proposte sulla produzione di serie [15] come attestano i principi poi riuniti nel volume *Ordine e destino della casa popolare* del 1941.

I concorsi si avvicinano fino allo scoppio del conflitto; nel 1943 Melchiorre Bega lancia dalle pagine di *Domus* un concorso dall’emblematico titolo “I mobili tipo” [16] e nello stesso anno la Triennale in occasione dell’VIII edizione – annullata e rinviata poi al 1947 – bandisce il concorso *La casa per tutti*. Sempre nel 1943, sulla rivista *Domus*, Ponti divulga il suo progetto per mobili riponibili ovvero mobili tipo, da realizzarsi con l’azienda Saffa, che mai videro la luce e con la quale già Franco Albini nel 1939 aveva progettato alcuni elementi per l’arredamento italico. I progettisti erano ormai persuasi che fosse necessario saldarsi con l’industria per organizzare la produzione dell’arredo popolare, ma le imprese puntavano ancora al mercato edilizio, come conferma la scelta dell’azienda Saffa [17].

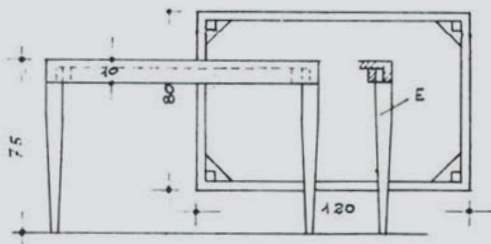
— Il mobile democratico nelle mostre e nei concorsi del dopoguerra

Il tema dell’arredo popolare è ripreso nell’immediato dopoguerra da una serie di iniziative che ne tracciano un ulteriore sviluppo. Tra queste è nota l’esperienza della Riunione Italiana Mostre Arredamento (RIMA),

Fig. 2 — V. Magistretti, V. Gandolfi, alloggio per professionista alla Mostra della RIMA con libreria, 1946, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

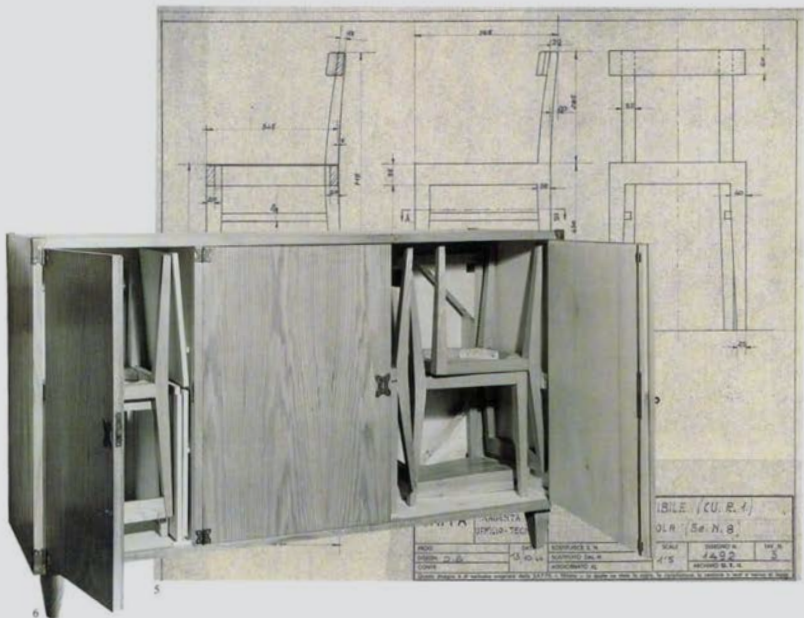


che nel 1946 promuove una Mostra dell'arredamento, voluta da diversi produttori del settore del mobile, con il coinvolgimento di architetti della nuova generazione, per la progettazione di arredi per alloggi tipo per una, due, tre persone. Le proposte devono rispondere a criteri di “economia, praticità e buon gusto” e, di fatto, esaltano nel loro insieme caratteristiche di smontabilità, trasformabilità, componibilità, intercambiabilità. I materiali sono ordinari e nostrani, come legno grezzo e compensato, tanto che Enzo Frateili ne parlerà in termini di «ritorno al tema della “modestia” in arredamento» (citato da Riccini, 2005, p. 301) [18]. Tra i progettisti vi è Vico Magistretti che proprio in questo contesto inizia la sua sperimentazione nel design sviluppando diverse soluzioni nella progettazione di tre ambienti [19]. Il primo è una camera d'albergo dov'era inclusa la poltroncina pieghevole *Piccy* della ditta Fumagalli (venduta al costo di 4000 lire), forse il pezzo più noto dal punto di vista storiografico, perché documentata da una fotografia e dai disegni pubblicati in *Domus* nello stesso anno [20]. Il secondo ambiente è un alloggio per professionista progettato con Vittorio Gandolfi, composto da una camera matrimoniale e un soggiorno studio con i prototipi di una libreria con tiranti e una con montanti che lavorano tra pavimento e soffitto. Infine, un alloggio di montagna, con



1. Disegni tecnici della poltrona impagliata scomponibile in tre elementi. 2. Soggiorno riponibile, composto da un buffet a tre ante, un divano impagliato, una poltrona impagliata, un tavolino, due tavolini triangolari avvicinati. 3. Disegno tecnico costruttivo del tavolo. 4. Schema degli elementi riposti. 5. Disegno tecnico delle sedie. 6. Sala da pranzo riponibile, composta da un buffet a tre ante, un tavolo, sei sedie.

1. Technical drawings of the wicker armchair that could be packed in three pieces. 2. A folding living room, comprising: a three-door sideboard, a wicker sofa, a wicker armchair, a small table and two triangular juxtapositional tables. 3. Working drawings of the table. 4. Diagram of the elements stored away. 5. Technical drawing of the chairs. 6. Folding dining room, comprising: a three-door sideboard, a table and six chairs.



«Up till the outbreak of World War II, I had thought of the world as an arc of different gradations of morality and customs, not in contrast, but set next to each other [...]. This picture in my mind did not by any means impose categorical choices as it may now seem to». Italo Calvino's words are, we feel, ideally suited to introduce and start a reflection upon one of the hardest and most intense times in the cultural formation of rationalist design in Italy: that of the war. Very little has been done to find out what the cultural climate of modern design was really like in Italy during those grim years. Attention has always been focused on pre and postwar vicissitudes. Judgement of the passionately dedicated work expressed in five crucial years of life suspended (of which we are dramatically reminded by Sarajevo today) often appears caught in a stange oblivion. It was a life frequently geared to survival, but perhaps for this reason even more forcefully experienced. After the first signs of anguish from distant fronts and, later, with bombing, evacuation and rubble,

designers and architects certainly had to ask themselves a number of very big and lacerating questions about their condition and civil role.

The fortuitous discovery of a precious dossier of letters, photographs and drawings relating to a virtually unknown project for standard industrialized furniture, designed by Gio Ponti for the company Safa, throws fresh light on some of those searching doubts and indirectly prompts some very interesting questions about the tensions of design in those dark though still creative years of the war. In 1941 Gio Ponti founded, and edited until 1946, the magazine *Stile* (which was to close in 1947 under the editorship of Bega and Beker), published by Garzanti. *Stile* incarnated Ponti's most refined, energetic and certainly contradictory spirit. He was trying frantically to strike a balance between his beloved themes of Italy and art, and the background of destruction and ever uglier ruling ideology created by a devastating war. Through *Stile*, as also in the hybrid, though deeply interesting editorships of Domus and

Casabella, can be read the many torments of some, and the urgent need felt by others to do something about the situation. We know about their struggle to progress, through the pretext of building for the new colonies, to the virtue made of necessity under fascism, to the emergency of projects to relieve the precarious lives of evacuees, and finally to the dramatic task of reconstruction. Such was the tortuous path of a profound and painful questioning of the active values of rationalist design at the service of civilised society. The August-September-October 1943 issue no. 32-33-34 of the magazine *Stile*, whose cover featured the drawing of an open hand with on its palm a tricoloured Italy accompanied by the words «It has only its civilisation to save its civilisation», is emblematic. Ponti's editorial, «Destruction and Reconstruction», was the first to talk of «more than twenty million homes to be built», a question resumed and analysed in detail a few months later, in 1944, in his pamphlet «Talking figures».

While a theoretic debate on the necessity to involve

Gigi Caccia Dominioni, dove compare ancora un modello di libreria, con piani in abete e montanti fissati con gommini, già pubblicato in *Domus* [21]. Il corpus delle tre librerie, alle quali se ne aggiunge una quarta – con montanti in legno di sezione cilindrica, piedi e terminali superiori a trapezio, realizzata per l'azienda Moretti e presente nello stand della stessa – costituisce una ricerca tipologica interessante che soddisfa pienamente le richieste della manifestazione e tornerà come una costante progettuale nel lavoro del designer [22]. La medesima tipologia sarà indagata dall'autore in chiave di “mobile singolo” – ovvero progettato singolarmente – nel contesto della VIII Triennale dove nella Mostra dell'arredamento, curata da Franco Albini e altri, sono esposti alcuni pezzi della RIMA come la poltroncina *Piccy* (premio Medaglia d'Oro) e un'ulteriore libreria, a scaletta, realizzata dalla Ditta Ponti [23]. *Leitmotiv* del periodo, il concetto di “mobile singolo”, ricondotto all'arredo democratico e all'intento di produzione in serie, sarà riproposto nel 1948 all'interno dell'esposizione Il mobile singolo presso la galleria Fede Cheti. Diversamente dalla prima mostra del 1947, dedicata a Lo stile nell'arredamento moderno, in quest'ultima si illustra la produzione sperimentale e d'avanguardia dei giovani con alcuni mobili, economici, pensati per un arredamento dinamico e trasformabile, tra i quali riappare la libreria a scaletta di Magistretti realizzata stavolta dalla Ditta Guatelli. Uno stralcio dell'articolo pubblicato in *Domus* [24] sulla mostra sottolinea la volontà e possibilità produttiva che, quasi naturalmente, diventa serie: la novità risiede nelle nuove tipologie ma anche nel nuovo approccio all'arredo.

Oltre alle difficoltà di mantenimento del prezzo [25], il lavoro contro il coordinato in favore del mobile singolo non si dimostrava il più adatto con l'attuale politica di piano per i numeri edilizi [26]. Inoltre, la realizzazione di mobili semplici e funzionali incontra in quegli anni altre due difficoltà: da un lato la massa non accoglie facilmente il mobile semplice e la sua uniformità e dall'altro, la produzione italiana, a eccezione delle piccole industrie, è appannaggio di artigiani che, non possedendo i macchinari adatti, trovano antieconomica la produzione in serie. Contestualmente, ci si chiede come il ricostruendo quadro produttivo-economico del paese possa affrontare il tema dell'arredo economico per le nuove abitazioni. Per esempio *Domus* ospita due articoli di Augusto Magnaghi [27] intitolati: “È possibile costruire mobili di serie?”. L'autore

Fig. 3 — G. Ponti, i mobili Riponibili per Saffa del 1945 in un articolo della rivista «Domus», 772, giugno 1995.

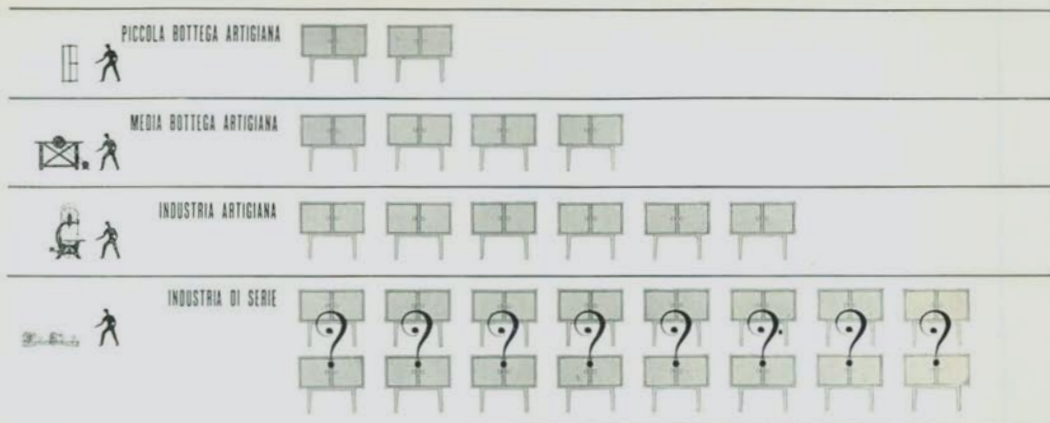
sembra rispondere, dati alla mano, con il suggerimento di organizzare la produzione con gli stessi criteri dell'industria automobilistica e aeronautica: un implicito invito all'industrial design. Similmente a Magnaghi anche Ponti sostiene l'intervento dell'industria nella produzione di mobili quando, nel 1948, mentre il disegno di legge Fanfani è in discussione al Senato, in un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* si fa portavoce di una nuova proposta di edilizia a basso costo per un milione e 250.000 alloggi previsti dal piano, con l'introduzione della produzione in serie per gli arredi ai fini di un risparmio di 4 miliardi e mezzo di lire.

A corollario delle iniziative legate alle esposizioni il tema dell'arredo economico è nuovamente, dopo gli anni tra le due guerre, al centro dei concorsi promossi dalle riviste di progetto. Tra questi, quello bandito da *Edilizia Moderna* nel 1948, inerente la *Tecnica del mobile*. Arredamento per la casa minima, propone una riflessione sugli aspetti tecnici e non stilistici dell'arredamento [28]. Anche il MoMA nello stesso anno promuove il concorso *International Competition for Low Cost Furniture* al quale Magistretti partecipa con la libreria a scaletta, leggermente modificata, una sedia che rilegge la tradizionale chiavarina, un armadio e una scrivania.

— Riconsiderazioni storiografiche

Nella prima metà degli anni cinquanta, in seguito all'applicazione della legge Fanfani del 1949, il tema dell'arredo popolare si intreccia al processo di ricostruzione di case e quartieri emergendo però più nelle intenzioni che nei fatti, come nei concorsi a tema [29], come farà *Domus* nel 1953 [30] bandendo *Disegni di mobili in legno moderni ed economici* (i risultati sono nel numero 284 di luglio) indetto dal Centro Sviluppo Economico di Trieste. Nella X Triennale del 1954, consacrata all'industrial design, in alcuni alloggi nella *Mostra della casa* come quello dell'Ina-Casa di Vittorio Gregotti, Ludovico Meneghetti, Giotto Stoppino vengono proposti arredi elementari e modulari in compensato, prodotti da SIM di Novara, definiti di medio costo anche se realizzati artigianalmente [31]. Il tutto accade, a ben vedere, senza un'azione politica e legislativa, com'era successo in altri paesi, come la Svezia, dove dagli anni trenta il legame tra standardizzazione edilizia e arredo aveva intrapreso una dimensione legislativa, che obbligava i produttori di mobili a costruire arredi modulari da inserire nelle abitazioni (da queste premesse la nascita nel 1948

Fig. 4 — "È possibile costruire mobili di serie?" articolo di Augusto Magnaghi in «Domus», 208, 1946.



A parità di mano d'opera, la produzione aumenta col crescere dell'attrezzatura: con una attrezzatura specializzata per un sistema di serie quanto si potrà produrre?

di veramente una produzione di serie. (I risultati economici di questa produzione sono da tutti conosciuti: sappiamo che nella moderna organizzazione del lavoro i quantitativi di produzione sono direttamente proporzionali all'attrezzatura meccanica, automatica e semiautomatica a disposizione ed i costi sono, all'opposto, inversamente proporzionali all'attrezzatura stessa).

Perché, invece, non esiste un'organizzazione analoga per la produzione di serie di tutto il resto dell'arredamento?

Le ragioni sono parecchie, non ultima la mancanza di una mentalità di serie riscontrabile un po' in tutti noi acquirenti di mobili.

Noi desideriamo ancora una grande varietà, ci fa piacere pensare agli *stili*, ci dilettiamo a scegliere e non ci rendiamo conto che tutto ciò, il più delle volte, è di detrimento alla bontà ed è contro la logica.

I tecnici devono saper produrre, attraverso la semplicità delle forme costruttive e l'organizzazione scientifica del lavoro, mobili veramen-

te di serie: riusciranno a coniugare felicemente le esigenze tecniche, estetiche, dimensionali ed economiche per darci dei mobili veramente perfetti? Il pubblico non è preparato ai problemi della tecnica e dell'arte cosicché ha la strana inclinazione di preferire le solite paccottiglie bastarde: se il risultato sopra accennato, che desideriamo, dovrà essere raggiunto, si renderà necessaria un'efficace azione propagandistica.

Alla insufficienza del pubblico fa riscontro l'insufficienza dei mobili: dobbiamo amaramente constatare la loro ostinazione, falsa e servile, ad accontentare il mercato secondo le preferenze del pubblico: credono che un radicale cambiamento nella produzione vada a scapito della vendita.

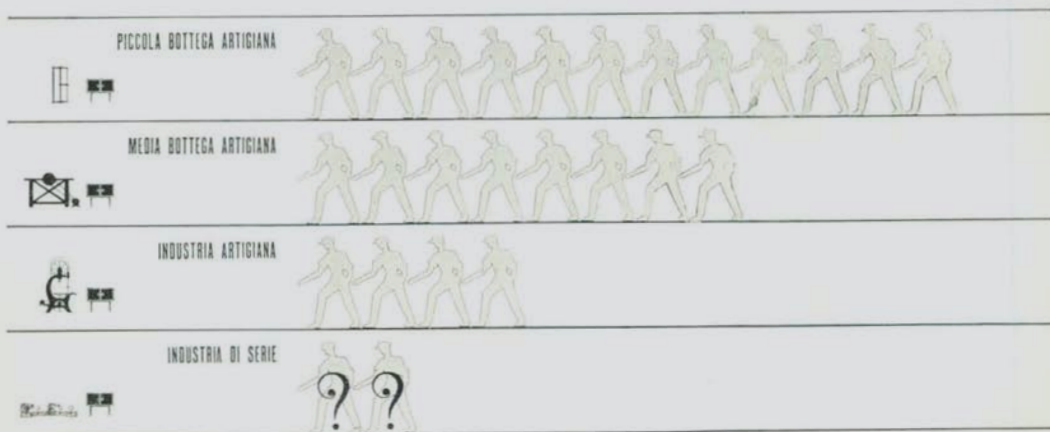
È vero che chi compera dimostra, in genere, di preferire manufatti privi d'ogni grazia e dignità stilistica, ma questa non è una ragione sufficiente per continuare a produrre male; per di più come si potrebbe scegliere bene, se sul mercato si trovano soltanto mobili

di gusto volgare? Infatti chi vuole dei *bei mobili* se li fa fare su disegno.

Abbiamo visto che l'attuale nostra attrezzatura mobiliare non è assolutamente in grado di produrre tutto il necessario per i prossimi anni di costruzione e ricostruzione edilizia a meno che non ricorra ad artificiosi gonfiamenti a base di nocive improvvisazioni. I costi dei mobili rimarrebbero, però, sempre molto alti mentre, perché la ricostruzione possa avvenire, abbiamo assoluto bisogno di poter produrre a buon mercato. È la povera gente che più di tutti ha bisogno di attrezzarsi la casa ed è a loro che dobbiamo pensare producendo mobili sobri, di chiara impostazione stilistica, veramente funzionali, e senza mistificazioni di modernità.

Problemi di vasta portata sociale, tecnica ed economica si affacciano alla nostra mente. Qui abbiamo voluto impostare le questioni e saremo lieti di dare qualche risposta negli scritti seguenti: il primo e più delicato riguarda i nostri artigiani.

A parità di mobili prodotti, la mano d'opera diminuisce col crescere dell'attrezzatura: con attrezzatura specializzata per un sistema di serie a quanto si ridurrà?



PRESENTIAMO I MOBILI TIPO

Qualche anno fa si è molto parlato e scritto intorno ai mobili tipo. Anche *Domus* ha partecipato alla discussione coi numeri di dicembre, gennaio, febbraio ultimi. Poi è intervenuto un periodo di silenzio. Disinteressamento? Noncuranza? Tutt'altro: silenziosa operosità. Abbiamo visitato parecchi laboratori, e alcuni studi di colleghi: e possiamo annunciarvi per prestissimo la primizia di alcuni prototipi interessanti. In *Domus* di gennaio avete letto il Bando di concorso che abbiamo lanciato a tutti i costruttori e progettisti italiani. Siamo certi che la partecipazione sarà numerosa e coscienziosa. Se i lettori di *Domus* non hanno ancora potuto vedere pubblicata nessuna fotografia di prototipo partecipante al concorso, ciò è dovuto soltanto al fatto che solo adesso comincia la distribuzione dei materiali di assegnazione; ma alcune ditte — o meglio — i loro uffici tecnici, sono al lavoro da tempo.

E le altre? Tante fra le grandi e piccole operose industrie italiane? E gli innumerevoli e geniali artigiani che in ogni regione d'Italia hanno in ogni tempo creato modelli di stile, non vorranno mettersi al passo? Si può anche capire che questi artigiani — veri artisti nati — si sentano un po' disorientati, un po' spaesati nella costruzione di vincoli inerenti ai materiali, alla composizione, alla concezione dei loro modelli; ma è pur necessario che essi si convincano — non solo della assoluta necessità di questa disciplina di guerra — ma anche dell'interesse e dell'importanza di questa gara che — provocata dalle tragiche ed eccezionali contingenze odierne — impegna ideatori e costruttori in ricerche la cui importanza si proietta oltre il periodo e lo stato di emergenza attuali, per prolungarsi nell'ampia palestra dell'evoluzione dello stile di arredamento futuro.

Avemmo già occasione di insistere su queste colonne sull'intrinseco valore propulsivo dello sforzo di tipizzazione anche nel campo dell'architettura; e insigni cultori d'arte, già assai prima della guerra, hanno preconizzato quello speciale *standard* architettonico che — malgrado la contraria opinione di molti — costituisce una evoluzione inevitabile della pratica architettonica odierna.

Standard architettonico, non significa produzione commerciale di forme scadenti purché economiche per il produttore; ma realizzazione di tipi perfetti, di elementi studiati, atti a costituire — per così dire — una trama tecnica a disposizione dell'artista, adatta a fornirgli il materiale necessario alla più schietta e perfezionata composizione moderna; la quale sia frutto della collaborazione collettiva delle migliori forze in campo, e si traduca in un'armonia di concezione civile e urbanistica. Non diversamente del resto — a ben guardare

— avvenne nelle migliori epoche del passato, sia pure con sviluppo soltanto artigianale, anziché artigianale e industriale. Cosa produssero infatti, se non una larga realizzazione di serie tipiche, le Corporazioni laiche e religiose del Medio Evo quando, con la più varia composizione di capitelli, di basi, di fregi, ecc., realizzarono la loro stupenda architettura e urbanistica? Contrariamente a quanto affermano i misonicisti per sistema, è invece nell'architettura odierna che volta per volta si deve ridisegnare, ristudiare, anche il minimo dettaglio, anche il minimo orlo gocciolatoio, onde inserirli nell'unità stilistica concepita dall'artista.

È ben vero che — in riscontro — abbondano anche le costruzioni in cui tali particolari sono ottenuti con le più banali applicazioni di elementi commerciali: ma in questo caso siamo fuori del campo dell'arte, e quindi fuori di ogni validità polemica. L'architetto Pagano va da tempo proclamando su *Costruzioni* la necessità di questo orientamento: ultimamente anche l'architetto Ponti gli ha fatto eco; e — da ultimo — l'architetto Ridolfi ha iniziato uno studio sistematico di tale problema, condotto con la più alta competenza tecnica e con la più coltivata sensibilità di artista.

Architettura italiana (del gruppo *Domus*) pubblica in ogni numero un nuovo contributo a questa nuova disciplina che s'interessa della tipizzazione di elementi costruttivi e di sviluppo grafico; in *Domus* di gennaio ultimo potete vedere un interessantissimo studio di Ridolfi sui problemi dell'unificazione.

Tornando ai modelli tipo, vogliamo osservare come essi diano una prima occasione di studio concreto e vasto in questo campo: come ancora oggi sono ricercati dagli amatori i pezzi tipici delle epoche gloriose dell'arredamento del passato (senza che ciò comporti — anzi! — una concezione men che artistica in questa scelta) non diversamente dovrà avvenire che chi compone una casa di oggi, possa trovarne gli elementi tipici e caratteristici moderni e attuali, senza che ciò significhi una abdicazione di personalità o di gusto, verso realizzazioni dozzinali e commerciali. La necessità di limitare al massimo gli elementi metallici — anche di finitura — dei mobili tipo, può essere — p. es. — stimolo (a chi ha fantasia e inventiva) per la creazione di elementi tecnici (cerniere, maniglie, ecc.) che — oltreché costituire un risultato tecnico — possono anche provocare l'apparizione di nuove forme estetiche che — come sempre avvenne nella vicenda di queste cose — restano poi nello stile dell'epoca, anche dopo scomparsa la causa della loro apparizione.

Quello che è necessario dunque, in questo campo, è uno studio animato da larghezza di vedute, e scevro da pregiudizi antistorici e anti-sociali.

MELCHIORRE BEGA

anche di IKEA). L'attività progettuale italiana rimane perciò confinata a pochi esempi dimostrativi, come quelli delle Triennali, mentre la pratica progettuale nel campo dell'attrezzatura per la casa si affievolisce [32]. L'immagine stessa che l'Italia offre in quegli anni, soprattutto all'estero, è legata alla promozione di un mobile artigianale, scevro da ogni tentativo di contenimento dei costi e, soprattutto, di semplificazione per la standardizzazione. Sono note le azioni di scambio tra Italia e Stati Uniti ai fini dell'esportazione intraprese dal dopoguerra [33] che promuovono un gusto italiano, di matrice artistica, dai forti legami con l'artigianato, evidente nella selezione di arredi della mostra *Italy at Work* del 1950 e le produzioni italiane per Singer & Sons e Altamira. Così come è assente nella produzione italiana dell'epoca – illustrata dai repertori d'arredamento di Hoepli curati da Roberto Aloï, e dalle rassegne commerciali delle riviste di progetto – la presenza di arredi progettati sui concetti emersi durante le Triennali del dopoguerra e alla RIMA. Quella del “popolare”, in definitiva, pare essere più una retorica, peraltro già intercettata dall'articolo con cui Ernesto Nathan Rogers introduceva in *Domus* la mostra della RIMA [34], che un vero impegno progettuale e produttivo. Anche Renato De Fusco evidenzia come la dicotomia posta ai tempi di Persico tra mobili poveri e ricchi subisca nei cinquanta una notevole trasformazione poiché «caduto per una serie di cause il programma ideale di una “arte per tutti” e diventato ogni prodotto ugualmente costoso, essa perdeva la sua importanza etico-sociale» [35]. Nei primi anni cinquanta il design dell'arredo si orienta già alla soddisfazione di un ceto medio – così come l'architettura si spostava a servire essenzialmente un pubblico privato ed esclusivamente borghese [36] –, scelto come target dalle aziende con i sistemi distributivi più aggiornati. Non sorprende allora che sia Carlo Pagani nel 1951 presso La Rinascente a fare da mediatore con l'ipotesi teorica della RIMA, dov'era stato curatore della mostra introduttiva [37] e da cui deriva lo slogan “Casa migliore, vita migliore” che promuove il programma del nuovo reparto mobili e il relativo Ufficio consulenza arredamento [38]. Il grande magazzino di Brustio e Borletti, con il Centro Design diretto da Mario Cristiani dal 1957, rimane, a ben vedere, l'unico avamposto di ricerca milanese dove design, accessibilità, distribuzione e comunicazione troveranno una compiuta sintesi, anche in relazione alle forniture di arredi per i nuovi alloggi della decade seguente.

Fig. 5 — “Presentiamo i mobili tipo”, di Melchiorre Bega, concorso per mobili in «Domus», 187, 1943.

— L'arredo nella casa per tutti negli anni sessanta

“La casa per tutti” è il titolo di un articolo di *Abitare* del 1968 che cita la “casa per ciascuno” di Banfi, relativo al progetto di due appartamenti campione per le case del quartiere Gallarate dell'IACP. Nel testo si invita all'uso di questa espressione in sostituzione di “casa popolare”: «non è più una casa progettata per una diversa condizione economica ma una casa per tutti perché toccherà poi alla società elaborare quei mezzi politici economici tecnici per incrementare le capacità d'acquisto e allargare l'accesso ai nuovi standard» [39]. Ancora Magistretti, che dal 1949 al 1959 produce un cospicuo dossier di lavori dove con impegno e continuità si misura sul tema dell'abitazione popolare [40], è dal 1963 consulente architettonico dell'Impresa generale di costruzioni MBM per conto di IACP. Magistretti, per rispondere alla richiesta dell'impresa sul coinvolgimento di aziende partner, si rivolge inizialmente a Cesare Cassina per verificare l'interesse dell'azienda nella fornitura di mobili economici in serie [41]. Probabilmente su consiglio di Pagani vengono avviati in seguito degli accordi con La Rinascente [42]. Lo stesso Magistretti disegna per l'appartamento tipo (dal costo di due milioni e mezzo di lire, arredato da Rossanna Raboni Monzini) alcuni componenti della cabina-armadio, come una cassetiera componibile con mensole in legno laccato di vari colori, utilizzabile in diversi ambienti della casa, e un appendiabiti. L'alloggio più economico offre soluzioni al passo con i tempi e persino in linea con le prime sperimentazioni di Magistretti con gli arredi trasformabili della RIMA: pratici letti e piani a ribalta, appendiabiti a vista lungo intere pareti schermati da semplici panneggi, tavoli multiuso.

Dagli accordi intrapresi [43] è messo in evidenza come entrambe le aziende condividessero lo stesso target, medio, di consumatori (il secondo quarto dal basso di una piramide). Tutto fa pensare che le imprese di costruzione si rivolgano ai grandi magazzini che, grazie alla loro struttura flessibile e avvalendosi della loro rete di fornitori, possono rispondere in modo adeguato alla vendita degli arredi; l'appartamento, infatti, non viene proposto “chiavi in mano” – pratica non diffusa in Italia – ma l'inquilino può scegliere di acquistare l'arredo suggerito. Curati per La Rinascente dall'architetto interno Raboni, gli arredi per gli appartamenti tipo presentati nel 1968 vengono così esposti anche nel negozio di piazza Duomo mentre l'azienda partecipa, nello stesso anno, all'*Eurodomus 2* di Torino, con

Fig. 6 — V. Magistretti, arredi Rinascente per appartamenti campione delle case del quartiere Gallarate dell'IACP in «Abitare», 1968, courtesy Fondazione Vico Magistretti.





due giornate di studio dedicate al Mercato dell'arredamento moderno dove si discutono proprio i temi della creazione, produzione e distribuzione. A seguito del lancio dell'azione commerciale La Rinascente-MBM, emergerà [44] come, a fronte dell'interessamento di pubblico ma non di vendita diretta, fosse necessario pervenire a degli accordi concreti (si ipotizza anche un'indagine di mercato per verificare se quanto proposto sia veramente corretto per qualità e prezzo) sollecitando La Rinascente a prendere “una decisione politica” ai fini di un'azione di lungo periodo «sia perché si parte da zero (...) sia perché i consumatori sono in fase di rapida evoluzione mentale ed economica» [45] salvo il rivolgersi ad altri partner (nella lettera è ipotizzato Coin), a dimostrazione che la struttura distributiva-commerciale di queste imprese si dimostra in quegli anni concorrenziale rispetto alle piccole-medie imprese del mobile. Preludio di quello che a breve sarebbe accaduto con l'ingresso delle prime aziende d'arredamento specializzate nel mercato della grande distribuzione.

Fig. 7 — V. Magistretti, arredi Rinascente per appartamenti campione delle case del quartiere Gallarate dell'IACP in «Abitare», 1968, courtesy Fondazione Vico Magistretti.

- [1] Gregotti Vittorio (1986). *La ricostruzione edilizia e l'arredo popolare*. In Id., *Il disegno del prodotto industriale (1860-1980)* (pp. 256-257). Milano: Electa.
- [2] In Italia si diffonde l'idea dell'«economico» come sinonimo di deprimente, nelle parole di un autorevole Ponti: «nulla di più scoraggiante, scioccante, insopportabile, antivitale stupido ed inutile dell'economico e basta. Nulla di meno italiano (...)». Ponti partecipa attivamente con altri grandi intellettuali della scena italiana (come Rogers) alla promozione del mobile economico e moderno, «in serie», come testimoniano i concorsi banditi negli anni cinquanta di cui *Domus* si fa promotore e divulgatore conciliando le istanze democratiche del nascente design con la tendenza tutta italiana a privilegiare soluzioni estetiche, ragionevolezza e buon gusto, rispetto a quelle più squisitamente economiche. Cfr. Ponti Gio, «Noi architetti vogliamo farvi una bellissima casa «che costi poco» non la deprimente «casa d'economia» in *Domus*, 9, 1948, p. 228.
- [3] Hilberseimer Ludwig (1926). «Sulla tipizzazione della casa d'affitto». *Die Form*, 15, pp. 338-340 (trad. it. Mara De Benedetti).
- [4] Banfi Gian Luigi (1934, novembre). «La casa contemporanea al regime corporativo». *Domus*, 83, pp. 14-17.
- [5] Il programma steso da Gropius prevedeva al punto 14 la standardizzazione e l'unificazione delle parti destinate agli impianti delle case e degli utensili domestici mobili. Cfr. Gropius Walter, *Il lavoro di preparazione sistematico per la costruzione razionale di abitazioni*. In Grandi Pracchi (1988). *Antologia dell'architettura moderna* (pp. 417-419). Bologna: Zanichelli.
- [6] «Il problema della casa popolare come è presentato alla Triennale». (1933, gennaio 7). *Domus*, 67, pp. 361-365.
- [7] Rossi, Pasquale O. (1989, dicembre). «Una casa per tutti», *Arq. Quaderni della sezione «Sperimentazione progettuale» del Dipartimento di Progettazione Urbana dell'Università «Federico II» di Napoli*, 2.
- [8] Veronesi Giulia (a cura di) (1964). *E. Persico, tutte le opere (1923-1936)*. Milano: Comunità, vol II, pp. 145-150.
- [9] È interessante notare l'esistenza nell'archivio Bottoni di un filmato del 1932 proprio intitolato: *Una giornata nella casa popolare*.
- [10] «Proposte di arredamento». (1936, gennaio 12). *Domus*, 108, pp. 27-29.
- [11] Cfr. De Guttry Irene & Maino Maria Paola (1988). *Il mobile déco italiano*. Bari: Editori Laterza, p. 26.
- [12] Si veda Gregotti. *Cit.*, p. 195 in Romanelli Marco, Laudani Marta, Vercelloni Luca (1990). *Gli spazi del cucinare*. Milano: Electa, pp. 46-49.
- [13] Ciucci Giorgio & Dal Co Francesco (1990). *Architettura italiana del Novecento*. Milano: Electa.
- [14] Ridolfi, per esempio, prima dell'uscita del suo *Manuale dell'architetto* (1946), pubblica su *Architettura* (giugno 1942, pp. 182-198) una sintesi del suo studio sui mobili fissi che avrebbe dovuto essere contemporaneamente raccolta in un volumetto di Garzanti mai uscito.
- [15] Rossi, (1989). *Cit.*
- [16] Bega Melchiorre (1943, luglio 1). «Presentiamo i mobili tipo». *Domus*, pp. 187, 318.
- [17] Per approfondire la tematica si veda Bosoni Giampiero, Picchi Francesca, Strina Marco (1995, giugno 1). «Gio Ponti. La casa dentro l'armadio». *Domus*, 772, pp. 59-65.
- [18] Riccini Raimonda (2005). *Progettare in prospettiva democratica: l'arredo popolare e altri temi del disegno industriale*. In L. Ganapini (a cura di), *L'Italia alla metà del XX secolo. Conflitto sociale, Resistenza, costruzione di una democrazia*. Milano: Guerini e Associati, p. 302.
- [19] I disegni relativi sono custoditi presso l'archivio della Fondazione Magistretti.
- [20] «Elementi». (1946, agosto). *Domus*, 212, pp. 7, 12.
- [21] «Scaffale per libri». (1946, maggio). *Domus*, 209, pp. 18-19.
- [22] «Vi è, in essi, una dichiarazione di quasi ostentata modestia che appartiene al clima dell'epoca. Ma, già in questa fase, si delinea una tendenza, che sarà ricorrente nel lavoro di Magistretti, a rielaborare semplici modelli di tradizione anonima (...)». Cfr. Irace Fulvio & Pasca Vanni (1999). *Vico Magistretti. Architetto e designer*. Milano: Electa, p. 130.
- [23] Magistretti è qui anche l'autore, con Paolo Antonio Chessa, dell'allestimento della sezione edilizia, già pubblicato in *Domus* l'anno precedente insieme al disegno di un tavolo da pranzo e un tavolino da notte di cui l'articolo riportava anche il prezzo. Cfr. Chessa Paolo Antonio, Magistretti Vico, (1946). «Tre preventivi, tre possibilità», *Domus*, 206, pp. 4-9.
- [24] «Il mobile singolo». (1949, marzo). *Domus*, 234, pp. 16-26.
- [25] Rogers Ernesto Nathan (1946, luglio). «Divagazione attorno a una mostra d'arredamento». *Domus*, 211, p. 6.
- [26] De Giorgi Manolo (1995). *Il mobile popolare*. In Id., *45-63 Un museo del disegno industriale in Italia. Progetto di una collezione*. Milano: Abitare Segesta Cataloghi, pp. 24-26.
- [27] Magnaghi Augusto (1946, aprile). «È possibile costruire mobili di serie?». *Domus*, 208, pp. 43-45. Id. (1946, giugno). «È possibile costruire mobili di serie?». *Domus*, 210, pp. 32-33.
- [28] Riccini, (2005). *Cit.*
- [29] Anche le mostre *Selettiva del Mobile di Cantù* (1955) e *Biennale dello Standard di Mariano Comense* (1958) rimarranno, fino al 1975 quando confluiranno nel Salone del Mobile, i luoghi di confronto dove, con altre premesse e tra altri risultati, i temi dello standard e della semplificazione verranno dibattuti e promossi. Contestualmente, al di fuori delle riviste storiche di progetto, dal 1957 con *Il mobile italiano* di Carlo De Carli, dedicata al sistema del mobile e seguita da altre pubblicazioni specializzate, emerge un'interessante letteratura, ancora da sistematizzare, utile per capire la polarità tra un'offerta seriale e democratica, scarsamente documentata dalla storiografia del design e dalla pubblicistica, e l'orientamento semi-artigianale, basato su costi medio-alti e la flessibilità produttiva che caratterizzerà l'offerta delle «fabbriche del design».
- [30] «Disegni di mobili in legno moderni ed economici». (aprile, 1953). *Domus*, 281, s.p.
- [31] «Arredamenti per gli alloggi-tipo alla Triennale». (1954, dicembre). *Domus*, 301, pp. 46-49.
- [32] Bulegato Fiorella & Dellapiana Elena (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa, p. 17.
- [33] De Guttry Irene & Maino Maria Paola (2010). *Il mobile italiano degli anni '40 e '50*. Roma-Bari: Laterza, pp. 36-42.
- [34] Rogers, (1946, luglio). *Cit.*, p. 6.
- [35] De Fusco Renato (1985). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- [36] Bulegato, & Dellapiana, (2014). *Cit.*, p. 17.
- [37] «Elementi». (1946, agosto). *Domus*, 212, pp. 7, 12.
- [38] Pagani, nello stesso anno, in una sezione della *Mostra dell'arredamento e dei mobili isolati* della IX Triennale presenta un appartamento per quattro persone e una serie di mobili disegnati da Franco Albini ed Ezio Sgrella di Rinascente e Upim. Il programma di arredamento Rinascente è disponibile presso http://archives.rinascente.it/it/funds/archivio_carlo_pagani?item=2019.
- [39] «Una casa per tutti». (1968, settembre). *Abitare*, 68, pp. 2-20.
- [40] Irace, & Pasca, (1999). *Cit.*
- [41] Lettera del 17 giugno 1963, archivio Fondazione Vico Magistretti (F.V.M.).
- [42] Lettera del 24 ottobre 1967, archivio F.V.M.
- [43] Lettera del 13 febbraio 1968, archivio F.V.M.
- [44] Lettera del 26 ottobre 1968, archivio F.V.M.
- [45] Nello stesso documento si esprime la perplessità che Rinascente sia veramente interessata a una politica medio-economica, considerando tra le azioni da svolgere anche il coinvolgimento di Tomás Maldonado.

— L'itinerario politico del gruppo Strum. Engagement, contraddizioni, rinunce: la figura del designer impegnato nell'Italia della contestazione.

Pia Rigaldiès — École Nationale des Chartes, Parigi

Composto da cinque membri laureati presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino tra il 1961 e il 1969, il gruppo Strum viene a formarsi nel 1971 in occasione della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* che avrà luogo l'anno seguente al Museum of Modern Art di New York (MoMA). Dal punto di vista propriamente strutturale, il gruppo Strum può essere inteso come un ampliamento dello studio di Pietro Derossi (nato nel 1933) in cui collaborano Giorgio Ceretti (nato nel 1932) e Riccardo Rosso (nato nel 1941) dalla metà degli anni sessanta. A questo trio iniziale si aggiungono successivamente Carlo Giammarco (nato nel 1940) e Maurizio Vogliazzo (nato nel 1943 e morto nel 2018). Dal 1971 al 1975, i membri del gruppo cercano di sviluppare la loro personale concezione di architettura *strumentale*, alla quale il nome del gruppo fa esplicito riferimento, e dell'architetto mediatore nella conflittualità sociale. L'esperienza politica maturata tra il 1964 e il 1969, durante le varie fasi di occupazione del castello del Valentino, sede della Facoltà di Architettura, contribuisce ad alimentare i dibattiti del gruppo, rendendone possibile e coerente la collaborazione. Questi ultimi scelgono di sviluppare questa cultura politica di sinistra, marxista e libertaria, attraverso l'esercizio dell'attività di architetti e la realizzazione di progetti di design, fino a fare del progetto stesso il culmine dell'atto politico del designer. Manifesto di tale visione dell'architettura è i *Fotoromanzi* – opera più importante del gruppo –, che aderisce all'etichetta radicale coniata da Germano Celant in relazione con il panorama politico ed economico proprio della Città-Fabbrica torinese.

Il Gruppo Strum è spesso citato, ma soltanto citato, nelle varie pubblicazioni più o meno recenti che trattano del design radicale. È presen-

tato come uno dei pochi esempi della declinazione torinese di questa corrente italiana ed europea. L'archivio sconosciuto del gruppo, conservato da Pietro Derossi, consente di colmare in parte il vuoto storiografico sul design radicale a Torino, nonché la scarsa conoscenza sull'operato del gruppo Strum. Composto da un centinaio di scatole, l'archivio non possiede una struttura archivistica vera e propria sotto forma di un piano di classificazione prestabilito. È stato tuttavia possibile individuarne undici che, dal 1964 al 1975, rintracciano le origini e la storia del gruppo Strum. Da una parte, il confronto con il documento d'archivio – costituito da fotografie, disegni, planimetrie, descrizioni di progetti, ma anche vari testi – fornisce nuove informazioni, indispensabili per ricostruire il percorso del gruppo; dall'altra, l'archivio interviene anche come elemento probatorio nel dibattito il cui quadro teorico fu precedentemente definito dagli storici del design radicale una decina di anni prima. Questo secondo statuto rivestito dall'archivio nelle ricerche storiche fornisce l'occasione di porre una serie di domande sulla coscienza politica del designer, sulle strutture e sui canali che ne rendono possibile la formazione, con lo scopo di capire meglio la prevalenza del paradigma design/politica attorno al Sessantotto. In dialogo costante con l'archivio scritto, la fonte orale è stata indispensabile per completare, spiegare, raccontare nonché contestare il documento e rendere in tal modo conto della complessità del rapporto tra il designer, i suoi progetti e la sua volontà di impegnarsi nelle lotte sociali della sua epoca.

A questo proposito, analizzare le implicazioni culturali e sociali o piuttosto sociologiche di questo paradigma politico consente di rivelare interessanti contraddizioni: in che modo i membri del gruppo Strum hanno sfruttato o, eventualmente, abbandonato il discorso politico nella loro applicazione pratica del design e dell'architettura? Quali sono le forme e le motivazioni della rinuncia all'*engagement* dalla parte del designer successivamente al Sessantotto? In che modo si manifestano le incoerenze del loro impegno politico?

L'analisi della cultura politica dei membri del gruppo Strum si apre con un'indagine sulle strutture che l'hanno costituita. Dalla struttura più micro alla più macro analitica, possiamo individuare le letture, gli eventi politici che hanno avuto luogo al castello del Valentino e il contesto socio-politico della Torino operaia.

In una ricostruzione virtuale della biblioteca del gruppo Strum, le opere di Marx occupano un posto speciale. *Il Capitale* è spesso citato come lettura assolutamente fondamentale per chi vuole capire il loro percorso. Derossi e Giammarco rappresentano la figura del marxista tradizionale mentre gli altri incarnano una cultura politica più variegata. Pur non essendo possibile valutare con certezza l'intensità e la veridicità di questa lettura, è possibile tuttavia trovarne le tracce nei concetti e nel vocabolario utilizzato. Nel 1973, il gruppo Strum è chiamato da Sottsass per partecipare alla Triennale [1] con la richiesta di presentare un progetto che non tratti di design o architettura, ma che documenti le crisi e i dibattiti propri alla disciplina. Per uno dei suoi ultimi progetti collettivi [2], il gruppo Strum gira un film di 30 minuti dal titolo *Il design nel processo di plusvalore*, ambientato nelle aziende torinesi legate alla FIAT, in cui si dimostra – in termine marxista – come il design intervenga in modo negativo nella razionalizzazione del lavoro, nello sfruttamento e nell'alienazione degli operai. *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse e la sua visione della portata protestataria dell'arte si inserisce nell'elenco di altre letture fondamentali per il gruppo. Bisogna tuttavia considerare che, nonostante numerosi protagonisti del Sessantotto abbiano fatto di questo libro il *leitmotiv* della loro azione, questa lettura intervenga spesso tanti anni dopo gli eventi sopracitati [3]. Infine, i membri del gruppo Strum formano il loro pensiero politico attraverso le letture delle riviste *Lotta Continua* e *Potere Operaio* cui i comitati di redazione torinesi sono particolarmente legati. Alla fine degli anni sessanta, i membri del futuro gruppo frequentano a Torino questa cerchia extraparlamentare e intellettuale, come testimoniato dall'amicizia tra Riccardo Rosso e il militante Agostino Magnaghi [4].

Il castello del Valentino rappresenta la struttura più importante nel processo evolutivo di politicizzazione di questi designer. È possibile osservare la progressività dell'impegno politico paragonando le due grandi fasi di occupazione da parte degli studenti e degli assistenti, che ebbero luogo nel 1964 e nel 1968 e in cui i membri del gruppo Strum furono sempre coinvolti, sia in qualità di studenti, sia in qualità di assistenti [5]. Se il 1964 corrisponde a una fase pre-politica con rivendicazioni disciplinari e corporativiste, l'occupazione iniziata nel 1967 ha un carattere esplicitamente politico e culturale – tale da poter essere addirittura definita “radicalizza-



Fig. 1 — Occupazione del Castello del Valentino da parte di studenti e assistenti, Torino, 1964. «Casa-bella», 287, maggio 1964.

ta”. Questa differenza emerge nelle modalità di occupazione dello spazio fisico, scenario delle proteste. Gli studenti del Sessantotto rifiutano infatti il modello dell’occupazione simbolica come quella del 1964, teorizzando e mettendo in pratica l’idea di un’*occupazione continua* che fa del luogo di protesta anche quello della vita quotidiana. (Figg. 1-2)

Nel Sessantotto, i membri del gruppo – quasi tutti già laureati e assistenti presso la stessa Facoltà – sono animati dal tentativo di dare un senso politico alla teoria e alla prassi del progetto architettuale, cercando di mettere lo studente a confronto con progetti che affrontano problemi del loro territorio quotidiano – Torino – e dei danni urbanistici dell’industrializzazione intensiva. Da questa riflessione nasce l’idea di un’architettura in quanto “strumento” nella conflittualità sociale, appunto di un’architettura *strumentale*. L’*engagement* in qualità di assistenti e i dibattiti sulla disciplina confluiscono nell’aprile 1969 nell’organizzazione del convegno *Utopia e/o Rivoluzione* discusso presso la Facoltà di Architettura [6], con un comitato organizzativo che, sotto la guida di Pietro Derossi, costituirà la matrice del futuro gruppo Strum, venuto a formarsi due anni dopo.

Oltre a costituire la matrice dal punto di vista delle riflessioni sviluppate, gli eventi di quel periodo sono anche determinanti della struttura e della gerarchizzazione del gruppo. Va notato che la legittimità

della *leadership* di Pietro Derossi sul gruppo si basa in gran parte sulla sua partecipazione all'azione politica, in qualità di portavoce dell'opposizione degli assistenti del Politecnico di Torino. Il nesso tra la partecipazione alla protesta negli anni precedenti e successivi al Sessantotto e la posizione nella gerarchia del gruppo si manifesta con altri gruppi, *a fortiori* quando si definiscono antigerarchici. La presa di Franco Audrito sullo Studio 65, anch'esso formatosi nel contesto di protesta del castello del Valentino, corrisponde allo stesso schema.

Tuttavia, la formazione politica non sarebbe stata la stessa senza il contesto socio-politico, industriale e anche culturale torinese. La differenza tra i *radical* torinesi e fiorentini sembra essere fondata proprio su questo punto. Infatti i *radical* fiorentini, nonostante le letture e le esperienze vissute all'interno della Facoltà di Architettura, non sono stati confrontati con il panorama industriale e operaio così presente nella Città-Fabbrica – o Città-FIAT – torinese. A Torino, gli operai sono portatori di una cultura politica molto attiva e già formata da decenni. Il sogno degli studenti torinesi – e anche del gruppo Strum – sarebbe stato la convergenza delle lotte studentesche e operaie della Facoltà e dell'azienda. Pio desiderio mai realizzato che trova tuttavia esemplificazione nell'impegno, da parte di Giammarco e Derossi [7], verso la cosiddetta Legge delle centocinquanta ore, che permetteva agli operai di seguire lezioni in università.



Fig. 2 — Occupazione della Facoltà di Architettura, Torino, 1968. Archivio di Pietro Derossi.

Alle origini del gruppo Strum, il paradigma design-politica sviluppato nella seconda metà degli anni sessanta trova il suo culmine nell'opera più importante del gruppo – i *Fotoromanzi* – che costituiscono il gesto politico esemplificatore.

I tre *Fotoromanzi* sono stati realizzati dal gruppo Strum per essere presentati e distribuiti nel 1972, alla mostra curata da Emilio Ambasz dal titolo *Italy: The New Domestic Landscape*. L'ambizione di Ambasz non era soltanto celebrare l'originalità della produzione italiana ma soprattutto mettere in evidenza i dibattiti e le diverse tendenze tra i designer italiani, avendo compreso il profondo sconvolgimento della definizione e della prassi del progetto di design [8] negli anni sessanta.

Nel 1971, Emilio Ambasz, durante un soggiorno a Torino, propone a Pietro Derossi di creare uno degli spazi della sezione “Ambienti”



della mostra. Per quanto possa sembrare strano, Derossi risponde a questo invito con la creazione del gruppo Strum. Probabilmente la forma del gruppo corrisponde di più alla dinamica nella quale Derossi si trovava e allo spirito collettivo della contestazione. Per il *Pratone*, la *Torneraj* o la *Casa di Lucca*, progetti che avevano creato la sua reputazione [9], non aveva mai lavorato da solo, ma in collaborazione con Giorgio Ceretti e Riccardo Rosso. Per concludere, in questo contesto di messa in discussione di ogni forma di autorità – ma anche di autorialità per la creatività – la forma scelta dal gruppo rende possibile mantenere una certa neutralità e verginità, nascondendo l'individuo dietro l'anonimato della collettività. (Fig. 3)

Intitolati *Struggle for Housing*, *Utopia* e *The Mediatory City*, i tre *Fotoromanzi* trattano della lotta alla casa, un movimento di protesta che riguarda le condizioni di vita degli operai torinesi. Originari del Mezzogiorno, trasferitisi massivamente a Torino per lavorare nelle aziende della FIAT negli anni cinquanta, questi ultimi si trovano di fronte a una città che non ha le infrastrutture per accoglierli: non vi sono alloggi, trasporti e tantomeno una popolazione propensa ad accettare questo movimento migratorio. La lotta alla casa, alla quale partecipano i membri del gruppo Strum tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, si concretizza in una serie di azioni e manifestazioni nei quartieri e nell'occupazione di alloggi insalubri. I *Fotoromanzi*, usando i codici di un genere molto popolare soprattutto in Italia, testimoniano questa presa di posizione, proponendo tre vie per rispondere al problema dell'alloggio: l'azione rivoluzionaria e violenta con *The Struggle for Housing* oppure la possibilità di adottare un atteggiamento utopistico – ma non passivo – con *Utopia*. Tra queste due soluzioni, La città intermedia rappresenta una via di mezzo che fa dell'architetto il mediatore o lo *strumento* per trasformare la città capitalistica in un luogo vivibile. (Fig. 4)

Fig. 3 — Il gruppo Strum sta lavorando sui "Fotoromanzi", Torino, 1971-1972. Da sinistra a destra: Carlo Giammarco, Pietro Derossi, Maurizio Vogliazzo, Giorgio Ceretti, Riccardo Rosso. Archivio Pietro Derossi.

Oltre ai cinque membri del gruppo che hanno scritto lo scenario e realizzato il *montage* [10], partecipano a questo progetto una coppia di attori, che vediamo lungo i tre *Fotoromanzi*, insieme al fotografo della galleria Sperone, Paolo Mussat Sartor. Il lavoro preparatorio di fotografia e di messa in scena nei quartieri operai di Torino si inserisce come il prolungamento delle lotte per la casa e delle ricerche su questi quartieri. (Fig. 5)



Il rifiuto di fare design – di produrre qualcosa – è un gesto provocatorio, politico e radicale molto forte che corrisponde al culmine della politicizzazione della cultura del progetto. Per il catalogo della mostra di New York, Germano Celant scrive un saggio [11] che – senza inventarla – definisce e consacra l’architettura radicale, spiegando che il design debba assumere il suo ruolo politico e ideologico, ossia la possibilità di cambiare profondamente la società. L’impostazione del progetto – reso visibile attraverso tutti i tipi di medium possibili – deve essere più importante dell’oggetto finito e manifatturato. In questo senso, i *Fotoromanzi* del gruppo Strum sono un’esemplificazione perfetta del design radicale, della smaterializzazione del progetto – o ancora della sua migrazione verso medium inaspettati –, della rivendicazione della sua portata politica.

Tuttavia, se i *Fotoromanzi* sono considerati “radicali”, essi usufruiscono in primo luogo di riferimenti della Pop Art con il recupero di immagini della cultura di massa e di codici comunicativi molto popolari. Questa “ibridazione” tra pop e radicale – spesso cancellata perché rappresenta una forma di contraddizione della corrente radicale molto intellettuale e politicizzata che sarebbe nata dal rifiuto della Pop Art come arte “leggera” – è un elemento centrale nell’atto provocatorio e politico che costituisce i *Fotoromanzi*. Cercando così di confondere e superare i confini tra i generi, quest’opera ricorda allo spettatore la complessità e la

Fig. 4 — Copertine dei tre “Fotoromanzi” del gruppo Strum. Archivio Pietro Derossi.

Fig. 5 — Lavoro preparatorio per la realizzazione dei “Fotoromanzi”. Archivio Pietro Derossi.



varietà delle influenze culturali e artistiche ancor prima della definizione celantiana, come ogni volta che si cerca di chiamare, definire, o istituzionalizzare la situazione, esemplificandola.

I *Fotoromanzi* ci spingono, quindi, ad adottare un punto di vista critico circa la definizione di “design radicale” insieme alla relazione tra design e politica. Questo approccio è particolarmente rilevante attraverso una lettura sociologica delle scelte dei membri del gruppo, della loro traiettoria politica e delle loro rinunce. A tale proposito, è possibile individuare alcune forme di contraddizioni ideologiche e di rinunce all'*engagement* da parte di questi designer.

All'inizio degli anni settanta, il periodo di contestazione studentesco e operaio, di cui il gruppo Strum è il risultato, si trasforma in una spirale di violenza che confluisce negli anni di piombo. Questa svolta degli eventi storici crea un clima di radicalizzazione politica di ciò che era iniziato con il Sessantotto. Certi personaggi legati alla storia del gruppo Strum scelgono appunto di aderire a questa evoluzione storica: Adriana Garizio, collega assistente di Derossi e Ceretti alla Facoltà di Architettura, membro del comitato Utopie e/o Rivoluzione nel 1969 e poi dello Studio 65, viene arrestata nel 1976, con l'accusa di aver organizzato il rapimento di un membro della famiglia Agnelli e l'evasione di prigionieri [12]. Il caso dimostra come le lotte studentesche nel quadro della Facoltà possano sfociare nell'adesione alle Brigate Rosse, di cui Adriana Garizio faceva parte. In questo clima turbolento privo di compromessi e vie mediane, il gruppo Strum sceglie di proseguire l'attività di designer e architetti, mantenendo un *engagement* politico più teorico che reale.

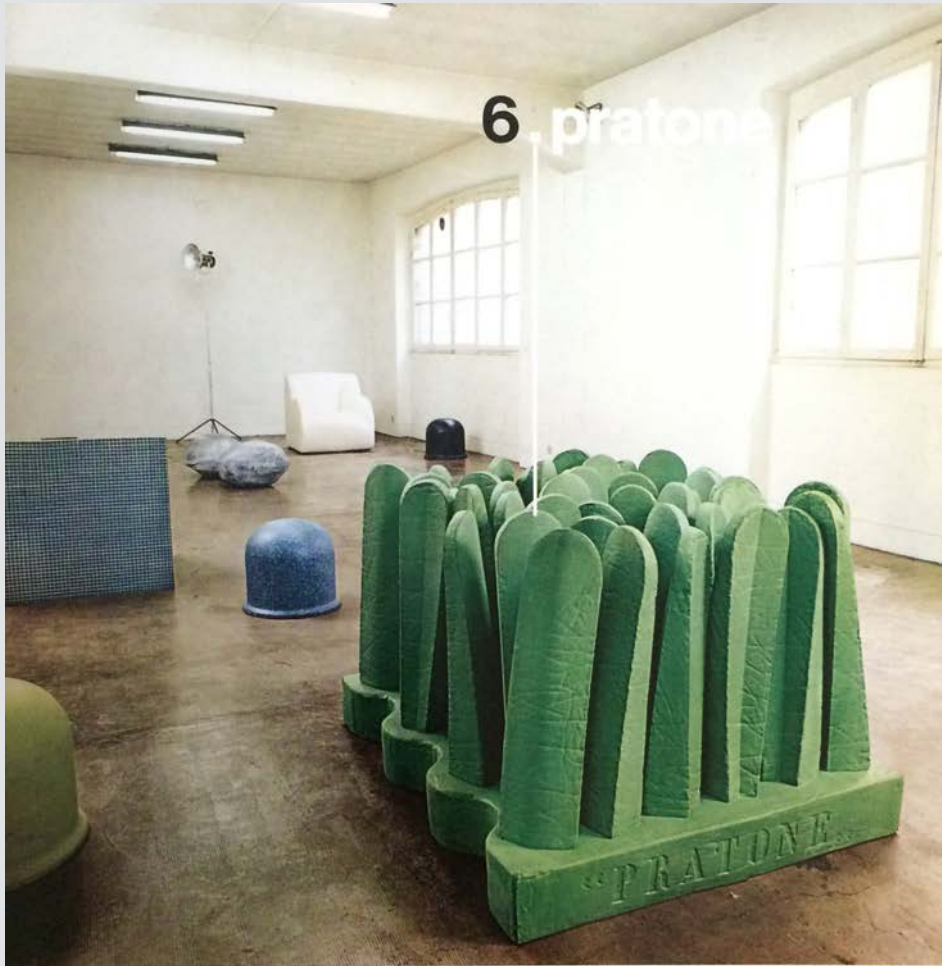
La motivazione economica è anch'essa un elemento importante da tenere in considerazione. Gli anni settanta corrispondono a un periodo di recessione economica in cui il settore della costruzione è molto debole, elemento che spiega in parte il boom del progetto di design per gli architetti. I mobili di Derossi, Ceretti e Rosso – quindi dello studio iniziale e non propriamente del gruppo Strum –, disegnati tra il 1968 e il 1974, vengono fabbricati e commercializzati dalla ditta Gufram in una collezione chiamata “Multipli”, in riferimento ai multipli d'arte. Attraverso la suddetta collezione, Gufram, la cui direzione artistica è affidata a Giuseppe Raimondi, adotta una politica commerciale molto astuta ma

anche molto lontana dalle convinzioni difese da Derossi, Ceretti e Rosso in quegli anni. I mobili come la *Torneraj*, il *Pratone*, il *Puffo*, giocando sul confine tra design e opera d'arte con la parola multipli, vengono prodotti in serie limitate. Creando così scarsità e desiderio di possessione, meccanismo che spiega bene Jean Baudrillard [13], questa strategia aumenta il valore di scambio dell'oggetto e il suo prezzo. Per il *Pratone*, (Fig. 6) è di 33.953 lire nel 1975 e di 89.553 lire l'anno successivo [14]. Per fare un confronto, nel 1964, il modello FIAT 500 costa 485.500 lire, vale a dire sei mesi di uno stipendio operaio [15].

Con i "Multipli", Gufram commercializza progetti di design molto elitari, da un punto di vista economico e culturale, non dedicato alla democratizzazione e al miglioramento delle condizioni di vita ma piuttosto al cambiamento profondo dei modi di sedersi, di stare e di vivere. Insomma, si tratta di oggetti-manifesti la cui ragione di esistere è portare un messaggio culturale. Il destino dei mobili di Derossi, Ceretti e Rosso sembra difficilmente compatibile con il discorso politico sviluppato quasi contemporaneamente e con l'impegno nella lotta alla casa.

Quest'esempio di contraddizione tra il discorso e la pratica del designer è così eclatante che si dimentica spesso di sottolinearlo. Questione complessa è l'irregolarità della coscienza del designer che deve essere spiegata in maniera ponderata attraverso l'analisi dei profili e delle loro origini sociologiche. Derossi e Ceretti, entrambi figli di imprenditori e industriali torinesi, portano tutti i segni di un'appartenenza a un ceto borghese, elemento che gli studenti comprendono a fondo quando cercano di occupare il convegno *Utopia e/o Rivoluzione* che Derossi e Ceretti organizzano alla Facoltà [16].

La complessità del rapporto tra design e politica, particolarmente sentito quando si esce dalla sfera teorica del discorso, si concretizza in ambito torinese nei rapporti con il mondo industriale e con la FIAT. In questi anni di contestazione la ditta è considerata come la nemica numero uno, in quanto figura di spicco del capitalismo e dello sfruttamento dei lavoratori. Pur essendo un parere chiaramente condiviso dal gruppo Strum, possiamo osservare che quest'ultimo ha stretti rapporti con il mondo industriale torinese. Per fare un esempio, possiamo ricordare che il *Puffo* e la *Torneraj* sono stati creati nel 1968 per l'arredamento dell'uf-



Gufram

ficio di Franco Debenedetti, uno dei direttori della FIAT, grande figura dell'industria torinese, all'undicesimo piano della torre Littoria [17].

Le contraddizioni della coscienza politica del designer sembrano inevitabili: derivano da rinunce più o meno coscienti e dalla natura stessa del design, che oscilla sempre tra le sue origini sociali e il fatto che sia indissociabile dalla produzione, dai meccanismi discriminanti del consumo [18] e dal capitalismo. È perciò necessario mettere in discussione la concezione di “design radicale”, inteso come culmine della politicizzazione della cultura del progetto italiana, non per negarla ma per sottolineare i limiti e le naturali contraddizioni. In conclusione, il percorso del gruppo Strum rientra di più in una lettura riformista che rivoluzionaria del progetto, come sottolineato da Ambasz che ricalca gli atteggiamenti dei designer italiani sulle tendenze politiche. Vi è tuttavia una costante nella cultura politica del gruppo Strum dal Sessantotto fino a oggi: un forte spirito libertario condiviso da altri designer contemporanei, elemento che rende impossibile ogni tentativo di ridurre l'esperienza torinese a un movimento unito e coerente.

— NOTE

- [1] Lettera di Ettore Sottsass Jr. al gruppo Strum per la partecipazione alla XV Triennale di Milano, 14 settembre 1972. Archivio di Pietro Derossi, Torino.
- [2] Molto probabilmente, Riccardo Rosso non era più coinvolto nelle attività del gruppo per questo progetto.
- [3] Haar Michel (1975). *L'Homme unidimensionnel. Marcuse:analyse critique*. Parigi: Hatier, p. 4.
- [4] Intervista a Riccardo Rosso realizzata da Pia Rigaldiès, Torino, 29 gennaio 2019.
- [5] Nel 1964, Derossi e Ceretti sono assistenti mentre gli altri sono studenti. Nel 1968, sono tutti assistenti eccetto Maurizio Vogliazzo.
- [6] Dellapiana Elena (2018). "Architettura e/o Rivoluzione" up at the Castle. A Self-Convened Conference in Turin (April 25-27, 1969)", *Histories of Postwar Architecture*, 2, 2018. Disponibile presso <<https://hpa.unibo.it/article/view/7888>> [dicembre 2018].
- [7] Intervista a Carlo Giammarco realizzata da Pia Rigaldiès, Torino, 13 dicembre 2018.
- [8] Ambasz Emilio (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Firenze-New York: Centro-Di - Museum of Modern Art.
- [9] Angeli Brunella & Derossi Pietro (2012). *L'avventura del progetto: l'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*. Milano: Franco Angeli, p. 150.
- [10] Il lavoro grafico è soprattutto dovuto a Riccardo Rosso.
- [11] Celant Germano (1972). *Radical architecture*. In Ambasz Emilio, *op.cit.*, pp. 380-387.
- [12] Nell'archivio online della *Stampa* si trovano vari articoli sulla vicenda Garizio.
- [13] Baudrillard Jean (1978 [1968]). *Le système de l'objet*. Parigi: Gallimard, p. 204.
- [14] Conteggio *royalties* anni 1975 e 1976, dovute dalla Gufram allo studio di Derossi e Ceretti. Archivio di Pietro Derossi, Torino.
- [15] Tranfaglia Nicola (1999). *Storia di Torino. Gli anni della Repubblica*, Torino: Einaudi, p. 749.
- [16] Dellapiana Elena (2018). *cit.*
- [17] Intervista a Riccardo Rosso realizzata da Pia Rigaldiès, Torino, 29 gennaio 2019.
- [18] Baudrillard Jean (1977 [1972]). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Parigi: Gallimard.

— Riconciliare progetto e politica. “La speranza progettuale” all’indomani del Sessantotto.

Federico Deambrosis — Politecnico di Milano

L’aura mitica che già circondava la figura di Tomás Maldonado quando ancora era in vita e che oggi, a pochi mesi dalla sua scomparsa, è forse ancora più palpabile ne ha offuscato, tenacemente, l’immagine storiografica. Maldonado, certo, ci ha messo del suo: sfruttando “al massimo il potenziale conoscitivo insito nelle zone di indeterminatezza delle discipline e dei problemi che ha discusso”, come ha scritto Raimonda Riccini nel catalogo della mostra che la Triennale di Milano gli ha dedicato dieci anni orsono [1], è sgusciato agevolmente tra le maglie larghe di una storiografia sempre più propensa allo specialismo. Si potrebbe rilevare come tale ineffabilità non sia stata costante nel tempo. Al contrario, come già è stato osservato [2], l’arte concreta argentina, di cui, come è noto, Maldonado era esponente di spicco, iniziò a essere storicizzata mentre era ancora in piena attività e oggi esiste, sulla scena artistica di Buenos Aires degli anni quaranta e cinquanta e sul concretismo in particolare, una bibliografia cospicua [3]. Dopo gli anni trascorsi a Ulm, affrontati sul piano storiografico da non più di un manipolo di valorosi [4], ma comunque presenti nell’immaginario collettivo e un biennio invece piuttosto oscuro trascorso tra Inghilterra e Stati Uniti, soprattutto a Princeton, *La speranza progettuale* potrebbe allora essere intesa come il momento in cui Maldonado, semina gli storici e fa, per così dire, perdere le sue tracce [5].

— Un libro innanzitutto politico

Scritto nel 1969 e pubblicato da Einaudi nella collana “Nuovo Politecnico” a principio dell’anno seguente, *La speranza progettuale* è un testo indubbiamente sfaccettato che si presta a molteplici letture. Inventat-



rio piuttosto che manifesto, in quanto assai poco prescrittivo, rivela ogni volta elementi nuovi e stimola nuove interpretazioni [6]. È fuor di dubbio però che la politica rappresenti un anello cruciale e comune a molte delle concatenazioni concettuali che attraversano il testo e la sua struttura. Una centralità che si avverte immediatamente persino nella successione dei termini, quali alienazione, repressione, politica, rivoluzione, azione spontanea e potere, che si incontrano scorrendo l'indice.

Il sottotitolo del libro “Ambiente e società” suggerisce una doppia chiave che, unitamente, al riconoscimento, da parte dello stesso Maldonado, della progettazione ambientale come orizzonte principale della sua riflessione, ha portato spesso a riconoscere, non del tutto a torto, nel testo una tempestiva manifestazione di sensibilità ecologica. Ma non si tratta soltanto dell'erosione e dell'alterazione dell'ecosistema cui alludeva Filiberto Menna recensendo il libro [7]. Per Maldonado infatti «società e natura appartengono allo stesso orizzonte problematico» [8]. Il poscritto aggiunto per la riedizione del 1971 ha tra le sue prime finalità quella di denunciare «la moda “abusivamente” detta ecologica», finalizzata a depotenziare «tramite dispersività» la mobilitazione pubblica sui temi dell'inquinamento. Un'operazione, lanciata dal presidente Richard Nixon con il supporto degli «organi più importanti della stampa americana», fondata sulla consapevolezza che «il miglior modo di sottrarre rapidamente un argomento all'attenzione pubblica (o almeno al suo interesse) è costringere tutta la gente ad occuparsene senza tregua» [9]. Ma, soprattutto, quelle poche righe hanno lo scopo di sottolineare che «la domanda sullo scandalo della società deve procedere la domanda sullo scandalo della natura» [10] e che dunque la moda ecologica non è che un paravento dietro il quale occultare la profonda crisi sociale che sta attraversando l'occidente.

Fin dall'incipit, Maldonado denuncia che il problema è soprattutto politico:

«La mia idea di partenza era di scrivere un libro sistematico [...] sullo stato attuale della ricerca metodologica nel campo della progettazione ambientale. Ma è accaduto che, in piena marcia, quando già avevo svolto buona parte del lavoro, ho smesso di credere nell'impresa iniziata.

Fig. 1 — Tomás Maldonado, “Trayectoria de una anécdota”, olio su tela, 99,7 x 72,4 cm. The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami.

Di fatto, quanto più avanzavo nella conoscenza delle attuali tecniche metodologiche, tanto più evidente risultava per me la contraddizione tra la relativa maturità di queste sofisticate tecniche e l'assoluta immaturità dei centri di potere decisorio della nostra società per farne un uso ragionevole». [11]

Politico è anche il contesto in cui il saggio prende forma:

«Vorrei sottolineare che gran parte del saggio è stata scritta come riflesso – positivo o negativo – nei confronti della corrente di idee rese attuali ultimamente dal movimento di rivolta dei giovani». [12]

Ma la valenza politica del testo non si esaurisce nel suo essere dialettico (e, in più di un passaggio, polemico) con le ragioni dei contestatori.

La speranza progettuale esce lo stesso anno di *The Architecture Machine: Toward a More Human Environment*, il testo in cui Nicholas Negroponte preconizza nuovi processi progettuali in cui uomo e macchina possano integrarsi e collaborare aprendo la via verso il Computer Aided Design, ma alludendo anche a più sofisticati sistemi di progettazione artificiale [13]. Un anno prima Reyner Banham aveva dato alle stampe *The Architecture of the Well-Tempered Environment* [14], una sorta di storia dell'impiantistica che faceva seguito a una serie di riflessioni sulla necessità di una "Gizmology", ovvero sull'opportunità di focalizzarsi sui piccoli strumenti altamente tecnologici che ormai invadevano l'ambiente antropizzato (soprattutto americano) e ne costituivano la cifra più significativa [15]. Le forme consolidate degli insediamenti sembrano quindi in discussione e con esse l'architettura, tanto come oggetto che come disciplina. Nella dialettica tra progetto, inteso come pratica relativamente autonoma, e una dimensione tecnologica totalizzante e impersonale (se non addirittura spersonalizzata dall'intervento della macchina) il problema, avverte Maldonado, non è tecnico – il libro è pubblicato a pochi mesi di distanza dall'allunaggio – bensì politico [16]. Quale sistema politico, infatti, quale «centro decisionale» potrebbe regolare tale sistema e garantire per esso? Questa la domanda che Maldonado pone ai «vecchi utopisti» che confidano in una «Rivoluzione condotta dalla progettazione» e in primo luogo a Richard Buckminster Fuller:

«In futuro, la Progettazione dovrebbe assumersi la responsabilità di trasformare in reale ciò che oggi è appena virtuale. In questo modo, essa diverrebbe il fattore-guida della Rivoluzione; anzi, essa stessa sarebbe la Rivoluzione.

Ciò nonostante viene da domandarsi quali siano, in quest'ambito, i requisiti necessari per trasformare la Progettazione in Rivoluzione; quali siano le strutture di potere, esistenti o future, che devono delegare ai progettisti la responsabilità di mutare radicalmente tutte le strutture tecniche dell'ambiente umano, in un'operazione a scala planetaria». [17]

Occorre, continua Maldonado rispondendosi da sé, unire il «coraggio sociale e politico» al «coraggio tecnico»:

«Una “Rivoluzione condotta dalla Progettazione” ha un significato reale soltanto se si appoggia su una “Progettazione condotta dalla Rivoluzione”. Ambedue, forse la seconda più che la prima, presuppongono l'accettazione di una prassi operativa politica, cioè il rifiuto del nichilismo politico; entrambe però, forse questa volta più la prima che la seconda, presuppongono la prassi operativa progettuale, cioè il rifiuto del nichilismo progettuale». [18]

— **Contro il nichilismo**

Il nichilismo, termine che nel vocabolario di Maldonado è sinonimo di irrazionalità, costituisce il vero bersaglio polemico dell'opera:

«Che cos'è, in ultima analisi, “l'ambiente umano”? È per caso il risultato di un processo cieco, privo in assoluto di ogni forma di intenzionalità (e quindi di coerenza), una sovrapposizione arbitraria e saltuaria di fatti isolati, un fenomeno incontrollato e incontrollabile?

«Lo spettacolo che ci offre il nostro ambiente attuale sembra, di primo acchito, suffragare ampiamente quest'ultima interpretazione. Infatti, chiunque viva in questo mondo con gli occhi bene aperti, non può non riconoscere che la realtà, così come l'abbiamo ipotizzata, è molto simile a quella che ogni giorno abbiamo tutti la possibilità di vedere e soffrire. È una realtà in cui il rapporto degli uomini con gli oggetti ha raggiunto un grado di irrazionalità esasperante». [19]

Le ragioni di tale irrazionalità, ovvero di tale crisi della speranza progettuale, risiedono in un «atteggiamento [...] di critica e ripulsa della civiltà dei consumi» [20]. Un'interpretazione, concede Maldonado, non sostanzialmente sbagliata, ma che lo diventa se tale approccio diviene unilaterale. Nello specifico, si riferisce a Giulio Carlo Argan quando sostiene che «la progettazione di oggetti per la produzione industriale non ci interessa più, è una fase superata, una battaglia perduta» [21], o a Bruno Zevi quando, riferendosi al product design, parla di «esaurimento di una disciplina decaduta a mestiere» [22]. Ma è facile riconoscere sullo sfondo un interlocutore più ampio, la contestazione dei giovani, innanzi tutto, di cui il libro, come si è detto, è un “riflesso”, ma anche quelle espressioni progettuali radicali che di fatto rinunciavano alla potenzialità trasformatrice del progetto razionale in cambio di un'opportunità politica o, almeno, contestativa.

Maldonado è sensibile al tema e verosimilmente si sente, almeno in parte, punto sul vivo. Direttamente o indirettamente, attraverso la Hochschule für Gestaltung, ha rivestito infatti un ruolo di spicco nel product design della “società del benessere” della Germania Federale e non soltanto. Ma su «questi anni di successo professionale, ma anche [...] di disagio per la [...] coscienza professionale», ha già avuto modo di riflettere, in tempi «non sospetti» in un articolo uscito sulla rivista *Ulm* nel 1965 e riproposto in *Avanguardia e razionalità* con l'eloquente titolo “Noi e il mondo delle merci”. La riflessione non verteva tanto sul grado di complicità con lo sviluppo capitalistico e la società dei consumi, quanto sulla scarsa possibilità di incidere sulle logiche produttive:

«Sarebbe dunque ora di concepire e di realizzare vasti e lungimiranti programmi di progettazione, che comprendano le esigenze della società, e smettere di occuparci della creazione di oggetti esemplari, ma isolati. Il progettista non ha la funzione di far crescere l'irrazionale devozione per le merci ma – innanzitutto – di conferire struttura e contenuto all'ambiente umano». [23]

Environmental Design is in the air [...] e infatti un nuovo articolo intitolato “Verso una progettazione ambientale” apparirà l'anno successivo sulla rivista argentina *Summa* [24].

Alle ragioni dei contestatori e dei nichilisti, Maldonado risponde sostenendo che:

«Il senso rivoluzionario del dissenso, politicamente parlando, è raggiungibile in fondo solo tramite la progettazione; il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma più sottile di consenso. O, se vogliamo esprimerci con maggiore prudenza, un dissenso sprovvisto di progetti, un dissenso a mani vuote, non è particolarmente pericoloso per le forze del consenso».

E prosegue:

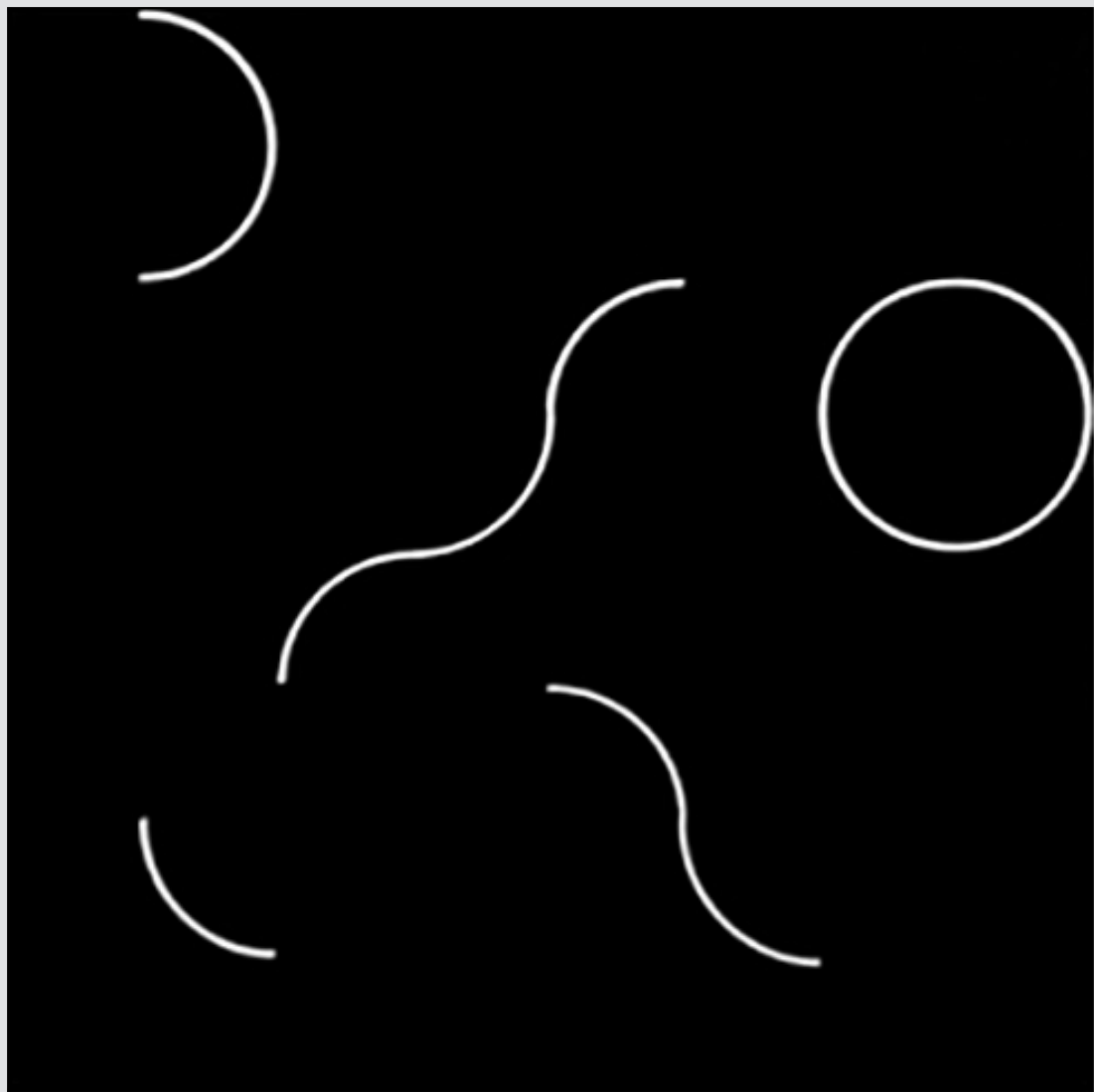
«Il discorso della non-progettazione è un lusso intellettuale della società dei consumi, una prerogativa dei popoli benestanti, una fastosità retorica dei popoli saturi di beni e servizi» [25].

In maniera quasi beffarda, l'immediato futuro di Maldonado e quello del suo bersaglio polemico si svilupperanno quasi in parallelo: con l'accattivante titolo *Design, Nature and Revolution: Toward a Critical Ecology* l'edizione americana del libro verrà lanciata sul mercato nel 1972, un momento perfetto per entrare in risonanza con il dibattito americano appena precedente la crisi petrolifera [26], ma che non risparmierà a Maldonado una stroncatura senza appello da parte della rivista *Kirkus* [27]; pochi mesi più tardi, all'interno della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*, allestita al MoMA di New York e curata dall'argentino Emilio Ambasz, alcuni degli esponenti più rappresentativi della corrente radicale del design italiano godranno di una vetrina internazionale forse insperata.

— **Che fare?**

Ovvero che farsene di un testo ormai vecchio di cinquant'anni, da anni uscito dal catalogo della Einaudi e di cui lo stesso autore una decina di anni orsono diceva:

«Per me, ciò che oggi s'intende per progettazione non corrisponde più all'idea che allora io avevo al riguardo. Dopo quarant'anni, questa pa-



rola ha assunto un'esasperante molteplicità di significati. Un po' com'è accaduto con la parola 'design'. Ciò che essa ha guadagnato in estensione, l'ha perso in spessore. Della tensione ideale che io le attribuisco, è rimasto ben poco. O nulla. E in quanto alla tesi della 'progettazione come speranza', la difficoltà concerne anche l'idea stessa di speranza. In un'epoca, come la nostra, in cui imperversa il disincanto, invocare la speranza, come io stesso ho fatto in passato, può sembrare un tentativo consolatorio, un'adesione fideistica alla tradizionale 'retorica del promettere'. Infine, io penso che il 'principio speranza' (*Das Prinzip Hoffnung*), illustrato negli anni cinquanta da Ernst Bloch, non sia più persuasivo?» [29]

Ritengo che le ragioni dell'interesse per il testo non si siano del tutto esaurite. *La speranza progettuale* offre, in primo luogo, un'istantanea efficace della cultura progettuale della seconda metà degli anni sessanta e dei dibattiti che la stavano attraversando. E quindi, anche per la brevità dell'opera, rappresenta ancora una valida "scorciatoia" per immergersi in quel clima.

Il libro, come è noto, è quasi equamente diviso tra il testo e un frondoso apparato di note che lo integra, ma che accoglie al contempo numerose digressioni. Uno "squilibrio" che costituì persino motivo di imbarazzo per l'autore che, forse ispirato dalla struttura di *Rayuela*, il celebre romanzo di Julio Cortázar pubblicato nel 1963, nella prefazione alla seconda edizione suggeriva una possibile lettura disgiunta del «testo principale» e dello «scrapbook». Il corpus di questi appunti che rivelano uno sguardo rigoroso e prospettive originali si offre come straordinario spunto per una riflessione aggiornata.

La speranza progettuale si propone programmaticamente di mettere in relazione e far dialogare discipline, campi, saperi differenti. Se osservato con gli occhi dello storico, intercetta, in misura maggiore o minore, una pluralità di ambiti: dalla storia del progetto alle diverse scale (da quella del prodotto industriale a quella della pianificazione regionale) alla storia del pensiero politico, dalla sociologia alla semiotica, dalla filosofia alla storia della tecnica. Come oggetto storiografico, potrebbe quindi rappresentare un eccezionale *ballon d'essai*, o palestra, per una storia interdisciplinare e davvero globale dell'ambiente umano.

In uno dei passaggi finali del libro si può leggere:

«... non è possibile l'utopia in azione se non a condizione di ricostruire su nuove basi la nostra fiducia nella funzione rivoluzionaria della razionalità applicata. È solo in tale contesto che la nozione di “praxis progettuale” può avere un senso. Anche se non ci sfugge che ciò potrebbe portare a riaprire, in tutta la sua ampiezza, il dibattito sul rapporto tra Progettazione e Rivoluzione». [30]

Una lezione, di approccio e di metodo, che credo valga la pena conservare.

- [1] Riccini Raimonda (2009). *L'esperienza italiana*. In Aa. Vv. *Tomás Maldonado*. Catalogo della mostra, 19 febbraio-5 aprile, 2009, Milano: Triennale Design Museum, p. 175.
- [2] Crispiani Alejandro (1997). "Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño en la Argentina". *Block*, 1, 61. Crispiani si riferisce in particolare ad alcuni scritti di Blanca Stabile apparsi sulla rivista *Ver y Estimar* a cavallo tra anni quaranta e cinquanta.
- [3] Tra i molti titoli, si segnalano Pacheco Marcelo & Crispolti Enrico (a cura di) (2002). *Arte astratta argentina*. Catalogo della mostra, 19 dicembre 2002 - 30 aprile 2003/1 maggio 2003 - 1 luglio 2003. Bergamo/Buenos Aires: GAmec/Fundación Proa; Giunta Andrea (2001). "El arte moderno en los márgenes del peronismo". In Id., *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, pp. 45-83. Buenos Aires: Paidós; García María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno; Crispiani Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto-invencción*. Bernal/Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo 3010. In particular modo la parte prima, pp. 33-199; Deambrosio Federico (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- [4] All'interno della limitata letteratura sulla Hochschule für Gestaltung, al cui "contributo" tuttavia Kenneth Frampton dedicava un saggio già nel 1974 e la rivista *Rassegna* un numero monografico dieci anni più tardi, si segnala il saggio di William Huff Albers, *Bill e Maldonado: il Corso Fondamentale della Scuola di Design di Ulm (HfG)*. In Aa. Vv., *Tomás Maldonado*, cit., pp. 104-121. Frampton Kenneth (1974). "Apropos Ulm: Curriculum and Critical Theory". *Oppositions*, 3, 17-36; "Il contributo della scuola di Ulm" (1984). *Rassegna*, 19; Lindinger Herbert (a cura di) (1987). *Hochschule für Gestaltung Ulm*. Berlino: Ernst & Sohn. (tr. it. *La scuola di Ulm*, Genova: Costa&Nolan, 1988); Spitz René (2002). *HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design 1953-1968*. Stoccarda/Londra: Axel Menges; Id. (2013). *HfG Ulm: Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung / Concise History of the Ulm School of Design*. Zurigo: Lars Müller.
- [5] Un depistaggio che, se si osserva la difficoltà di uno storico attrezzato come Marco Biraghi a relazionarsi con la sua figura nel recente *L'architetto come intellettuale*, sembrerebbe, persino a distanza di quasi cinquant'anni dalla prima edizione, ancora in corso. Biraghi Marco (2019). *L'architetto come intellettuale*. Torino: Einaudi, p. 9.
- [6] *La speranza progettuale* e alcuni altri scritti di Maldonado a esso precedenti sono stati oggetto di una mia recente riflessione focalizzata sulla dialettica tra progetto e utopia. Il tema della conferenza della Associazione Italiana degli Storici del Design sposta leggermente la prospettiva, introducendo l'elemento politico. Sarebbe persino scontato sottolineare la presenza dei numerosissimi terreni comuni, collegamenti e rimandi che esistono tra questi due piani, a partire da "l'utopia concreta" di Bloch, dal momento che la maggioranza di questi è rintracciabile nel testo di Maldonado e nelle sue note. Deambrosio Federico (2018). *L'utopia della realtà. Tomás Maldonado dall'invenzione concreta a La speranza progettuale*. In Alessandro De Magistris & Aurora Scotti (a cura di), *Utopiae finis? Percorsi tra utopismi e progetto*, Torino: Accademia University Press, pp. 185-209.
- [7] Menna Filiberto (1970, 5 agosto). "La speranza progettuale di Tommaso Maldonado". *Il Mattino*.
- [8] Maldonado Tomás (1992 [1970]). *La speranza progettuale. Ambiente e società*. (III ed.). Torino: Einaudi, p. 143.
- [9] *Ibid.*, p. 145.
- [10] *Ibid.*, p. 144.
- [11] *Ibid.*, p. 5.
- [12] *Ibid.*, p. 6.
- [13] Negroponte Nicholas (1970). *The Architecture Machine: Toward a More Human Environment*. Cambridge, MA: MIT Press.
- [14] Banham Reyner (1969). *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Londra: The Architectural Press.
- [15] Id. (1965). "The Great Gizmo". *Industrial Design*, 12, pp. 48-59.
- [16] Si veda la brillante lettura del testo di Maldonado proposta da Simon Sadler. Sadler Simon (2013). "A Container and Its Contents: Re-Reading Tomás Maldonado's *Design, Nature and Revolution: Toward a Critical Ecology* (1970, trans. 1972)". *Room One Thousand*, 1, pp. 41-53.
- [17] Maldonado, *La speranza...*, cit., pp. 63-64.
- [18] *Ibid.*, p. 65.
- [19] *Ibid.*, p. 26.
- [20] *Ibid.*, p. 35.
- [21] Maldonado si riferisce alla relazione tenuta da Argan al XVII Convegno di Verucchio intitolato alle strutture ambientali. Argan Giulio Carlo (1968). "Strutture ambientali". *Edilizia*, 14, p. 17.
- [22] Il riferimento in questo caso è a Zevi Bruno (1968, 14 luglio). "L'orco conformista ha mangiato l'architetto". *L'Espresso*, 14, 28.
- [23] Maldonado Tomás (1974). *Noi e il mondo delle merci*. In Id., *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets 1946-1974*, pp. 200-201. Torino: Einaudi. In calce al testo è indicato come luogo originario di pubblicazione il numero 14-15-16 della rivista *Ulm - Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, apparso nel dicembre 1965. In quella sede veniva pubblicato un testo più lungo, intitolato "Die Aufgabe des Produktgestalters in der Stahlindustrie", corrispondente alla relazione che Maldonado aveva tenuto al Congresso dell'Acciaio in Lussemburgo alla fine di ottobre. Si tratta di una riflessione estremamente lucida che testimonia, tra le altre cose, come già allora Maldonado si stesse interessando a molte delle questioni confluite poi ne *La speranza progettuale*. Una versione in italiano del testo è disponibile in rete all'indirizzo: <https://piertanica.wordpress.com/2017/05/26/ulmzeitschrift-der-hochschule-fur-gestaltung-141516-dicembre-1965-1718-giugno-1966/>.
- [24] Maldonado Tomás (1974). *Verso una progettazione ambientale*. In Id., *Avanguardia e razionalità*, cit., pp. 202-203. L'originale apparso su *Summa*, 6-7 (dicembre 1966) titolava "La formación del diseñador en un mundo en cambio". Se la nuova titolazione è chiaramente un'operazione compiuta a posteriori, la congruenza e la continuità dei temi nella riflessione di Maldonado non sono meno evidenti.
- [25] Maldonado. *La speranza progettuale*, cit., p. 66.
- [26] Maldonado Tomás (1972). *Design, Nature and Revolution: Toward a Critical Ecology*. New York: Harper & Row; per una ricostruzione del dibattito sulla questione ambientale negli Stati Uniti di quegli anni, si veda: Martin Reinhold (2010). *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 49-67.

[27] La sintetica nota, apparsa anonima sul numero del 5 aprile 1972 della rivista, recitava: «A chaotic tribute to the virtues of “applied reason and rational planning” by a prominent Latin American industrial designer who believes that techniques *per se* in the field of environmental design and planning are advanced and adequate enough but “the decision-making centers of power in our society. . . are absolutely immature.” A “crisis of hope in planning” stems from “bourgeois coldness,” as expressed in the primacy of facts, calculations, graphs, and objectivized systems -- whose logical (?) ultimate is Auschwitz. Robert McNamara is said to typify this utopian technocracy which denigrates man. These dubious and unoriginal points stand out as islands of clarity in an otherwise scrappy, stream-of-consciousness exposition which sometimes relies on sheer yin-yang: “A Revolution by Design” has meaning if supported by “Design by Revolution”; the “power of facts” gives way to “the facts of power.” “Praxiology of design,” “the reality of mesocosmos,” “the dialectics of the concrete” – talk about “semiological abuse”!». ».

[28] Ambasz Emilio (a cura di) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian Design*. Catalogo della mostra, 26 maggio-11 settembre 1972. Firenze-New York: Centro-Di - Museum of Modern Art.

[29] Maldonado Tomás (2010). *Arte e artefatti: intervista di Hans Ulrich Obrist*. Milano: Feltrinelli, p. 76.

[30] Maldonado. *La speranza progettuale*, cit., p.139.

— Contro l'eclisse dell'impegno intellettuale. Design e politiche culturali in Italia 1819-2019.

Gianluca Grigatti — Politecnico di Torino

Pier Paolo Peruccio — Politecnico di Torino

Obiettivo di questo scritto, nel solco dell'intrinseco umanesimo operativo di cui l'argomento è portatore, è quello di illustrare l'evoluzione e la maturazione di una storia delle idee con riferimento a quelle facenti capo le strategie di *design policies* per il Patrimonio Culturale Italiano. In particolare, focalizzando l'attenzione sui concetti di conservazione, tutela, fruizione e valorizzazione si vuole sottolineare come essi non vadano soltanto intesi quali mere fattispecie normative da applicare, bensì debbano essere assunti dal progettista, dal conservatore e dallo stesso legislatore (in virtù della loro presenza nel Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42 e sue successive modificazioni noto come *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*) quali componenti di una più ampia questione progettuale, catalizzata proprio da questa non eclisse dell'impegno intellettuale.

Secondo tale indirizzo, pertanto, il campo in esame analizzato dagli scriventi si è orientato da un lato all'illustrazione delle vicende di autorevoli personalità della storia culturale italiana che, tra il 1819 e il 2019, si sono misurate con questo tema e, dall'altro, verso *cases histories* che rappresentano dei veri e propri *exempla* senza tempo.

Prima di cominciare risulta necessario puntualizzare un aspetto importante relativamente al titolo scelto il quale, nella sua prima parte, mutua la propria terminologia dall'omonimo testo che Salvatore Settis ha dedicato alla caratura morale e all'impegno intellettuale di Antonio Tabucchi. Intitolato, appunto, *Antonio Tabucchi contro l'eclisse dell'impegno intellettuale*, esso è posto a prefazione della nuova edizione del libro *Gli Zingari e il Rinascimento*, ripubblicato nel maggio 2019 per le edizioni Piagge di Firenze [1].

Da sempre in prima linea nella difesa dei beni comuni, soprattutto nei confronti di quelli appartenenti al Patrimonio Culturale verso le cui politiche di gestione rivendica, autorevolmente, la fondamentale importanza assunta dall'intervento intellettuale, Settis sottolinea come tale idea implichi, in virtù delle intrinseche dimensioni etica e politica al contempo presenti, un forte senso di responsabilità intergenerazionale, segno di piena consapevolezza e urgenza di lavorare oggi per le generazioni future poiché: «È qui che l'intellettuale impegnato dovrebbe far sentire la propria voce, mostrando, come Antonio Tabucchi ha saputo fare senza sconti per nessuno, la necessità e i vantaggi di uno sguardo lungimirante». E chiosa: «Il suo impegno ci dà l'esempio di una singolare eloquenza: quella dell'intellettuale che adopera come un'arma la lingua letteraria e la conoscenza storica» [2].

Ed è proprio lungo tale indirizzo che Settis introduce il quesito di fondo: «È possibile l'impegno civile di un cittadino che (anziché ad altri lavori) si dedichi alla ricerca o alla letteratura? O diremo che ogni intellettuale deve limitarsi alla propria specializzazione, lasciando i temi di attualità ai politici di mestiere?» «La risposta a questa domanda che la vita di Antonio, e non solo la sua scrittura, ci suggerisce, – esplicita il Professore Emerito della Scuola Normale Superiore di Pisa – è molto semplice: bisogna rivendicare, ed esercitare pienamente, il diritto di parola non dell'intellettuale, bensì del cittadino; o meglio, dell'intellettuale in quanto cittadino. Perché *Politica* è, o dovrebbe essere, per la stessa genealogia della parola, il libero discorso fra cittadini, che abbia per tema gli interessi e il futuro della comunità della *polis*» [3].

Attingendo a un'idea di *Politica* ottemperante questa accezione, e traendo le mosse dalla ricorrenza dell'operato di uno tra i più autorevoli intellettuali italiani in tema di Umanesimo operativo, Carlo Vidua, gli autori hanno voluto declinare la loro riflessione nel contesto del rapporto tra *design policies* e Patrimonio Culturale.

– **Torino, Firenze, Roma: progettare secondo una politica culturale sistemica**

Carlo Vidua nacque a Casale Monferrato il 28 febbraio 1785. Conte di Conzano e instancabile viaggiatore, tanto da venir definito da Alexander von Humboldt un viaggiatore dalle molte peregrinazioni

oltreché un libero ricercatore, arrivò a visitare tutti i cinque continenti, giungendo fino in Estremo Oriente dove morì ad Ambon nel 1830.

Dotato di acume e di curiosità molto spiccati, nel corso dei suoi viaggi era solito comprare, raccogliere e recuperare ogni tipo di materiale che potesse incarnare il *genius loci* del luogo visitato e che, in un secondo tempo, inviava dentro cassoni alla famiglia residente nel Monferrato. Così facendo il suo patrimonio culturale divenne ingentissimo e oggi si trova diviso tra Torino (Accademia delle Scienze) e Casale Monferrato (Museo Civico e la Biblioteca), dove per tutto il 2019 si è svolta la mostra curata da Alessandra Montanera *Carlo Vidua. Una vita in viaggio, dal Monferrato all'Estremo Oriente (1785-1830)* [4] grazie alla quale questa collezione viene portata, attraverso una più diffusa fruizione pubblica, a un'ampia conoscenza.

La scelta di svolgere una mostra sulla sua figura in un anno come il 2019 non è casuale, poiché in questo anno ricorre l'anniversario di un avvenimento che ha segnato indelebilmente la storia culturale d'Italia. Nel dicembre del 1819, infatti, egli compì un viaggio ad Alessandria d'Egitto, città nella quale entrò in relazione con altri appassionati di antichità tra cui il conterraneo Bernardino Drovetti, diplomatico e plenipotenziario al servizio del governo francese, grande appassionato di antichità egizie.

Fin dal 1811 Drovetti ebbe modo di raccogliere la più importante collezione di reperti egizi fino a quel momento conosciuta e che fu messa in vendita già nel 1816 proprio ad Alessandria d'Egitto dove era custodita.

Vidua, con l'aiuto di Prospero Balbo, cercò di persuadere Vittorio Emanuele I e il suo successore Carlo Felice ad acquistare la grande collezione Drovetti, ricordando ai sovrani che già nel 1626 il loro predecessore Carlo Emanuele I di Savoia, perseguendo l'ambizioso progetto di arricchire Torino con una grande Galleria di Antichità, dispose l'acquisto di un lotto della collezione dei Duchi Gonzaga di Mantova di cui faceva parte la celebre *Mensa Isaca* del I sec. d.C., definita dal gesuita Athanasius Kircher *Ineximabile antiquitatis Aegyptiacae monumentum*. Un tale desiderio contraddistinse anche l'operato di Carlo Emanuele III di Savoia che nel 1759, nell'intento di ampliare le collezioni archeologiche torinesi, inviò proprio in Egitto Vitaliano Donati, botanico e docente presso la Regia Università Torinese, con il compito di ricercare antichità e oggetti rari.

Emblematiche si pongono in tal senso le parole di Vidua stesso, come traspare dalla corrispondenza tenuta con Vittorio Emanuele I, Re di Sardegna, secondo il quale Torino doveva acquistare la Collezione Drovetti, poiché se ciò si fosse compiuto l'Italia sarebbe stato un grande Paese, poiché avrebbe potuto annoverare tra il proprio Patrimonio Culturale la prima collezione d'arte classica in Roma, la prima Galleria e prima collezione d'arte rinascimentale in Firenze, e il primo Museo Egizio in Torino.

Composta da 5300 oggetti appartenenti sia a capolavori della statuaria sia a oggetti minori, così da permettere di ricostruire lo spirito più autentico e intimo della civiltà dell'Antico Egitto, e nonostante il suo costo totale si aggirasse intorno alle 400.000 lire piemontesi (circa $\frac{3}{4}$ del bilancio del Regno), il progetto politico culturale di Vidua si poté attuare e la Collezione venne acquistata dai Savoia, andando così a costituire il nucleo fondante del Museo delle Antichità Egizie di Torino.

L'importanza dell'evento fu tale da far accorrere anche Jean-François Champollion, il decifratore della scrittura geroglifica, che affermò estasiato come la strada per Menfi e Tebe passasse per Torino!

In questa sede, però, si vuole porre attenzione all'argomentazione con cui Vidua perorò le ragioni dell'acquisto e dalla quale traspare la dimensione sistemica della politica culturale italiana. Nonostante istituzionalmente e politicamente l'Italia non esista ancora poiché siamo nel 1819 e il Regno d'Italia si costituirà soltanto nel 1861, il riferimento a Torino, Firenze e Roma (città che diverranno le capitali dello Stato Italiano) concorre a qualificare, ontologicamente, la dimensione progettuale di un'azione di politica culturale in cui le singole parti assumono un ruolo determinante soltanto nella misura in cui appaiono integrate in una struttura coesa e inalienabile, peculiarità che era già stata codificata nel 1737 da Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, con la *Convenzione di Famiglia*.

Seconda figlia di Cosimo III de' Medici e di Marguerite Louise d'Orléans, Anna Maria Luisa nacque l'11 agosto 1667. Sposata con Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Elettore Palatino, divenne vedova l'8 giugno 1716. In assenza di eredi la posizione di Anna Maria Luisa alla corte elettorale era senza sbocco, così decise di ritornare a Firenze, come previsto nei patti matrimoniali. Ultima erede di Casa Medici il 31 ottobre 1737 stipulò con il nuovo granduca Francesco Stefano di Lorena la *Convenzione di famiglia*, uno degli atti fondanti e determinanti per la storia e il destino

non solo di Firenze ma dell'Italia intera, poiché con questa inedita scelta, autentico progetto concreto, volontario e di visione, conservò sostanzialmente intatto, nella sua complessa articolazione, tutto il patrimonio artistico mediceo che divenne successivamente lorenese, quindi sabauda, e infine proprietà dello Stato italiano unitario.

«La Serenissima Elettrice – si legge nel famoso terzo articolo della *Convenzione* – cede, dà e trasferisce al presente a Sua Altezza Reale per lui, e i suoi successori Gran Duchi, tutti i Mobili, Effetti e Rarità della successione del Serenissimo Gran Duca suo Fratello, come Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche, Gioie, ed altre cose preziose, siccome le Sante Reliquie e Reliquiari, e lor Ornamenti della Cappella del Palazzo Reale, che Sua Altezza Reale si impegna di conservare, a condizione espressa che di quello è per ornamento dello Stato, e per utilità del Pubblico, e per attirare la curiosità dei Forestieri, non ne sarà nulla trasportato, o levato fuori della Capitale, e dello Stato del Gran Ducato». [5]

Scriva Stefano Casciu curatore della mostra *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*: «È giusto sottolineare che se la *Convenzione* del 1737 costituisce un atto quasi privato tra i Lorena e i Medici, volto in primo luogo a regolare le relazioni patrimoniali tra le due dinastie e gli obblighi del granduca entrante nei confronti dell'ultima rappresentante della casata, rimasta sola dopo la morte del granduca Gian Gastone, avvenuta il 9 luglio 1737, il famoso articolo terzo non determinò la donazione delle collezioni d'arte medicee alla città di Firenze, o allo Stato toscano, ma ne impose l'inalienabilità come condizione per il passaggio della loro proprietà al granduca Francesco Stefano di Lorena e ai suoi successori». Così facendo, conclude Casciu: «L'Elettrice, con preveggenza, vincolava ai suoi luoghi quell'insieme ricchissimo, unico e irripetibile di opere d'arte, arredi ed oggetti di ogni genere, di manoscritti e di volumi a stampa, determinandone così il legame inscindibile con Firenze» [6].

Guardando tale Atto dal punto di vista progettuale è possibile notare come affermare il valore dell'intero non conduca a un'esclusione programmatica di parti e proprietà particolari, bensì a un movimento di ritorno che, proprio nei caratteri particolari, rinviene le tracce di un

disegno più ampio, un fatto organizzativo e un progetto, appunto, da cui ne consegue che l'enfasi su relazioni, qualità e processi non significa che oggetti, qualità e strutture non abbiano più importanza ma, piuttosto, che vi sia un'interazione complementare tra le due visioni [7], come nel caso del progetto legato alla mostra diffusa *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari* [8].

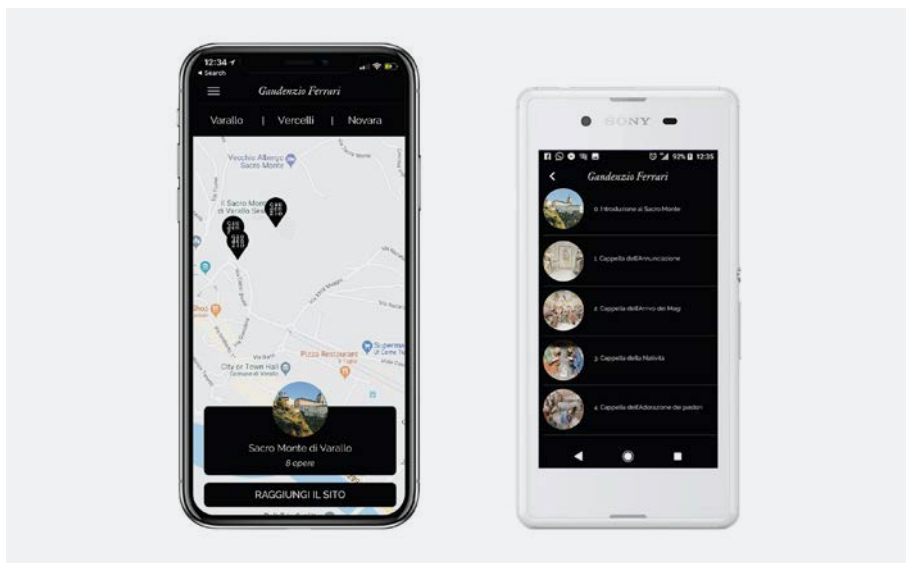
Nata con l'obiettivo, tra gli altri, di essere veicolo e generatore di relazioni e pratiche sistemiche per la rigenerazione dei territori di Varallo (VC), Vercelli e Novara, la mostra ha portato alla realizzazione di un progetto curato dal DAD-Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino che, oltre alla volontà di dare risalto facendo conoscere a un pubblico più allargato l'opera di uno tra i più importanti esponenti del Rinascimento cinquecentesco, Gaudenzio Ferrari, immeritadamente poco noto, affonda in istanze di carattere territoriale per la rigenerazione e lo sviluppo di aree geografiche caratterizzate da una discreta marginalità e segni di trascuratezza.

Per questo, come scrive Giovanni Agosti, uno dei curatori della mostra, la volontà di radicare Gaudenzio ai luoghi che lo avevano visto operare e dove ancora si conservano – amovibili – se rischia oggi di suonare una provocazione, al pari di mettere in scena un *Rigoletto* ambientato alla corte di Mantova nel Cinquecento o una *Traviata* nella Parigi dell'Ottocento, rende invece la mostra stessa uno strumento di promozione culturale, sottostruttura a partire dalla quale innestare e innescare processi addizionali di rivitalizzazione locale e cooperazione territoriale.

Dallo studio della comunicazione alla promozione, dalla progettazione dei materiali ausiliari alla visita all'accompagnamento nel post-evento, ogni aspetto si è connotato dal proposito di tessere una rete relazionale tra istituzioni, organizzazioni, associazioni e comunità locali. Tale finalità, identificata dagli enti regionali, si è fortemente voluta perseguire come atto da porre in contrasto a una condizione di stagnazione o regresso riscontrabile nei territori della mostra.

I fenomeni di abbandono e di perdita di dinamismo sociale, oltre che economico, riscontrati sono assimilabili ed equiparabili alle difficoltà registrate in gran parte delle aree interne del nostro Paese e per le quali si sta attualmente intervenendo anche con una strategia nazionale dedicata. Rispetto a questo quadro di intervento il progetto della comunicazione, comprensivo di un'App per la fruizione dei materiali di supporto

Fig. 1 — Progetto DAD-Politecnico di Torino; coordinamento scientifico: Pier Paolo Peruccio; team: Paola Menzardi, Maurizio Vrenna, Riccardo Degli Emili, Lorenzo Saracino. Progettazione e sviluppo App: DAD-Politecnico di Torino e ULIXE Group.



e alla navigazione nei territori, e in particolare il logo Gaudenzio, hanno occupato un ruolo nodale. Nella loro definizione, infatti, si è voluto dare rilievo al potenziale che il segno grafico possiede nel costruire e raccontare le connessioni tra i luoghi dove è previsto che trovi collocazione, ponendosi sia come elemento narrativo sia come attivatore di relazioni tanto concettuali quanto concrete tra realtà e comunità.

Questi presupposti hanno trovato terreno fertile e realizzazione soprattutto nella città di Varallo, dove il segno visivo del sigillo Gaudenzio ha influenzato il luogo trasformandosi in un vettore di *place branding*. I segni grafici della mostra hanno destato l'interesse collettivo nel riprendersi e ricostruirsi l'identità del proprio luogo, hanno contraddistinto attività tipiche locali, ispirato la creazione di nuove tipicità e dato risonanza ai prodotti della tradizione. Il logo è stato infatti protagonista di un processo di adozione *bottom-up* che si è generato ed espanso dall'interno tra numerosi produttori e commercianti che, per gradi, hanno spontaneamente iniziato a utilizzarlo per contraddistinguere alcuni loro prodotti. La caratterizzazione così avvenuta ha in particolar modo portato alla ribalta di un pubblico più vasto le eccellenze del settore enogastronomico, di cui va fatta menzione la toma Valsesia, e dell'artigianato, tra cui spicca lo *scapin*, la pantofola dell'antico popolo Walser.



Gli esiti che il progetto della comunicazione ha determinato hanno innescato importanti nuovi processi di valorizzazione dei patrimoni locali e l'istituzione di strategie multilivello di marketing territoriale su cui la Regione, con gli enti locali, proseguirà al fine di renderli incrementalmente più effettivi.

Fig. 2 — Due prodotti che hanno ripreso l'immagine coordinata della mostra: Pantofola Scapin, tributo a Gaudenzio Ferrari – Moresco Cashmere, Varallo; Barattolo di miele di castagno – Apicoltura Satagna, Civiasco.

«Vogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili di un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria consistenza del tutto – scrive Ernesto Nathan Rogers nell'editoriale al fascicolo di apertura della sua direzione di *Domus* (n. 205) apparso nel gennaio del 1946 – Gli estremi del nostro ragionamento possono portarci all'utopia o al luogo comune, perché, se chiediamo troppo miriamo all'irraggiungibile e, se invece guardiamo solo ciò che ci attornia rischiamo di accontentarci di ben poco.» [9].

— Giovanni Spadolini: il Ministro dell'Utopia per un Ministero progettuale e costituente

L'editoriale di Rogers precedentemente riportato rappresenta una tra le più significative testimonianze della situazione italiana nel periodo della ricostruzione.

«Chi fa un viaggio per l'Italia, lungo l'Aurelia o la via Emilia o nelle Puglie o in Sicilia, – scrive l'architetto triestino – vede un immenso sfacelo: rovine e rovine.» E sottolineando come anche la Provenza e la Bretagna o ogni altra strada d'Europa fossero in una analoga situazione, si do-

mandava in che modo di fronte a tante sciagure fosse possibile «tradurre questo sentimento morale nella precisione di un fatto economico». [10]

Negli anni settanta del Novecento anche le Istituzioni preposte alla salvaguardia e tutela del nostro Patrimonio Culturale si trovano in un'analogia e drammatica situazione, così non stupisce che Ranuccio Bianchi Bandinelli il 14 dicembre 1974, lo stesso giorno in cui il Consiglio dei Ministri approvò il decreto d'Istituzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, si fosse rivolto a Giovanni Spadolini, colui che fu scelto a guidare il nuovo dicastero, negli stessi termini di: sfacelo e angoscia: «Interpreti questa mia lettera come un segno di fiducia e di speranza nella sua presenza al Ministero per i Beni Culturali, ma soprattutto come espressione dell'angoscia che pervade molti di noi, cultori di storia e di arte, per lo sfacelo con cui sono giunte le nostre istituzioni di tutela» [11].

Dal canto suo fu lo stesso Spadolini che, fotografando la situazione esattamente con l'efficacia di quanto riportato anni prima da Rogers («Noi abbiamo davanti un quadro di rovine, di disfunzioni, di inadempienze, non diverso da quello che i Costituenti dovettero superare nel momento in cui gettarono le basi della Repubblica» [12]) sottolineava la necessità di un Ministero Costituente, anzi due volte costituente, poiché se da un lato nasceva in ritardo rispetto alla Costituzione, dall'altro la sua necessità era resa più che mai plastica dalla situazione contingente. Per questo, come ebbe a dire in Parlamento nel gennaio del 1975:

«Non si tratta di creare un centro di potere, ma un centro di iniziativa intellettuale e politica, il più possibile sburocratizzato, il più possibile tecnico. Quasi un'*agenzia* in senso anglosassone. So che è un'impresa difficile – concludeva – ma, appunto per questo vale la pena di essere affrontata». [13]

A distanza di circa 50 anni dall'Istituzione del Ministero (attualmente denominato Ministero per i Beni, le Attività Culturali ed il Turismo) e a 25 anni dalla morte del *Professore* (in riferimento al modo con il quale amava farsi chiamare, poiché, come era solito dire, i Presidenti passavano ma i Professori restavano impressi nella memoria) sopraggiunta il 4 agosto 1994, il suo obiettivo di collocare la questione dei Beni

Culturali al centro della politica italiana mediante la creazione di uno strumento tecnico come si configurava il Dicastero in via del Collegio Romano, non solo poteva definirsi centrato, ma l'importante atto compiuto con la sua creazione, almeno nelle intenzioni di un altro Professore divenuto Presidente del Consiglio dei Ministri, Aldo Moro, doveva essere visto nella prospettiva di «realizzare un accostamento e una compenetrazione tra mondo politico e mondo della cultura, che non possono l'un altro essere veri ed attuali senza una profonda interazione. Solo questa può renderli capaci di esprimere una civiltà, un progresso» [14] ovvero, aggiungiamo noi, un progetto.

— NOTE

- [1] Settis Salvatore (2019). *Antonio Tabucchi contro l'eclisse dell'impegno intellettuale*. In Antonio Tabucchi (2019 [1999]). *Gli Zingari e il Rinascimento*. Firenze: Edizioni Piagge, pp. 7-11.
- [2] *Ibid.*, p. 9.
- [3] *Ibid.*, p. 10.
- [4] Carlo Vidua. *Una vita in viaggio, dal Monferato all'Estremo Oriente (1785-1830)*, mostra a cura di Alessandra Montanera, Casale Monferato, 15 dicembre 2018-12 gennaio 2020.
- [5] Casciù Stefano (2006). "Principessa di gran saviezza" *Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*. In: Stefano Casciù (a cura di), *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, pp. 30-57. Livorno. Catalogo della mostra, 22 dicembre 2006-15 aprile 2007. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
- [6] *Ibid.*, p. 30).
- [7] Gabini Lorenzo (2017). *Il progetto della complessità. Una ricognizione sulla metodologia del design fra il 1949 e il 1964*, Politecnico di Torino, Tesi di Laurea Magistrale in Ecodesign, relatore Pier Paolo Peruccio, p. 30.
- [8] *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, mostra a cura di Giovanni Agosti & Jacopo Stoppa, Varallo, Vercelli, Novara, 24 marzo-1 luglio 2018.
- [9] Rogers Ernesto N. (1946). "Programma: Domus, la casa dell'uomo", *Domus*, 205.
- [10] *Ibid.*
- [11] Ceccuti Cosimo (2019). *Giovanni Spadolini. Quasi una biografia*, Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 157-164.
- [12] *Ibid.*, p. 157.
- [13] Ceccuti Cosimo (2019). Op. cit., p. 159.

— **Diversità, Diseguaglianza e Differenza: Gaetano Pesce. Confronto con il designer su temi e riflessioni progettuali di ieri e di oggi.**

Marta Elisa Cecchi — Politecnico di Milano

Design e politica sono sempre stati intimamente connessi.

Il fare progettuale di Gaetano Pesce, in questo contesto, è stato estremamente significativo. Ogni oggetto, infatti, sembra essere infuso di un profondo ragionamento critico ed analitico, sia nella forma che nel contenuto, e di una grande passione che trasforma l'opera da prodotto a «medium espressivo, inteso come veicolo di comunicazione» [1].

Ho avuto la preziosa opportunità di coinvolgere il Maestro in uno scambio di domande e risposte, che spaziano dal design, al concetto di diversità, di come questa sia espressione di libertà e della sua valenza politica e civile. Queste riflessioni, già ampiamente espresse nel lungo arco della carriera di Pesce, vengono oggi affrontate con uno sguardo nuovo ed una diversa prospettiva, volta a restituire un pensiero moderno e aggiornato, utile alle nuove generazioni di progettisti e designer.

— **Linguaggio**

Negli anni cinquanta-sessanta la produzione di diversi materiali, in particolare plastici, ha rappresentato, per molti progettisti, lo strumento ideale per perseguire l'innovazione e il benessere della società. A questi materiali venne attribuito un forte valore simbolico e politico, volto a esprimere concetti e ideali, quali quelli di libertà, uguaglianza e democrazia. Così attraverso la produzione in serie, vennero realizzati grandi quantità di oggetti identici, economici e facilmente disponibili.

A partire da questo fenomeno e negli stessi anni, Gaetano Pesce sviluppa una visione opposta in cui concetti complessi come quelli di liber-

tà e democrazia si sarebbero dovuti esprimere attraverso la diversificazione, la variazione, e la personalizzazione dei prodotti, e ancora attraverso la sperimentazione e l'utilizzo di nuovi processi creativi: *la libertà per difetto*. Gaetano Pesce decide, quindi, di applicare questa variazione attraverso l'indagine metodologica dei nuovi strumenti di produzione e operando all'interno del sistema, integrando l'*imprevisto* e le *variabili aperte* in un ciclo produttivo altrimenti chiuso e fisso. Nella manipolazione della materia plastica, inoltre, Pesce trova la sua massima espressione artistica, sviluppando un proprio riconoscibile e distinguibile linguaggio, quello della disuguaglianza, della differenza. Della diversità.

Il predominio del linguaggio sullo stile risulta chiaro nel momento in cui le opere vengono lette in chiave figurativa e narrativa piuttosto che puramente estetica e *di maniera*. Il carattere innovativo delle realizzazioni di Pesce, infatti, non va cercato negli aspetti formali o sintattici quanto «nella pregnanza semantica dei materiali e nella loro versatilità ermeneutica. Linguaggio e materia coincidono; l'invenzione è materiale, coinvolge i sensi e [...] si conforma alle esigenze del presente di cui diviene strumento interpretativo» [2].

A partire da questa considerazione e questo approccio cruciali, di seguito si approfondiranno il concetto di diversità, la sua valenza e le sue possibili interpretazioni, attraverso le parole, gli spunti e le considerazioni di Pesce stesso.

— Diversità

Nell'intervista di Romanelli su *Domus*, del 1990, Pesce parlava del concetto di disuguaglianza, intesa «come fattore essenziale alla vita» [3], volto a combattere l'appiattimento delle idee e l'anonimato nella produzione industriale. Pesce oggi preferisce affidarsi ad un termine differente: la «diversità» che meglio descrive e rappresenta «la natura che regola il genere umano, i paesi, la natura, l'arte ecc.» [4]. La differenza sostanziale è riferibile a come il concetto passi da essere una componente indispensabile alla vita a essere vita stessa, e perciò il fine unico di ogni sua azione. La diversità viene perseguita ed espressa in molti dei suoi progetti, attraverso strumenti differenti e altrettanto differenti metodi e processi produttivi.

«Nel passato siamo stati obbligati a ricercare la libertà totale, l'uguaglianza e altri traguardi irraggiungibili. Questo ha frustrato generazioni di pensatori. Direi che oggi siamo convinti, e cerco di dimostrarlo con il mio lavoro, che l'essere diverso è l'essere principe, che ci dà la possibilità di esprimere noi stessi». [5]

Pesce ha cercato e voluto quindi far convergere la richiesta di diversità da parte del pubblico con il tema dell'utilità sociale.

Di nuovo, nell'intervista su *Domus*, Pesce, lapidario, affermava che «Nel momento in cui tutto è uguale, la vita stessa sparisce» [6]. Ancora oggi questa paura per l'uniformazione e l'omologazione sembra essere nei pensieri e nelle riflessioni del progettista. Ancora una volta pericolosa e oscura, vissuta e descritta come un continuo pericolo dietro l'angolo: «Gli oggetti che si osservano in giro sono ripetizioni all'infinito di quello che i grandi maestri del secolo scorso hanno realizzato. Questa ripetizione porta alla noia e al dormire delle nostre menti» [7]. Allo stesso modo Domitilla Dardi, nel catalogo della mostra su Pesce ospitata al Maxxi, dichiara come i difetti di ognuno siano «le nostre particolarità, l'irripetibile che ci rende diversi da tutti. Al contrario la ricerca di un canone, estetico o morale che sia, genera mostri» [8].

— Ripetizione

La ripetizione per Pesce diventa perciò l'elemento capace di annullare la diversità, spegnendo poco a poco e rendendo inevitabilmente sterile, dal sapore neutro e indefinito, ogni riproduzione. L'osservazione del quotidiano e l'attenta analisi di ciò che ci circonda, divengono gli strumenti per sfuggire a questa ripetizione dal sentore di morte, cercando di «sfuggire da quello che è una sorta di pensiero rassicurante, come il politicamente corretto, che ritengo estremamente deleterio» [9]. Ancora una volta Pesce esorta ad avere una propria ed indipendente prospettiva, a rompere le catene dell'omologazione e ad agire liberi, fuori dagli standard e dagli schemi: «Oggi penso non sia più come nel secolo scorso dove si doveva agire con la testa degli altri [...]. Nel tempo attuale ci siamo liberati della schiavitù ideologica e possiamo pensare con la nostra testa» [10].

Un esempio di produzione di design non ripetitiva, nel senso che non produce copie ma serie di originali, è l'esperienza avuta per *Zerodi-*



segno, una delle due divisioni attraverso le quali opera l'azienda *Quattrocchio*. È in questo contesto che, nel 1997, viene presentata la collezione *Nobody's Perfect* (Fig.1), disegnata da Gaetano Pesce, riprodotta e sapientemente manipolata in pochi esemplari, dal gesto autonomo e creativo degli artigiani. Tavoli, sedie, poltroncine, sgabelli e credenze seguono il principio della serialità differenziata. Gocce di resine colate si catalizzano sulla superficie del mobilio e tutti i pezzi *nascono* diversi l'uno dall'altro «unici, separabili, mutevoli e aromatici, sensibili e policromatici» incarnando il motto: «nessuno è perfetto» [11].

— Difetto

Nella prassi eversiva del progetto, Pesce intende la materia sintetica come un corpo da modellare e plasmare, un vero corpo umano, fatto di carne, pelle e ossa, con i difetti e le imperfezioni di ogni essere umano, perciò non replicabili in maniera identica ma ripetibili all'infinito. La produzione diversificata all'interno del processo industriale permette quindi la "personalizzazione di massa", un chiaro ossimoro che tenta di congiungere l'esperienza singola e individuale al pluralismo della società contemporanea. Jean Baudrillard nel libro *Il sistema degli oggetti* dimostra come «in una società meglio integrata, gli individui non hanno più rivalità nel possesso di beni, ma si realizzano individualmente nel consumo privato» [12], in cui è appunto la personalizzazione per tutti e non la concorrenza selettiva ad essere ricercata.

«Già nel 1973 parlavo di oggetti in serie dove alla fine della produzione ognuno è un originale. Questo era per me il momento in cui facevo riferimento agli oggetti come agli esseri umani: a quel tempo era in auge un credo politico e un'ideologia che cercava di infondere a ognuno la convinzione di essere uno dei tanti. Io, con il mio lavoro, cercavo di far capire che non solo noi esseri umani abbiamo diritto alla diversità, ma anche gli oggetti. Credo che da quel tempo lontano le cose siano cambiate». [13]

L'ideologia a cui fa riferimento Pesce è da individuare principalmente in quella marxista, su cui comincia ad avere qualche dubbio a ridosso del periodo *radical* degli anni sessanta. Lo stesso vale anche per l'approccio razionalista-funzionalista che egli accusa di aver barattato

«con motivazioni di tipo sociale, la repressione più sublime e nascosta del consumatore» e in cui «la nostra vita ha perduto sensibilmente in spontaneità, sostituita fino alla nausea da tutto ciò che impedisce la libera e individuale autodeterminazione del gusto» [14].

Contro il Razionalismo e lo Stile Internazionale, il funzionalismo e lo sterile minimalismo, Pesce infatti si dimostra una voce fuori dal coro, progettando architetture figurative, materiche, volutamente sgraziate, e per certi versi tanto esagerate da risultare scomode. A chi propone credo e teorie più positive e confortevoli, Pesce risponde con edifici e oggetti espressamente *desolanti*, fatti e pensati per denunciare la solitudine dell'uomo e non per porvi rimedio con formule e soluzioni facili. «Dunque il fuori scala come azione di rottura e negazione del gradevole come corto circuito semantico. Dove ci si aspetta bellezza, egli fa trovare malfatto, difetto, deformazione. Dove è richiesta illusione consolatoria, risponde con un crudo bagno di reale» [15]. Ne sono un esempio i progetti per *Habitat for 2* (Fig. 2) del 1972 e *Church of Solitude* del 1974 (Fig. 3), in cui si enfatizza la sensazione di insicurezza ed emarginazione dell'uomo moderno.

— Serie Non Standard

Il linguaggio della diseguaglianza e della diversità comprende il principio del difetto, in cui Pesce si esprime attraverso il cosiddetto *malfatto*, inteso come ulteriore elemento in grado di combattere l'anonimato, attraverso l'imprevedibilità e la casualità del gesto creativo. Allora ecco il significato delle produzioni in serie variata, in cui Pesce coglie la possibilità di «mettere certi materiali nelle condizioni di definirsi entro un margine meno rigido, meno repressivo e dittatoriale di quello per cui ogni minimo difetto nell'oggetto ne provocava l'eliminazione» [16].

Ancora oggi Pesce afferma che

«la macchina produce perfezione e che l'umano ammette il difetto. Sono convinto che gettare gli oggetti difettosi sia un errore, perché proprio loro hanno la forza per essere diversi. In generale uso dei materiali che mi diano la possibilità di produrre pezzi unici in serie, attraverso l'uso del difetto, o della manualità sporadica». [17]

Fig. 2 — Gaetano Pesce, "Habitat for 2 drawing", 1972, PESCE LTD.





Thy the day of the battle - before the great power of the day - and the great power of the day - 177

Il concetto del malfatto trae le sue origini e la sua autonoma rielaborazione da diverse esperienze, prima con il *Gruppo N*, nel 1959, e successivamente con la stagione radicale. Pur dichiarando di non essere stato direttamente coinvolto dall'esperienza della *Global Tools* [18], a cui partecipa solo occasionalmente, Pesce sviluppa indipendentemente un approccio progettuale in linea con alcuni dei punti centrali promossi dalla cooperativa, in un clima generale di grande cambiamento.

Sviluppa così un profondo interesse per la promozione della creatività individuale e trasversale insieme alla progettazione libera, partecipata e orizzontale, che ha dimostrato essere possibile sia attraverso i progetti di autoproduzione, sia in tutti i prodotti in cui la casualità dell'intervento umano – che produce inevitabilmente *difetti* – diventa elemento distintivo e qualifica l'opera.

La lotta alla produzione standardizzata e alla relativa omologazione dei gusti e dei bisogni aveva coinvolto anche il movimento radicale. Pesce decide di allontanarsi da questo coinvolgimento, puntando lo sguardo sul mondo dell'industria, con cui aveva già maturato un forte rapporto grazie all'incontro con Cesare Cassina e alla nascita dell'azienda C&B Italia negli anni sessanta.

— Design Politica Arte

Nel 1969, proprio grazie alla collaborazione con Cassina, Pesce presenta al Salone del Mobile di Milano la poltrona *Up5&6* in schiuma poliuretana, un'«opera figurativa che parla della donna vittima dei pregiudizi maschili» [19], in cui manifesta chiaramente quella che è ancora la sua filosofia: sfidare il consolidato, il rassicurante e ridare all'arte e al design il ruolo sociale che meritano.

La stessa forte spinta caratterizza anche opere successive, come la lampada *Chador* del 1997 (Fig. 4), prodotta da *Fish Design*, «che esprime la violenza della tradizione sulla donna» [20], o l'installazione, in formato extra-large, della *Up5&6*, intitolata *Maestà Sofferente* (Fig. 5), presentata durante la Design Week del 2019 a Milano, duramente criticata da alcuni gruppi di femministe in quanto rappresentazione obsoleta della donna moderna: una figura trafitta dai dardi dell'ingiustizia di una società maschilista e patriarcale che la vede ancora come un soggetto fragile ed inerme; come un oggetto immobile da esposizione.

Fig. 3 — Gaetano Pesce, "Church of solitude", 1974, PESCE LTD.

Volendo però leggere questa opera in maniera differente, la donna si erige imponente e fiera, scalfita nella superficie ma illesa e integra al suo interno.

La definizione di Pesce di cosa si intenda oggi per design politico e la relazione fra design e politica è espressa in un concetto semplice: «Qualsiasi cosa l'umanità produca e che ha la fortuna di uscire nel pubblico, diventa politico» [21]. Qualsiasi oggetto, che nel passaggio dalla produzione industriale agli showroom, approdi infine nelle abitazioni domestiche diventa un atto politico e un manifesto d'intenti.

«Per me è politico il design che forza il suo essere per diventare una forma d'arte. Come si sa, l'arte è un commento della realtà e in quanto tale, si esprime su quello che osserva. Quindi un oggetto funzionale, pratico, utile, può essere allargato nel suo significato aggiungendo una componente di tipo politico, filosofico, o esistenziale». [22]

Per giungere a un design politicamente consapevole, quindi, che sia specchio della contemporaneità e della collettività e preservi il valore della diversità, Pesce individua nell'originalità dell'arte e nel suo rapporto con il design, l'unica via percorribile in grado di salvare il mondo

«Ripeto, non vedo altre strade possibili per il design del futuro che quello dove esso diventa arte. Infatti l'arte del passato era pratica [...] Quando ero giovane, questi ragionamenti mi hanno fatto pensare che il design come il suo proprio e naturale sviluppo, doveva saltare il fosso che lo separava dalle cosiddette Belle Arti per continuare a essere l'arte pratica che è, e in più testimoniare la realtà» [23].

E ancora aggiunge, con tono quasi profetico, che

«il design del futuro diventa arte con tutti i diritti e mi pare che questo sia una conquista culturale di enorme importanza. I progettisti devono sapere che non solo hanno la funzione di risolvere problemi pratici, tecnici, di produzione, forma, colore, ma hanno anche il dovere di esprimere sé stessi, il loro pensiero, il loro credo politico, filosofico e il loro essere esistenziale». [24]



Fig. 4 — Gaetano Pesce, "Chador Lamp", 1997, PESCE LTD.

Fig. 5 — Gaetano Pesce, "Maestà sofferente", Milano 2019, PESCE LTD.



Lo stesso concetto è ravvisabile nelle parole di Paolo Deganello, nel recente libro *Design Politico*, in cui afferma come il design sia una disciplina che si rinnova anche attraverso l'arte, e come questa debba essere considerata una disciplina del progetto: «Anche gli artisti sono progettisti. Il design ha nella società capitalista il compito produttivo e sociale di dare qualità estetica alla merce e in questo senso è parte dell'arte» [25].

— **Materiali Di Sintesi**

Pesce sembra trattare e progettare oggetti che abbiano una propria personalità e individualità e per questo motivo sembrano animarsi e dialogare con lo spazio, interagendo nell'intimo con le persone. Questa caratteristica, questa intrinseca vitalità, è data dall'utilizzo di Pesce dei materiali polimerici, come plastiche, resine, schiume poliuretaniche, in generale materiali sintetici, o come il progettista preferisce denominare materiali di sintesi. Materiali non deteriorabili che suggeriscono il perdere e dimenticare ma al contrario materiali integri e duraturi, per resistere e ricordare.

Per Pesce le qualità di questi materiali risiedono nella loro capacità di rendersi diversificabili, tanto nella forma quanto nei contenuti. Anche

in un'epoca come quella attuale, segnata da una forte estetica ecologica insieme a un crescente e consapevole rispetto per l'ambiente, la sperimentazione dei materiali di sintesi risulta più importante che mai. In particolare, nell'ultimo periodo, assistiamo alla feroce condanna della plastica e dei suoi derivati, poiché estremamente inquinanti e poco sostenibili. Alla fine degli anni sessanta si verificò la "trasformazione in plastica" di tutto l'esistente, trasformazione di cui il design italiano fu tra i protagonisti. Ma nel tempo questo cambiamento ha conosciuto una grave crisi che oggi è diventata un vero e proprio rifiuto culturale. Tutti sembrano rinnegare questo materiale, soprattutto nel mondo del design, cercando di sostituirlo con altri prodotti, spesso biodegradabili ed ecosostenibili.

Anche in questo caso, Pesce non tradisce la propria visione controcorrente e afferma come «L'uso protetto dei materiali di sintesi non ha niente a che vedere con l'inquinamento: è invece l'uomo che, senza remore, semina materiali inquinanti non rispettando la natura dei luoghi» [26]. Questa prospettiva è da ritenersi sicuramente figlia di un tempo in cui si dava valore ai pochi oggetti posseduti e per questo molto lontana dalle logiche del consumismo della società odierna.

Per Pesce la responsabilità dell'inquinamento è piuttosto imputabile unicamente all'uomo e alle sue azioni sconsiderate, e, di conseguenza, egli rifiuta l'"emarginazione" del materiale in sé, che di fatto continua ad avere un grande valore nel progetto, quasi insostituibile:

«In generale direi che non si può fare a meno dei materiali di sintesi; se si vuole una superficie elastica traslucida, trasparente e colorata bisogna andare nel campo delle resine, se si vuole un cuore artificiale si deve usare, credo, un PVC altamente purificato e così infiniti altri esempi. I materiali sono la testimonianza del nostro lavoro nel momento in cui lo facciamo, quindi essi danno la storicità al nostro lavoro. In altre parole, essi testimoniano la nostra attività all'unisono con il tempo in cui viviamo. Non credo che lavorare il ferro, il legno, la pietra, ci dia questa relazione con il nostro tempo: dà invece una remora nostalgica del passato». [27]

Il pensiero di Pesce si rivela quindi, in questo caso, in opposizione perché non in grado di seguire l'onda della moda, dei *trend* e del *mar-*



Fig. 6 — Gaetano Pesce, bottiglia "Vittel 1", 1986-89, PESCE LTD.

keting (anche dal punto di vista estetico), discostandosi da facili posizioni ambientaliste.

Disegnata e realizzata tra il 1986 e il 1989, la bottiglietta di plastica per la marca *Vittel* (Fig. 6) è un esempio di come per Pesce design, arte, politica e materiali di sintesi possano convivere nello stesso progetto. L'elegante solido geometrico, composto da due elementi autonomi e complementari caratterizzati da una superficie interna frastagliata e irregolare, ha come intento quello di permettere la condivisione. L'oggetto, che di base rappresenta l'allegoria dell'acqua che sgorga dalla materia rocciosa, è una scultura di plastica leggera e trasparente, un vero e proprio oggetto di design funzionale che diventa arte da contemplare. Per questo motivo acquisisce valore, responsabilizza il fruitore e stabilisce un rapporto totale con l'ambiente: «La bottiglia si propone dunque come oggetto quotidiano, che partecipa a determinare il nostro panorama domestico, si impone come un prodotto a cui riconoscere una propria qualità» [28].

Pesce d'altra parte, continua la riflessione sui materiali, affermando come la sperimentazione sia «una cosa obbligatoria perché ci dà l'opportunità di perlustrare il futuro e scoprire valori e possibilità utili nel presente» [29]. Questo evidenzia come il progetto delle materie plastiche, e l'innovazione nella composizione e nei contenuti che ne deriva, non abbia ancora finito il suo corso e ciò permetta e determini l'utilizzo di materiali a sostegno di una politica ambientale che preservi e protegga il nostro pianeta.

— Influenze

La sperimentazione nel campo dei materiali e la grande passione dimostrata nel trovare nuove possibili espressioni progettuali, è stata mantenuta e rafforzata, in modo trasversale, da principi ispiratori trovati in diversi ambiti culturali. Molte appunto sono state le influenze che questo progettista ha assimilato e rielaborato durante tutta la sua vita e carriera progettuale; alcune di queste sono state abbracciate subito per poi essere precocemente abbandonate, come l'esperienza del *Gruppo N*; altre invece rimangono ancora fermi e indelebili punti d'orientamento.

Eppure, i maestri ai quali è fedele, in questo fare creativo e “fuoripista”, sono stati e sono tuttora i grandi personaggi della storia e della cultura di cui fin da giovane Pesce studia e analizza i testi. Da alcuni

padri della fisica e della filosofia, come Werner Karl Heisenberg, Pesce scopre «l'intima natura del pensiero del XX secolo: [in cui] niente è fisso, la contraddizione è normale, i valori svaniscono e ritornano, [e] il nostro tempo è liquido» [30]. Dai grandi esponenti dell'architettura razionale come Le Corbusier, il designer assimila concetti per i quali «il mestiere dell'architetto abbraccia la realtà nella sua totalità, ma soprattutto che l'architettura non è forma, né edilizia» [31]. Da celebri scrittori e poeti, come Jorge Luis Borges, Pesce coglie e comprende come «l'identità ha un lato pericoloso, che è quello della nostalgia» [32].

— **Democrazia**

Come afferma Andrea Branzi, nel passato i materiali di sintesi hanno garantito una sorta di «democrazia prestazionale» [33]: la parola democrazia dimostra la capacità di essere accessibile ai più, mentre il termine prestazionale non significa funzionale, bensì come la componente estetica sia parte funzionale del progetto e viceversa [34].

L'opera di Gaetano Pesce in questo senso risulta essere profondamente democratica, anche e soprattutto in virtù del fatto che consideri unico, irrinunciabile e politico il valore della diversità, come ampiamente dimostrato fino ad adesso.

«Penso che in futuro anche l'idea di democrazia dovrà evolvere e diversificarsi, per operare efficacemente in realtà politiche diverse. Nel passato si pensava alla democrazia come garanzia di eguaglianza. È mia opinione che essa oggi debba essere utilizzata come garante e protettrice della diversità. Questo esempio ha a che fare con la mia idea di design che definirei come un'entità dal corpo organico, che non si definisce oggi con rappresentazioni conosciute. Se mai si precisa con diversi linguaggi ed espressioni. La sua natura è più che mai ricca e poliglotta e organica». [35]

La diversità del futuro per Pesce allora si dovrà esprimere nei luoghi e nelle culture dove questa si realizza e attraverso l'identità/diversità di chi la crea.

Se un tempo Pesce affermava che nel progetto bisognasse rappresentare «la lotta contemporanea tra il bisogno di essere liberi e uno schematismo sempre più forte, insomma fra la *geometria* che ci viene

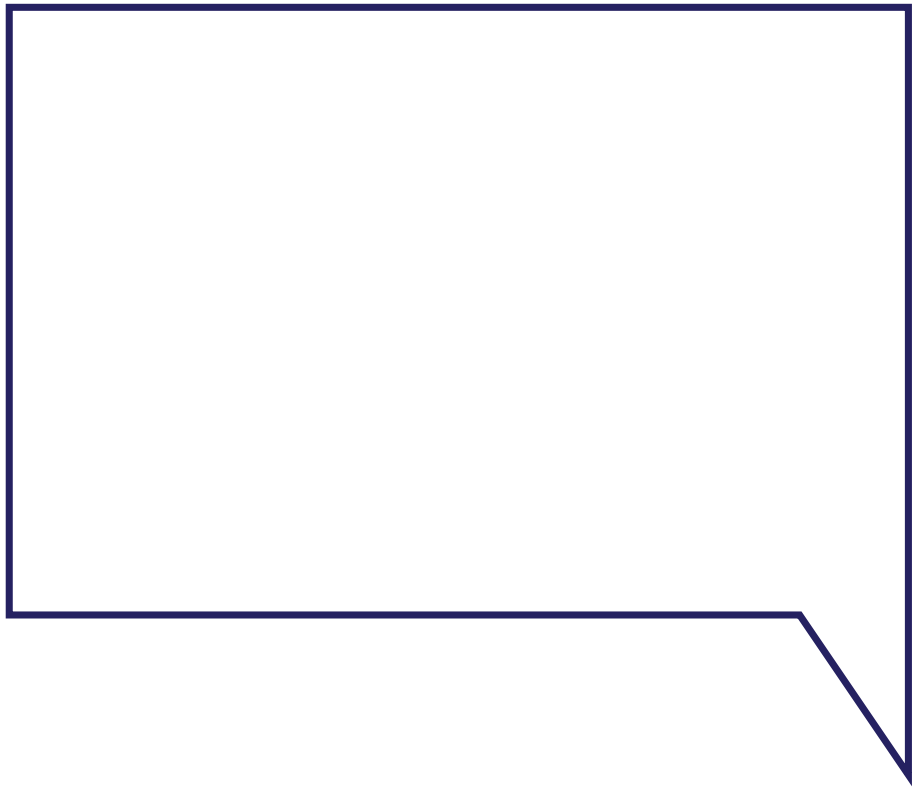
imposta dalla logica del lavoro e il nostro bisogno di essere *informi*» [36], il design del futuro dovrà abbracciare in pieno il valore della differenza, preservando la diversità fra i singoli e non le disparità imposte dai grandi: «il design diventerà non più un'espressione pianificatrice che non tiene conto della differenza, ma un'entità capace di descrivere la diversità delle persone e delle culture del mondo» [37].

Diversità, disuguaglianza e differenza sono allora il messaggio di tolleranza e di apertura che traspare in questa ultima visione politica e militante che Pesce abbraccia nella totalità del suo fare progettuale.

Un progettista originale, un *outsider*, trasversale, impegnato e sopra le righe.

Perciò diverso, come tutti noi.

- [1] Baroni Daniele (1982). *Gaetano Pesce*. In AA.VV (1999 [1982]). *Un'industria per il design. La ricerca, i designer, l'immagine B&B Italia* (pp. 374-385), Lybra Immagine: Milano, p. 374.
- [2] Mercurio Gianni (2014). *Gaetano Pesce, l'indisciplinato*. In Dardi Domitilla, Mercurio Gianni (2014). *Gaetano Pesce: il tempo della diversità* (pp. 26-39), Catalogo della mostra, 26 giugno - 5 ottobre 2014. Milano: Electa, p. 28.
- [3] Romanelli Marco (1990). "Gaetano Pesce o dell'opposizione". *Domus*, n. 712 (gennaio), pp. 17-24.
- [4] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [5] *Ivi*.
- [6] Romanelli Marco (1990). "Gaetano Pesce o dell'opposizione". *Domus*, n. 712 (gennaio), pp. 17-24.
- [7] Gaetano Pesce, da una dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [8] Dardi Domitilla (2014). *Raccontare la diversità*. In Dardi & Mercurio (2014). *Gaetano Pesce*, cit., p. 17.
- [9] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [10] *Ivi*
- [11] Archimagazine. *Nobody's Perfect: la collezione di Gaetano Pesce per ZERODISEGNO*. Disponibile presso <http://www.archimagazine.com> [Agosto 2019].
- [12] Baudrillard Jean (1968). *Le Système des Objects*. (tr. it. *Il sistema degli oggetti*). Milano: Bompiani, 2009), p. 37.
- [13] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [14] Baroni (1982). *Gaetano Pesce*, cit., p. 376.
- [15] Mercurio Gianni (2014). *Gaetano Pesce, l'indisciplinato*. In Dardi & Mercurio (2014). *Gaetano Pesce*, cit., p. 27.
- [16] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [17] *Ivi*.
- [18] Nata nel novembre del 1974 a Firenze come cooperativa, la *Global Tools* era un progetto di formazione alternativa, che raccoglieva al suo interno i principali gruppi dell'area radicale italiana. Il movimento aveva teorizzato la creatività di massa, che la società del tempo libero poneva come scenario di riferimento, e in cui veniva data la possibilità di svolgere prevalentemente attività di consumo culturale.
- [19] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [20] *Ivi*.
- [21] *Ivi*.
- [22] *Ivi*.
- [23] *Ivi*.
- [24] *Ivi*.
- [25] Deganello Paolo (2019). *Design politico. Il progetto critico, ecologico e rigenerativo. Per una scuola del design del XXI secolo*. Milano: Altraeconomia, p. 37.
- [26] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [27] *Ibid*.
- [28] Bucchetti Valeria (2005). *Packaging design: storia, linguaggi, progetto*. Milano: Franco Angeli, p. 127.
- [29] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [30] *Ivi*.
- [31] *Ivi*.
- [32] *Ivi*.
- [33] Branzi Andrea (2008). *La democrazia funzionale*. In Branzi Andrea, *Il Design italiano 1964-1990* (p. 58-79). Milano: Electa.
- [34] Branzi Andrea (2014 [1997]). *La crisi della qualità*. Palermo: Edizioni Della Battaglia, in *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*. Milano: Baldini&Castoldi. p. 274
- [35] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.
- [36] Martino Carlo (2003). *Gaetano Pesce. Materia e differenza*. Venezia: Marsilio, p. 86.
- [37] Gaetano Pesce, dichiarazione personale scritta via e-mail, rilasciata alla sottoscritta in data 6 settembre 2019.



track 4

Design e società:
partecipazione
e costruzione di una
coscienza civica

— Storia e Design vs Politica

Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

«Nella storia nulla è predeterminato; la storia è una traccia lasciata nel tempo da scelte umane molteplici e di diversa origine, quasi mai coordinate». [1]

Zygmunt Bauman, *Paura liquida*, 2006

Viviamo tempi in cui la narrazione storica è minacciata da tante distorsioni, per non dire manipolazioni. Intendiamoci, non è certo la prima volta, ma in questi tempi in cui tutto si espande, si fonde e si confonde, in cui tutto, presente e passato, è “a portata di mano” e ogni cosa la si può cercare “in tempo reale”, il tempo “storico” appare, ai più, molto più incerto se non addirittura vago e “superfluo”. Siamo in un’epoca in cui la Storia per larga parte dell’opinione pubblica, ma anche per gran parte delle rappresentanze politiche, viene intesa come una scatola piena di dati, numeri, nozioni, fatti, sempre più scomposti e svincolati da connessioni significanti (i diversi livelli intrecciati del contesto storico), e soprattutto senza relazioni derivate da una consapevole e corretta lettura filologica e critica.

Anche per questo le figure intellettuali dello storico e soprattutto del progettista sono ormai ridotte a un ruolo incerto e sfumato di “esperti” interpellati per fornire solo dati e modelli predefiniti, per lo più scontati e stereotipati (per non parlare dei messianici guru, predicatori di qualche formula “magica”, catalizzatori dell’opinione pubblica per effetto di previsioni millenariste o salvifiche) altrimenti si è soggetti alle più banali contestazioni e mistificazioni, di cui la “rete” ne è l’intricato coacervo.

In questa precisa contingenza, appunto “contesto storico”, in cui il termine design viene più che mai usato e abusato in maniera esponenziale (tanto da definirlo alcuni «design espanso» [2]) e pur tuttavia rimane per la stragrande maggioranza della gente comune, e spesso anche per molte istituzioni, solo un fatto di estetica e pratica funzionalità degli oggetti d'uso, crediamo che affrontare il ruolo ideologico e politico della cultura del design, ma anche del “design” *tout court* in tutte le sue forme e modi, sia fondamentale per ripensare dalla base il ruolo e l'azione della nostra disciplina di storici del Design nella società contemporanea, e ancor più quella futura, in qualità di analisti e interpreti dei fatti e dei processi che la determinano e le danno forma.

Nel 2017 Victorio Margolin, storico del design, ed Ezio Manzini, teorico del design, e hanno scritto e inviato a tutti gli operatori a diversi livelli della cultura del design internazionale, una lettera/manifesto aperta intitolata *Stand up for Democracy* per dare vita a una *Democracy and Design Platform*, al fine di iniziare ad affrontare insieme diversamente e in maniera contemporanea il rapporto tra design e democrazia, che poi vuol dire sostanzialmente design vs politica. Nella lettera si metteva in evidenza la crisi della democrazia che in modi diversi si è sviluppata in tutto il mondo, in forme categoriche o striscianti, e rispetto a questa grave decadenza della qualità politica chiamava i designer a «resistere a queste tendenze negative», progettando «nuove possibilità per la democrazia e il benessere».

«Stiamo attraversando tempi difficili e pericolosi [...] – si legge all'inizio di questo *pamphlet* – Per molti anni abbiamo vissuto in un mondo che, malgrado i suoi molti problemi, ci sembrava avviato sulla strada della democrazia. Un mondo in cui crescevano i diritti umani, le libertà fondamentali e le opportunità di sviluppo personale. Oggi, questo quadro è cambiato profondamente. La democrazia è sotto attacco in diversi paesi, compresi quelli in cui sembrava essere inattaccabile [...]». [3]

L'incipit fa un riferimento vago al passato (sembrerebbe abbastanza recente, per lo meno dopo la seconda guerra mondiale) in cui il rapporto tra design e politica era più favorito da un contesto di generale “democratizzazione”. Un quadro storico, appena accennato, che a nostro

avviso forse merita una maggiore considerazione per introdurre lo scenario delle urgenti questioni contemporanee e le sfide che ci attendono: il contesto storico a cui si fa riferimento nell'apertura di questa *open letter* pensiamo che vada letto per lo meno nella prospettiva del cosiddetto “secolo breve”. Sempre leggendo la lettera di Manzini-Margolin, troviamo circa a metà, dopo l'elencazione di quattro modi in cui si caratterizza la convergenza tra design e democrazia [4], l'affermazione

«Il design è sempre stato strumentale come strumento per la democratizzazione, nei quattro modi sopra descritti, direttamente o indirettamente. Oggi questi impegni multipli dovrebbero continuare e i progettisti devono sostenere e aumentare le pratiche democratiche nelle rispettive comunità e paesi. Ma ora i modi “normali” di progettazione non sono sufficienti». [5]

In questo passaggio viene affermato che il design è stato storicamente “strumentale” al quadro politico, e che i superati modi “normali” (quindi storicizzati) non sono più adeguati al contesto contemporaneo e si presuppone futuro. A questo punto come storici ci sembra opportuno capire meglio qual è stato, nei vari momenti evolutivi della cultura del design il ruolo “strumentale” del fare e teorizzare il design e in quali modi “normalizzati” si è manifestato e quali crisi questi modi storici hanno nel tempo conosciuto per essere oggi considerati superati o decaduti. Sappiamo benissimo che anche la Storia è inevitabilmente un terreno di confronto politico: naturalmente di rigorosa ricostruzione dei fatti, ma anche di serie letture interpretative, e per tanto come progetto culturale non può non schierarsi in un quadro ideologico e secondo alcuni automaticamente anche politico (lungi da essere inteso, *ça va sans dire*, inevitabilmente anche partitico).

Che questo ruolo della Storia del Design sia ancora poco compreso anche nel dibattito teorico del design contemporaneo trova un'esemplare conferma nel fatto che a sostegno della *Democracy and Design Platform* di Manzini e Margolin è stato realizzato un video [6] che consiste sostanzialmente nell'elencazione di circa 90 termini, concetti ed espressioni utili per comprendere e valorizzare quel rapporto: in questo lungo elenco non compare mai, in nessuna forma, la parola “storia”; l'e-

spressione che più le si avvicina (e naturalmente la comprende) è la parola “cultura”. Anche sfogliando i diversi libri [7] che si sono recentemente ricollegati alla *open letter Stand up for Democracy* non si legge quasi nulla di Storia e tanto meno del ruolo della ricerca storica in questo ambito e in tale preciso momento storico.

In rapporto a tale contesto anche la crisi della figura dell'intellettuale, più volte trattata da Tòmas Maldonado [8], proprio a partire dalle figure di riferimento delle avanguardie, ci accompagna in questa fase di perdita di ruolo della figura del progettista e nello stesso tempo anche dello Storico del Design.

Fa un certo effetto ricordare che Le Corbusier, artista, polemista e architetto senza laurea, negli anni Trenta fa scrivere sulla sua carta d'identità, con grande accuratezza strategica, «profession: homme de lettres». Una definizione che per l'epoca, e almeno sino agli anni settanta, nella lingua francese, ma non solo, ha significato ciò che intendiamo ancora oggi generalmente con il termine di “intellettuale”. Quindi un progettista che ha una visione molto vasta del suo essere “trasformatore del mondo” che percepisce che il suo ruolo non può ridursi a quello del tecnico al servizio della società, ma piuttosto quello del demiurgo che indirizza le scelte della società e per questo il ruolo che in quel momento può aprirgli quella strada può essere o quello del politico di professione, oppure quello “libero” e trasversale dell'intellettuale.

Storicamente il rapporto tra design e politica, può essere letto principalmente in due modi. Da una parte abbiamo il dibattito intellettuale di una certa cultura del design che si esprime con i progetti, ma anche con delle dichiarate prese di posizione che si confrontano con la società in tutte le sue forme e per tanto prende delle più o meno esplicite posizioni politiche. Può essere interessante ricordare a questo punto la prima lettura storica dedicata alla nascita del Movimento Moderno, *Pioneers of Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius* [9] (di fatto anche il primo libro di storia del design), pubblicato nel 1936 a Londra dal giovane storico dell'architettura Nikolaus Pevsner, fuggito appena in tempo dalla barbarie nazista. Questo testo fondamentale inizia cronologicamente alla metà del XIX secolo dal confronto tra il socialismo romantico/utopistico di Morris, che si oppone con la rifondazione del laboratorio artigianale a quella fase abbruttita del primo capitalismo industriale il quale sfrutta

in maniera totalmente alienata la forza lavoro, cancellando totalmente la sapienza del fare manuale e depauperando brutalmente anche la cultura artistica con massive e volgari riproduzioni degli stili storici [10], e arriva a chiudere questa storia con la fine della Scuola Bauhaus, la quale dopo diverse traversie e conflitti, anche interni, di tipo ideologico e strategico per la cultura artistica e progettuale del '900, si infrange tragicamente nel baratro del nazismo, vendendo immediatamente chiusa dopo la presa del potere di Hitler. Ma in tal senso abbiamo anche magnifici esempi rimanendo in Italia: pensiamo solo alle battaglie culturali e politiche pagate con la vita di Persico e Pagano, ma anche le compromissorie visioni strategico-industriali di Gio Ponti, dall'autarchia degli anni '30 alla ricostruzione degli anni '50, le solide puntualizzazioni etiche e metodologiche di Franco Albini e così i diversi ruoli ideologici e politici presi da personalità quali Marco Zanuso, Alberto Rosselli, Pierluigi Spadolini e più di tutti Enzo Mari, per arrivare alle visioni antistituzionali e di contro-cultura di Ettore Sottsass e Alessandro Mendini a cui seguiranno anche le prese di posizione anti-sistema, anti-design dei gruppi Radical. Da un altro punto di vista abbiamo i processi di produzione e di mercato, con a capo più o meno noti dirigenti che hanno un ruolo, volenti o nolenti, di progettisti/primi che fanno delle scelte (più o meno qualificate dall'opera dei designer) che incidono negli indirizzi sociali ed economici e per tanto si incrociano inevitabilmente a diversi livelli con il campo politico. In tal senso, sempre rimanendo in Italia, sappiamo bene quelle che sono state le "storie" politiche di "imprenditori/progettisti" quali Agnelli, Romeo, Breda, Piaggio, Pirelli, Innocenti, Marelli e soprattutto Olivetti, ma anche a loro modo dei Cassina, Gavina, Danese, Castelli (Kartell), Brion, Solari, Bialetti, Alessi e tanti altri. Una storia che abbiamo iniziato a scrivere da questo punto di vista, della storia del design, nel 1981 con Vittorio Gregotti nel volume *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860/1980* [11]. In questo quadro il progettista a seconda della sua presa di responsabilità di ideatore di parte o di tutto il processo di realizzazione di un oggetto utile, che sarà prodotto, merce o servizio, assume di fatto più o meno consapevolmente un ruolo politico nella società. Se è vero che il progetto è sempre un atto di trasformazione dello stato di fatto (che Enzo Mari definisce parossisticamente «un atto di guerra») è chiaro che il progettista è sempre responsabile di un cambiamento che può incidere sui bisogni, i desideri, in poche parole le domande, espresse

o inesprese, della Società. Qualsiasi progetto non può prescindere da un contesto e da una visione, realistica o utopistica, rispetto a tale ambiente di riferimento. Per questo ogni progetto partecipa alla definizione della cosa pubblica e quindi produce un'azione politica.

Nel 1980, in un quadro storico in cui si misuravano già chiaramente le contraddizioni tra la fine della seconda rivoluzione industriale taylorista-fordista e l'inizio di una rivoluzione digitale e della comunicazione dalle prospettive ancora non ben definite e ancora imperscrutabili ma di amplissimo respiro, lo storico Giulio Carlo Argan, ormai alla fine del suo lungo riflettere sul ruolo del design nella società industriale scrive il noto saggio *La crisi del design* [12]. È interessante notare come Argan già nelle prime righe della sua riflessione sul rapporto conflittuale tra progettazione e programmazione metta la Storia al centro del dibattito in quanto di fatto struttura genetica del processo creativo-progettuale, carattere e valore specifico che quelle che lui chiama le neonate scienze della programmazione tendono, a suo avviso, di principio a rinnegare.

«[...] La progettazione è ancora un processo integrato in una concezione dello sviluppo della società come un divenire storico, la programmazione si presenta invece come il superamento della storia come principio d'ordine dell'esistenza sociale. Tutta la cultura occidentale, dal Medioevo in poi ha posto il concetto di storia come struttura organica di ogni società fondata su una finalità comune a tutti i suoi membri: l'idea di storia è cioè legata a una concezione teologica che trova nel progettare il suo momento pratico. La stessa morale non è, in sostanza, che un ordine progettuale che l'umanità dà alla propria esistenza. La programmazione, al contrario, toglie agli individui e deferisce al potere ogni scelta e decisione; e poiché tende alla repressione anche violenta di ogni insorgente contraddizione al sistema, nega alla società ogni forma di esistenza storica. C'è motivo di credere che la programmazione costituisca un progresso e un superamento della progettazione, che il problematismo della storia sia chiuso per sempre e che la prospettiva del futuro sia immune da problemi e contraddizioni? [...]». [13]

In tal senso, a quarant'anni da quelle inquietanti riflessioni/predizioni di Argan, ci appare sempre più necessario aprire una sana

discussione sul ruolo oggi della storia del design, in particolare rispetto all'annoso rapporto tra design e ideologia, che poi vale a dire design e politica, design e potere, design e democrazia. Alla luce delle illuminanti parole di Argan si può cercare di riaffermare nelle scuole, nella formazione di tutti i futuri designer in qualsiasi campo si troveranno operare, che come insegnava e usava ripetere Vittorio Gregotti «per il progettista la storia deve essere uno strumento di progetto». Noi qui dediti allo specifico disciplinare preferiamo dire che la storia è “anche” uno strumento di progetto, ma che la storia di per sé è da ritenersi a sua volta un vero e proprio “progetto”, di carattere culturale, destinato a incidere anch'esso nella società.

— NOTE

- [1] Bauman Zygmunt (2006), *Liquid Fear*, Polity Press, Cambridge, trad. it. *Paura liquida*, Laterza, Bari 2008
- [2] Vedi Pasca Vanni (2018), *Dopo la fine del Design*, in Eco/Gregotti, *Sulla fine del design*, Editoriale Lotus, Milano.
- [3] Manzini Ezio, Margolin Victor (2017), *Stand up for Democracy*, <http://www.democracy-design.org/open-letter-stand-up-democracy>.
- [4] «Questa convergenza può essere caratterizzata in quattro modi: (1) progettazione della democrazia, miglioramento dei processi democratici e delle istituzioni su cui è costruita la democrazia; (2) il design per la democrazia, che coinvolge questioni di accesso e trasparenza, consentendo a più persone, in particolare utilizzando la tecnologia, di partecipare al processo democratico; (3) progettazione in democrazia, compresi progetti che contribuiscono a creare condizioni di uguaglianza e giustizia; (4) il design come democrazia, in base al quale i principi equi e inclusivi del design partecipativo stabiliscono un palcoscenico in cui diversi attori possono unirsi per condividere il potere costitutivo nel plasmare il mondo presente e futuro in cui viviamo». In Manzini, Margolin, *Stand up*, cit.
- [5] Ibidem.
- [6] Video *Artivism* (http://www.democracy-design.org/wp-content/uploads/2018/08/Virginia-Lui_Video.mp4), presente nel sito *Democracy and Design Platform* (<http://www.democracy-design.org/>)
- [7] Muratovski Gjoko, Vogel Craig (2020), *Design Discourse on Culture and Society: Re:Research*, Volume 5, Intellect books, Bristol; Sherling Laura, Derosa Andrew (a cura di) (2020), *Ethics in Design and Communication, New Critical Perspectives*, Bloomsbury Visual Arts, London; Fisher Tom, Gamman Lorraine (2018), *Triky Design, The Ethics of Things*, Bloomsbury Visual Arts, London.
- [8] Questo tema ricorre in tutto il percorso intellettuale teorico-storico di Tomás Maldonado e si considerano qui soprattutto il saggio *Intellettuali sì, intellettuali no* in Maldonado Tomás (1990), *Cultura, democrazia e ambiente, Saggi sul mutamento*, Feltrinelli, Milano, e il libro specifico Id. (1995), *Che cos'è un intellettuale? Avventure e disavventure di un ruolo*, "Elementi", Feltrinelli, Milano.
- [9] Pevsner Nikolaus (1936), *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber, London.
- [10] Una grave condizione sociale, controcampo represso del fasto messo in scena da buona parte del contenuto della Great Exhibition di Londra del 1851, il cui contenitore, il Crystal Palace di Joseph Paxton, invece rappresenta la più rivoluzionaria concezione di standard, di sistema e di programma per una nuova via della cultura industriale, che vede in questo caso emergere la visione liberale riformata del demiurgo di questo progetto, Henry Cole.
- [11] Gregotti Vittorio con Giampiero Bosoni, Manolo De Giorgi, Andrea Nulli (a cura di) (1981), *Il disegno del prodotto industriale: Italia, 1860/1980*, Electa edizioni, Milano.
- [12] Argan Giulio Carlo (1983), *La crisi del design*, (Conferenza tenuta a Berlino nel 1980), in G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma, ora in G. C. Argan, *Progetto e oggetto, scritti sul design*, a cura di Claudio Gamba, edizioni Medusa, Milano 2003, p. 204.
- [13] Ibidem.

— Quali merci disegnare, oggi e domani. Quali merci siamo.

Paolo Deganello

Ogni epoca storica ha avuto merci che possono essere definite “centrali” o emblematiche per quell’epoca, relativamente a un dato territorio. La Ford T, il packaging delle sigarette Lucky Strike e la Coca-Cola in bottiglia di vetro segnano l’inizio e il primo diffondersi, tutto U.S.A., del Moderno in tutto l’occidente industrializzato. La società del benessere del dopoguerra ha in Italia prima la Vespa poi la Cinquecento ma, forse forzando un po’ i fatti, credo si possa proporre la sedia in plastica stampata in un colpo solo la merce emblematica della società del benessere in Italia. Certo si potrebbero individuare altre merci come l’auto o la cucina all’americana ma mi sembra che nessuna merce, icona del Moderno, prodotto di grande serie, economica, confortevole, leggera, impilabile, adatta per interni ed esterni, possa meglio della sedia in plastica rappresentare l’idea di merce del Moderno nell’Italia del dopoguerra. Ha comunque due difetti e/o pregi fondamentali: ce l’hanno tutti e non è firmata. La versione firmata l’ha disegnata per primo Magistretti per Artemide in Italia nel 1969 e poi quasi tutti i designer, italiani e non, hanno firmato la loro versione della sedia in plastica stampata in un colpo solo ma a me sembra che il capolavoro del Moderno sia la versione più diffusa che tutti hanno, che si trova nei bar e che non è firmata. Come sosteneva lucidamente in quegli anni lo studioso di estetica e critico del design Filiberto Menna «il design è qualcosa di più dell’utile», ed è questo il compito che al design dà l’industria del Moderno, disegnare una versione che per eleganza, cura dei particolari e prezzo non tutti potevano avere. C’era allora una domanda abbastanza estesa di un Moderno che fosse “qualcosa di più dell’utile” anche se fin dagli anni

cinquanta la maggioranza della borghesia benestante preferiva la casa in stile, più o meno ereditata a immagine e somiglianza della passata casa aristocratica. L'arredo, chiamiamolo storico, poteva contare su un esteso apparato produttivo che esponeva il meglio di sé alla Fiera *Abitare il tempo* a Verona Fiere. Ma c'era anche una emergente, entusiasta borghesia, sostenitrice della Modernità e di quell'ideologia di progresso che la Modernità legittimava, e che non disdegnava il popolare prodotto in plastica a condizione che fosse d'autore. Quante ne sono state vendute di queste sedie in plastica firmate, in quale percentuale rispetto alle sedie in plastica non firmate, in Italia, negli anni del benessere? Quante se ne continuano a vendere oggi nell'Italia della crisi? Sempre di più oggi mi domando quanto il design è riuscito e riesce a sedurre, con la forma delle merci, un consumatore, non so quanto, minoritario, e quanto è riuscito a imporre modelli che dovevano poi essere massificati. La storia del design dovrebbe aiutarci a dare la dimensione dell'incidenza del nostro progettare. Le molte storie del design raccontano quasi sempre, rare sono le eccezioni, solo storie di pezzi firmati. In *Quali cose siamo*, la bellissima mostra progettata da Sandro Mendini per la Triennale nel 2010, Mendini mette insieme il design meno osannato ma firmato, come la lampada con portafiori di Gae Aulenti, con opere d'arte e con le opere di una creatività diffusa tutte esterne sia alla storia dell'arte che del design. Domina la mostra la copia al vero dell'opera d'arte del *David* di Michelangelo, prima rilevato e riprodotto al vero in gesso e poi in piccola serie (fino ad allora cinque copie in marmo di Carrara al costo di 200.000 euro) quale copia perfetta dell'originale. Quasi accanto Mendini espone il cappello in velluto verde, opera artigianale, oggetto privato del designer radicale Lapo Binazzi, opera firmata con l'uso, che da sempre porta in testa dentro e fuori gli incontri sul design. Mendini trova la firma per quasi tutte le opere artigianali, industriali, piccole serie, giocattoli, prototipi, opere d'arte come per esempio le nature morte di Morandi, espone anche opere di design art di Franco Raggi, George Sowden, Paolo Ulian, Gaetano Pesce e molti altri, tutte le opere si tengono insieme per la firma dell'autore che diventa addirittura "anonimo" quando l'autore non può essere trovato. Tra gli "anonimo" doveva esporre anche la sedia in plastica stampata in un colpo solo. È certamente una provocazione per gli storici che si dedicano alla storia del design estendere le loro ricerche e storie anche a

quelle merci, non firmate da designer, ma che sono comunque significative per la storia della nostra disciplina. Potrebbero diventare storie utili a capire, senza illusioni, qual'è la dimensione e/o incidenza della funzione produttiva del design e, in che misura, anche il design contribuisce a farci vedere quali merci siamo.

— **Si è ridimensionata la centralità della merce**

Mercoledì 8 ottobre 2019, sul *Corriere della Sera*, una doppia pagina dal significativo titolo *Il bello dell'Italia* pubblicava un articolo col titolo: “L'economia elegante” dove si dice quanto pesa il design: «il 15,6% dell'intero fatturato 2017 dell'Unione Europea nel settore del design è italiano». Nella introduzione del recente libro *Post-design*, edito da Meltemi nel 2019, di Giorgio Bersano, l'autore osservava giustamente:

«Non c'è dubbio che il design sia ormai ovunque perché diventato strumento di costruzione di ogni aspetto della vita quotidiana; in apparenza coerentemente con i presupposti di quella società estetica, teorizzata dalle avanguardie del novecento o dai progettisti del Moderno, propensi ad un innovativo rapporto arte e vita propedeutico alla costruzione di una vivente bellezza».

In una postfazione alla ripubblicazione di un dibattito ormai “storico” tra Eco e Gregotti, dal titolo *Sulla fine del design*, riedito nel 2018 da Lotus Booklet, Vanni Pasca proponeva di estendere anche al design quale «design espanso» la definizione già proposta da Perniola per l'arte contemporanea nel suo libro *Arte espansa* edito da Einaudi nel 2015. Il design, o per lo meno quel design che fa la storia della disciplina, corre sempre più in coppia con l'arte. Si è “espanso” ed è ormai diventato come un pulviscolo che tutto ricopre e che si infila negli interstizi della vita e dà bellezza alla moda, al cibo, alla comunicazione, al packaging, alla propagandistica esaltazione e divulgazione di progetti di vita, veri o illusori. Ma nel frattempo si è ridimensionata la centralità della merce. Era aspirazione fondamentale nei trent'anni del benessere il possesso della merce, oggi da molti punti di vista è in crisi proprio la merce. In un libro del sociologo Luciano Gallino, pubblicato da Einaudi nel 2011 dal significativo titolo *Finanzcapitalismo* si prende atto che questa nostra società che lui definisce

giustamente finanzcapitalismo «ha come motore non più la produzione di merci ma il sistema finanziario». È il denaro che oggi viene osannato, impiegato, investito, fatto circolare sui mercati allo scopo di produrre immediatamente, sempre più in tempo reale, una maggior quantità di denaro, misura del benessere ma merce difficile da disegnare. Il designer del Moderno aveva la concretezza di una miriade di nuove anche inedite merci da disegnare, soggette a una realmente domandata o artificialmente promossa innovazione continua, con il cui disegno poteva sedurre il consumatore dando a questa innovazione bellezza. Oggi la forma delle merci è sempre meno importante. Se cerco nell'immaginario contemporaneo la merce emblematica dico oggi è la cioccolata, la cui seduzione è tutta solo comunicazione e immagini. Le sue immagini, sensuali e materiche, le troviamo ovunque sulle pareti del metrò, nei giornali, nella televisione. Ma oltre al denaro e alla cioccolata dovendo scegliere merci emblematiche dell'oggi, dobbiamo dire che sono le merci digitali, il cellulare, il computer, il display. Sono merci il cui disegno o è poco più di una "Mela" cioè di un logo, o la riduzione geometrica, di dimensione, di superficie, di ingombro, di peso che rendono il design di fatto un "riduttore", semplificatore di forma. E la forma delle merci digitali è sempre più la stessa, non c'è più niente da progettare, e allora è il marchio, la comunicazione complessiva o meglio la spettacolarizzazione della comunicazione che le rende desiderabili e insieme al prezzo vendibili. Il potere seduttivo della forma data dal design diventa sempre più piccolo. L'unica grande innovazione della contemporaneità che dà spazio al progetto della forma è il LED. Il suo grande pregio è una innovazione che riduce il consumo di elettricità. Possiamo dire che è la più significativa innovazione ecologica, e ha una forma infinitamente progettabile nel senso che è un insieme di punti luminosi, come del resto tutte le merci digitali, diversamente posizionabili per dar forma alla luce. L'altra grande innovazione apparente è il motore elettrico, apparente perché esiste dal tempo del primo Moderno ma che ora sembra avere una nuova indispensabile attualità. Ma le merci con motore elettrico, esclusa qualche meritoria eccezione come la ZD D2 della Share'nGo, sembra debbano essere per forma sempre più simili a quelle col motore a benzina. Valga per tutte la nuova Vespa elettrica, preoccupata di sembrare solo la naturale evoluzione, il redesign della Vespa storica. Il gusto "vintage" impone la rinuncia a esaltare la nuova merce: meglio non rischiare

e legittimarsi col passato. Sui mezzi di trasporto – questa sì è una importante innovazione – si sta diffondendo lo “sharing” una merce che diventa servizio. Cambiano poco auto e scooter, però è importante diventino utensili di un servizio. Mi sembrerebbe logico enfatizzare questa novità concettuale e comportamentale, ma nella maggior parte dei casi sono le stesse merci che, non più possedute, vengono solo usate. Ma allora di fronte a una merce ridimensionata dai servizi, sostituita dal denaro quale garante di benessere, sempre meno bisognosa di invenzioni di forma, perché sempre più ridotta e uguale nella forma come accade per tutte le merci digitali, a noi designer della forma del prodotto non resta che disegnare nuove lampade a LED, oppure dedicarsi al design art, sempre esistito ma oggi significativa restaurazione del privilegio dell'estetico. Il Moderno ha prodotto la massificazione dell'estetico che resiste, per uno stile di vita che ben si rappresenta nel catalogo IKEA o nella variante più giapponese che è Muji. Per chi vuole quel di più dell'utile che dà il Moderno, oggi c'è il design art e la sua brutta copia prodotta in serie che è il “vintage”.

— **Objects of Desire: Surrealism and Design 1924-Today**

In un articolo sulla mostra *Objects of Desire: Surrealism and Design 1924-Today* (aperta fino al 19 gennaio 2020 al Vitra Design Museum) Maurizio Giuffrè su *il manifesto* del 13 ottobre 2019, richiamava la riflessione di Baudrillard quale sfondo ben presente della mostra e annotava: c'è solo «l'oggetto che seduce». In particolare quello puro dell'arte, ridotto a sola «fascinazione», «feticcio trionfante nell'oscenità pura della merce». L'oggetto di arredo surrealista, «utensile» come lo definiva Breton, messo insieme all'oggetto d'arte surrealista come l'orologio sfatto di Dalí, diventano da vettore folle e libertario a «feticcio trionfante». Mettendo insieme arte e politica i surrealisti, ma possiamo dire tutti gli artisti di avanguardia, coltivavano «l'ambizione smisurata di cambiare il mondo» come aveva detto Arturo Schwarz. Oggi questo binomio crea solo imbarazzo e l'arte resta sola. Anche il progetto radicale, oggi ingigantito oltre misura e guardato con ammirazione da molti giovani come l'ultima avanguardia, ben presente anche nelle relazioni di questo convegno, voleva tenere insieme arte e politica, la pop art, l'arte povera e i vari gruppi della sinistra extraparlamentare, e questo non solo in Italia, per riprogettare i nuovi “utensili” dell'abitare. Cercavamo nuove merci capaci



di rappresentare e realizzare nuovi o sognati progetti di vita e una nuova forma della merce possibile anche per le molte radicali innovazioni tecnologiche. Fin dalla fine degli anni sessanta in Italia, in piena espansione della società del benessere e della compresente conflittualità sociale dentro le fabbriche e dentro le università e le facoltà di architettura, anche i Radical avevano la grande ambizione di cambiare il mondo. Volevano disegnare l'alternativa alla merce del Moderno e prefigurare attraverso la sua forma un nuovo mondo. Contestavano la vocazione produttivistica, economicistica del design funzionalista, allora dominante. Cercavano di proporre a industrie che insistentemente chiedevano nuove merci, in particolare prodotti di arredo ricchi di fascinazione, intenzionalmente seducenti per l'innovazione della loro forma e uso, e continuamente cercavano di estendere l'innovazione e seduzione dell'arte sulla innovazione e seduzione della merce. Realizzavano anche loro sola "fascinazione", "feticcio trionfante" veicolato dai media, in quella "oscenità pura della merce" che in definitiva sempre oscena e capitalistica, nonostante le molte illusioni, continuamente tentavano di ridefinire e accettavano comunque di vendere. In nome di una sempre più eccitante ideologia del progresso anche gli imprenditori chiedevano nuove merci capaci di segnare una diversa modalità dell'abitare che sembrava emergere dalla vocazione contestativa di quei giovani contemporaneamente attivi sia in quella conflittualità politica che nel territorio dell'arte. Ricordo una considerazione di Cesare Cassina, titolare dell'omonima azienda, «siete voi che ci dovete dire quali saranno i gusti e le aspettative dei nostri clienti del domani». La tendenza Radical non fornì certo all'industria italiana e tantomeno all'industria internazionale indicazioni utili a progettare e produrre per i clienti del domani. Produsse certo qualche nuova merce, un esempio per tutti la poltrona *Sacco* per Zanotta, ma generò soprattutto un esteso, anche internazionale, interesse sui mass media più che sul mercato. Con i Radical il design cominciò a essere argomento, non più specialistico, sempre più presente in tutta l'informazione fino ai quotidiani e le televisioni. Contribuì certo a quel design espanso di cui parla Vanni Pasca ma non riuscì a essere una presenza significativa nei mercati sia ieri e tantomeno oggi. Tantissime mostre ieri e oggi ripropongono il progetto Radical, ma le sue innovazioni sono state quasi subito relegate al design art, al mondo del collezionismo, a una porzione minimale del

Fig. 1 — La poltrona
"Proust" in oro di
Alessandro Mendini.



mercato che certo già esisteva ed esiste ma la cui dimensione è sempre più una piccola porzione del mercato dell'arte. Sul mercato ha continuato a dominare il design del Moderno, i Radical hanno deluso le aspettative dei Cesare Cassina e oggi il design Moderno è sempre più costretto da alcuni anni a spartire la sua fetta del 15% in Italia col "vintage" della "Maison du monde". Lì si vende il finto manuale realizzato in serie con macchine a controllo numerico, ricco di quelle articolazioni formali tipiche di un passato artigianale che il design Moderno aveva cancellato come sinonimo di arretratezza. Oggi significativamente "il vintage" si propone come alternativa al Moderno. Riabilita così e rinnova quella fascinazione del passato che l'apparato produttivo, che ha riempito a suo tempo *Abitare*, il tempo è riuscito a difendere. Forse è destino reiterato delle avanguardie, di incidere poco o niente sulla grande produzione e marginalizzarsi quasi subito nel mercato dell'arte. L'innovazione formale del prodotto, in quanto incide profondamente contro una visione dominante e acquisita della forma della merce, sempre scivola quasi subito nel design art. La *Proust* di Mendini, prodotto emblematico del design art è infatti del 1978 quando il design radicale cominciava a perdere la sua, per quanto piccola, committenza industriale. Quando chiesi a Mendini una copia della *Proust* per una mia mostra e ironicamente gli dissi «la vorrei in oro», lui divertito mi disse «l'ho già fatta» (Catalogo della mostra *Design Maciço* edito da Editorial Blau LTD, 2012, pp. 72-73). Gli chiesi allora: ma quante ne hai fatte? Mi rispose che ne erano state prodotte circa settanta copie, con più o meno radicalmente diverse decorazioni. È un numero di serie altissimo per un'opera di design art. Il design art comincia col Surrealismo come ci propone la mostra del Vitra ma poi, oggi, possiamo farlo iniziare con la prima *Proust* prodotta in settanta diverse versioni. Quanto incide in quel 15,6 % merito del design italiano il design art? È destinato a una crescita che può coinvolgere anche le nuove generazioni di design o è destinata a rimanere una realtà marginale? Possiamo infine leggere il design art come la dimensione sperimentale del progetto delegata ai designer, una volta acquisito che le aziende sempre meno oggi sperimentano e ricercano, ossessionate da profitti "tutti e subito" e dal diffondersi dell'idea che ormai piace solo un nuovo che sa di passato. Il design art è in realtà solo un segnale eloquente di una possibile ricostruzione del privilegio della qualità artistica delle merci, una luxury legittimata dall'arte. Alla mas-

Fig. 2 — Le sedie "Be Bop Metal" di Ludovica + Roberto Palomba prodotte da Kartell.

sificazione dei consumi diamo il design anonimo, il design art in piccola serie, firmato, ammantato di arte lo vendiamo in gallerie e aste solo a chi se lo può permettere. Non è un caso che nella nostra società caratterizzata da quella minoranza sempre più ricca e sempre più piccola che contraddistingue il tempo presente, emerge un acquirente che non si accontenta più del pezzo di antiquariato più o meno riprodotto e vuole il brivido, l'indicibile dell'arte, che è "molto" forse troppo di più dell'utile. Bersano nel suo *Post-design* (p. 225) ci ricorda che l'originale della *Lockheed Lounge* disegnata da Marc Newson nel 1985 e prodotta in sole dieci copie, è stata venduta poi a 2,5 milioni di sterline. Vanni Pasca ci fa notare nella sua postfazione già citata che Newson è diventato progettista della Apple ed è certo che Sandro Mendini ha svolto un ruolo importantissimo come progettista e consulente Alessi per cui si può legittimamente sostenere che il design art è il nuovo laboratorio di sperimentazione e ricerca della nuova merce e della sua nuova sperimentale forma. Resta senza risposta però la domanda su qual è la dimensione di questo design art rispetto al 15% di cui parlavamo e quante sono le aziende oggi disposte a pagare designer artisti come consulenti.

— **La sedia di plastica con finitura metallizzata oro**

La società Kartell – che più di ogni altra azienda ha chiesto ai designer di dare bellezza agli utensili di serie realizzati con le diverse plastiche – ha presentato al Salone del Mobile del 2018 e messo nel suo catalogo la riedizione in un biopolimero chiamato Bio-on di un suo storico prodotto del design Moderno il "componibile" disegnato dalla Castelli Ferrieri nel 1967 e prodotto fino al 2018 in plastica ABS. La Flos nel 2012 aveva già usato questo biopolimero per una nuova edizione della *Sissi* disegnata da Starck. La *Sissi* in Bio-on non è mai stata commercializzata, la si trova ancora solo su internet, il "componibile" della Ferrieri nelle diverse versioni è in vendita (175 euro il prezzo per la versione a tre sportelli). Sempre la Kartell nella sua newsletter del 16 ottobre 2019 ci ha mostrato *Be Bop* una sedia in plastica che sembra verniciata o ricoperta di una pellicola d'oro, disegnata da Ludovica + Roberto Palomba. La *Proust* di Mendini, tutta ridipinta che sembra d'oro, aveva almeno il grande merito di voler valorizzare il riuso del già prodotto, una anticipazione di quel riuso che gli ambientalisti oggi giustamente propongono per contenere il consumo



Fig. 3 — Rem Koolhaas, Fondazione Prada, Milano.

di risorse. Anche Rem Koolhaas usa la pittura color oro per dare qualità inedita a una costruzione esistente di modesta qualità che adesso espone la collezione d'arte della Fondazione Prada. Anche lui “riusa” il già costruito e dà così a Milano la, per me, migliore tra le nuove architetture milanesi. Anche la storica e anonima sedia in plastica, stampata in un colpo solo, va a cercare oggi nell'immagine dell'oro un suo futuro firmato, per la paura di essere ormai inattuale. Sembra quella plastica color oro volerci dire che dobbiamo sperare che prima o poi Bio-on diventi la nuova plastica, uno dei tanti biopolimeri biodegradabili e compostabili, detti anche bioplastiche, capace di cambiare tutto per non cambiare niente come diceva il Tancredi del *Gattopardo*. Un nuovo libro dal titolo *Plastica addio* edito da Altreconomia – uscito pochi giorni prima che i politici si scontrassero con i produttori emiliani di plastica nel loro tentativo di contenere l'uso della vecchia plastica – dimostra che le bioplastiche possono solo essere smaltite in appositi impianti industriali e che madre natura da sola non ce la fa a distruggerla senza inquinare.

— Il primo movimento mondiale

Sempre più è la città e sempre meno è la fabbrica il luogo del conflitto politico. È entrata in crisi la “rappresentanza” ed è almeno per ora strumento fragile e minoritario la “democrazia diretta”. C'è anche, nelle strade di città di tutto il mondo, una imprevedibile nuova generazio-

ne di giovanissimi che manifesta e chiede un “green new deal”. Mostrano la sfiducia in una vecchia politica e sono l'emergere di una nuova società civile che vuole essere protagonista della politica. Forse saranno proprio questi giovani a riscoprire la nostra ineliminabile passione e speranza per un'arte che sta insieme con la politica. Questo movimento impone una radicale revisione critica di come e cosa si produce e può rivendicare nuove e diverse e fondamentali merci che, per modalità produttive specifiche e caratteristiche di materiali e uso, non siano più come sono state le merci del Moderno causa del nostro attuale spaventoso degrado ambientale. È un movimento che ascolta la scienza e chiede che la scienza venga finalmente ascoltata. Nel lontano 1970 sul libro di Tomás Maldonado *La speranza progettuale* edito da Einaudi, a pagina 123 si poteva leggere:

«Ma una cosa almeno va stabilita definitivamente: il rapporto Progettazione e Rivoluzione non può essere utilizzato come alibi per posticipare ancora l'avviamento del vasto intervento di progettazione ambientale dal quale può dipendere il nostro destino. Come crediamo di aver dimostrato, il deterioramento del nostro ambiente è giunto ad un grado tale, che qualsiasi nuovo rinvio, anche minimale, finirebbe per compromettere sostanzialmente la nostra sopravvivenza».

Questi giovani e la maggioranza degli scienziati di tutto il mondo dicono, come diceva Maldonado cinquanta anni fa, “non si può più rinviare”. Nella storia sul Radical si deve dire che nella loro analisi critica sui limiti del Moderno non seppero ascoltare allora questa lucida analisi di Maldonado, fatta non certo nelle piazze ma dall'interno della nostra disciplina. Le piazze allora chiedevano meno lavoro e più salario, e quale merce si produceva era secondario, fondamentale era il salario. Che fosse un disastro per l'intero pianeta le seducenti merci che disegnavamo, merci inquinanti, era allora questione secondaria o ignorata. Deve prendere finalmente atto oggi la nostra disciplina che quella massificazione vanto del Moderno, che tutto il design ha contribuito a realizzare, ha prodotto un tale degrado ambientale, una tale distruzione di risorse, una così iniqua loro distribuzione, un così drammatico stravolgimento climatico, che insieme comportano una sempre più estesa distruzione dei territori abitabili di questo pianeta. Secondo una stima dell'OIM (l'Organizzazio-

ne Internazionale delle Migrazioni) entro il 2050 i migranti per ragioni climatiche saranno circa 200 milioni. È un esodo da territori che noi con la nostra economia estrattiva abbiamo distrutto. Possiamo rispondere come architetti e urbanisti, che dovrebbero essere dediti alla difesa e al miglioramento dell'abitabilità del pianeta, proponendo geniali invenzioni quali per esempio la progettazione di ulteriore consumo di suolo compensato dagli alberi nei terrazzi dei nostri piccoli o grandi grattacieli. Come designer possiamo cercare di nobilitare con l'immagine dell'oro un materiale come la plastica che resta il materiale Moderno tra i più inquinanti dell'intero pianeta. Possiamo sempre dire che stiamo aspettando dei biopolimeri particolarmente virtuosi, per ridisegnare l'ennesima sedia in plastica ma questa volta in biopolimero. Possiamo invece ascoltare la scienza e usare la storia per dire la verità sul Moderno, e cercare di collaborare alla domanda di radicalmente nuove merci che questo *new deal* sembra voler chiedere. La scienza, la storia, un radicalmente nuovo design, insieme, possono fare molto, nella scuola e nella professione.

REFERENDUM SULLA FORMA ISTITUZIONALE DELLO STATO

REPUBBLICA



MONARCHIA



Apporre un segno nella casella a fianco del contrassegno prescelto

— Rappresentare la democrazia. L'irrisolta questione dell'identità visiva della Repubblica italiana.

Gianni Sinni — Università luav di Venezia

La comunicazione coordinata dello stato è un tema entrato nell'ordine del giorno della comunicazione visiva negli ultimi tre decenni. Non che prima non si fosse mai percorsa questa direzione. Il fatto tuttavia che i primi esempi di comunicazione coordinata fossero stati introdotti da una serie di odiosi regimi dittatoriali novecenteschi – l'Italia fascista, la Germania nazista, l'Unione Sovietica e la Cina comuniste [1] – e che la costruzione dell'identità nazionale sia passata spesso attraverso una vera e propria “invenzione di una tradizione” [2], ha quasi sempre indirizzato i politici verso il recupero di elementi grafici storicizzati, per una sorta di atavismo visivo o “inerzia storica” [3], piuttosto che verso il design di un sistema di comunicazione contemporaneo.

I primi segnali in questa direzione [4] appaiono nell'America del Nord. In Canada nel 1963, a seguito della formale indipendenza dal Regno Unito, si incarica il designer Jacques St-Cyr per la realizzazione della nuova bandiera nazionale a cui farà seguito un esteso programma di coordinamento di tutta la comunicazione governativa, programma tuttora in corso [5]; mentre negli Stati Uniti il design sarà promosso come un'importante opportunità presso tutte le agenzie federali attraverso il Federal Design Improvement Program attivo dal 1972 al 1981 [6]. Ma è soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni novanta che si moltiplicano in tutto il mondo progetti di *state identity*, a cominciare dalla Germania nel 1996 e proseguendo, per citare alcuni degli esempi più significativi, con la Francia (1999), l'Australia (2003), i Paesi Bassi (2005), la Spagna (2007), il Cile (2010), il Regno Unito (2012) e la Corea del Sud (2015).

Fig. 1 — Scheda elettorale per il Referendum istituzionale del 2 giugno 1946.

L'Italia è uno dei paesi nei quali non si è mai posto il problema della messa a punto di un'identità visiva coerente. Il motivo può essere forse rintracciato nella storia dei simboli della Repubblica e nella scarsa propensione che la politica ha spesso dimostrato nei confronti del design.

Con la fine della Seconda guerra mondiale, la caduta del regime fascista e l'abolizione della monarchia, l'Italia del dopoguerra si ritrovò in una situazione di completa devastazione economica, sociale e simbolica. L'unità della nazione era intervenuta solo pochi decenni prima, sotto le insegne di casa Savoia, un periodo di tempo troppo breve perché si fosse consolidato pienamente un sentimento di identità nazionale e un immaginario simbolico comune e condiviso. I tanti secoli di storia di un'Italia frazionata in numerosi stati avevano sì dato origine a un vasto repertorio iconico, ma l'Unità l'aveva ridotto a mera rappresentazione campanilistica [7].

La proclamazione del Regno d'Italia, nel 1861, fu, d'altra parte, il risultato di una politica di annessione al Regno di Sardegna degli altri stati, attraverso una combinazione di operazioni militari e di plebisciti che lasciarono a lungo la parte meridionale della penisola sotto una sorta di occupazione militare da parte dei "piemontesi". Il tricolore con lo stemma sabaudo al centro – "scudo rosso alla croce d'argento" – più che il simbolo dell'unità nazionale rivestì così, per una rilevante parte della popolazione, il significato oppressivo di un potere lontano ed estraneo.

Non vi fu alcuna volontà di ricercare una simbologia post-unitaria, dando per scontato che la nuova nazione si sarebbe identificata, al pari di molti altri stati europei, semplicemente con l'iconografia araldica della propria casa regnante. Allo stesso modo in cui il primo re d'Italia, Vittorio Emanuele, aveva mantenuto l'appellativo di "secondo", così il primo simbolo del regno unitario fu lo scudo savoiano, a segnalare esplicitamente quanto la continuità dinastica prevalesse su qualunque altra considerazione identitaria nel pensiero della classe politica dell'epoca.

Sarà forse solo con il dramma collettivo della Prima guerra mondiale, con l'esperienza traumatica nelle trincee condivisa dai soldati provenienti da ogni regione italiana, che si posero, tragicamente, le basi per un primo e incerto senso di appartenenza nazionale sotto le insegne del tricolore sabaudo.

Fu in un'Italia redenta, dunque, senza altra identificazione simbolica che quella della casa reale dei Savoia che si trovò a fare i conti il regime fascista non appena giunse al potere. Se la prospettiva araldica aveva rappresentato fino ad allora il massimo pensiero iconico cui lo stato ambiva, il fascismo si concesse l'onere di traghettare il paese nell'avanguardistica modernità di un sistema simbolico, ispirato alle glorie dell'Impero romano, immaginifico e ipertrofico. Unitamente alla costruzione del culto della figura di Mussolini, l'intero movimento fascista si caratterizzò per intraprendere una vasta opera di elaborazione di una propria estetica, onnipresente in ogni ambito comunicativo, che rappresentò il primo esempio di vero e proprio *branding* di una nazione [8]. Con la caduta del fascismo tutta la simbologia romana divenne di fatto inutilizzabile, mentre la cacciata dei Savoia lasciava il tricolore orbo dello stemma sabaudo che aveva rappresentato lo stato unitario fino a quel momento [9].

Nel secondo dopoguerra, dunque, non era rimasto nessun “simbolo di appartenenza” nazionale [10], che non fosse compromesso politicamente, lasciando fra la popolazione, come lo definirà Ignazio Silone sulle pagine dell'*Avanti*, un «disgusto generale non ancora spento per l'abuso di simboli e denominazioni storiche perpetrato in un recente passato al fine di mascherare la realtà di un regime odioso» [11]. La costruzione di un sistema simbolico di identità per la Repubblica costituì pertanto un processo particolarmente difficoltoso ed emblematico, sia per le modalità, sia per gli insoddisfacenti risultati cui giunse.

La costruzione di un apparato simbolico in grado di rappresentare la nuova identità nazionale che emergeva dopo il ventennio fascista, il disastro della guerra e il cambio istituzionale, costituiva un passaggio inderogabile, non fosse altro perché, molto prosaicamente, bisognava cambiare al più presto tutte quelle intestazioni sui documenti, insegne, telegrammi, che ancora recavano stampati il fascio littorio e che irritavano l'ammiraglio Ellery W. Stone [12], capo della Commissione alleata, oltre a essere quotidianamente motivo di satira e ironia sulla stampa [13].

Con la pubblicazione da parte della Corte di Cassazione dei risultati definitivi del referendum istituzionale – sulla cui scheda l'opzione repubblicana era rappresentata dall'allegoria dell'Italia turrata [14] –, il 18



giugno 1946, il governo De Gasperi riceveva la legittimazione necessaria per procedere con la propria azione mettendo termine alle due settimane di caos istituzionale seguite al contestato risultato. Il primo provvedimento riguardò le disposizioni necessarie a dare effetto alla nuova forma istituzionale dell'Italia fra cui l'istituzione di una «commissione incaricata di studiare il modello del nuovo emblema dello Stato» [15]. Meno chiaro era però cosa dovesse rappresentare il nuovo stemma.

La storia di come si arrivò a definire l'attuale emblema è stata oggetto di diverse narrazioni [16] e costituiscono sostanzialmente la certificazione di un insuccesso. La commissione esaminatrice fu costituita dal governo secondo competenze artistiche tradizionali – un pittore, un esperto di araldica, uno storico dell'arte, un medaglista, un ceramista – e l'8 novembre 1946 bandì un concorso aperto, con un premio di diecimila lire. Tra i bozzetti presentati si sarebbe dovuto scegliere la cinquina finalista per procedere alla selezione definitiva. Alla chiusura del bando si contarono 637 bozzetti, per la maggior parte disegnati da comuni cittadini e privi di un qualsiasi requisito di qualità. Nonostante il deludente risultato la commissione decise di proseguire comunque sulla strada prefissata, affidando ai cinque finalisti una descrizione del contenuto dello stemma, questa volta tanto dettagliata quanto vincolante, che lasciava ben poco margine al lavoro dell'artista. Il 13 gennaio 1947 la commissione scelse, tra gli 11 presentati, il lavoro di Paolo Paschetto, pittore e incisore romano di ispirazione liberty [17]. Lo stemma rappresentava, seguendo puntualmente le indicazioni ricevute, una cinta turrita sul mare, sovrastata dalla Stella d'Italia e circondata da una corona di ulivo. L'accoglienza, sia tra il pubblico, sia nel governo e nell'Assemblea Costituente, fu estremamente negativa suscitando critiche e sarcastiche definizioni (la “tinozza”). Si era all'impasse. Un intero anno passò tra rimaneggiamenti del progetto e tentativi di trovare una soluzione soddisfacente. Nel frattempo, il 22 dicembre fu approvata la Costituzione della Repubblica italiana e l'Assemblea si avviò a ultimare i propri lavori. Il tempo ormai stringeva e ancora non si vedeva all'orizzonte una soluzione per lo stemma.

Il 19 gennaio del 1948 il presidente dell'Assemblea, Umberto Terracini, convinto che non si potesse rimandare la scelta, ottenne che venisse indetto, attraverso un comunicato radio, un secondo concorso,

Fig. 2 — Paolo Paschetto, bozzetto vincitore del secondo concorso per la realizzazione dello stemma della Repubblica italiana, 1948.

al quale parteciparono, al termine della settimana di tempo concessa, 96 concorrenti con 197 proposte. Fra queste, fu selezionato un lavoro del medesimo Paolo Paschetto, e sottoposto per l'approvazione all'Assemblea Costituente il 31 gennaio, l'ultimo giorno di attività prima dello scioglimento.

Anche in questo caso il giudizio non fu esaltante e solo grazie alla ferma volontà di Terracini di arrivare a una decisione, si giunse a mettere ai voti il simbolo, considerando – furono le parole del presidente – che «se riteniamo che possa diventare emblema della Repubblica soltanto quell'opera che raccolga il cento per cento dei voti, la nostra Repubblica non avrà mai un emblema». A maggioranza, e possiamo dire nel più totale disinteresse dell'opinione pubblica, si approvò infine quello che doveva divenire il simbolo ufficiale della Repubblica italiana.

Approvato senza alcun entusiasmo, l'emblema repubblicano – tecnicamente non è uno stemma, dato che non utilizza elementi del linguaggio araldico – è stato relegato, con l'appellativo di “Stellone”, a una presenza un po' in sordina e fondamentalmente burocratica, non esente da critiche sia da parte di politici che da parte di esperti di comunicazione. Giuliano Amato, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, dirà che lo “Stellone” «non è particolarmente amato dagli italiani perché non è fruito in circostanze emotivamente gradevoli quali pagare le tasse o acquistare le marche da bollo»; per Armando Testa «si tratta di un segno gracile, francamente brutto, difficile a memorizzare», mentre per Umberto Eco addirittura «evoca l'acqua minerale San Pellegrino, o tutt'al più il Crodino» [18]. Un'immagine “debole” dunque quella della Repubblica italiana [19], rispetto ad altri modelli repubblicani come la Francia [20], dove l'appartenenza nazionale è stata visivamente delegata, pur fra alti e bassi, al tricolore [21].

Possiamo dire oggi, dopo oltre settant'anni intercorsi dalla sua introduzione, che lo “Stellone” non è certo un simbolo capace di entusiasmare, ma la sua riproduzione è ormai una presenza quotidiana a cui gli italiani hanno fatto l'abitudine.

L'altra componente che concorre alla comunicazione repubblicana è la tipografia. Come carattere istituzionale, da accompagnare allo “Stellone” nelle intestazioni ufficiali – governo, ministeri, Camera,

Senato, procure ecc. –, la Repubblica ereditò quel corsivo formale già ampiamente in uso prima del cambio costituzionale. Si tratta di un corsivo calligrafico “inglese”, Spenceriano, un tipo di carattere molto in voga tra la metà dell'Ottocento e gli anni trenta. Un carattere estremamente compresso, pieno di svolazzi, in grado di conferire, sì, autorevolezza, ma anche di trasmettere quella burocratica distanza che caratterizza spesso la pubblica amministrazione italiana. L'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato è stato per lunghi decenni il custode della coerenza formale dell'identità repubblicana, con la stampa delle intestazioni del governo, dei ministeri, dei tribunali, delle procure.

Questa identità visiva statale, dall'assemblaggio piuttosto casuale, è però entrata in crisi definitivamente quando, negli anni novanta, la comunicazione ha cominciato a spostarsi dai supporti a stampa a quelli digitali e segnatamente alle pagine web.

Con l'arrivo della composizione digitale, non esistendo una versione digitale del carattere istituzionale – nessuno se n'è fatto carico –, si assiste a una sorta di “liberi tutti”, con un arbitrario uso sia delle font sia della modalità di utilizzo dell'emblema. Il risultato di questo processo entropico è particolarmente evidente nei siti web dei diversi ministeri dove le intestazioni sono state composte nei più disparati caratteri, ora in Palace Script, ora in English 157, ora in Künstler Script.

Dalla sua approvazione si conta un unico tentativo di sostituzione dello “Stellone” messo in atto dall'allora Presidente del Consiglio Bettino Craxi. Nel 1987 fu indetto infatti un “concorso di idee per l'innovazione dell'emblema della Repubblica italiana” [22], aperto a gruppi costituiti almeno da cinque persone che voleva essere, spiegò Umberto Eco, «un sondaggio fra gli umori simbolici degli italiani, vuole fare esprimere quella cultura simbolica vagante che è patrimonio del nostro paese, che ha una importantissima tradizione iconografica ed emblematica sin dai tempi del Rinascimento» [23]. La commissione, di cui facevano parte insieme a Eco, Bruno Munari, Aligi Sassu, Emilio Greco, Armando Testa e Paolo Portoghesi, esaminò i 241 progetti arrivati arrivando a premiarne due [24], entrambi ispirati a una forma stellata, nessuno dei quali fu però ritenuto sufficiente per sostituire il lavoro di Paschetto [25].

Nel 1992 sarà invece il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga a proporre, provocatoriamente e senza alcun seguito, l'elimina-



10283/2008

Presidenza del Consiglio dei Ministri

SEGRETARIATO GENERALE

Dipartimento del Cerimoniale di Stato
Ufficio Onorificenze e Araldica

CER/OA/342203

Roma,

23 GIU. 2008



OGGETTO: Conferimento onorificenza dell'Ordine "Al merito della Repubblica Italiana".

Si comunica che, su proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri, il Presidente della Repubblica, con suo decreto in data 2 giugno 2008, Le ha conferito l'onorificenza di CAVALIERE dell'Ordine "Al merito della Repubblica Italiana".

IL DIRETTORE DELL'UFFICIO
Cons. Ilva Sapore

Ilva Sapore

[Signature]

zione della ruota dentata dall'emblema perché «non significa niente», ed è «in realtà il simbolo del socialismo reale» [26].

Da una parte le difficoltà tecniche di riproduzione dei due elementi identificativi – l'emblema ha un'origine pittorica del tutto incompatibile con la riproduzione a bassa risoluzione sullo schermo; la scrittura corsiva non ha nessuna corrispondenza con una font digitale –, dall'altra la caratteristica tutta italiana di considerare ciascun ministero o ente pubblico una sorta di enclave autonoma, ha portato a una completa anarchia la comunicazione istituzionale. Basta fare una breve carrellata sui siti web dei diversi ministeri ed enti – si calcolano circa 240 siti web che fanno capo all'amministrazione centrale dello stato [27] – per accorgersi di come gli elementi identificativi siano utilizzati senza alcun accorgimento sistemico (emblema a colori, in bianco e nero o monocromo; font diverse), quando non addirittura sostituiti da una serie di loghi, autonomamente realizzati, quasi ogni dicastero fosse un brand a sé e non parte integrante di uno stato unitario. È quanto è avvenuto, per esempio, con il Ministero dell'Interno, con il Ministero dell'Ambiente, con il Ministero della Giustizia, con il Ministero dei Beni culturali e con il Ministero dei Trasporti.

Si tratta di un approccio che subordina completamente il valore della comunicazione coordinata alla prevalenza di un logo estemporaneo, quasi il semplice ornamento grafico apportasse in sé anche un valore comunicativo. Possiamo individuare in questo approccio gli stessi effimeri tentativi, ed entriamo così nel terzo millennio, di provvedere di un logo la comunicazione turistica del Belpaese. Nel 2007 venne presentato dal governo Prodi, nella stessa sfortunata giornata delle sue dimissioni, il progetto “It” realizzato dall'agenzia Landor Italia, vincitrice del concorso nazionale per l'immagine del “sistema Italia”. Due anni dopo, ci riprovò il governo Berlusconi presentando “Magic Italy”. In entrambi i casi non si è andati oltre la definizione di un puro e semplice logo, senza che vi fosse alle spalle alcun progetto sostanziale di identità e comunicazione e, meno che mai, di *nation branding*. Il risultato non poteva essere dunque altro che – dopo le vivaci polemiche che hanno accompagnato entrambe le proposte [28] –, il rapido abbandono di quelle immagini non appena i loro padri politici hanno dovuto abbandonare la scena.



Fig. 4 — Metadesign, identità del governo tedesco, 1999.

Il governo italiano insomma non ha mai mostrato una particolare attenzione ad affrontare il tema di una coerente identità istituzionale nonostante più volte sia stato sollevato il problema. Nel 1987, per esempio, scriveva Aldo Colonetti [29]:

«Più ci spostiamo dalla periferia al centro delle istituzioni pubbliche, con maggiore chiarezza sono riscontrabili problemi di analfabetismo comunicativo, quasi che lo Stato, nella sua centralità, sembri affermare l'inutilità di affidare la sua immagine a supporti, visivi o verbali»,

un concetto ribadito qualche anno dopo da Emanuele Gabardi [30]: «viene da chiedersi se davvero esista la cultura della comunicazione negli enti pubblici». Si tratta di una mancanza di attenzione tanto più incomprensibile se la inseriamo nel contesto delle numerose esperienze europee che si sono mosse nella direzione, pur con diverse modalità e tempi, di ottimizzare la comunicazione stato-cittadini.



Fig. 5 — Studio Dumbar, identità del governo olandese, 2006.

Nel 1990 la riunificazione della Germania ha rappresentato l'occasione perfetta per ripensare un'immagine coerente del nuovo stato. Uno stato finalmente riunito dopo oltre quarant'anni di forzata separazione non poteva certo presentarsi senza un'identità altrettanto unitaria. Con il concorso del 1996 fu selezionato il progetto di due studenti da loro poi sviluppato all'interno dello studio Metadesign. L'immagine ha come elementi salienti l'aquila, i colori della bandiera tedesca e il carattere Univers. Basata su un sistema coordinato per il governo e i diversi ministeri, la nuova identità è stata adottata a partire dal 1999.

La situazione dell'identità governativa in Olanda nel 2006 non era molto diversa da quella dell'Italia di oggi, con oltre 200 diversi loghi utilizzati dai ministeri e dalle agenzie governative. In questo caso l'idea di unificare l'identità dello stato era parte integrante del programma del governo Balkenende, teso alla riduzione della spesa pubblica e al miglioramento della produttività dell'amministrazione. Nel 2006 è così partita

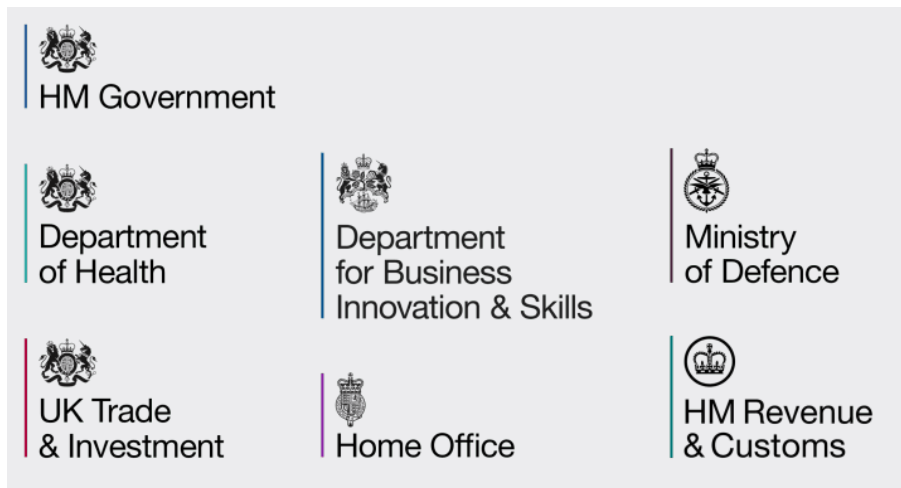


Fig. 6 — Identità del governo britannico, 2012.

l'iniziativa "1 logo" con lo scopo di rendere uniforme la comunicazione in tutti i punti di contatto con il cittadino: dagli uffici alla segnaletica, dai documenti a stampa ai siti web. Il concorso a inviti del 2008 ha visto vincitore lo studio Dumbard di Rotterdam che ha proposto una stilizzazione del complesso stemma araldico della casa reale olandese, all'interno di un rettangolo blu [31].

Il Regno Unito ha iniziato dal 2012 a dotarsi di un sistema coerente di immagine per il governo di Sua Maestà, processo che è arrivato a compimento nel 2015. Anche in questo caso lo stemma reale è l'elemento centrale. Ma al di là delle questioni puramente grafiche, l'importanza del progetto inglese è rappresentata dall'aver collegato l'identità visiva a un ben più profondo processo di innovazione che, sotto il nome di "Digital by default", ha iniziato dal 2011 il redesign di tutta la comunicazione online e, in prospettiva, dei servizi digitali pubblici. Un progetto seminale e innovativo e che evidenzia un aspetto che mi preme sottolineare con particolare enfasi: nel design dei servizi il coordinamento visivo dell'identità istituzionale cessa di essere una scelta grafica più o meno opinabile per divenire un elemento funzionale e necessario al progetto della *user experience*. Nel *service design* dunque il *branding* e il design dell'informazione non sono antitetici ma operano con un alto livello di interdipendenza.

Fig. 7 — Testate dei siti web dei vari Ministeri italiani nel 2015.



Governo italiano

Presidenza del Consiglio dei Ministri

MINISTRO
RIFORME COSTITUZIONALI
RAPPORTI CON IL PARLAMENTO



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca



Governo italiano

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ministro per la semplificazione e la pubblica amministrazione

Home
Contatti
Mappa del sito
Cerca:



Farnesina

Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale



MINISTERO DELL'INTERNO



Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo



Ministero della Giustizia

Percorsi chiari e precisi: un tuo diritto



Ministero delle politiche agricole alimentari e forestali

Ministero delle politiche agricole alimentari e forestali




Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali



Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti



Acqua Aria Energia Natura Territorio

   Home | Contatti | Pec | Mappa del sito | Cerca nel sito



MINISTERO DELL'AMBIENTE E DELLA TUTELA DEL TERRITORIO E DEL MARE



Ministero dello SVILUPPO ECONOMICO

2014 PRESIDENZA ITALIANA DEL G8

PER IL CITTADINO PER LE AZIENDE



Ministero della Salute



MINISTERO DELLA DIFESA



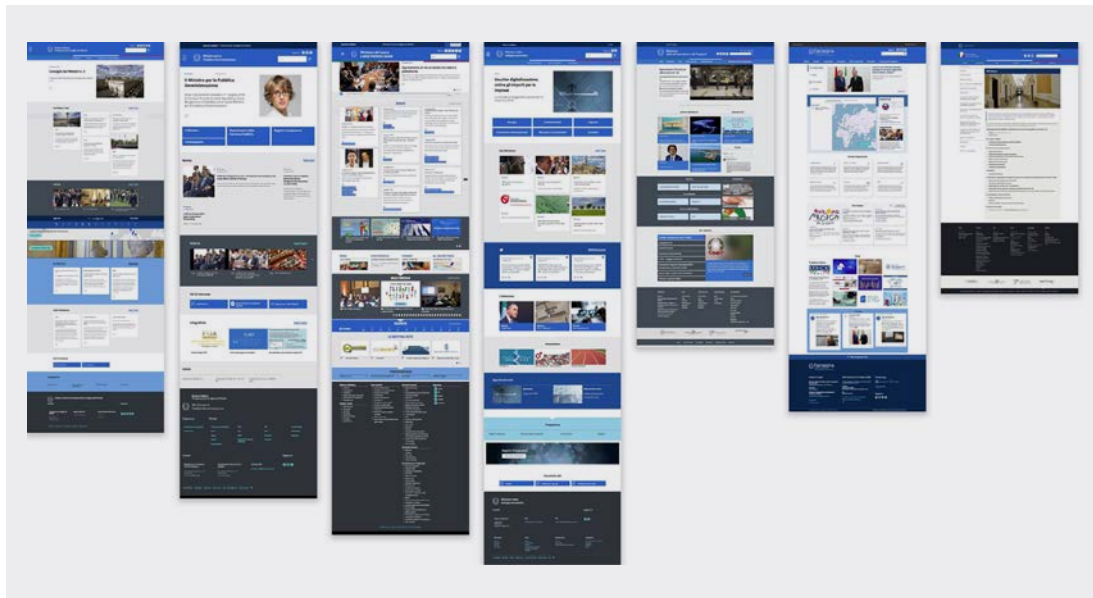


Fig. 8 — Home page dei siti web dei Ministeri italiani adeguati alle "Linee guida di design per il web della PA", 2018.

Nel 2015 anche il Governo italiano ha avviato un progetto, inizialmente denominato Italia Login, all'interno dell'Agenda digitale per rendere i servizi digitali ai cittadini finalmente efficienti e usabili in un approccio tutto orientato al *design mode* [32] e passato, dall'anno successivo, sotto la direzione del Team per la Trasformazione digitale. Tuttavia anche in questa occasione il progetto di un'identità visiva coerente non è mai stato messo esplicitamente all'ordine del giorno. Un'eventuale decisione di intraprendere un tale processo ricade, oggi, sotto la competenza dell'Ufficio del Cerimoniale di Stato e Onorificenze della Presidenza del Consiglio che, per proprio statuto,

«stabilisce le regole ed i comportamenti attraverso cui lo Stato si relaziona con l'esterno; utilizza un suo linguaggio codificato, fatto di simboli, formule, azioni, segni, procedimenti protocollari, di cui le istituzioni si servono per comunicare nelle manifestazioni ufficiali» [33] .

Ho avuto l'occasione di collaborare a più riprese, fin dal 2015, al progetto delle "Linee guida di design per il web della PA" [34] all'interno delle quali sono stati definiti alcuni elementi di base che, pur nell'assenza

di una specifica richiesta, costituissero un punto di partenza minimale per una comunicazione coerente online.

È stata così definita una palette colore per le amministrazioni centrali basata sul blu #0066CC, un carattere tipografico in grado di esprimere contemporaneità individuato nel Titillium Web [35] e delle griglie di impaginazione basate sul framework Bootstrap a cui si sono aggiunti nel tempo, grazie all'attività meritoria del Team per la Trasformazione digitale, una lunga serie di Design Kit in grado di semplificare e ottimizzare ogni fase della progettazione di servizi online.

Nonostante il carattere non coercitivo delle “Linee guida di design” – e non avrebbe potuto essere diversamente visto il carattere programmaticamente “open” –, nel corso dei quattro anni trascorsi dalla sua prima apparizione un numero crescente di pubbliche amministrazioni centrali, regioni, comuni, università hanno volontariamente aderito uniformando la propria immagine web³⁶. Un evidente indicatore di quanto sia diffusamente sentita la necessità di una comunicazione coerente rivolta ai cittadini da parte di qualsivoglia amministrazione. La scelta di un'identità visiva nazionale, che coordini tutta la comunicazione online e offline, non dovrebbe insomma essere ulteriormente differita.

- [1] Heller Steven (2008). *Iron Fists: Branding the 20th Century Totalitarian State*. London; New York: Phaidon Press.
- [2] Hobsbawm Eric & Ranger Terence (2002). *L'invenzione della tradizione* (I ed.). Torino: Einaudi.
- [3] Fan Ying (2006). "Branding the nation: What is being branded?". *Journal of Vacation Marketing*, 12(1), 5-14.
- [4] Sarà utile precisare che il tema qui affrontato riguarda la comunicazione istituzionale governativa, la *state identity*, mentre è esclusa da questa trattazione tutto ciò che attiene alla costruzione dei *brand* nazionali.
- [5] Chapellet J., Emanuel M. & Eveno C. (a cura di). (1988). *Images d'utilité publique*. Parigi: Editions du Centre Pompidou, pp. 57-59.
- [6] Budds Diana (2017, giugno 3). "Nixon, NASA, And How The Federal Government Got Design". Recuperato 10 luglio 2017, disponibile presso Co-design website: <https://www.fastcodesign.com/3068659/nixon-nasa-and-how-the-federal-government-got-design>; Meggs Philip B. & Purvis Alston W. (2005). *Meggs' History of Graphic Design*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons Inc., pp. 412-414.
- [7] Mascilli Migliorini Luigi (2005). *L'Italia delle città*. In Giuseppe Galasso (a cura di). *Simboli d'appartenenza*, pp. 33-44. Roma: Gangemi Editore.
- [8] Heller Steven (2008). *Iron Fists...* Op. cit., pp. 76-123.
- [9] Vecchio Giorgio (2005). *La bandiera e le bandiere degli italiani*. In Giuseppe Galasso (a cura di). *Simboli d'appartenenza*, op. cit. pp. 65-83.
- [10] Galasso Giuseppe (a cura di). (2005). *Simboli d'appartenenza*. Roma: Gangemi Editore.
- [11] Silone Ignazio (1946, giugno 9). "La repubblica dei poveri". *Avanti!*, cit. in Ridolfi Maurizio (1996). *L'immaginario repubblicano. "Amor di patria", apprendistato democratico e mito di fondazione*. In Maurizio Ridolfi & Nicola Tranfaglia (a cura di). 1946. *La nascita della repubblica*, pp. 21-42. Roma-Bari: Laterza.
- [12] Avendo ricevuto dei telegrammi ancora con l'intestazione littoria, l'11 dicembre 1946 l'ammiraglio scriveva a De Gasperi: «mentre ritengo che la opportunità o meno di fare apparire su un modulo telegrafico dello Stato le insegne reali rientri puramente nella competenza del Governo Italiano, credo il continuato uso dello stemma fascista costituisca una violazione, anche se dovuta a trascuratezza, delle condizioni di armistizio». Serio Mario (1987). *I due concorsi per il nuovo emblema della Repubblica*. In Archivio Centrale dello Stato (a cura di). *La nascita della repubblica: Mostra storico-documentaria*, pp. 344-352. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, p. 345.
- [13] Ricci Aldo (2005). *La Repubblica e il suo stemma*. In Giuseppe Galasso (a cura di). *Simboli d'appartenenza*, op. cit., p. 104.
- [14] Si tratterà dell'ultima apparizione ufficiale della storica allegoria femminile dell'Italia. Bazzano Nicoletta (2011). *Donna Italia*. Costabissara (Vicenza): Angelo Colla Editore, p. 172.
- [15] D.L.P., 19 giugno 1946, n. 1 in materia di "Nuove formule per l'emanazione dei decreti ed altre disposizioni conseguenti alla mutata forma istituzionale dello Stato". *Gazzetta Ufficiale*, 20 giugno 1946, n. 134, pp. 1453-1455.
- [16] Ricci Aldo (2003). *Uno stemma per la Repubblica*. In Maurizio Ridolfi (a cura di). *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, pp. 240-255. Milano: Bruno Mondadori; Ricci Aldo (2005). *La Repubblica e il suo stemma*. In Giuseppe Galasso (a cura di). *Simboli d'appartenenza*, op. cit., pp. 103-112; Serio Mario (1987). *I due concorsi per il nuovo emblema della Repubblica*. Op. cit., pp. 344-352.
- [17] Campitelli Alberta, Fonti Daniela & Fusco Maria Antonella (2014). *Paolo Antonio Paschetto. Artista, grafico e decoratore tra liberty e déco*. Catalogo della mostra. Roma: Gangemi Editore.
- [18] Laurenzi Laura (1987, marzo 1°). "Addio stella d'Italia". *La Repubblica*, p. 7.
- [19] Porciani Ilaria (1993). *Stato e nazione: l'immagine debole dell'Italia*. In Simonetta Soldani & Gabriele Turi (a cura di). *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea* (Vol. 1, pp. 385-428). Bologna: il Mulino.
- [20] La Francia può vantare, per esempio, un ben più ampio campionario simbolico che include la Madeleine, il berretto grigio, le *coq*, l'Esagono e, naturalmente, il tricolore nazionale.
- [21] Balzani Roberto (2003). *Immagini e simboli*. In Maurizio Ridolfi (a cura di). *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, op. cit., pp. 32-41; Vecchio Giorgio (2005). *La bandiera e le bandiere degli italiani*. In Giuseppe Galasso (a cura di). *Simboli d'appartenenza*, op. cit. pp. 65-83.
- [22] D.P.C.M., 2 marzo 1987, "Concorso per l'innovazione dell'emblema della Repubblica italiana". *Gazzetta Ufficiale*, 13 marzo 1987, n. 60, p. 16.
- [23] Laurenzi Laura (1987, marzo 1°). "Addio stella d'Italia". Op. cit.
- [24] I criteri definiti da Umberto Eco nella sua relazione erano «1) specificità (Italia e non qualsiasi altra cosa); 2) resistenza alla satira (non si deve prestare a battute distruttive); 3) uguale efficacia nei diversi formati; 4) riconoscibilità». Lista Giovanni (2011). *La Stella d'Italia*. Milano: Mudima, pp. 40-41.
- [25] Baule Giovanni (1988, gennaio). "Il concorso per l'innovazione dell'Emblema della Repubblica Italiana". *Linea Grafica*, 1, 49; Lista Giovanni (2011). *La Stella d'Italia*. Op. cit., pp. 39-42.
- [26] Fregonara G. (1992, marzo 27). "Nel 1948 quel simbolo fu pagato cinquantamila lire". *Corriere della Sera*, p. 3.
- [27] Finizio Michela (2015, febbraio 13). "Dopo verybello.it, il turismo digitale cerca una regia". *Il Sole 24 ore*. Disponibile presso <http://www.ilssole24ore.com/art/tecnologie/2015-02-13/dopo-verybelloit-turismo-digitale-cerca-regia--225030.shtml?uuid=ABsZnGuC>.
- [28] Antonucci Germano (2009, giugno 11). "Berlusconi vara 'Magic Italy'. Ma il logo è bocciato dalla Rete". *Corriere della Sera*. Disponibile presso http://www.corriere.it/politica/09_giugno_11/logo_magic_italy_berlusconi_brambilla_blog_80e998c6-567d-11de-82c8-00144f02aabc.shtml; Gabardi Emanuele (a cura di). (2011). *Regioni e province italiane. Sette casi significativi di comunicazione turistica*. Milano: Franco Angeli, pp. 15-17.
- [29] Colonetti Aldo (1987, luglio). "Grafica pubblica e pubblici servizi". *Linea Grafica*, (4), 14-25.
- [30] Gabardi Emanuele (a cura di). (2005). *Comunicazione pubblica. Otto casi di comunicazione efficace della pubblica amministrazione*. Milano: Franco Angeli, p. 21.
- [31] Bavelaar H. (2010). *The Style of the State. The Visual Style of the Dutch Government*. The Hague; Amsterdam: Stichting Design Den Haag.
- [32] Manzini Ezio (2015). *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge: Mit Press, pp. 31-32.
- [33] Si veda: http://presidenza.governo.it/ufficio_cerimoniale/ufficio/attribuzioni.html.
- [34] L'ultimo aggiornamento e il *versioning* storico delle "Linee guida di design" sono disponibili presso <https://docs.italia.it/italia/designers-italia/design-linee-guida-docs/it/stabile/>.
- [35] Sinni Gianni (2016, gennaio 18). "Un carattere per l'identità italiana". Recuperato 25 maggio 2017, disponibile presso <https://medium.com/@giannisinni/un-carattere-per-l-identita-t%C3%A0-italiana-c704f3e4791d>.
- [36] Sinni Gianni (2018, luglio 1). "Lo stato dell'identità dello stato. Il curioso caso dell'immagine istituzionale dell'Italia". Recuperato 23 giugno 2019, disponibile presso <https://medium.com/@giannisinni/lo-stato-dell-identita-t%C3%A0-dello-stato-4c81fc84e1bf>.

— Il design nell'immagine della Costituzione.^[1]

Gian Luca Conti — Università di Pisa

Isabella Patti — Università degli Studi di Firenze

— Una storia breve e complicata

La storia dell'emblema [2] dello Stato italiano è piuttosto curiosa: il simbolo nasce da un concorso pubblico bandito dalla neonata Repubblica Italiana a pochi mesi dal referendum del 2 giugno 1946: si chiedeva a tutti gli italiani, indistintamente – artisti, studiosi, dilettanti, tecnici, ecc. – di presentare un bozzetto in bianco e nero, di libera ispirazione, che proponesse un'immagine simbolica e identificativa dell'Italia, o meglio, «un simbolo che sintetizz[asse] ed esprim[esse] l'idea di rinascita del popolo italiano» [3].

A fronte delle moltissime proposte presentate (più di 800 bozzetti a firma di almeno 500 italiani) alla Commissione tecnica che doveva decretare il vincitore nel 1946 e poi nel 1948 (sono stati banditi, infatti, due concorsi pubblici a breve distanza), sappiamo che venne scelto come vincitore per ben due volte lo stesso autore, Paolo Paschetto, artista e progettista piemontese, ben inserito nelle dinamiche della grafica e della comunicazione visiva di quegli anni. I due progetti di Paschetto, però, furono duramente criticati e l'autore più volte portato a rimettere mano alle sue proposte, l'ultima delle quali venne accettata – alla fine – dopo venti mesi di rimbalzi e rimandi da un'Assemblea costituente che, nel dibattito, si mostrava senza grande convinzione ed entusiasmo per il lavoro svolto [4].

Umberto Terracini, presidente dell'Assemblea costituente, chiuse la seduta del 31 gennaio 1948 (durante la quale fu finalmente approvato l'emblema) [5] con un laconico: «Credo che qualunque emblema, quando ci saremo abituati a vederlo riprodotto, finirà con l'apparirci caro; e

questa è la cosa importante». I deputati e gli esperti, quindi, approvarono l'emblema ma senza un particolare approfondimento e con nessun trasporto. Fanno riflettere, ancora, le parole di Terracini nell'introduzione alla votazione finale: «È veramente assai strano e dal punto di vista morale e dal punto di vista delle esigenze pratiche che un popolo non sia riuscito, nel corso di oltre un anno e mezzo, ad esprimere da sé qualche simbolo della sua nuova volontà, della sua nuova vita nazionale».

A leggere i lavori preparatori delle commissioni, però, emergono alcuni dati importanti e che sono all'origine della riflessione che si è condensata in queste pagine. Le principali insoddisfazioni dell'Assemblea erano collegate, innanzitutto, a una ammessa incapacità dei deputati di poter esprimere un giudizio oggettivo sulle qualità dell'emblema, cosa che, in qualche modo, andava a tradire il compito della Costituente chiamata, invece, a rappresentare una sintesi politica capace di essere letta come volontà della nazione. In secondo luogo, l'analisi diretta dei lavori delle commissioni tecniche, che prepararono la decisione finale dell'assemblea, ha evidenziato la complessità dell'elaborazione dei significati e dei valori costituzionali presentati ai progettisti incaricati, poi, di elaborarne un'immagine grafica. Il percorso dell'emblema, anche dopo questo impegnativo travaglio, è stato caratterizzato da una generale poca affezione da parte degli italiani (politici, comuni cittadini, professionisti nel settore della grafica e del design della comunicazione in genere): partendo dal presupposto che poco si possa dire sui problemi tecnici dell'emblema, è necessario, piuttosto, indagare sul tipo di incertezze – e insieme di inconsapevolezze – insite nel percorso valutativo svolto, chiedendosi se queste abbiano poi inciso sulla superficialità con cui l'emblema è stato, ingenerosamente, comunicato e percepito [6].

— **Paolo Paschetto e l'etica del “bel disegno”**

Nel 1946, quando presenta il suo primo bozzetto per l'emblema della Repubblica Italiana, Paolo Paschetto ha sessantuno anni, è un artista affermato in Italia e all'estero nel campo della grande decorazione, delle arti applicate e in quello, in forte ascesa, della grafica, oltre che avere alle spalle quasi quarant'anni di insegnamento accademico, di incarichi per opere pubbliche, di culto e da importanti committenti privati.



Figg. 1-2 — Paolo Paschetto, bozzetti per l'emblema della Repubblica Italiana dell'1 e del 15 febbraio 1948. Archivio Centrale di Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto 1948-50, fasc. 332/12484 "Concorso per l'emblema della Repubblica".

Nato nel 1885 a Torre Pellice (TO) nelle Valli valdesi (dove anche morirà nel 1963), a metà degli anni quaranta viveva da *commuter* tra Roma – dove lavorava e risiedeva – e il paese natale, luogo verso cui mantenne un affetto e un'appartenenza solida per tutta la vita. Paschetto, in pratica, pur studiando e poi lavorando a Roma, non abbandonerà mai Torre Pellice dove tornerà ogni anno per almeno tre mesi, soggiornando a *Lou ciabòt*, la villa che progettò, e poi arredò interamente, insieme alla moglie Italia Angelucci. Quasi un dualismo questo di Paschetto che non solo viveva la sua parte più ufficiale e culturale a Roma e quella più intima e familiare a Torre Pellice, ma anche si dedicava alla grafica, alla pubblicità e all'incisione più vivace e “di moda” nella capitale e dipingeva malinconici e solitari paesaggi a olio nelle sue valli.

Rimasto senza padre giovanissimo, Paschetto si era trovato costretto a iniziare a lavorare mentre ancora concludeva gli studi all'Accademia delle Belle Arti romana: a soli ventuno anni, nel 1906, dopo aver esposto con successo alcuni disegni in bianco e nero alla Mostra Romana dei Cultori ed Amatori d'Arte e alla Quadriennale d'Arte di Torino, viene infatti catapultato in quello che lui stesso poi definì «un vero e proprio risveglio delle Arti Grafiche e quindi della stampa intesa con senso d'arte» che per alcuni decenni gli permise di non aver «bisogno di cercare lavoro, che per qualche anno ne fui sovraccarico» [7].

Sposato e poi padre di due figlie, dal 1928 (fino al 1962) Paschetto risiede con tutta la famiglia nel villino voluto da uno dei suoi maestri, Adolfo de Carolis, in via Pimentel, 2 a Roma: qui, in una sorta di piccola e festosa comunità di artisti, vivevano (o passarono periodi di vacanza) personaggi come Giuseppe Guastalla, Luigi Figini, Gino Pollini, i fratelli Piero e Ludovico Quaroni, Adalberto Libera, personalità con cui Paschetto intesse rapporti di stima e amicizia, e, ovviamente, anche di forte stimolo verso tutte quelle che erano le avventure più moderniste e innovative della cultura artistico-progettuale dell'epoca [8].

Per trentasei anni (dal 1913 al 1949) Paschetto insegnò all'Accademia di Belle Arti di Roma dove era stato studente, incarico che lascia con grande rammarico per raggiunti limiti di età, per poi dedicarsi, con la stessa passione, alla pubblicazione di manuali per l'insegnamento del disegno con gli editori Lattes (Torino), Bonacci (Roma) e Morano (Napoli).

Paschetto vedeva nell'arte un fine etico, morale: celebrare la presenza e la grandezza dello Spirito nella natura e nel lavoro dell'uomo, e seppe usare il suo talento per il disegno con una passione e dedizione rigorosissime. Che disegnasse soffitti in Campidoglio o progettasse mobili per la sua casa di Torre Pellice non contava, non contava neanche troppo lo stile utilizzato per fare questo, ciò che gli interessava era il metodo con cui lavorare, sperimentare le proprie capacità, usare il proprio talento rispettando l'etica di un lavoro "ben fatto" e in cui trasparisse sia la propria fede protestante (era battista e valdese) sia la riqualificazione del prodotto – qualsiasi – riscattato con la qualità del buon disegno.

Per questo seppe dedicarsi con il medesimo impegno nelle attività più disparate (incisione, grafica, progetti di arredamento, pittura a olio, editoria, affreschi, realizzazione di vetrate, disegno di francobolli, decorazioni di interni) senza perdersi troppo dietro a stili o mode, e concentrandosi invece sulla propria indipendenza e individualità espressiva applicata più nella modalità esecutiva – una sorta di magistero tecnico – che nella creatività pura. Considerava l'arte come una missione, una manifestazione e testimonianza di fede e sosteneva: «Quel che penso dell'Arte è molto semplice: il segreto della rinascita dell'arte espressiva, di quella che può dire una nuova parola duratura attraverso i tempi non sta nelle formule, ma nell'anima dell'uomo» [9].

Come pittore, giovanissimo, Paschetto esordì influenzato dalle atmosfere preraffaellite, per poi spostarsi, dopo l'Esposizione Internazionale di Torino nel 1902, su suggestioni più *Art Nouveau*, concentrate non tanto sull'aspetto dell'esuberanza floreale, piuttosto su un'eleganza più contenuta, spirituale, rarefatta che già lo contraddistingueva in uno stile del tutto personale. Nel padiglione tedesco della Mostra, Paschetto aveva potuto conoscere lo stile disciplinatamente geometrico e astratto di Peter Behrens, insieme alle soluzioni spaziali delle pareti monocrome degli scozzesi della Scuola di Glasgow, e ne trasse la matrice del proprio linguaggio: sposare tante espressioni diverse (anche gli stili più tradizionali e abusati come il rinascimentale o il neoclassico) per maturare, coesa e una decina d'anni dopo, nel pensare il nuovo e rilanciare in chiave aggiornata la modernità tenendo insieme i tanti linguaggi con il valore riconosciuto alla qualità, e non allo stile, del disegno.

In linea generale, anche Paschetto resterà impigliato nella mancanza di consapevolezza teorica che ha caratterizzato il *Liberty* italiano, i cui esponenti, pur capaci di riconoscere nell'arte europea quella base teorica che aveva fatto e faceva dell'*Art Nouveau* il primo, massiccio, movimento che presentava ed esaltava l'idea di una nuova estetica capace di agire come mezzo di trasformazione sociale, non sono riusciti, se non epidermicamente, ad assimilarne realmente la lezione.

Nel nostro paese il dibattito è rimasto molto frammentato senza riuscire a maturare in una vera e propria teoria capace di elaborare un discorso unitario sul *rinnovamento* estetico che si auspicava: la comprensione critica dei problemi e degli strumenti più adatti a risolverli, ha continuato a oscillare faticosamente su temi spesso diametralmente opposti come la ricerca di un'arte nazionale italiana in antitesi al recupero delle scuole locali, o il riconoscimento del ruolo predominante di una produzione che fosse o industriale o artigianale, finanche all'uso di un linguaggio che per alcuni doveva essere più colto, per altri più popolare. Ne è derivato un approccio italiano molto variegato e convulso in stili e opzioni linguistiche – di cui una non escludeva l'altra – e di cui anche Paschetto soffrì i limiti, ma al tempo stesso, fruì delle grandi possibilità.

In questo clima, infatti, il futuro autore dell'emblema si è dimostrato negli anni capace di esprimersi in modi tanto diversi: aderendo al forte stile grafico della Secessione Viennese nel Padiglione temporaneo del Palazzo delle Feste, costruito da Marcello e Pio Piacentini per la Mostra del Cinquantenario a Roma nel 1911 – dove progetta una raffinata decorazione delle pareti realizzata tramite intelaiature di pannelli monocromi gialli e oro, scanditi da modanature astratte e con tassellate in bianco e nero – ma anche di disegnare figure femminili in abiti rinascimentali richiamanti direttamente il primo preraffaellismo inglese nei bozzetti per vetrate: *La donna con il mantello rosso* e *Rientrando dalla passeggiata* pubblicati sulla rivista *Per l'arte* nel 1910. Allo stesso tempo, seppe immaginare atmosfere simboliste nella tela a olio *Ragazza con lira* sempre del 1910 insieme ad allegorie figurate in un evidente stile eclettico classicheggiante dei bozzetti proposti per uno dei saloni della Corte d'Assise di Roma del 1915.

La grande capacità di Paschetto stava proprio qui: rispondere alle richieste della sua variegata committenza riferendosi, con consapevolezza,



a sorgenti figurative molto diverse che sapeva modulare senza imporsi con uno stile troppo inventivo e bizzarro, e neanche approfittando di quel malcelato erotismo che già involgariva certe soluzioni déco. Il suo stile era formalmente castigato, rigoroso, contenuto, elegante e lo elesse interprete modello per le commissioni pubbliche civili e per quella borghesia romana non ancora troppo cosmopolita e poco avvezza alle mode d'oltralpe. Molti, infatti, i progetti di Paschetto realizzati in questa direzione: i bozzetti per i saloni interni della Corte d'Assise di Roma (primi anni venti), la decorazione della sala dei *Cimeli garibaldini e degli Stemmi* in Campidoglio (1925), il ciclo della grande decorazione murale realizzato con Antonino Calcagnadoro e Rodolfo Villani per il Ministero della Pubblica Istruzione in viale Trastevere a Roma (1928), la decorazione pittorica e musiva per la Chiesa Anglicana di San Paolo entro le Mura di Roma (tra il 1915 e il 1922) per la quale fornisce anche i bozzetti dello splendido ciclo di vetrate e ridisegna tutti gli arredi, dalle panche ai lampadari in ferro battuto [10].

Durante gli anni di collaborazione per la rivista *La casa* (1910-12) Paschetto conobbe da vicino l'opera di Duilio Cambellotti, decano del gruppo fondatore della rivista e primo artefice a Roma del rinnovamento di ogni forma di arte applicata che così esprimeva i propri principi teorici sull'arredo e in particolare sulla progettazione di mobili: «la semplicità non è povertà, può essere economia; è sempre buon gusto e virtù» e che «un mobile deve avere una utilità esplicita e diretta» seguendo il criterio-guida del «gusto dell'ordine, della logica, della concordanza» [11].

Anche se Paschetto rimase marginale nel campo dell'arredo, proponendo pochi progetti, quasi tutti per le sue abitazioni e realizzati con il fondamentale contributo della straordinaria manualità della moglie, seppe comunque trarre dall'esperienza della rivista un confronto critico con il viscerale Cambellotti soprattutto nei temi della difesa e recupero della cultura rustico-popolare italiana intesa come *status* creativo puro (e che entrambi derivano dal lavoro di Aristide Sartorio), e una collaborazione che si riversò anche in altri settori, come in quello delle vetrate artistiche, non tanto perché i due lavorarono insieme piuttosto perché fecero parte di un piccolo gruppo di artisti – una sorta di laboratorio di sperimentazione di nuove tecniche – sotto la guida del vetraio Cesare Picchiarini. Abilissimo artigiano, *Mastro Picchio* (così era conosciuto Picchiarini a Roma) trovò nell'incontro con Paschetto, e poi con Cambellotti, l'attuazione

Fig. 3 — Paolo Paschetto, bozzetto per il soffitto della Corte d'Assise, 1915-1920, matita, acquarello, tempera, oro, 42x28,8. Torre Pellice, Archivio Paolo Paschetto.

della tecnica innovativa che stava sperimentando nella realizzazione delle vetrate tramite un uso nuovo del colore (colorava il vetro non dipingendo direttamente sopra il materiale, ma manipolando sapientemente l'impasto) e delle profilature di piombo (non più usate come semplici strutture utili a tenere insieme i tasselli vitrei, ma come vere e proprie linee grafiche). Dopo l'incontro con *Mastro Picchio* nel 1911, Paschetto non si limiterà più a decorare volte e pareti con la consueta abilità, ma inizia a progettare le vetrate che Picchiarini, poi realizzerà [12].

Paschetto e Cambellotti si ritrovarono a lavorare vicini trentacinque anni dopo, durante la prima selezione del concorso per l'emblema della Repubblica: Paschetto come candidato, Cambellotti come membro – tra i più influenti – della Commissione tecnica preposta alla selezione dei progetti (la commissione Bonomi del 1946). Nel gennaio e febbraio del 1947, dopo che il bozzetto di Paschetto fu decretato vincitore, i due (insieme a un secondo commissario, Emilio Re, direttore degli Archivi di Stato) apportarono numerose revisioni al primo progetto compendiando le richieste più dichiaratamente semantiche, provenienti dai commissari e dai deputati, con la parte più ideologica dei due artisti che, rigoroso il primo (Paschetto) e vigoroso e radicale il secondo (Cambellotti), condividevano nell'idea di un simbolismo, più o meno marcato ma di carattere populista, l'avventura verso la modernità.

Il grande valore che Paschetto riconosceva all'uso magistrale della tecnica lo fece attivo sperimentatore anche nella grafica dove, dopo aver assorbito la lezione di De Carolis e la sua rivalutazione della tecnica tradizionale dell'intaglio a rilievo, Paschetto si concentrò non tanto sulla formalizzazione di nuovi linguaggi grafici (di cui sarà invece Cambellotti il maggior artefice) quanto sulla sperimentazione di materiali innovativi, come il linoleum, su cui seppe riportare l'antica tecnica del chiaroscuro usata per enfatizzare gli effetti cromatici delle sue incisioni [13].

Impegnato e timidamente inserito nella vita politico-culturale della Roma dell'epoca, Paschetto non aderì mai apertamente ad alcun partito politico: si era dimostrato oppositore al fascismo sempre nei suoi modi velati e rigorosi, aderendo agli stilemi propagandistici mussoliniani più per una questione *pro panem* che per convinzioni profonde; poi, sempre velatamente, rivelò un animo repubblicano in accordo con le idee politiche della moglie, diventate, poi, manifeste con la nascita della Re-



Fig. 4 — Paolo Paschetto, "Ragazza con la lira", 1908-1910, olio su tela, 232x120. Torre Pellice, Archivio Paolo Paschetto.

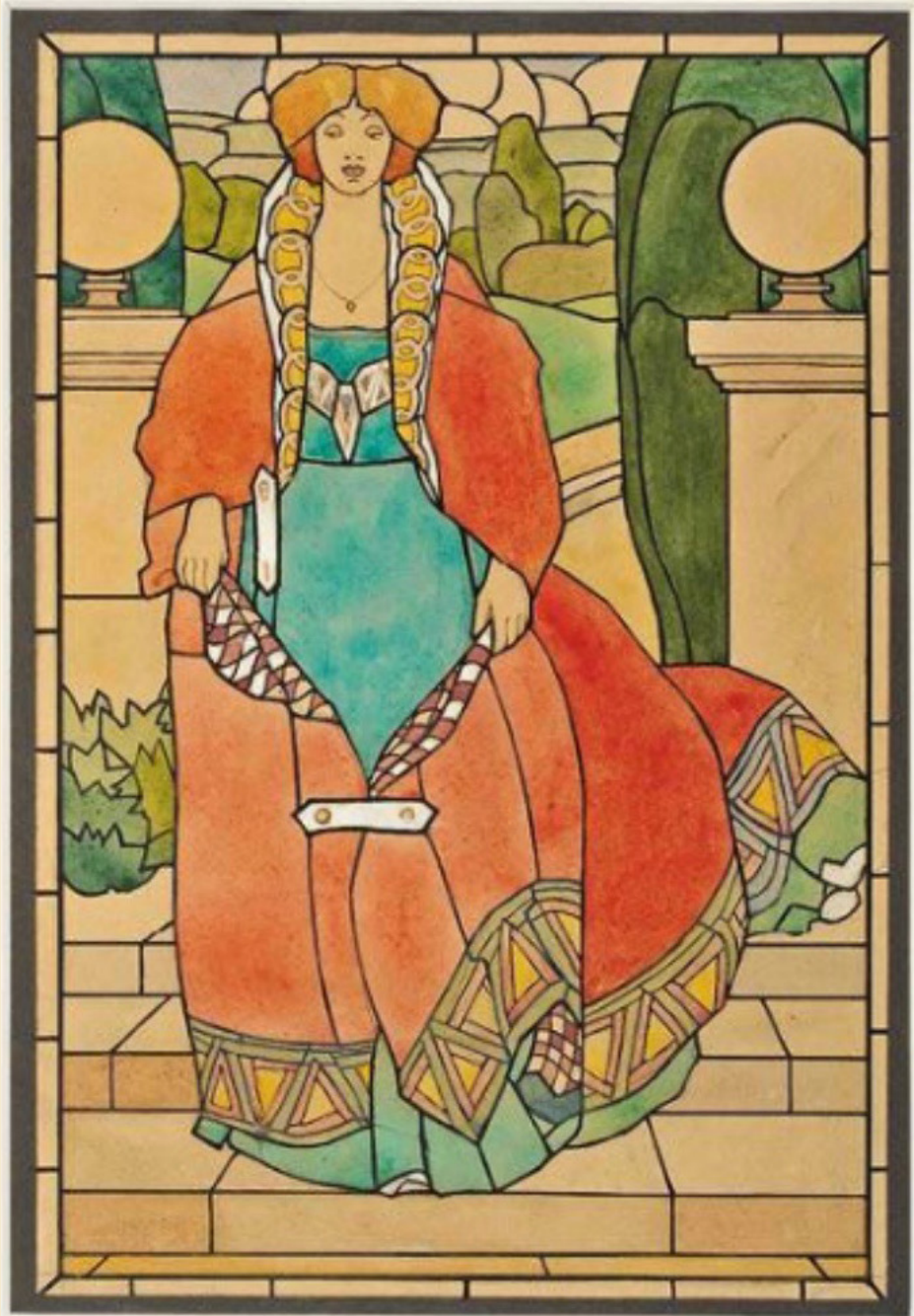
pubblica Italiana per la quale, infatti, si impegnò da subito a disegnarne l'emblema con la costanza e il rigore a lui congeniali.

— **Dietro al (e oltre il) simbolo della Repubblica**

Il simbolo della Repubblica è stato scelto al termine di un percorso tormentato e silenzioso che segue sottotraccia i lavori dell'Assemblea costituente. La necessità di un nuovo simbolo per la Repubblica è espressa sin dal d.lgs. Pres. 1/1946 che contiene le norme necessarie a dare immediata attuazione alla scelta operata con il referendum istituzionale del 1946. Questo atto normativo, pubblicato sulla stessa *Gazzetta ufficiale* n. 134 del 1946 che pubblicò i risultati del referendum istituzionale, regolava la nuova formula di promulgazione e di esercizio della funzione legislativa conseguente al superamento della monarchia e all'abbandono del regime transitorio fondato sulla luogotenenza del regno dal d.l.lgt. 151/1944, e stabiliva la formula di pubblicazione delle sentenze dello Stato, depurava la bandiera della Repubblica dallo stemma di casa Savoia e, infine, affidava a una commissione di nomina governativa (ovvero espressione dell'indirizzo politico di maggioranza che, però, in quel momento era ancora la maggioranza costituente del patto di Salerno) il compito di proporre all'Assemblea costituente un nuovo simbolo per la Repubblica.

Il 18 gennaio 1948, negli ultimi giorni di lavoro dell'Assemblea costituente, quando oramai erano imminenti le elezioni del 1948, il Governo, per mezzo del suo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Giulio Andreotti, annunciava alla Costituente di non essere in grado di proporre alcun simbolo: la commissione presieduta da Ivanoe Bonomi aveva svolto il suo lavoro ma da questo lavoro non era emerso un risultato che quel Governo ritenesse di poter considerare come espressione dei valori che, secondo il suo giudizio (un giudizio di parte, non era più il governo del patto di Salerno, ma un governo di centro, guidato da Alcide De Gasperi e al quale non partecipava il Partito comunista), avrebbero dovuto rappresentare la nazione.

Umberto Terracini, quasi senza dibattito, ottiene dall'Assemblea l'autorizzazione a nominare una nuova commissione interamente formata da deputati che rappresentavano pressoché l'intero arco costituzionale. Questa commissione ha poco più di venti giorni per completare i propri lavori, compito che svolge senza troppo entusiasmo, compilando una



relazione a firma del suo presidente Giovanni Conti in cui si illustra il lavoro svolto e si conclude, senza nessuna motivazione che non sia l'unanimità del consenso espresso dai suoi membri, con la scelta del lavoro di Paolo Paschetto, che, peraltro era stato scelto anche dalla commissione presieduta da Bonomi.

L'Assemblea costituente, nell'ultimo giorno dei suoi lavori, il 31 gennaio 1948, fa proprio il lavoro della commissione Conti, in una pausa tecnica dei lavori di approvazione della legge sulla stampa. Il percorso con cui l'Assemblea costituente è arrivata alla scelta del simbolo della Repubblica si caratterizza, perciò, per essere iniziato esattamente in contestualità con i lavori dell'Assemblea costituente ed essere terminato con lo scadere del termine (prorogato) di attività di questa assemblea.

Lo si può considerare un caso, ma, più probabilmente, merita di essere considerato come il segno che nell'emblema della Repubblica, al contrario che nella bandiera costituzionalizzata fra i principi supremi dall'art. 12, Cost., si possono leggere le tensioni che hanno percorso i lavori di quest'assemblea. Queste tensioni sono ben testimoniate dal numero del *Ponte* del dicembre 1947 e anticipate nel primo numero di questa rivista del gennaio 1947 dall'editoriale del suo ispiratore, Piero Calamandrei [14]. La società non può non leggere i lavori della Costituente tenendo presente il tradimento degli ideali della guerra di liberazione che si stava manifestando in quella prima legislatura non ancora repubblicana ma non più fascista o monarchica. Il 2 giugno 1946 non aveva segnato davvero una rottura rispetto alla cultura fascista e della repubblica sociale: "il sogno della resistenza" non si era avverato più di quello dei garibaldini a quelli dedicati [15].

È uno scenario in cui falliscono le epurazioni, l'amnistia libera criminali di guerra rendendo le ferite da queste inferte una violazione irreparabile della coscienza di chi le aveva subite, la magistratura resta impermeabile ai valori costituzionali che considera programmatici, il fascismo era degradato a una «chiassata di ragazzi» [16], il riconoscimento dei partigiani come combattenti era mancato, i profitti di guerra e, soprattutto, di regime non erano stati avvocati allo Stato.

In questo scenario, non pochi capi fascisti, collaborazionisti, fucilatori di partigiani, torturatori erano stati assolti da una magistratura solo in apparenza liberata dal passato attraverso la sostituzione dei suoi vertici più compromessi con il regime fascista. Se si tiene presente questo

Fig. 5 — Paolo Paschetto, "Donna con il mantello rosso", 1911, inchiostro di china e acquarello, 28,6x18, inv. MCC129, Museo delle Civette, Roma.

clima, che era il clima del gennaio 1948, il clima che aveva accolto con un entusiasmo molto freddo e moderato l'approvazione della Costituzione [17], si può tentare di leggere il simbolo della Repubblica. Perché l'Assemblea costituente, il 31 gennaio 1948, ha inteso racchiudere nell'emblema della Repubblica diversi simboli, alcuni sono di più semplice lettura: i due rami di ulivo, a significare la pace come ripudio della guerra, con tutta la pregnanza di questo lemma che è ben più che disprezzare, e la quercia, che rappresenta la forza di una nazione uscita da una tempesta forte come una guerra civile; il nastro che li unisce e sul quale è scritto in lettere capitali "Repubblica Italiana" perché lo scopo dello Stato è imprimere nel popolo lo spirito della pace; la ruota dentata che esprime il valore del lavoro su cui si fonda la democrazia in quanto esercizio della sovranità da parte di cittadini che attraverso l'impegno quotidiano sono chiamati a sviluppare pienamente la propria personalità.

Altri simboli, invece, sono di lettura più complessa: la stella, che solitamente si riconduce allo "stellone" presente come simbolo dell'esercito sin dalla monarchia, in quel clima e in quel momento non poteva non ricordare piuttosto la stella del Comitato di Liberazione Nazionale. Questo simbolo, in altre parole, inserisce nell'emblema della Repubblica e, perciò, fra i principi supremi della Costituzione il valore della lotta di liberazione contro il fascismo, con una scelta decisamente controcorrente rispetto al reflusso che ha caratterizzato quegli anni e, soprattutto, la lettura della Costituzione repubblicana da parte di coloro che l'hanno vista nascere con disilluso dolore e oltraggiata disperanza. Anche la cinta turrita, presente nel simbolo scelto dalla commissione Bonomi e successivamente abbandonato dalla commissione Conti, aveva un significato molto forte perché evocava il diritto di resistenza, che è il diritto di non dare seguito disobbedendo a provvedimenti che si pongono in contrasto con i principi e i valori costituzionali. Ma l'abbandono di questo elemento può essere considerato come non particolarmente significativo se si tiene presente che la stella del CLN comprende anche il valore del diritto di resistenza e non solo il ricordo della lotta di liberazione.

Queste premesse consentono una lettura forte dell'emblema della Repubblica, che merita di essere considerato come una vera e propria norma costituzionale, una norma costituzionale che risponde a coloro che pensavano che dopo la lotta contro il fascismo le speranze avessero fatto

Fig. 6 — D.Lgs. 5 maggio 1948, n. 535 "Foggia ed uso dell'emblema dello Stato". Archivio Centrale di Stato, Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti. Fronte.

535

REPUBBLICA ITALIANA

923

Il Presidente della Repubblica

Visto l'art. 4 del decreto-legge luogotenenziale 25 giugno 1944,
n. 151, con le modificazioni ad esso approbate dall'art. 5,
comma primo, del decreto legislativo luogotenenziale 16 marzo
1946, n. 98;

Viste le disposizioni transitorie I e XV della Costituzione;

Visto l'art. 87, comma V, della Costituzione;

Sulla proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri, di con-
cordo con il Ministro per la giustizia;

Promulga

il seguente decreto legislativo, approvato dal Consiglio dei Ministri
con deliberazione dell'8 aprile 1948:

Art. 1

L'emblema dello Stato, approvato dall'Assemblea Costituente con deli-
berazione del 31 gennaio 1948, è composto di una stella a cinque raggi
di bianco, bordata di rosso, sovrapposta agli assi di una ruota di auriga
dentata, tra due rami di olivo e di quercia, legati da un nastro
di rosso, con la scritta di bianco in carattere capitale "Repubblica
Italiana".

La foggia dell'emblema è affiggiata nelle bandiere unite al fascicolo de-
creto e firmate dal Presidente del Consiglio dei Ministri.

Art. 2

Il nuovo emblema dello Stato sostituirà quelli attuali in tutti gli usi previsti dalla vigente disposizione.

Art. 3

Gli stemmi ed i sigilli attualmente in uso verranno gradualmente sostituiti in conformità degli arbori prescelti.

Resta fermo il disposto dell'art. 4, ultimo comma, del decreto legislativo presidenziale 19 giugno 1966, n. 1.

Art. 4

Per decreto del Ministro per la Giustizia sarà stabilita la data dopo la quale i notai non potranno più servirsi del sigillo attualmente in uso.

Art. 5

Il presente decreto entra in vigore il giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella Gazzetta ufficiale della Repubblica.

Il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sarà inserito nella Gazzetta ufficiale delle leggi e dei decreti della Repubblica italiana. È fatto obbligo a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare come legge dello Stato.

Capoti, adol.: 5 MAG 1968

2. Franco del
Maurizio Grassi

de Nicola

Spini

G. Patti

Registrato alla Corte dei Conti

20 MAG 1968

ATTI DEL GOVERNO

20 Maggio 1968

Forza

Visto IL GUARDASIGILLI

G. Patti

fallimento e che si potesse parlare di restaurazione, che tanto dolore fosse stato invano, perché la Resistenza non era finita con la sconfitta del fascismo, generando la Costituzione aveva seminato l'avvenire [18].

È esattamente di avvenire che parla l'emblema della Repubblica e lo fa, ancora oggi, con la forza normativa dei simboli, che, ancora più delle parole, non esauriscono il loro significato in una singola esperienza storica.

— **Piccolo paragrafo di conclusioni**

Il simbolo della Repubblica è ormai un oggetto che tutti conosciamo e che siamo abituati a leggere come un qualche cosa che appare dotato della stessa immutabilità che caratterizza la Costituzione. Non possiamo considerare un caso che i tentativi di dotare la nazione di un nuovo emblema siano falliti nella stessa maniera in cui sono falliti i numerosi tentativi di modificare radicalmente il tessuto costituzionale[19]. L'emblema della Repubblica condivide con la Costituzione lo stesso contesto culturale e rappresenta con esemplare efficacia una norma costituzionale espressa in forma grafica.

Sotto questo aspetto, appare decisiva l'interpretazione resa da Paschetto, autore che è stato capace di *dominare* vincoli progettuali così articolati in una forma tale da poter rappresentare dei significanti di un contesto assiologico estremamente complesso. Paschetto rappresenta l'intelligenza progettuale e artistica capace di leggere e trasformare in linguaggio simbolico tutte le incertezze del panorama culturale sociale e politico nel quale si colloca – e merita di essere interpretata – l'Assemblea costituente. Più progettista, in questo caso, che “professore di ornato” (come ebbe a definirlo l'onorevole Laconi, che evidentemente, come altri, individuava nella poca efficacia artistica di Paschetto la sua responsabilità su un simbolo poco convincente), l'autore dell'emblema, invece, ha certamente il merito di essersi messo “all'ascolto” di una committenza variegata e incerta di cui ha tradotto proprio incertezze e ripensamenti, e non con un disegno accademico e sterile, piuttosto con un rigoroso e continuo contenimento delle criticità.

Modificare quel simbolo, perciò, significa recuperare uno spirito dei tempi che, probabilmente e fortunatamente, è ormai tramontato. Interpretarlo, invece, è un'operazione che sia il giurista che lo storico del design possono compiere soltanto interrogandosi sul significato che quel travagliato dialogo ha in questa sofferta fase della storia repubblicana.

Fig. 7 — D.Lgs. 5 maggio 1948, n. 535 “Foggia ed uso dell'emblema dello Stato”. Archivio Centrale di Stato, Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti. Retro.

- [1] Questo lavoro è stato discusso dagli Autori quanto alla sua impostazione e alle conclusioni che sono state raggiunte, ma ciascuno di essi è l'autore dei paragrafi che ha redatto. Gian Luca Conti, in particolare, il paragrafo 3 ("Dietro al (e oltre il) simbolo della Repubblica") e Isabella Patti i paragrafi 1 e 2 ("Una storia breve e complicata" e "Paolo Paschetto e l'etica del 'bel disegno'"). Il paragrafo 4 ("Piccolo paragrafo di conclusioni") è a cura di entrambi.
- [2] Abitualmente è conosciuto come lo "stemma" della Repubblica Italiana ma tecnicamente la definizione è sbagliata dato che uno degli elementi necessari per definire uno stemma è lo scudo che, in questo caso, non è presente.
- [3] Queste le parole del senatore Carlo Cremaschi durante la seduta di approvazione dell'emblema di Stato del 31 gennaio 1948. Per l'intera delibera, cfr. Ass. Cost. CCCLXXIV 31 gennaio 1948
- [4] È opportuno ricordare che lo studio del nuovo emblema della Repubblica venne affidato dal Governo a una commissione tecnica il 27 ottobre 1946: tale commissione era responsabile dell'attività preparatoria utile a determinare uno dei bozzetti da sottoporre al giudizio dell'Assemblea costituente. La commissione tecnica (in realtà furono due: sotto la presidenza dell'onorevole Ivanoe Bonomi, la prima, e dell'onorevole Giovanni Conti, la seconda) ebbe il compito di bandire il concorso, selezionare le migliori proposte pervenute, apportare le giuste modifiche "tecniche" ai bozzetti in collaborazione con gli autori delle stesse e, infine, proporre all'Assemblea costituente le soluzioni finali. Il compito di decidere il modello da adottare come simbolo della Repubblica è spettato all'Assemblea costituente, ovvero all'organo incaricato di approvare la nuova Costituzione.
- [5] In realtà il bozzetto approvato il 31 gennaio era in bianco e nero, per questo l'Assemblea chiese a Paschetto un'ulteriore revisione e di presentare alcune prove colore (quattro per l'esattezza), una sola delle quali venne definitivamente approvata il 5 maggio 1948, data del decreto legislativo. Cfr. D.l. 5 maggio 1948, n. 535, *Foggia ed uso dell'emblema di Stato e allegato*, ACS, raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti. ACS, raccolta Ufficiale delle leggi dei decreti, D.lgs. Pres. 5 maggio 1948, n. 535, *Foggia ed uso dell'emblema di Stato e allegato*; ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, 1948-50, fasc. 3.3.2/12484, *Concorso per l'emblema della Repubblica*.
- [6] L'emblema patisce indubbiamente difficoltà comunicative collegate alla sua costruzione di fondo, pensata più in modo figurativo che simbolico: il segno è minuzioso (nei rami di quercia e di olivo), vi sono troppe cromie e i piani sovrapposti ne rendono difficile una buona riproduzione. Fa testo di ciò la varietà assoluta con cui, oggi, l'emblema viene applicato nelle diverse intestazioni ufficiali: a volte spariscono i colori, o si riporta in bianco/nero su pattern monocromatici dei più disparati, si sceglie di esaltarne un singolo elemento (la stella spesso) a discapito degli altri oppure di colorare il tratto della stella di colori diversi (rosso, grigio, giallo) a seconda dello sfondo su cui viene posizionata. Nelle insegne "Sali e Tabacchi" - soprattutto quelle di vecchia data - appare spesso sgranato e con i colori alterati, cosa che ha indotto a presentarlo in bianco e nero in quelle più recenti.
- [7] Campitelli Alberta, Fonti Daniela, Fusco Maria Antonella (a cura di) (2014). *Paolo Antonio Paschetto: artista, grafico e decoratore tra liberty e déco*, Catalogo della mostra, 26 febbraio - 28 settembre 2014. Roma: Gangemi Editore, p.19.
- [8] Come Gruppo7, Figini, Pollini, Terragni, Frette, Larco Silva, Castagnoli e Rava, parteciparono alla IV Esposizione delle Arti Decorative ed Industriali Moderne di Monza del 1930 con il progetto della *Casa Elettrica*, una delle più innovative e "futuristiche" proposte per la casa moderna. Cfr. Polin Giacomo (1982), *La casa Elettrica di Figini e Polini*, Roma: Officina Edizioni.
- [9] Campitelli, Fonti, Fusco (a cura di), *Paolo Antonio Paschetto*, cit., p. 21.
- [10] Fonti Daniela (2014). *La bellezza temperata dalla severità*. Ibid., pp. 87-106. L'organica unità interna ottenuta da Paschetto fa di questa chiesa uno dei migliori esempi di *opera d'arte totale* di gusto secessionista viennese a Roma.
- [11] De Guttry Irene, Maino Paola (2014). *Ascesa e declino del folklore*, in A. Capitelli, F. Fondi, M. A. Fusco (a cura di). *Paolo Antonio Paschetto*. (pp. 113-123). Catalogo della mostra, 26 febbraio - 28 settembre 2014. Roma: Gangemi Editore, p. 117.
- [12] Picchiarini Cesare (1935), *Tra vetri e diamanti: appunti di vita e di mestiere e d'arte*, Amatrice: Scuola Tipografica Orf.fio Maschile.
- [13] Pigozzi Marinella (1982), "Grafica Industriale", in R. Barilli, F. Caroli, V. Fagone, M. Garberi, A. Morello (a cura di), *Gli anni Trenta, Arte e cultura in Italia*. Milano: Mazzotta, pp. 311-324.
- [14] Luzzatto Sergio (a cura di) (2006), *Piero Calamandrei. Uomini e città della resistenza*. Bari: Laterza.
- [15] Predieri Alberto (1947, 3), "Garibaldini e partigiani", *Il Ponte*, 11/12, pp. 1015-1032.
- [16] Jemolo Arturo Carlo (1947, 3), "La battaglia che non fu data", *Il Ponte*, 11/12, pp. 969-981.
- [17] Barile Paolo (2005). 1947. *La crisi della Resistenza*. Firenze: Il Ponte (già pubbl. in *Il Ponte*, 1947, n.11/12). Id., (1947, 3), "Come nasce la nuova Costituzione", *Il Ponte*, 1, 1-8.
- [18] Calamandrei Pietro (1945, 1) "Nel limbo istituzionale", *Il Ponte*, 1, 4-19.
- [19] È stato tentato più volte di sostituire o modificare l'emblema di Stato: nel 1987 fu Bettino Craxi a indire un concorso pubblico e nominare una qualificata giuria di esperti (Umberto Eco, Armando Testa, Bruno Munari, Paolo Portoghesi) ma raccolse risultati così deludenti da decidere di abbandonare in toto il progetto della nuova selezione. Nel 1992, l'allora presidente della Repubblica Francesco Cossiga, chiese dapprima l'eliminazione della stella e della ruota - che a suo dire conferivano all'emblema un aspetto da "simbolo del socialismo reale" - per poi invocarne un totale ridisegno. Ma la sola, reale, variazione all'emblema è stata attuata durante il secondo governo Berlusconi che ha racchiuso il disegno di Paschetto nell'elissi del logo della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

— Il progetto fra politica e responsabilità sociale.

Appunti su alcune idee di Tomás Maldonado.

Raimonda Riccini — Università Iuav di Venezia

In un libro dal titolo provocatorio e stimolante – *Contro l'oggetto* –, uscito dopo la discussione al nostro convegno su design e politica, Emanuele Quinz [1] mette a fuoco un problema centrale per il tema che ci ha visto dibattere a Torino. Nell'introduzione alle conversazioni con diversi protagonisti del mondo del design e dell'arte, l'autore ripercorre la traiettoria che in alcuni decenni ha trasformato l'idea stessa di design. Mi permetto di sintetizzare in modo sicuramente imperfetto la sua ricostruzione del modo di pensare il design: da attività funzionale al sistema produttivo e di mercato fino alla complessa galassia contemporanea del design come pensiero critico (*critical design*).

Quinz sviluppa le sue considerazioni a partire dalla definizione di disegno industriale elaborata da Tomás Maldonado in *Disegno industriale: un riesame. Definizione Storia Bibliografia* (1976) che, come si ricorderà, colloca l'attività del designer all'interno di un reticolo di fattori esogeni che orientano la teoria, la cultura e la prassi progettuale. Questa visione sistemica ed eteronoma del design ha consentito alla disciplina di uscire dal dualismo primigenio di forma-funzione, per entrare in una dimensione complessa, che Quinz articola attorno a una serie di parole chiave. Vale la pena di richiamarle qui: il design come *pratica sociale*; il design come *progetto illuminista*; il design come *progetto di emancipazione*; il design come *questione morale*. Superata la visione, diciamo così, produttivista del design, negli anni Sessanta-Settanta molti critici – primo fra tutti Maldonado – cominciano a vedere nel design una disciplina che si fa carico di un preciso *mandato*, ovvero un fine che va oltre il pur nobile obiettivo di saldare in modo ottimale forma e funzione. Questo

mandato non è però auto-attribuito, al contrario è orientato dall'esterno, o meglio ancora generato dalle articolazioni dell'ambiente in cui il design si muove. Per questo, dice ancora Quinz, l'esigenza fondativa del design è primariamente quella di «dare impulso a un miglioramento» delle condizioni dell'ambiente dell'uomo [2]. In questa logica il miglioramento, che adombra in maniera più sfumata e meno deterministica la vecchia idea di progresso, superandola, assume nelle parole di Maldonado una chiara impronta emancipatoria e, pertanto, etica.

Non è difficile riconoscere nel pensiero di Maldonado questa idea come una costante che si snoda lungo tutta la sua produzione teorica, dove il progetto intreccia i temi politici e le grandi questioni sociali e ambientali emerse nel Novecento. Sono forse meno note le radici dalle quali prende forma il suo pensiero, che possono essere rintracciate fin dalla sua militanza come artista dell'avanguardia argentina negli anni Quaranta. Ne è attestazione dichiarativa il suo primo articolo sul disegno industriale (e primo in assoluto comparso in America Latina), uscito nel 1949 su una rivista argentina [3]. Si era in un'epoca di militanza politica e artistica “anti borghese” e di sinistra, fortemente ispirata – artisticamente e politicamente – all'avanguardia russa del primo trentennio del secolo. Più volte Maldonado ha riconosciuto il suo debito nei confronti della componente utopica del movimento costruttivista, della volontà rivoluzionaria di cambiare il mondo [4], che ha favorito il passaggio dei suoi interessi dall'attività artistica ai temi della progettazione [5]. In questo precocissimo testo, con un'invenzione linguistica tipica della giovanile retorica d'avanguardia, sostiene che il «disegno industriale non è un fenomeno di natura aerolitica» [6], ossia un fenomeno misterioso piovuto dal cielo come un meteorite, quanto piuttosto una pratica il cui compito è quello di «inventare forme che possano essere intensamente usufruite da tutti gli uomini» [7]. Una aspirazione ribadita nel 1951, sul primo numero della rivista *Nueva Visión*, da lui fondata e diretta per quattro anni, dove si parla della «invenzione di forme visuali liberate da tutta l'estetica illusoria», degli «sforzi teorici e pratici volti a equipaggiare la vita quotidiana con forme sane e efficienti [...], a vincolare gli artisti alla produzione in serie». La stessa convinzione che quasi vent'anni dopo, già nel sentore della crisi che avrebbe portato alla chiusura della Scuola di Ulm, Maldonado riformulava così: «Il progettista non ha la funzione di far accrescere

l'irrazionale devozione per le merci ma – innanzitutto – di conferire struttura e contenuto all'ambiente umano» [8].

Si tratta di posizioni politicamente connotate, che chiamano attenzione sulla figura dell'artista e successivamente del progettista, sollecitati ad assumere un impegno etico nei confronti del mondo attraverso l'atto del *fare*. Ricorrente in tutti i suoi scritti e in tutto il suo impegno pedagogico, la convinzione che il design abbia una forte responsabilità sociale poggia precisamente su questa presa di coscienza, individuale prima che si faccia collettiva, delle inesorabili ricadute di ciascuna scelta, di ciascuna azione progettuale.

«Questo è appunto il nostro compito: il compito di tutti coloro che, in un modo o nell'altro, contribuiscono alla qualità ultima delle attrezzature di uso individuale e collettivo e cioè degli urbanisti, degli architetti, dei disegnatori industriali. Compito comune, perché la responsabilità è comune». [9]

In questo testo del 1966, che significativamente si intitola *Verso una progettazione ambientale*, cominciano a prendere forma i contenuti del suo libro *La speranza progettuale* (1970), redatto dopo due lunghi soggiorni negli Stati Uniti durante i quali ha modo di confrontarsi con il vivace *entourage* culturale della School of Architecture dell'Università di Princeton (dove insegna per due anni), che stava mettendo in discussione l'approccio tradizionale alla progettazione in favore di una visione integrata e sistemica, consapevole dell'indissolubilità che lega il modello di sviluppo e gli stili di vita del mondo occidentale ai destini del pianeta. Il volumetto einaudiano, tradotto in molte lingue – nell'edizione americana del 1972 il titolo suonava *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*. [10] – riassume questa coscienza critica, ma la coniuga con la fiducia che la progettazione possa contemperare la questione ecologica con i “bisogni della vita”. Ossia con le esigenze irrinunciabili delle persone.

L'impegno di orientare la progettazione verso i “bisogni della vita” era stato un tema molto caro al pensiero filosofico marxiano, ed era penetrato in modo robusto nel mondo della progettazione specialmente attraverso i protagonisti dei movimenti d'avanguardia europei, le cui idee si condensarono nell'esperienza del Bauhaus. Un tema questo, molto caro

in particolare a Hannes Meyer, il secondo dei direttori del Bauhaus, il più radicalmente politico, e perciò stesso il più scomodo e dimenticato fra i protagonisti della Scuola tedesca. Lo richiamo qui perché Meyer è centrale nella controversia che contrappose Maldonado a Walter Gropius sull'interpretazione sulle radici e il ruolo del Bauhaus nella cultura della progettazione [11]. Nel sottolineare la parzialità dell'immagine-mito del Bauhaus, Maldonado rivendica un giusto riconoscimento per Hannes Meyer e il suo proposito costruttivista di trasformare la vita quotidiana attraverso il cambiamento radicale della cultura materiale della società. Per Meyer l'architettura non è un problema estetico né formale, è un problema eminentemente sociale. Anzi, qualsiasi attività progettuale deve rispondere ai problemi strutturali della società. Il progetto di Meyer, lo sappiamo, fallisce e la sua spiccata connotazione politica sarà una delle ragioni della crisi del Bauhaus, prima della sostituzione con Mies van der Rohe e del dramma della chiusura finale. Senza farne un eroe, mantenendo una distanza critica consapevole, Maldonado simpatizza per il suo tentativo di dare alla razionalizzazione industriale un contenuto sociale. Il che coincide con l'aspirazione maldonadiana di instaurare la progettazione come una delle caratteristiche fondanti della modernità e del processo emancipatorio intrinseco alla modernità stessa.

Sarà bene interrompere qui questi rapidi cenni per raffrontare la posizione di Maldonado con i più recenti sviluppi dell'impegno politico del design, che Quinz riassume con l'espressione «design critico o concettuale». Com'è noto, un ruolo importante nella formazione di questo modo di porsi nei confronti del progetto e della sua vigenza nella società e del mondo l'hanno certamente avuta i movimenti radicali italiani (e non solo) degli anni Sessanta-Settanta e figure carismatiche come Ettore Sottsass o Alessandro Mendini. Della famosa locuzione maldonadiana del designer come intellettuale tecnico, da allora l'accento si è andato spostando sempre di più sull'*intellettuale*, lasciando al *tecnico* (che io proverei a tradurre con *faber*, per evitare interpretazioni tecnicistiche, molto lontane dal pensiero di Maldonado) uno spazio marginale. Al compito di «moralizzare la produzione capitalistica», secondo l'espressione più volte usata a suo tempo da Giulio Carlo Argan, si è via via sostituita una visione, del progetto usato come strategia di ricerca teorica. Se c'è, il tentativo di moralizzare il capitalismo è affidato non alla buona progettazione ma all'esercizio critico.

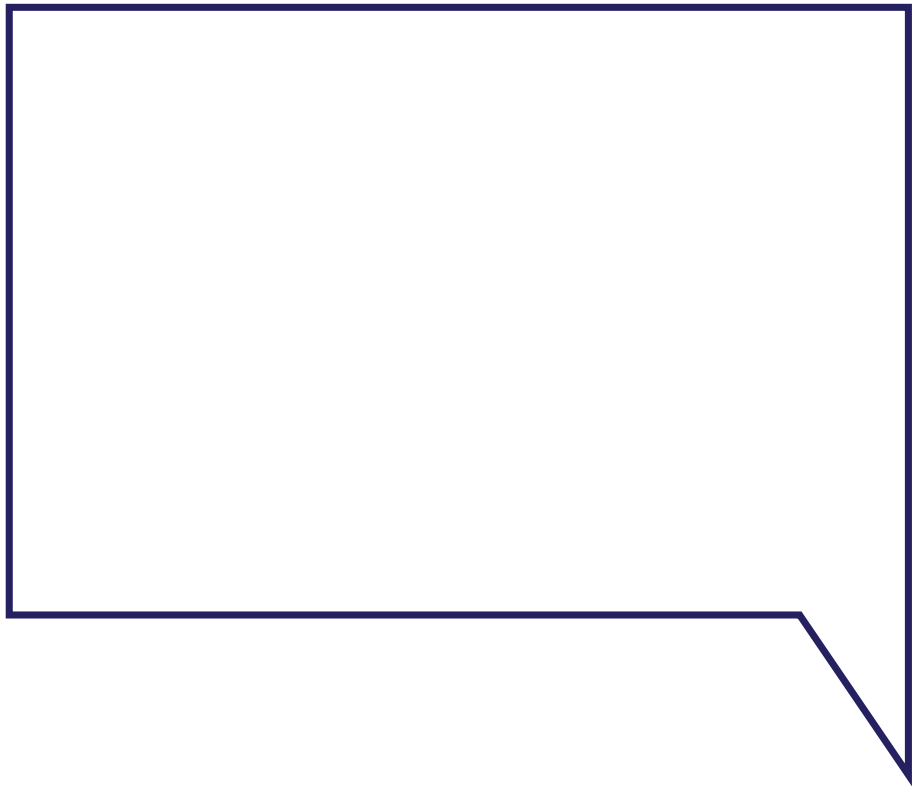
«Anche se, formalmente, il design resta un'attività *applicata* [...] il suo mandato sociale è sempre più spesso rimesso in discussione: la strategia d'azione e di impatto appare sempre meno *diretta* (come strumento dell'innovazione), e sempre più *indiretta* (come *critica* dell'innovazione)». [12]

Che *intellettuale* è dunque il designer contemporaneo? si chiederebbe oggi Maldonado, aggiornando il suo saggio *Che cos'è un intellettuale?* [13]. Quale parte interpreta delle mille che gli intellettuali hanno recitato nella storia? Quella dell'eterodosso che mette in crisi i valori dominati. Quella del “mandarino” accademico, fuori dalla realtà? Quella dell'intellettuale-collettivo, come sembra indicare il design collaborativo? L'intellettuale prestato alla politica? L'artista della menzogna? Il “brontolone”? Non so come risponderebbe Maldonado a queste domande, ma so di certo che rifiuterebbe una visione a senso unico, che separi il pensiero discorrente dal pensiero operante, cioè il pensiero “che agisce sull'assetto produttivo e comunicativo della società” [14].

Da parte mia, preferisco pensare – come di sicuro avrebbe fatto Maldonado – che non sia assoluta, drastica e inconciliabile l'alternativa fra un design che opera eticamente e politicamente per migliorare l'esistente e un design che si pone come pungolo critico dell'esistente.

— NOTE

- [1] Quinz Emanuele (2020), *Contro l'oggetto. Conversazioni sul design*, Macerata: Quodlibet.
- [2] Ibid., p. 9.
- [3] Maldonado Tomás (1974), *Disegno industriale e società* ("Cea", n. 2, 1949), trad. it. *Avanguardia e razionalità*, Torino: Einaudi, pp. 13-16.
- [4] Maldonado Tomás (2010), *Arte e artefatti*, Milano: Feltrinelli, p. 17.
- [5] Questo riferimento genealogico a mio parere costituisce per Maldonado anche la matrice più diretta dell'approccio didattico sviluppato a Ulm. La mia ipotesi prova a collegare lo sviluppo del corso di base della HfG Ulm a quello del VKhUTEMAS piuttosto che a quello/quelli del Bauhaus; Riccini Rimonda (a cura di) (2019), *Bauhaus*, Milano: Feltrinelli.
- [6] Maldonado Tomás, *Disegno industriale e società*, cit., p. 13.
- [7] Ibid., p. 16.
- [8] Maldonado Tomás (1974), *Noi e il mondo delle merci* ("ulm", n. 14-16, 1965), trad. it., *Avanguardia e razionalità*, Torino: Einaudi, pp. 200-201.
- [9] Maldonado Tomás (1974), *Verso una progettazione ambientale* ("Summa", n. 6-7, 1966), trad. it. *Avanguardia e razionalità*, Torino: Einaudi, p. 203.
- [10] Il volume è stato di recente ripubblicato in una nuova edizione americana (Maldonado, 2019), a dimostrazione della sua straordinaria attualità forza anticipatrice che gli attuali problemi ambientali e climatici non fanno che confermare quotidianamente.
- [11] Maldonado Tomás (2019), *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*, University of Minneapolis: Minnesota Press.
- [12] Quinz, *Contro l'oggetto*, cit., p. 14.
- [13] Maldonado Tomás (1995), *Che cos'è un intellettuale? Avventure e disavventure di un ruolo*, Milano: Feltrinelli.
- [14] Ibid., p. 97.



Note biografiche
sugli autori

Alberto Bassi, si occupa di storia e critica del design ed è professore all'Università Iuav di Venezia. Coordina il corso di laurea in Interior design e fa parte del Comitato Scientifico dell'Archivio Progetti Iuav. Collabora con riviste di settore – come «Casabella», «Abitare» e «Auto & Design» – e quotidiani; ha scritto numerosi libri, fra cui, *La luce italiana* (Electa, 2004), *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito* (Electa, 2007); *Food design in Italia. Il progetto del prodotto alimentare* (Electa, 2015), premiato con il Compasso d'oro ADI nel 2018; *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso* (Il Mulino, 2017).

Giampiero Bosoni, Professore ordinario di Architettura degli Interni presso la Facoltà del Design del Politecnico di Milano. Dal 1991 è responsabile dei corsi di Storia del Design e dell'Architettura. Architetto, ha collaborato con Figini e Pollini, Vittorio Gregotti ed Enzo Mari, con i quali ha sviluppato l'interesse per la teoria e la storia del progetto nel campo dell'architettura e del disegno industriale. Ha scritto e curato diversi libri e circa 300 articoli per numerose riviste del settore («Domus», «Lotus», «Abitare», «Casabella», «Interni», «Ottagono», «Print» (USA), «Brutus Casa» (J) e altre). Redattore (1982-94) della rivista «Rassegna» diretta da Vittorio Gregotti, e direttore (1989-94) della rivista «Progex, Design & Architetture espositive». Dal 1980 è stato consulente delle riviste «Casabella», «Ottagono», «Interni», «Domus» e della Triennale di Milano. Nel 1997 ha ideato e curato il primo nucleo della Collezione storica del design italiano della Triennale di Milano. Nel 2009 è stato incaricato dal MoMA di New York di curare un libro sulla storia del Design Italiano illustrandolo con una scelta della collezione del museo. È membro del Comitato scientifico della Fondazione Franco Albini e presidente di AIS/Design, Associazione Italiana Storici del Design. Ha tenuto numerose conferenze presso Università e altri istituti culturali e didattici in Italia e all'estero.

Giovanni Carli, architetto e dottore di ricerca. Assegnista all'interno dell'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir, Ide) – Centro Editoria Publishing Actions and Research Development (Pard) dell'Università Iuav di Venezia e docente a contratto presso l'Università degli Studi di Genova per il corso Design contemporaneo. La sua attività di ricerca indaga il potere dell'architettura restituito quale racconto complesso di (di)segni, testi e immagini, con approfondimenti sulle pratiche e tendenze dell'editoria italiana contemporanea. È membro della redazione di «Vesper. Rivista di Architettura, Arti e Teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory» (Iuav-Quodlibet). Partecipa a convegni e seminari internazionali tra cui: Il Convegno Nazionale di Architettura degli Interni «Costruire l'abitare contemporaneo. Temi e metodi del progetto» (Università degli Studi di Napoli Federico II, 2020); V INTBAU International Annual Event «Heritage, Place, Design. Putting Tradition into Practice» (Politecnico di Milano, 2017); V Architekturtheoretisches Kolloquium «Architekt – Hausvater – Investor: die Ökonomie des Planens, Bauens und Nutzens» (Werner Oeschlin Bibliothek, 2016); «International Politics in a Global Age» (University of Cambridge, 2014). È curatore dal 2017 della rassegna «Contemporaneamente. Architettura e design dal XXI secolo» presso l'associazione culturale TRA Treviso Ricerca Arte. È curatore dal 2017 della rassegna «Contemporaneamente. Architettura e design dal XXI secolo» presso l'associazione culturale TRA Treviso Ricerca Arte.

Rossana Carullo, architetto, designer, laureata presso l'Iuav di Venezia, è professore associato presso il Politecnico di Bari. Dal 2012 al 2018 è stata il coordinatore del CdS in Disegno Industriale, aprendo linee di ricerca storico-critiche e progettuali per lo sviluppo di un pensiero meridiano per il design nel Mezzogiorno d'Italia. È membro di redazioni di prestigiose riviste di design nazionali ed internazionali: «AIS/Design. Storia e ricerche», «MD Journal», e della rivista di nuova fondazione «QuAD» di cui è anche vicedirettore.

Marta Elisa Cecchi, è dottoranda in design al Politecnico di Milano con una ricerca sulle atmosfere negli spazi allestitivi temporanei. È assistente alla didattica in diversi corsi di storia e di progettazione al Politecnico di Milano. Ha svolto attività di ricerca presso il Triennale Design Museum e attualmente collabora con l'ADI Design Museum di Milano per ricerche d'archivio. Collabora con la rivista «Inventario. Tutto è progetto» portando avanti diverse ricerche su la relazione fra arte e design.

Rosa Chiesa, architetto, si è laureata al Politecnico di Milano e nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze del design presso Iuav di Venezia, dove dal 2003 è stata assegnista di ricerca per tre anni. Insegna all'Università di Camerino Storia e critica del design e all'ISIA Firenze Storia e critica del design contemporaneo. Ha insegnato Storia del Design presso IED, Milano e dal 2015 materie culturali presso l'Istituto Marangoni, School of Fashion, Milano. Ha collaborato alla didattica presso diverse università (Politecnico di Milano, Iulm, Università del design della Repubblica di San Marino, Università per stranieri Perugia, Iuav Venezia). All'attività didattica e di ricerca affianca dal 1999 l'attività professionale, come curatrice in particolare nell'ambito del vetro e come giornalista pubblicista, nel settore editoriale e della ricerca iconografica, collaborando con alcune case editrici, per testate cartacee e web, tra le quali RCS, Electa Mondadori e Portfolio Mondadori architettura, design e grafica, Condé Nast e Hachette. È membro del direttivo di AIS/Design, Associazione italiana storici del design.

Gian Luca Conti, insegna diritto costituzionale e diritto parlamentare nel Dipartimento di Giurisprudenza della Università di Pisa. Professore ordinario, si è occupato di giustizia costituzionale, indagando il rapporto fra interessi soggettivi e valori normativi; di governo del territorio, sviluppando le dinamiche costituzionali dell'abitare; di terrorismo, cercando un punto di equilibrio fra le tensioni collegate alla insicurezza e i bisogni di tutela espressi dalle libertà fondamentali. Le sue prospettive di ricerca guardano al diritto della rete, alla tutela dell'ambiente e alla percezione del potere costituzionale. Ha pubblicato le sue monografie con Giappichelli, Giuffrè ed Editoriale Scientifica Italiana, e i suoi saggi su riviste di fascia A (le più recenti: *Manifestazione del pensiero attraverso la rete e trasformazione della libertà di espressione: c'è ancora da ballare per strada?*, AIC/2018, *Il futuro dell'archeologia: le proposte di riforma della costituzione sul banco della XVIII legislatura*, Osservatorio delle fonti/2018).

Rita D'Attorre, docente a contratto presso la Facoltà di Design del Politecnico di Torino dal 2018 dove insegna Storia del design e della comunicazione Visiva. Laureata e dottore di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica della Facoltà di Architettura di Torino, presso il quale ha svolto attività di ricerca e didattica, dal 2005 al 2009 ha collaborato presso «Il Giornale dell'Architettura» diretto da Carlo Olmo come referente redazionale per il settore Design. Ha pubblicato con Electa e Alinea.

Angelo d'Orsi, allievo di Norberto Bobbio, è professore ordinario di Storia delle dottrine politiche, disciplina che ha insegnato presso diversi atenei italiani e stranieri.

Si è occupato di militarismo e pacifismo, di nazionalismo, di futurismo e di fascismo, di nuove guerre, di intellettuali italiani ed europei in età contemporanea; è specialista di Antonio Gramsci. Ha affrontato lungamente questioni di metodologia della ricerca storica e storia della storiografia. Ha fondato e dirige due riviste: «Historia Magistra. Rivista di storia critica» (2009) e «Gramsciana. Rivista internazionale di studi su Antonio Gramsci» (2015). Ha un blog *Istruitevi. Agitatevi. Organizzatevi*. Ha pubblicato oltre 30 volumi, di cui sul tema del rapporto tra intellettuali e potere nell'ultimo ventennio: *La cultura a Torino tra le due guerre* (Einaudi, 2000); *Intellettuali italiani nel Novecento* (Einaudi, 2001); *I chierici alla guerra. La seduzione bellica sugli intellettuali da Adua a Baghdad* (Bollati Boringhieri, 2005); *Intellettuali. Preistoria, storia e destino di una categoria* (a cura, con Francesca Chiarotto, Arago 2010); *L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia* (Bruno Mondadori, 2011); *1917. L'anno della rivoluzione* (Laterza, 2016); *Gramsci. Una nuova biografia* (Feltrinelli 2017; nuova ed. riv. e accr. 2018); *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg* (Neri Pozza, 2019).

Federico Deambrosis, architetto e dottore di ricerca, abilitato al ruolo di professore di seconda fascia, è attualmente ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano dove insegna History of Contemporary Architecture. I suoi interessi sono prevalentemente focalizzati sui decenni centrali del XX secolo, con una specifica attenzione per le esperienze e il dibattito italiani e argentini. Attualmente, sta lavorando sul Made in Italy e la circolazione e diffusione internazionale della cultura progettuale italiana dopo la Seconda guerra mondiale.

Paolo Deganello si laurea in Architettura nel 1966 a Firenze. Dal 1963 al 1974 svolge attività di pianificazione urbanistica per il Comune di Calenzano (Firenze). Nel 1966 fonda, con Andrea Branzi, Gilberto Corretti e Massimo Morozzi, lo studio Archizoom Associati, chiuso nel 1972. La sua attività di architetto e designer continua autonomamente, a Milano, con incarichi in Italia e all'estero. Deganello insegna in svariate università; altrettanto numerosi i contributi teorici espressi attraverso saggi e interventi sulle principali riviste specializzate. Partecipa a mostre di architettura e di disegno industriale di livello internazionale. Personallissimi i suoi contributi nel campo del design, sempre di chiara matrice radicale.

Elena Dellapiana, architetto, PhD, professore associato di storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di architettura e design del Politecnico di Torino. Svolge attività di ricerca e ha pubblicato saggi e monografie sulla storia dell'architettura della città e del design del XIX e XX secolo, sulla formazione degli architetti e sul rapporto tra le arti applicate e il "sistema delle arti" in volumi collettanei e riviste nazionali e internazionali. La monografia *Giuseppe Talucchi architetto* (Celid, 1999) ha ottenuto il premio de Angelis D'Ossat per giovani ricercatori nel 2001. Nel 2013 ha collaborato al volume *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di K. Fallan e G. Lees Maffey (Bloomsbury). Per i tipi Electa ha collaborato alla realizzazione del volume *Storia dell'architettura italiana: L'Ottocento* (a cura di A. Restucci, Milano, Electa, 2005), ha firmato la monografia *Il design della ceramica in Italia 1850-2000* (Milano, Electa, 2010) e, con F. Bulegato, *Il design degli architetti in Italia 1920-2000* (Milano, Electa, 2014). Con G. Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea* (Torino, Utet, 2015-2021).

Chiara Fauda Pichet, è dottoranda in design al Politecnico di Milano con una ricerca sull'allestimento per studi e atelier musealizzati. Ha contribuito a «Exposizioni.com», il primo archivio virtuale italiano di allestimenti. È assistente alla didattica in Storia del Design al Politecnico di Milano e alla Harvard University. Ha svolto attività di ricerca presso la Triennale di Milano. Collabora con la rivista «Inventario. Tutto è progetto». Studia il design e le sue relazioni con l'arte contemporanea.

Ali Filippini, Ph.D in Scienze del Design presso l'Università luav di Venezia dove è stato assegnista di ricerca occupandosi di arti decorative in Italia negli anni cinquanta lette attraverso l'Archivio Paolo De Poli. Insegna Storia della comunicazione e del design al Politecnico di Torino e Critica del design contemporaneo presso l'Università degli Studi della Repubblica di San Marino. Come giornalista pubblicista collabora regolarmente con riviste di settore e a progetti editoriali nell'ambito del design.

Elena Formia, Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, dove collabora con il gruppo di ricerca che si occupa di Advanced Design studiando, nello specifico, la relazione tra pratiche di progetto e futuri in una prospettiva storica. Dal 2019, coordina il Corso di Laurea in Design del Prodotto Industriale e il Corso di Laurea Magistrale in Advanced Design dell'Università di Bologna. Le sue pubblicazioni includono articoli sulle riviste «Design and Culture», «The International Journal of Critical and Cultural Studies», «Journal of Design History» e il volume *Storie di futuri e design. Anticipazione e sostenibilità nella cultura italiana del progetto* per Maggioli (2017).

Gianluca Grigatti, PhD, è archeologo, storico del design, fundraiser. Collaboratore alla ricerca e alla didattica sul design e la sua storia presso il Politecnico di Torino, con l'inserimento nella Collezione Storica del Compasso d'Oro tra i Beni Culturali tutelati dalla Repubblica Italiana, a partire dal 2004, ha indirizzato i propri interessi scientifici sulla definizione di strategie fundraising orientate per la valorizzazione del Cultural Heritage. Ai precedenti interessi associa anche quelli editoriali: componente del Research Study Center di «DIID – Disegno Industriale Industrial Design» dal 2011 al 2014, è redattore di Vitruvius.com.br e di «Ais/Design Storia e Ricerche».

Luciana Gunetti, architetto. Specializzata in Disegno Industriale presso la S.S.D.I della Federico II di Napoli e PhD in Disegno Industriale e Comunicazione Multimediale presso il Politecnico di Milano. Lavora e ricerca nell'area della teoria e della storia del design della comunicazione dal 2000. Dal 2007 si occupa della valorizzazione dell'Archivio Albe e Lica Steiner e, dal 2013, di ricerca e gestione di archivi del progetto presso gli Archivi Storici del Politecnico di Milano. Insegna Storia delle Comunicazioni Visive alla Scuola del Design del Politecnico di Milano e al CFP Bauer dal 2011. Socia di AIS/Design (Associazione italiana degli storici del Design), è membro del comitato direttivo e del comitato di redazione della rivista «AIS/Design. Storia e ricerche». Suoi saggi e articoli sono apparsi in libri, riviste e proceeding nazionali e internazionali. Collabora con il collegio dei revisori delle riviste «AIS/Design. Storia e ricerche», «MD Journal», «QuAD».

Antonio Labalestra, laureato in Architettura presso la Facoltà di Ascoli Piceno. Master Europeo di II livello in Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Roma Tre. Dottore di ricerca in Storia dell'Architettura presso luav di Venezia. Dal 2008 è Professore a contratto di Storia dell'Architettura contemporanea e di storia del design presso il Politecnico di Bari. Dal 2013 dirige la collana di storia dell'architettura e del design "Cadmò" per conto dell'editore Dellisanti, redattore della rivista «QuAD – Quaderni di Architettura e Design» e membro del comitato scientifico della rivista «Sicilia Informa, notizie sul design insulare», Università di Palermo.

Walter Mattana, Architetto e Dottore in Design. Membro dell'unità di ricerca ImagisLab della Scuola del Design del Politecnico di Milano. La sua attività di ricerca e di didattica riguarda gli ambiti dell'analisi e del linguaggio cinematografico e audiovisivo; della cultura e della storia del cinema, con una particolare focalizzazione nel campo del cinema industriale e delle relazioni che questo ha storicamente instaurato con i vari settori del design e dell'imprenditoria.

Andrea Pastorello, architetto, laureato all'Università luav di Venezia, svolge il proprio dottorato di ricerca presso l'Università degli studi di Genova. Ha collaborato con la casa editrice parigina Éditions B2.

Isabella Patti, storico dell'arte e del design, è ricercatrice RTD-b del Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze, dove insegna dal 2008 Storia del Disegno Industriale e Design. I suoi studi in ambito scientifico e accademico si centrano sulla valorizzazione e la diffusione della cultura del progetto con un focus specifico all'analisi della cultura progettuale ludica e i relativi artefatti. Su questo tema ha recentemente pubblicato la monografia *Serious Game Design. Teoria e pratiche sull'esperienza ludica applicata* (FrancoAngeli) e saggi scientifici sul tema delle metodologie di retorica procedurale e narrativa ludica (*Serious Games as Creative Tools to Approach Design/IEA 2018*, *Videogiochi sul design: elementi chiave di creatività vincolata/«DIID» 2018*, *Gameplay and control practices/DIGRA 2018*). Collabora con il collegio dei revisori della rivista della Associazione Italiana degli Storici del design «AIS/Design. Studi e Ricerche» per cui ha pubblicato anche alcuni saggi.

Pier Paolo Peruccio, PhD, è architetto e professore associato in design presso il Politecnico di Torino. Direttore del centro SYDERE (Systemic Design Research and Education) a Lione, in Francia, e vice coordinatore del corso di studi in design del Politecnico di Torino. Svolge ricerca nell'ambito della storia del design e del systems thinking. Co-direttore di collane di libri per gli editori Electa e Allemandi, è autore di volumi sulla storia del design e di articoli sui temi del design e della comunicazione visiva pubblicati in riviste internazionali. Ha tenuto corsi e workshop in Europa, America Latina, USA e Asia. È il curatore della mostra itinerante *Olivetti Makes* (2018-2021).

Daniela Piscitelli, professore associato di Disegno Industriale presso l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli" i suoi interessi si concentrano nell'area del Design della Comunicazione, con attenzione agli scenari e alle culture emergenti come Asia e Africa (Laboratorio Visual Communic-ethic Code). È stata presidente di Alap e vice-presidente del PoliDesign. Attualmente è membro del Direttivo della Sid, Società Italiana scientifica del Design, è coordinatrice della commissione tematica sulla comunicazione visiva dell'ADI Design Index, è World Regional Representative per il IIDD International Institute for Information Design e dal 2017 è vice-Presidente di ico_D (ex IcoGrada). È membro del Tavolo del design interno al Miur ed è membro, con nomina diretta del Ministro dei Beni Culturali, istituita con DM 473 del 2 novembre 2018, successivamente integrato con DM 480 del 7 novembre 2018, della "Commissione di studio per l'individuazione di politiche pubbliche di supporto e sviluppo del design".

Raimonda Riccini, PhD in Disegno industriale al Politecnico di Milano, dove ha lavorato fino al 2001, è professore ordinario all'Università luav di Venezia, dove insegna Teoria e storia del design e Tecnologie e culture del corpo nei corsi di design. Coordinatrice del curriculum in Scienze del design e vicedirettore della Scuola di dottorato in Architettura, città, design della Scuola di dottorato dell'Università luav di Venezia. Ha ideato *Frid – Fare ricerca in design*, il forum nazionale dei dottorati italiani di design, che si svolge ogni due anni nella sede veneziana. Per la Scuola cura le attività dell'annuale "Laboratorio di scrittura". Attiva nella ricerca teorica e storica sul design, da alcuni anni si occupa anche della divulgazione della disciplina sia in campo editoriale sia nell'organizzazione di mostre ed eventi. È socio fondatore e past president di AIS/Design, di cui dirige la rivista on line e peer reviewed «AIS/Design. Storia e ricerche». Già membro del comitato scientifico della XX Triennale di Milano (2001-04), ha curato, con altri, l'XI edizione del Triennale Design Museum (2018-19).

Pia Rigaldiès, laureanda all'Ecole nationale des chartes (Parigi). Le sue ricerche si incentrano sul design radicale in ambito torinese (1964-1974) e sul retaggio di queste esperienze nel design francese degli anni successivi. Nel 2021, dopo aver discusso questa tesi, sarà nominata conservatrice del patrimonio per lo Stato francese, specializzata negli archivi di architetti e designer.

Ramon Rispoli, professore associato nel settore design presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. È docente titolare del Master Universitario in Ricerca e Sperimentazione in Design di BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona (Spagna), e membro fondatore di GREDITS (Gruppo di Ricerca in Design e Trasformazione Sociale). È stato visiting professor presso l'Universidad Autónoma de Aguascalientes (Messico) e presso l'Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Messico); ha realizzato soggiorni presso centri di ricerca internazionali come il Getty Research Institute (Los Angeles, USA) e il Centre Canadien d'Architecture (Montréal, Canada). Nelle sue ricerche recenti si occupa soprattutto di questioni di teoria e storia del design e dell'architettura, con particolare attenzione alle loro dimensioni estetiche e politiche.

Ilaria Ruggeri, graphic designer, ha conseguito la Laurea triennale in Disegno Industriale presso l'Università degli Studi della Repubblica di San Marino, e il Diploma di II Livello in Progettazione Grafica ed Editoria presso l'Isia di Urbino. Dal 2018 è dottoranda in Architettura e Culture del Progetto presso l'Università di Bologna. Dal 2016 collabora stabilmente con i Corsi di laurea in Design dell'Università degli Studi della Repubblica di San Marino in progetti di ricerca nell'ambito della comunicazione visiva, come collaboratrice alla didattica, nell'organizzazione di mostre, eventi, convegni e pubblicazioni. Coniugando ricerca, critica e progetto, si occupa inoltre di comunicazione visiva come libero professionista.

Dario Scodeller, architetto e storico del design, è professore associato presso il Dipartimento di architettura dell'Università degli studi di Ferrara, dov'è coordinatore del Corso di laurea in Design del prodotto industriale. Ha insegnato dal 2005 al 2015 nel Corso di laurea in Disegno industriale dell'Università degli Studi della Repubblica di San Marino/luav di Venezia, in cui è stato ricercatore dal 2012 e dove nel 2014-15 ha diretto il Corso di laurea triennale in Design. Ha pubblicato le monografie *Livio e Piero Castiglioni, il progetto della luce* (Electa, Milano 2003); *Negozi, l'architetto nello spazio della merce* (Electa, Milano 2007); *Gaddo Morpurgo, pensieri, progetti, ricerche* (Foschi Editore, Forlì 2008); *Design spontaneo* (Corraini 2017); *Il design dei Castiglioni. Ricerca sperimentazione metodo* (Corraini, 2019). Le sue indagini e riflessioni critiche sul design sono pubblicate sulle riviste: «Casabella», «Abitare», «Domus», «DIID», «AIS/Design Storia e ricerche», «Luce & Design». È vicedirettore della rivista scientifica di design «MD Journal» pubblicata dall'Università degli studi di Ferrara.

Gianni Sinni, professore associato all'Università luav di Venezia, ha insegnato precedentemente all'Università della Repubblica di San Marino, dove è stato direttore del Corso di Laurea Magistrale in Design. Insieme all'attività professionale, si è sempre occupato di design come strumento di innovazione sociale. Ha recentemente pubblicato il volume *Una, nessuna, centomila. L'identità pubblica da logo a piattaforma* (2018) e gli atti del convegno *Designing Civic Consciousness. Abc per la ricostruzione della coscienza civile* (2019). È stato direttore responsabile, dal 2003 al 2009, di «Socialdesignzine» ed è co-autore dei due volumi *Socialdesignzine* (2005, 2007) e di *Disegnare le città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia* (2009).

Marco Sironi e Roberta Sironi, fratelli, hanno studiato arti, design e letterature a Monza, Milano, Pavia e Alghero. Soci Aiap, dal 2004 hanno dato vita a élitradesign, piccolissimo studio senza soldi ma ad alta intensità di progetti. Da oltre un decennio si dedicano a insegnare: Roberta Basic Design e Colore alla Bauer e allo led di Milano, dopo collaborazioni con il Politecnico e la SPD; Marco al Dipartimento di Architettura dell'Università di Sassari. Entrambi, in parallelo e insieme, portano avanti una libera attività di studio e di scrittura intorno alle questioni del progetto, che delle volte trova sbocchi editoriali su rivista («Progetto Grafico», «MD», «Riga», «Nuova prosa», doppiozero.it, neolocaldesign.it) o in volume (*Sul luogo del design. Intorno al lavoro dei fratelli Castiglioni*, 2014).

Manuela Soldi, laureata in Lettere moderne, consegue nel 2014 il Dottorato in Storia dell'arte presso l'Università degli studi di Parma con la ricerca «Mani italiane. Lavorazioni tessili e industrie artistiche in Italia 1861-1911», insignita del premio Franca Pieroni Bortolotti 2015 dalla Società delle storiche italiane. È assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia con un progetto sull'azienda Bottega Veneta. Collabora con Festivaletteratura di Mantova e Accademia S. Giulia di Brescia.

Elisabetta Trincerini, si occupa di cultura del progetto e delle relazioni tra produzione artistica e habitus culturale, presso l'Università di Ferrara insegna Teoria e critica del design. Ha insegnato per l'Accademia di Belle Arti di Firenze, l'Università di Siena, l'Oklahoma University. Ha collaborato con istituzioni quali: la Fondazione Ragghianti, la Radiotelevisione Svizzera, il Centro Pecci, la Fondazione Palazzo Strozzi, il Canadian Centre for Architecture di Montreal. È attualmente responsabile dell'Archivio storico del Centro Studi Poltronova per il Design.

Andrea Vendetti, dopo essersi laureato alla Sapienza di Roma con una tesi sulle tipografie clandestine della Resistenza italiana, e dopo un soggiorno di studi all'ENSAD di Parigi, si è diplomato in Comunicazione, Design ed Editoria presso l'ISIA di Urbino con una tesi sulla storiografia del graphic design. È al primo anno di dottorato in Design presso La Sapienza, lavora come progettista grafico con archivi e associazioni e sta aprendo a Roma una stamperia a caratteri mobili.

Marzio Zanantoni laureato in Lettere e Filosofia presso l'Università Statale di Milano, si occupa da tempo in modo specifico di tematiche filosofiche e storiografiche della cultura italiana tra Ottocento e Novecento e di storia dell'editoria, in particolare della grafica editoriale. È autore di monografie e di saggi in riviste e volumi collettanei. Sulla grafica editoriale ha pubblicato il volume *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli* (2013).

