

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 Trincherini — 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

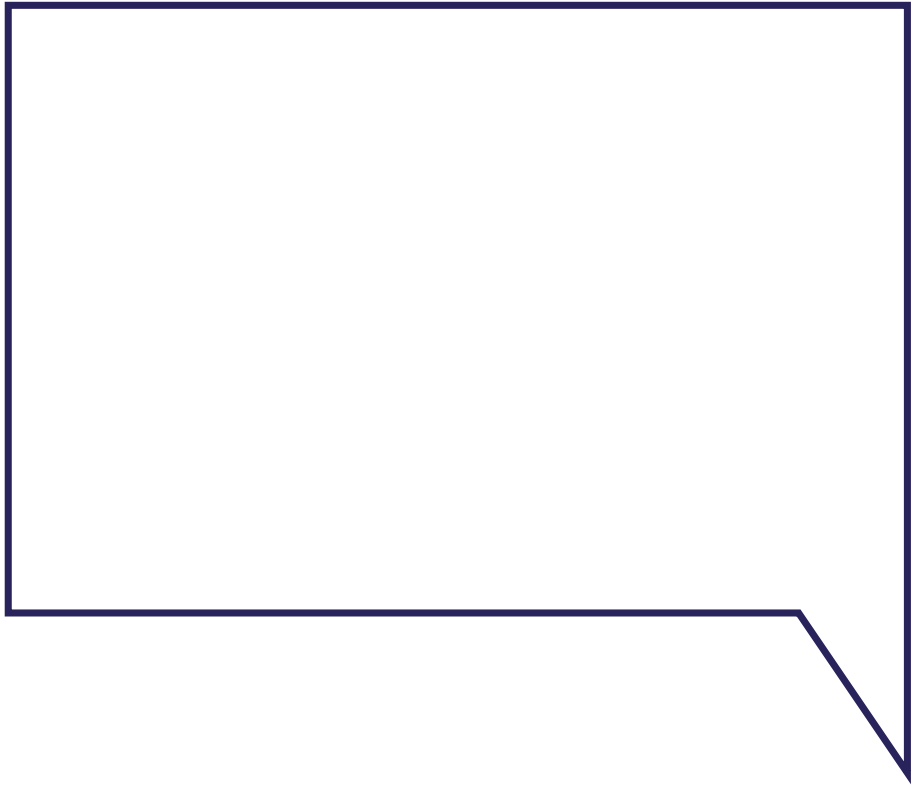
DESIGN TRA LIBERTÀ, UTOPIE E POLITICHE CULTURALI

- 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

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

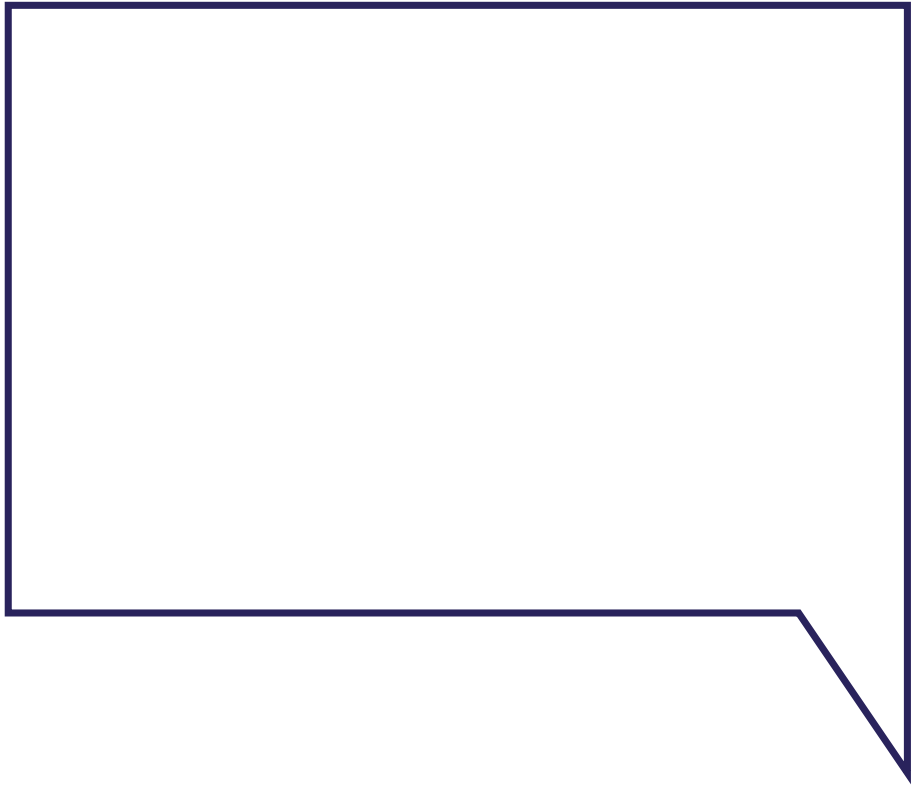
F. BELVISO, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*. In appendice: "La volontà di potenza" nella traduzione di Cesare Pavese, Introduzione di A. d'Orsi, Aragno, Torino 2015

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)

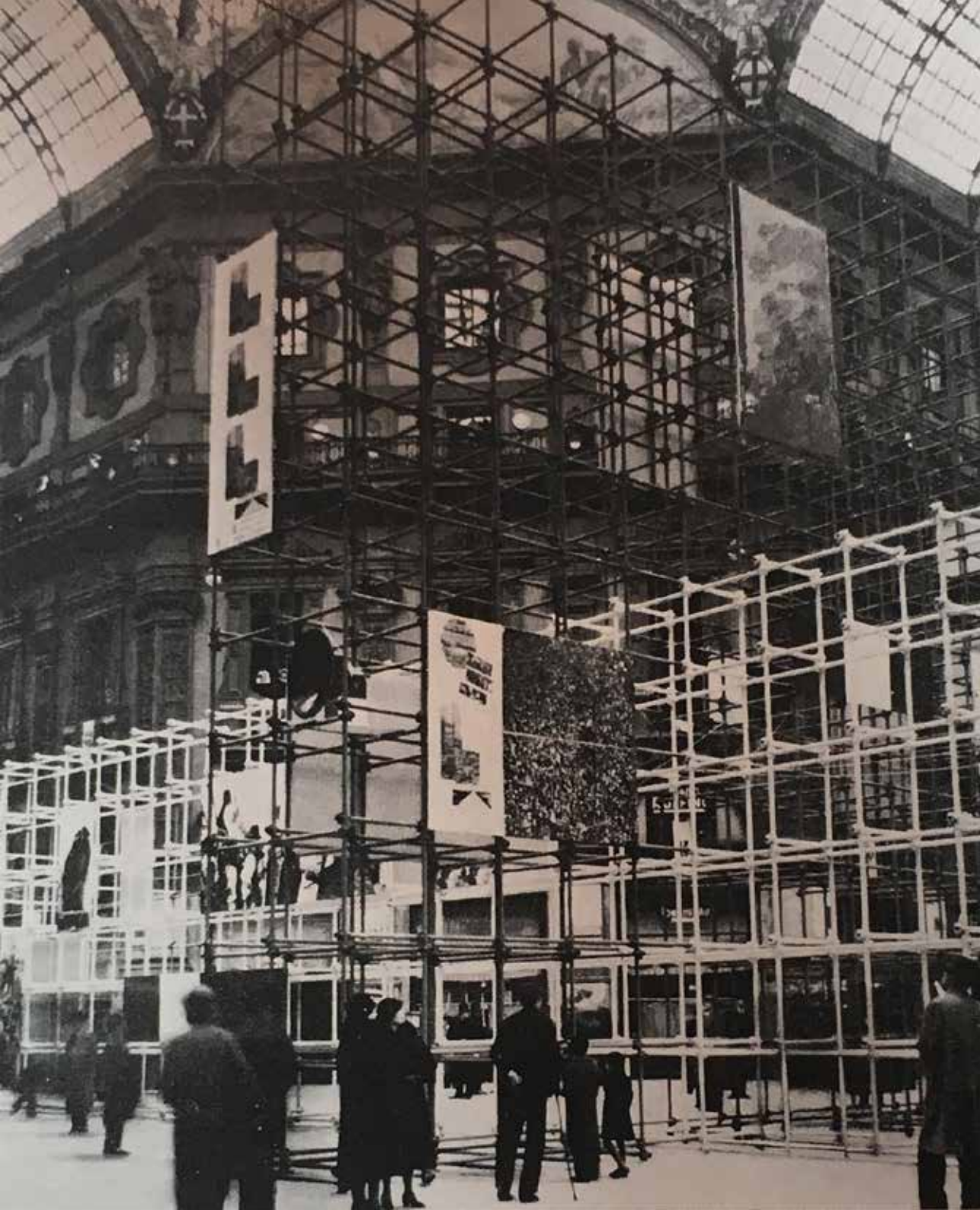
A. D'ORSI, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2019

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, proseguì 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, invitarono 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 Albini 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 Radical, 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.

– NOTE

- [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. *Passages di Parigi*. Torino: Einaudi, pp. 1X-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). *Travimmioni 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 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.

