

Una vita per la grafica: ma anche per tutto quello che la grafica d'oggi significa: valori estetici, valori sociali, valori politici. Tutta l'attività di Albe Steiner è stata imperniata sopra un'attenta e costante pratica del suo lavoro professionale, ma d'un lavoro sempre volto a un fine artistico e insieme educativo, politico, morale. Parlare d'una « moralità dell'arte », dell'attività artistica, è cosa insolita e apparentemente desueta; i più pretendono che l'arte sia cosa astratta, edonistica, ludica, anche in un'epoca di travaglio sociale ed economico come la nostra. Ma, invece, per Albe Steiner il concetto d'un'« arte per l'arte » di romantica memoria era stato da sempre impensabile, sin dagli anni, credo, dell'adolescenza. Certo quando lo conobbi (erano i lontani tempi degli anni 35-40 quando gli antifascisti in Italia si contavano sulle dita) già Albe aveva una concezione del suo futuro lavoro che era impostata sopra una consapevolezza dell'interdipendenza tra attività artistica e attività politico-sociale.

E, sin dai primissimi lavori per la stampa clandestina fino alla liberazione, poi nell'impostazione grafica del « Politecnico », poi nell'attività svolta durante il biennio della sua permanenza in Messico, Albe matura una sua concezione della grafica che per quei tempi appare come del tutto nuova e inedita.

Mentre in Italia divampano le lotte estetiche tra rigurgiti novecenteschi e preoccupazioni neorealiste, che confondono le acque dell'ambiente artistico lombardo, (dove ancora sopravvivevano alcuni nostalgici protagonisti di Corrente e si venivano evidenziando le prime aspirazioni picassiane sino allora sconosciute nel nostro paese), Albe, si dedica intensamente ad una messa a punto della grafica in tutte le sue diverse e spesso contrastanti espressioni, senza lasciarsi irretire dalle lusinghe delle « arti pure » nelle quali avrebbe facilmente potuto crearsi uno spazio vitale, a patto però di prescindere da quelli che erano i suoi interessi più decisivi. Possiamo affermare senza alcuna esitazione che si deve a lui (oltre che a Boggeri, che già nel '33 aveva aperto il suo studio grafico, e a Huber che nell'anno '39 aveva importato dalla Svizzera il nuovo « verbo » funzionalista), se la grafica italiana è stata ed è divenuta quella che oggi conosciamo.

La lucida impostazione data alla grafica da Albe — formatosi, come dicevo, nelle operazioni della clandestinità, e poi nella partecipazione messicana al « Taller de Grafica Popular » — e arricchitosi attraverso lo studio delle avanguardie europee tra le due guerre (ricordo ancora d'aver visto per la prima volta nel suo studio la serie, allora sconosciuta, da noi, dei *Bauhausbücher*), gli permise di iniziare la sua vicenda creativa partendo da una assai precoce maturità intellettuale e stilistica.

Come possiamo e dobbiamo giudicare le caratteristiche dell'opera steineriana? Non credo che si possa né debba applicare facili etichette alle opere veramente originali e autonome. Se, poc'anzi ho accennato a lontani influssi bauhausiani (o, potrei aggiungere, di certe esperienze grafiche sovietiche dell'epoca costruttivista), l'ho fatto per indicare un'ascendenza innegabile, soprattutto per spiegare l'origine di alcune delle sue prime realizzazioni (come ad esempio il manifesto per la mostra della Ricostruzione o la rivista Escuelas). Ma, quasi subito, dopo queste prime esperienze Albe sviluppa un suo stile preciso e personalissimo, alieno da decorativismi, da piacevolezze Liberty (anche nell'epoca in cui l'Italia vide un massiccio ritorno ai moduli di questo stile), lontano da ogni compromesso snobistico; uno stile, dunque, rigoroso e preciso, ma estremamente aperto e vario a seconda delle esigenze che man mano gli si venivano presentando.

Ritengo che, per offrire una sia pur concisa e incompleta esemplificazione della sua attività nei diversi settori dell'universo grafico, possa essere preferibile esaminare sommariamente almeno alcuni dei momenti più salienti del suo operare, anziché insistere in un'elencazione completa ma pedantesca delle opere e degli interventi che non potrebbe che risultare uggiosa e oltretutto superflua.

Si prenda allora come primo esempio, tra i più significativi, quello della creazione di « Politecnico » avvenuta nell'immediato dopoguerra assieme a Elio Vittorini. (Non dimenticando, l'aspetto insolito di questa collaborazione tra un letterato e un artista visuale e l'importanza, non solo grafica ma di contenuto concettuale, che questa collaborazione doveva avere).

L'apparizione d'una rivista settimanale come il « Politecnico », negli anni incerti ma carichi di entusiasmo del dopoguerra, doveva costituire un fatto di valore rilevante per tutto il successivo sviluppo della cultura italiana in quanto, questa rivista si presentava (a differenza di quanto era accaduto con altre pubblicazioni di quegli anni: « il Mondo » di Firenze, « La Nuova Europa » di Roma, « Società Nuova » di Milano) con una veste e una impostazione grafica completamente nuova; (nuova soprattutto per il nostro paese dove i fermenti delle avanguardie sovietiche e germaniche tra le due guerre non erano ancora giunti). Possiamo affermare, credo, senza tema di smentite come, prima d'allora, presso i « letterati » nostrani, ogni consapevolezza di fenomeni artistici appartenenti all'area visuale fosse del tutto assente. Se erano noti i nomi di Joyce o di Kafka, di Proust o di Gide, erano quasi del tutto ignoti quelli di Klee e di Mondrian, di Majakovskij e di Malevic, almeno presso la

maggior parte dell'intelligencija italiana. (Per non parlare poi delle classi popolari, alle quali oltretutto era rivolta la nuova pubblicazione, almeno intenzionalmente).

Ed ecco, invece, un settimanale dall'aspetto in apparenza dimesso, ma estremamente curato in ogni suo particolare tipografico. A cominciare dalla testata, dove la negativizzazione della scritta, inserita in una banda rossa, era resa più efficace dall'apertura verso l'alto della scritta stessa, con quell'effetto di indeterminatezza dell'immagine, allora ancora mai sperimentata. Tutte le pagine, del resto, con la scelta di nuovi caratteri *bastoni*, dove solo l'alternanza dei singoli corpi creava una demarcazione visiva, e dove il frequente uso di bande nere, bianche o rosse, faceva risaltare con maggior spicco le immagini incluse, doveva poi servire da modello per molti periodici e quotidiani apparsi negli anni successivi (si pensi anche ai primi numeri del « *Giorno* »).

Oltre a ciò l'uso delle illustrazioni sempre poste in funzione del testo e non solo come complemento decorativo, la loro utilizzazione non edonistica ma funzionale, la voluta asimmetria delle pagine, pur nella rigorosissima « *griglia* » che ne costituiva la base, dovevano rappresentare altrettanti momenti fondamentali per i successivi sviluppi della rivista stessa e di altre pubblicazioni dello stesso tipo. Alcuni schematismi grafico-compositivi, già emersi nel « *Politecnico* », dovevano riapparire in altre sue impostazioni di giornali e di riviste, come nel progetto per il quotidiano « *Oggi* », in quello per il « *Milano Sera* », nell'impostazione del « *Contemporaneo* », di « *Realismo* » e soprattutto di « *Rinascita* ».

Anche in questo caso l'utilizzazione, anzi il ricupero, dei caratteri bodoniani al posto dei bastoni del « *Politecnico* », mi sembra un fatto degno di considerazione. Se nel « *Politecnico* » Steiner aveva contrabbandato alcuni elementi formali che si possono far risalire — come ho già detto — a certi schemi grafici e impaginativi di origine svizzera e sovietica, nel caso invece di « *Rinascita* » ci troviamo di fronte, per l'appunto, ad una « *rinascita* » di modi più latini. L'aulico e classico carattere bodoniano, di solito legato a memorie ottocentesche e borghesi, viene qui restaurato, ma senza nessuna « *pompa* », anzi mantenendo una connotazione di armoniosa semplicità e al tempo stesso di « *modernità* » europea. Fatto, quest'ultimo, che doveva contribuire non poco a dare alla rivista comunista una sua peculiare atmosfera di non-conformismo ideologico e politico.

Ma l'attività dedicata alla stampa di partito e alle molte riviste sorte

attorno alla sinistra politico-culturale (possiamo citare tra le altre: « Mondo Nuovo », « La Sinistra », « Tempi Moderni », « Italia contemporanea », ecc.) non è stata che una delle tante a cui Steiner si dedicò. Accanto a questa occorre ricordare la vasta azione svolta per l'editoria moderna: per Einaudi, per Zanichelli, per Feltrinelli; basterebbe la serie numerosissima delle sovracoperte progettate per la collana Universale Economica di questa casa editrice, a costituire una sorta di pinacoteca grafica universale. La novità dell'impaginazione della copertina, l'utilizzazione della fotografia alternata con la semplice scritta, la disposizione eterodossa dei titoli, fanno di questa serie una delle pietre miliari nella storia della editoria nostrana.

Un altro settore dove le qualità ideative e fantastiche d'un grafico si mostrano con più evidenza è certo quello del marchio; tanto nel suo aspetto di « brandmarck » che in quello di logotipo (ossia di « marchio di fabbrica » puro e semplice e di marchio impostato sopra una serie di lettere o sopra un'unica lettera riferita al nome della ditta o della società di cui il marchio è il « simbolo »). Nel caso del marchio, come è noto, il concorrere d'un aspetto estetico attraente (curioso, stilisticamente caratterizzante) e d'uno pratico (la leggibilità e la non confondibilità della sigla), costituisce uno dei fondamentali requisiti, sicché non è facile l'incontro delle due caratteristiche che non devono in alcun modo prevaricare l'una sull'altra.

La natura, a un tempo iconica e verbale, del marchio deve, pertanto, essere curata in maniera particolarmente attenta. Alcuni marchi di Steiner rimangono esempi tipici nell'utilizzazione tanto dell'elemento formale che di quello concettuale. Troppo spesso il grafico deforma eccessivamente gli elementi iconici o quelli del lettering, realizzando strutture paradossali che possono riuscire gradevoli ma sono di difficile identificazione. Questo non è mai accaduto nel caso dei marchi ideati da Steiner. Si veda, tra i tantissimi, un logotipo come quello per il *Teatro Popolare Italiano*, dove le tre lettere iniziali (T, P, I) costituiscono un unico complesso geometrico, un'unica « Gestalt », dove la negativizzazione della lettera P è sufficiente a evidenziare la positività delle altre due lettere. E si veda, ancora, il logotipo del *Sapol*, dove la presenza del nome del prodotto tracciato entro il marchio acquista un significato speciale perché utilizza al tempo stesso la sagoma serpentina della S e l'intera presenza negativizzata della scritta. Un altro marchio, invece, quello della ditta Stagni, è un esempio dei più singolari: la lettera che costituisce la base del logotipo, in questo caso, è resa più esplicita iconicamente dalla presenza entro la stessa d'una ellisse bianca che

include a sua volta un disco scuro: vero e proprio « occhio » che forse sta a indicare la « ragione simbolica » di questa azienda specializzata in un'attività di tipo visuale (serigrafie, fotoincisioni, pubblicità). Altro esempio, forse il più decisivo, è quello del logotipo realizzato per la cooperativa popolare COOP e impiegato sia nelle insegne degli edifici, che nelle scritte, negli imballaggi, nei dépliant; così da costituire una autentica « corporate image », un'immagine coordinata, utilizzabile dalla cooperativa nelle sue molteplici funzioni. L'uso dei quattro cerchi, il primo spezzato, l'ultimo con l'appendice dovuta alla gamba della P, e i due intermedi interi, conferisce subito al logotipo (pur nella sua chiara leggibilità) una particolare valenza semantica, quella appunto della « rotondità », della « pulizia », della « completezza »: connotazioni che risultano tosto evidenti e valsero a sollecitare il favore del pubblico per questa cooperativa popolare.

Molto spesso — l'ho già osservato altrove — le singole lettere del nostro alfabeto possiedono delle valenze connotative che le assimilano alle possibilità semantiche proprie delle scritture ideogrammatiche. Ebbene, questa evidenziazione di valori semantici è tanto più importante nel caso d'un logotipo che debba offrire un tipo di comunicazione immediata e a livello popolare. Di questo evidentemente si preoccupava, coscientemente o istintivamente, Albe Steiner quando metteva a punto logotipi come quello della COOP e di altre importanti ditte (come quelli per la Pierrel, per la Bertelli, per l'Alecta, per il Compasso d'Oro, per la Quattordicesima Triennale ecc.).

Sono costretto, a questo punto, a trascurare molte delle iniziative di Albe, forse più note di quelle fin qui elencate per il loro carattere ufficiale e sociale come l'allestimento del Museo Monumento di Carpi alle vittime del nazismo, come la serie di manifesti per la campagna dell'Unità, come altre campagne per la pace, per l'antifascismo. Molte di queste scritte, di questi manifesti, di questi documenti, non presentano, dal punto dell'invenzione grafica, caratteristiche tali da dover essere puntualizzate a parte.

Un capitolo, invece, che, seppur minore, non può essere trascurato, è quello del disegno industriale. Albe fece parte, per un certo tempo, del comitato direttivo dell'ADI (associazione per il disegno industriale, di cui fu tra i fondatori) e partecipò attivamente alle appassionante discussioni, teoriche e pratiche, che ebbero luogo in quel periodo; soprattutto per quanto riguardava l'opportunità di inserire la grafica (il *graphic design*) nell'ambito dell'*industrial design*. La tesi di riconoscere la « dignità » di disegno industriale a quel disegno grafico che fosse tridimensionale, ma anche a quello che — seppur bidimensionale — sottostasse ad una globalità

programmativa, era appunto la tesi difesa da Steiner e doveva avere la meglio su altre opinioni. La prova pratica di questo interesse di Steiner per il design è stata offerta, effettivamente, da alcuni suoi lavori decisamente considerabili di industrial design, come la progettazione della Ball-Pen (1958) e soprattutto quella di alcuni imballaggi per i medicinali Lark e per quelli Pierrel.

È cosa pacifica oggi che il packaging rientri in pieno nel campo del product design, ma a quei tempi non erano molti i grafici che ne avessero una chiara coscienza. L'osmosi tra elemento grafico, lettering e composizione tridimensionale del packaging (che si può chiaramente constatare in alcuni lavori, come ad esempio in quello per la Pierrel), costituì pertanto una delle preoccupazioni e delle realizzazioni di Steiner in quel periodo, e fu raggiunta da lui con estrema precisione.

Quando Steiner accettò di svolgere un'attività didattica presso il Convitto Scuola Rinascita, alla Scuola del Libro dell'Umanitaria, e ancora all'Istituto Statale di Urbino, un'altra fondamentale parentesi si venne a schiudere per la sua attività. La sua didattica, molto precisa e diretta, gli permetteva un approccio caldo ed efficace con gli allievi; non c'è dubbio che la generazione di grafici usciti dalle aule del Convitto Rinascita, dalla Scuola del Libro dell'Umanitaria e dai corsi di Urbino, sia venuta a costituire un piedistallo importante per gli sviluppi attuali e futuri della grafica italiana.

A questo punto credo che sia doverosa un'ultima annotazione che riguarda quel settore di cui sinora non abbiamo trattato e che quasi tutte le testimonianze apparse sino ad oggi sull'opera di Steiner hanno trascurato. Quella, precisamente, dell'attività di « arte pura », non asservita a fini professionali, sociali o politici, di cui Albe fu egualmente un cultore.

Ebbi ad osservare sin dalle prime righe di questo scritto come la mentalità così profondamente « impegnata » socialmente e politicamente di Albe rifuggisse dagli indugi troppo piacevoli nel settore d'un'artisticità fine a se stessa. Ma, se questo era vero per tutto ciò che si riferiva alla sua azione di professionista e di uomo politico, era meno vero per quanto si riferiva alla sua attività di uomo privato, di uomo sensibile alle sollecitazioni delle bellezze naturali e artistiche. Albe ha lasciato numerosissimi disegni, schizzi, abbozzi, quasi sempre dovuti ad un suo immediato e spontaneo « piacere » di visualizzazione, « privata » e destinata a rimanere tale. Si tratta di fogli e fogli dove sono ritratti: paesaggi, e di isole amate (come Panarea, di Mergozzo, di Eraclea, del suo viaggio a Cuba). Sono disegni dove

un'estrema abilità tecnica permette all'artista di affrontare la resa di qualsiasi tema senza esitazioni, attraverso un ductus lineare di estrema e tagliente precisione, di scandita purezza.

E a questi occorre aggiungere la serie delle sue ricerche fotografiche che, già di per sé, costituiscono un esempio di utilizzazione decisamente artistica e creativa di questo medium.

Albe non ha « voluto » fare il pittore o l'incisore, non ha creduto opportuno dedicare le sue forze migliori a operazioni che, in un momento così difficile per il nostro paese come quello degli anni del dopoguerra, non poteva che giudicare frivole. Per questo ha concentrato i suoi sforzi nell'ambito della grafica « funzionale », di quella grafica che gli permetteva, oltre al successo professionale, un successo sempre accompagnato da una finalità socio-politica. Sarebbe, credo, davvero stolto e fatuo, e contrario al suo desiderio, rimpiangere oggi l'Albe pittore, o incisore. La sua produzione grafica è stata e rimane, altrettanto vitale per l'arte contemporanea di quella di ogni altro nostro grande artista visuale.

*Gillo Dorfles*