Italia: design, politica e democrazia nel XX secolo

VERSIONE PRE-PRINT
RILASCIATA DALL'EDITORE

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 Iuav 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 Iuav 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 Statale di Milano

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 Iuav 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 Iuav 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).**
Gianni Sinni — Università Iuav di Venezia
Ilaria Ruggeri — Università degli Studi della Repubblica di San Marino

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 v/s Politica.**
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

369 **Quali merci disegnare, oggi e domani. Quali merci siamo.**
Paolo Deganello

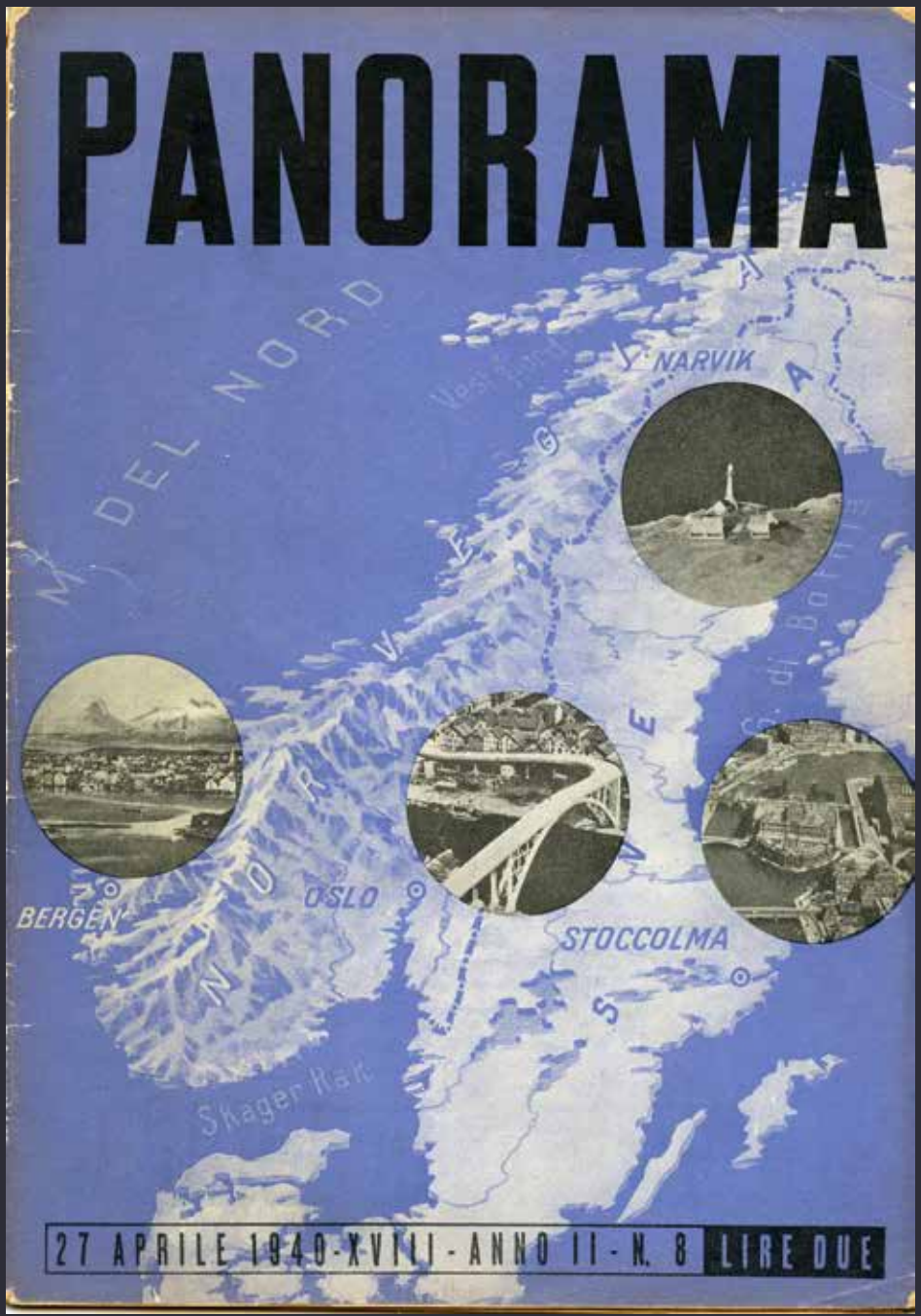
383 **Rappresentare la democrazia. L'irrisolta questione dell'identità visiva della Repubblica italiana.**
Gianni Sinni — Università Iuav di Venezia

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

PANORAMA



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

— Giuseppe Pagano, fascista e antifascista e altre resistenze.

Alberto Bassi — Università Iuav 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.

Sedit dolorumquiam fuga. Nequosse qui blantem nihitaeperum vendior rorest dolupta menime conseritias dolupta tibeatem. Nequis dem et eatis mosam quid magni odipsum estion

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.

Un ritratto di Giuseppe Pagano all'Università Bocconi di cui a destra una immagine del progetto da lui ideato con Giangiacomo Predaval, 1938-1942.

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 dissidente poi e infine dell'avversario». [2]

In relazione a queste considerazioni la figura di Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo 1896-Mauthausen 1945) [3] può considerarsi 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 una straordinaria 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 era 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 trasvolata 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

Gacomo 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 limpidità.

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 in qualche modo fra i primi "artefatti" di design.

Sedit dolorumquiam fuga. Nequosse qui blantem nihitaeperum vendior rorest dolupta menime conseritias dolupta tibeatem. Nequis dem et eatis mosam quid magni odipsum estion

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 de 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].

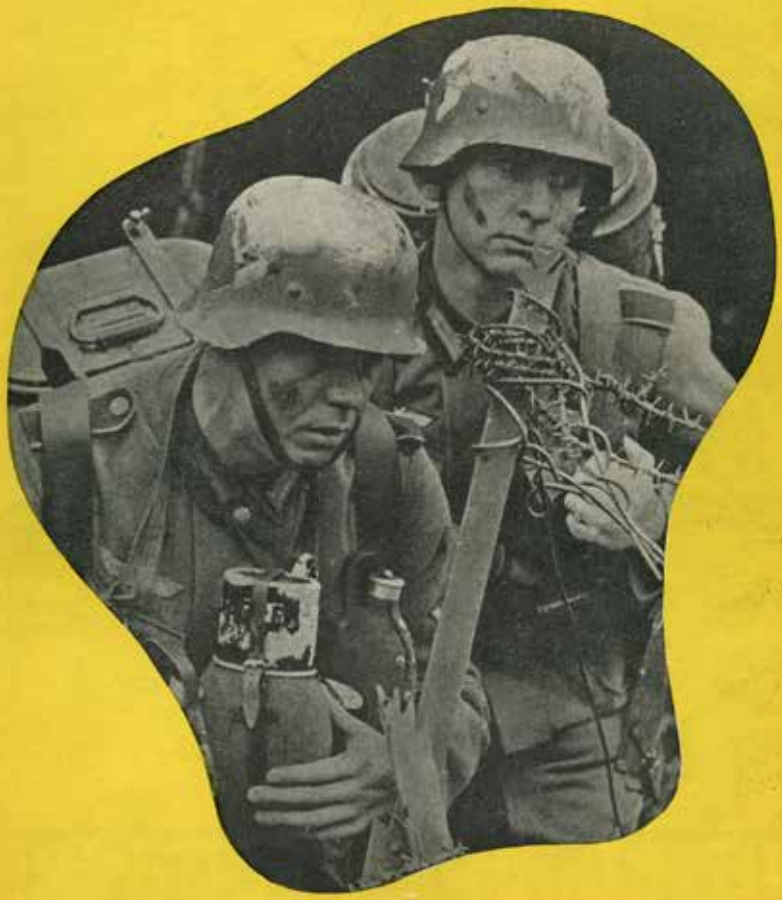
Della *Mostra internazionale della produzione in serie* alla VII Triennale del 1940 – dove con Pagano lavorano Mario Labò, Bruno Ravasi, Dante M. Ferrario, Franco Marescotti, Irenio Diotallevi, Leonardo Sinisgalli, Giovanni Pintori, Ezio Moalli – innanzitutto colpiscono la varietà tipologica e la sicurezza 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, assieme a pochi oggetti d'arredo, 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 delle più avanzate posizioni internazionali nonché anticipatrice e cor-

PANORAMA



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

relata 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'immagine fotografica. Inoltre modifica il progetto grafico

Sedit dolorumquiam fuga. Nequosse qui blantem nihitaeperum vendior rorest dolupta menime conseritias dolupta tibeatem. Nequis dem et eatis mosam quid magni odipsum estion

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 fuggirà 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 in campo di concentramento a Mauthausen (10 giorni prima a Gusen era morto Gian Luigi Banfi e a gennaio Raffaello Giolli).

Dal lager di Mauthausen 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 responsability* o *reputation*; come sostenibilità, economia circolare, usabilità, *design for all*; come *social* e *critical design* – che perfettamente si collegano alle necessità di un'alta, altra 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].

Resistenza.

– **NOTE**

[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; Castelnuovo 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 Occleppo, 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] Sinisgalli 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 tecno-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.