Antefatti
Radici della cultura italiana del design

Questo capitolo preliminare prende in esame alcuni antefatti della cultura italiana del design, mettendo in luce gli snodi fondamentali nella definizione di un immaginario moderno dell'abitare, del lavorare e dell'educare, dove oggetti e architetture si configurano come strumenti di formazione, rappresentazione simbolica e giustizia sociale. Senza ambire all'esaustività, il capitolo propone alcune coordinate per inquadrare i temi sviluppati e approfonditi dall'antologia vera e propria, che prende inizio a metà degli anni Cinquanta.

Evitando di risalire alla spesso evocata matrice umanistica del Rinascimento[1], il percorso prende avvio dalla «cultura politecnica» ottocentesca, prima interprete della modernizzazione italiana: un modello educativo e professionale che, esemplificato dalla fondazione del Politecnico di Milano nel 1863[2], mirava a integrare saperi scientifici, tecnici e pratici per sostenere lo sviluppo industriale e formare una classe dirigente capace di affrontare la complessità del reale. Ispirata agli scritti di Carlo Cattaneo e in contrasto con

[1] Come abbiamo ricordato nell'*Introduzione*, una genealogia culturale fa risalire il design italiano al Rinascimento, in particolare al concetto di *disegno* della linea fiorentina difesa da Vasari, alle figure di architetti e artisti «totali», come Brunelleschi e Leonardo, o piú genericamente ai trattati umanistici sull'arte del vivere, in cui è dato largo spazio al ruolo degli oggetti e delle abitudini domestiche. Si tratta di una genealogia pertinente ma che, collocata in una zona intermedia tra spiegazione storica e spiegazione culturale-antropologica, rischia di risultare troppo vaga e di diluire la storia del design in quella della cultura estetica. Coerentemente con la scelta di far iniziare la teoria del design propriamente detta con gli anni del miracolo economico, abbiamo selezionato gli antefatti che permettessero di inquadrare i temi e problemi della modernizzazione italiana.

[2] Si vedano la voce di Frédéric Ieva sulla Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/la-cultura-politecnica_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica) e C. G. LACAITA, *Il Politecnico di Milano: una scuola nella formazione della società industriale, 1863-1914*, catalogo della mostra, introduzione di L. Dadda, Electa, Milano 1981.

la tradizione spiritualistica e idealistica dominante in Italia, questa prospettiva trova una formulazione esemplare nella rivista «Il Politecnico» (1839), dove il nesso fra sapere scientifico, industria e trasformazione della vita materiale viene assunto come progetto consapevole. Nella Prefazione al primo volume, Cattaneo insiste sulla necessità che il sapere tecnico-scientifico, invece di restare confinato nel «santuario della sapienza», circoli come repertorio aggiornato a sostegno della modernizzazione lombarda, della costruzione di infrastrutture, dello sviluppo economico e, piú in generale, di quella «nuova vita industriale» che trasforma il territorio e le abitudini quotidiane. La classificazione delle arti in fisiche, sociali, mentali e belle traduce questo programma in una mappa del sapere che prefigura sia l'istituzionalizzazione degli studi tecnici sia una concezione del progetto come mediazione tra ricerca scientifica, produzione, amministrazione e vita comune: lo stesso orizzonte che continuerà a innervare i dibattiti sulla responsabilità del design nel secondo dopoguerra[3].

Recensendo la Mostra storica d'Arte industriale di Milano nel 1874, Camillo Boito riflette sullo stato delle arti applicate e dell'arte industriale in Italia, leggendo l'esposizione come banco di prova delle ambizioni nazionali e segnale di un ritardo strutturale. La sua critica della dispersione individualistica delle botteghe, dell'eclettismo decorativo e del culto delle glorie passate anticipa temi destinati a lunga fortuna nella cultura del design italiano. Boito invita a istituire scuole e musei d'arte applicata, a valorizzare le tradizioni locali in centri produttivi specializzati, a fondare l'industria artistica sulla cooperazione, la disciplina e la continuità piú che su velleitari slanci individuali.

Il bisogno di innovazione trova un compimento emblematico nel futurismo, in particolare nelle ricerche di Fortunato Depero, che sovverte l'immaginario dell'arte decorativa trasformando monumenti, piazze e padiglioni in dinamiche «architetture pubblicitarie», costruite con materiali industriali per celebrare prodotti, aziende e tecnologie moderne. Nel *Manifesto agli industriali* (1927), che verrà completato da quello dell'arte pubblicitaria nel 1931, la pubblicità diventa l'arte del futuro, gli imprenditori i nuovi mecenati, i cartelloni i moderni quadri sacri, e le fiere i laboratori

[3] Per una ricostruzione storico-sociale del nesso tra arte e industria, cfr. E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985.

dove lo «stile della macchina» sostituisce le scenografie «passatiste». Per Depero, il design è insieme allestimento, comunicazione e spettacolo. Mentre si afferma un'idea del futurismo piú ironica e giocosa – la linea della seconda generazione, che allontanandosi dalla retorica virilista e bellica di Filippo Tommaso Marinetti si incarnerà esemplarmente in Bruno Munari –, si intravede già il ruolo centrale che grafica, branding e display assumeranno nella cultura visiva contemporanea.

Gli anni del fascismo, spingendo verso la modernizzazione del paese e la nazionalizzazione dell'economia, sono determinanti per la nascita di una cultura del design. Controbilanciando i discorsi piú audaci e sperimentali delle avanguardie futuriste, anche l'idealismo filosofico di Giovanni Gentile prepara il terreno con una fondazione filosofica delle arti applicate. Nel discorso sul «concetto» delle arti decorative (1928), Gentile interpreta la decorazione come processo attraverso cui lo spirito si appropria del mondo, trasformando il corpo, gli abiti e gli oggetti d'uso in prolungamenti idealizzati dell'interiorità. L'arte decorativa non è semplice ornamento, ma esercizio di educazione estetica e morale che consente all'uomo di elevare i bisogni materiali verso l'ideale. Questo quadro teorico fornirà al discorso sul design un lessico idealistico – spiritualizzazione della materia, unità fra etica ed estetica – potenzialmente ostile alla tecnica e destinato a convivere, talvolta in tensione, con le istanze razionaliste e funzionaliste. Nel discorso di Faenza, Gentile riconosce inoltre nell'arte decorativa l'espressione nazionalistica delle «forze reali» del paese, esempio paradigmatico di quelle tradizioni produttive tipicamente italiane su cui intende scommettere la politica fascista.

Sempre nel 1928, non solo conciliando aspetti del futurismo e dell'idealismo ma democratizzando i miti dell'identità nazionale e dell'estetica dannunziana dell'esistenza[4], Gio Ponti inaugura la

[4] D'Annunzio, inventore del nome «Rinascente» nel 1917 per Borletti, aveva trasformato il grande magazzino in un mito di rinascita continua, un marchio-fenice che si offre come palcoscenico della nuova civiltà dei consumi. Lo stesso dispositivo mitopoietico organizza il Vittoriale, automonumento e «teatro dell'io», dove la vita del poeta viene museificata come opera d'arte totale e patriottica. Cfr. E. PAPADIA, *La Rinascente*, il Mulino, Bologna 2005 e R. GIANNANTONIO, S. FROMMEL e S. SEMES, *Il Vate e l'architettura. Gabriele D'Annunzio tra estetismo ed eclettismo*, Ianieri Edizioni, Pescara 2020. Sulla casa come mito dell'estetismo decadente, si veda anche M. PRAZ, *La casa della vita* (1958), nuova ed. accresciuta, Adelphi, Milano 1979 e ID., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli* (1945 e 1964), nuova ed., Longanesi, Milano 2009.

rivista «Domus» con un testo capitale nella storia del design: la teoria della «casa all'italiana», espressione di una civiltà a un tempo tecnica e umanistica, in equilibrio fra modernità e tradizione, aperta al futuro ma profondamente radicata nella civiltà mediterranea dell'abitare. La casa di Ponti è un dispositivo spaziale aperto in continuità tra interno ed esterno, e, in opposizione alla casa nordica come rifugio imbottito e alla *machine à habiter* di Le Corbusier, è concepita come scenario della vita spirituale, dove al comfort materiale si associa un «conforto» etico e psicologico. Come si ribadirà in *Amate l'architettura* (1957), «la purezza originale del rapporto tra forma e funzione» non nasce dalla sola necessità tecnica, ma da un impulso la cui natura è «quasi di morale»[5]. Cellula borghese della riforma dei costumi, degli usi e dei comportamenti quotidiani, la casa è la quintessenza di un «vivere all'italiana» che si trasformerà in segno distintivo del Made in Italy.

Gli anni Trenta aprono all'orizzonte del design industriale e, con la figura di Edoardo Persico, a una dimensione piú apertamente internazionale, democratica e antifascista. Nella lettura che Persico dà della sedia in metallo di Mies van der Rohe (1931), la logica costruttiva, derivata dai sedili automobilistici, si intreccia con un simbolismo umano e naturalistico. La sedia diventa cosí ritratto di una «modernità leggera», che non separa il mondo della tecnica da quello della natura e che, come negli scritti di Charles Baudelaire su Parigi, celebra un nuovo ideale di «bellezza moderna», sportiva, aggraziata e soprattutto *giovane* perché figlia del suo tempo[6]. Negli interventi successivi Persico chiarisce la dimensione morale e politica della sua idea di design, che secondo i dettami modernisti si situa in continuità con l'architettura. In *Un ideale* (1932) individua nel «viaggiatore in tram» il destinatario della progettazione moderna: case minime, alloggi razionali, mobili combinabili per la gente comune[7]. Mentre nella conclusione dantesca di *Profezia dell'architettura* (1935), in aperta polemica con la retorica fascista, rivendica la missione salvifica dell'architettura, intesa a tutti gli effetti come Arte, entro un «movimento di coscienza collettiva»:

[5] G. PONTI, *Lezione a proposito d'un W.C.*, 1957, qui alle pp. 141-45.

[6] Cfr. B. CARNEVALI, *Un altro modernismo. La linea Persico-Olivetti*, in D. BALICCO (a cura di), *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti* («L'ospite ingrato», VI), Quodlibet, Macerata 2021, pp. 17-37.

[7] Si veda C. MELOGRANI, *Progettare per chi va in tram. Il mestiere dell'architetto*, Quodlibet, Macerata 2020, che si richiama al programma di Persico difendendone l'attualità.

d'ora in poi, nel panorama italiano, l'estetica del design sarà sempre piú una questione morale e civile.

Incarnando la lezione di Persico sul piano delle forme come dei materiali e dei processi produttivi, Franco Albini scrive a proposito della Gommapiuma Pirelli (1936). Redatto per la VI Triennale, questo importantissimo testo analizza le qualità del materiale – elasticità, indeformabilità, igiene, durata – e ne indaga le implicazioni industriali per una produzione seriale di sedute e imbottiture. La sperimentazione tecnologica è anche in questo caso una riflessione morale: promuove un'etica della modestia e della misura, fondata su materiali poveri, strutture essenziali e ritmi regolari, in opposizione al virtuosismo tecnico e all'unicità spettacolare dell'opera[8].

Nel pieno della guerra, il testo di Giuseppe Pagano *Civiltà industriale* (1942) invita a superare i pregiudizi verso la macchina, la fabbrica e la produzione in serie. Pagano riconosce nel lavoro industriale una matrice di valori collettivi – cooperazione, giustizia distributiva, pace sociale – e ne rivendica le affinità con le arti visive e la poesia moderna. Nasce la «civiltà della macchina» capace di integrare dimensione economica ed esistenziale. Nel secondo dopoguerra, come scriverà Giampiero Bosoni, il razionalismo sembrerà «finalmente vincitore, connesso a una effettiva spinta di rinnovamento democratico della nazione capace di fornire modelli e programmi al grande tema della ricostruzione nazionale, che doveva essere ideale ricostruzione delle coscienze»[9]. Questa visione troverà un compimento emblematico nel progetto di Leonardo Sinisgalli, che, nel contesto dell'impresa pubblica del boom economico, farà della rivista «Civiltà delle macchine» (1953-79) un laboratorio di umanesimo industriale, assumendo la macchina come nuovo centro simbolico della modernità[10].

Con quello di Ernesto Nathan Rogers incontriamo uno dei piú importanti testi programmatici della nostra raccolta, la cui eco ri-

[8] Cfr. G. BOSONI, *Franco Albini e la gommapiuma Pirelli. Per una storia della schiuma di lattice di caucciú in Italia (1933-1951)*, in «Ais/Design. Storia e Ricerche», II (2014), n. 4, pp. 236-74.

[9] G. BOSONI, *1946-1980*, in V. GREGOTTI, *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*, a cura di G. Bosoni, M. De Giorgi e A. Nulli, Electa, Milano 1986, p. 233. Cfr. anche R. RICCINI, *Pensare la tecnica, progettare le cose. Storie del design italiano 1945-1980*, Archetipo Libri, Bologna 2012, pp. 33-60.

[10] Cfr. V. SCHEIWILLER (a cura di), *Civiltà delle macchine: antologia di una rivista, 1953-1957*, Libri Scheiwiller, Milano 1988; M. FERRANTE, *Cultura e imprese, un caso italiano. Breve storia di «Civiltà delle Macchine»*, Quodlibet, Macerata 2025.

suonerà in molti altri pezzi, fino all'epilogo di Andrea Branzi. Nel citatissimo brano *Dal cucchiaio alla città*, tratto dal potente discorso sul compito della ricostruzione nel dopoguerra (1946), Rogers afferma la necessità di un progetto unitario che colleghi scala domestica e scala urbana, oggetto d'uso e organizzazione del territorio, all'interno di un quadro etico-politico che articola quattro valori fondanti: utilità e bellezza, giustizia e libertà. Contro ogni riduzione dell'architettura a puro funzionalismo o sterile estetismo, serve una concezione «continua» del progetto, capace di distinguere ciò che può essere standardizzato – la dotazione tecnica minima dell'abitazione, i servizi – da ciò che deve restare proprio della libera espressione individuale e comunitaria.

Ultimo «antefatto», il testo di Maria Montessori sull'«ambiente educativo» (1948) porta questa genealogia nel campo pedagogico, anticipando un tema che nutrirà, tra gli altri, il lavoro di Bruno Munari e di Enzo Mari. L'ambiente scolastico vi appare come un sistema integrato di oggetti, arredi e spazi proporzionati al bambino, progettati per promuovere l'autonomia, la responsabilità e l'attenzione: dimensioni accessibili, controllo dell'errore incorporato nelle cose, qualità estetiche come vettori di curiosità e apprendimento. Pur senza nominare il design, Montessori concepisce un paradigma in cui ogni dettaglio materiale – dal lavabo basso allo scaffale aperto – ha una funzione formativa, e l'ambiente agisce come «maestro silenzioso». La pedagogia montessoriana mostra come la forma degli oggetti e degli spazi non solo rifletta, ma *produca* valori sociali e possibilità di emancipazione, prefigurando l'approccio progettuale che, tra anni Cinquanta e Ottanta, esplorerà le relazioni fra design, diritti e cura. Condensata nell'immagine-simbolo della sedia – qui uguale a quella degli adulti ma a misura di bambino –, si afferma l'idea del design come fattore strutturale di sviluppo degli individui, della società e di un'intera cultura.