

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 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 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 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).**  
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

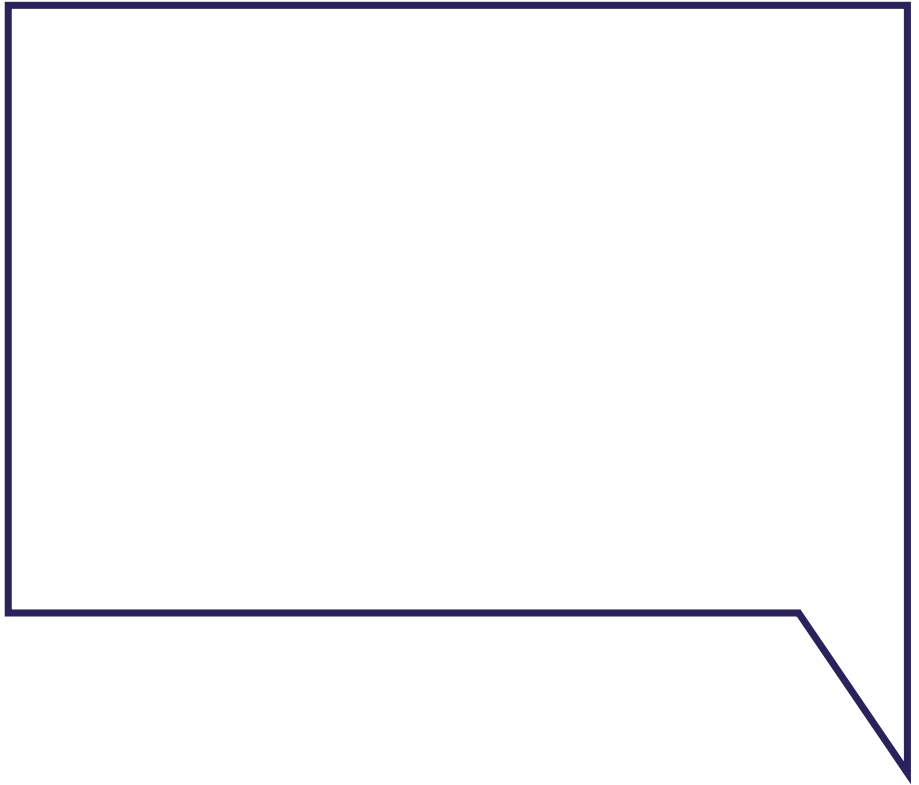
### Track 4

#### 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**







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

**elettrotecnico, elettricista, fabbri sarmamentali, falegnami ebanisti, fotografi, lattonieri, meccanici aggiustatori, meccanici d'auto, meccanici di cantiere, meccanici tornitori, orafi (orefici, oroscultori, incisori) tornitori in lastre, verniciatori letterati, 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 tipografici, 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

**arte, biancherista, bustale**

## CORSI FEMMINILI DEL SABATO E DELLA DOMENICA

biennali

**arte e biancherista**

## 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, elettrotecnico, 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

Dot. Riccardo Bassi

# — 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 *sidlung*, 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 scritte - *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.

L. VERONESI

# 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'espone, 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 rinnovatori 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 convivio 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».

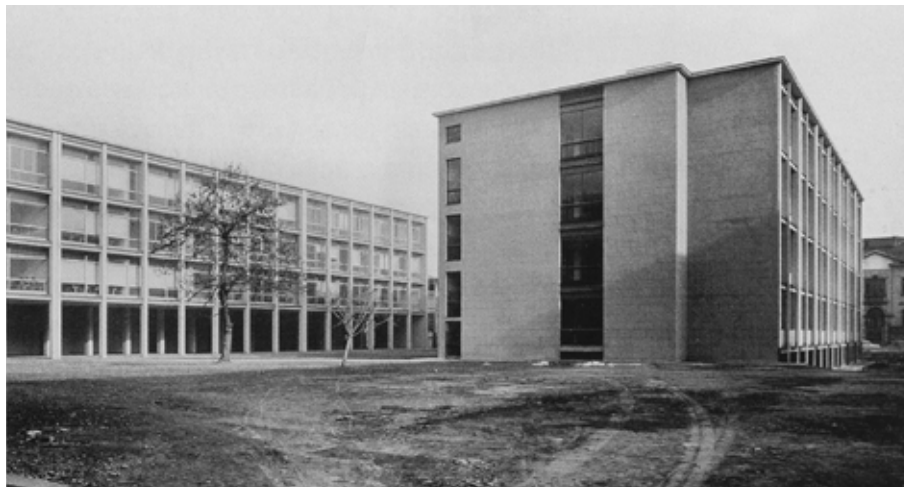


Fig. 4 — Ricostruzione della Scuola Umanitaria, veduta da via Fanti, 1956.

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.

— NOTE

- [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 dischiudersi, 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). *Ueberlieferung 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 fo 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] Declava 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 Enriquez 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.





