

Il modo in cui Albe Steiner mi si presentò in apertura del secondo dopoguerra: aveva smesso appena il ruolo di comandante partigiano, era un uomo mite e sorridente, una voce allegra, un viso largo illuminato dal chiarore stupendo degli occhi e da qualcos'altro che a poco a poco imparammo a conoscere. Eravamo, io lui altri, un gruppo di intellettuali, comunisti e socialisti, messi assieme per fare « Milano-sera », giornale del pomeriggio, espressione della « sinistra unita ».

L'incontro avvenne una mattina dell'agosto '45 in uno stanzone della sede del « Corriere », in Via Solferino, un pugno vociante di uomini che, in molti casi, si conoscevano appena di nome o per qualche saggio pubblicato in riviste semiclandestine: Vittorini, Bonfantini, Fortini, Gatto, Aventi, Morosini, Monicelli, Trevisani, Baldi che dovevano essere i « redattori », e, fra i collaboratori, De Benedetti, Massimo Carrà, Dino Risi, Strehler...

Steiner disegnò il « menabò », ed eseguì l'impaginazione. Era l'unico, fra noi, preparato al suo compito, anche se lui pure si trovava a vivere la prima esperienza giornalistica in un quotidiano. Quel primo « Milano-sera » si prestò ai lazzi e alle ironie del maldicente coro giornalistico, formato da uomini tanto più esperti di noi per esperienze che a noi erano state negate nel recente passato. Albe aveva impostato la sua scelta, per testata e titoli, sul carattere tipografico più nero che si possa trovare, il « bastoni », e in quel quadro, noi, con la nostra scarsa conoscenza di neofiti, non sapevamo certo tradurre in immagini gratificanti — da « giornale del pomeriggio » — quel poco o molto di nuovo che avevamo da dire. Eppure « Milano-sera » anticipò, anche nell'impostazione grafica, curata ugualmente da Steiner, « il Politecnico » vittoriniano, alleggerito e ravvivato dai rossi della testata, dalle strisce intermedie, dalle foto che Albe Steiner e Elio Vittorini sceglievano e presentavano come elementi funzionali, più che indispensabili, del settimanale.

Facile accorgersi che Albe amava il proprio mestiere. Amava anche tante altre cose, sempre cercando e trovando un legame fra altre cose e il proprio mestiere. Amava la problematica e le contraddizioni stesse del mondo odierno: « vivo » diceva, « in una società industriale, questa società industriale mi piace moltissimo. Il mio disagio comincia quando non riesco più a capire i problemi di questa nuova società, quando mi sento, quando sono ricacciato indietro ». Di quei primi giorni di amicizia ricordo quando, affermato il rullo inchiostro della tipografia, lo passò — meglio dire: lo strusciò — sopra vari fogli di carta per bozze, e prese a osservare quei contrasti di bianco-nero come un bambino nella delizia d'un gioco

felice. Ci spiegò allora che per gli uomini del « Bauhaus » i bianchi delle pagine erano un elemento del gioco grafico. Per chi compone una pagina o per chi guarda, il bianco apparentemente non dà risalto. E invece dà struttura alla pagina, la inquadra, l'assimila ai moduli architettonici.

Amava, attraverso il suo mestiere, tante altre cose. Amava la politica, amava conoscere, per la sua volontà di eliminarli, gli squilibri sociali. Questo amore fu illustrato soprattutto, mi pare, dal suo viaggio nel Messico nel cui ricordo ritrovava alcuni dei problemi di maggiore riflessione ed impegno: in che modo l'intellettuale che partecipa alla elaborazione delle tecniche e dei linguaggi moderni, può affrontare i dislivelli, le condizioni del sottosviluppo, rendersene interprete, partecipare alle trasformazioni senza paternalismi, colonialismi o volontarismi missionari? Un problema che è anche di oggi, con tanta più irruenza. Si capisce che, con queste sue concezioni, Steiner si sia trovato ben presto, e a lungo, controcorrente nello sviluppo delle politiche culturali dei partiti di sinistra e abbia dovuto cercarsi altrove il proprio spazio e il proprio lavoro. Ma, nel far politica, egli prediligeva starsene nella vita di sezione, sera per sera, dove trovava amici senza cipigli impositivi e senza demagogia, nel suo essere pari fra interlocutori fraterni. Era come ritrovare nelle radici del movimento il senso della partecipazione com'egli la concepiva e la prevedeva.

E, poi, amava insegnare. Insegnava ai giovani nel Convitto Rinascita o all'Umanitaria. Ma insegnava anche nella più semplice conversazione, senza farlo apparire. Insegnava nelle discussioni che preparavano una nuova formazione giornalistica, nell'elaborazione grafica, ad esempio, della seconda e terza serie del « Contemporaneo », nella revisione grafica del quotidiano del partito comunista, nel progettare i libri di Feltrinelli o di Einaudi... Per lui ogni lavoro doveva recare anzitutto il segno della partecipazione piena, come nei momenti privilegiati della storia umana cui si rifaceva di continuo per ritrovare e giustificare entusiasmi e ottimismo.

Due momenti. Sono quei momenti in cui gli uomini sono stati violenti ma fraterni nelle intenzioni e nei rapporti fra loro. E che cosa ne è venuto? Qualcosa che rimane. Qualcosa che continua. Ciò che si è prodotto come conseguenza della rivoluzione francese. Ciò che è affiorato con forza subito dopo la rivoluzione dell'ottobre 1917. Una società in cui, pur nella logica capitalistica, trionfano i mercanti, i grandi magazzini, le fabbriche, come centri di aggregazione. Una società in cui dal basso arriva l'istanza politica della rivoluzione integrale. Due momenti in cui gli artisti, per motivi diversi, hanno potuto parlare « a un numero infinito di persone ».

Questo è appunto « partecipare » per un artista.

Un artista deve, comunque, rifarsi a quei momenti, riprepararli, compiere l'operazione sotterranea degli illuministi d'ogni tempo. Essere, comunque, funzionale rispetto alla storia in movimento, ma funzionale e partecipe osservando il rigore della propria ricerca. Non mollare. Non indulgere alle funzioni ornamentali. Non accettare le separazioni fra « estetica » e « vita corrente », fra prodotto « alto » e prodotto « volgare ». Ecco perché lo attraevano tanto i problemi e le tecniche della riproducibilità delle forme artistiche. Esse permettono l'estensione quantitativa delle possibilità artistiche, ma anche il loro rinnovamento qualitativo. Nelle nostre case non c'è più solo il quadro o il disegno del grande pittore. C'è la fotografia, il cartellone, il poster. Forme infinite passano sugli schermi, attraggono, educano, preparano. Steiner, in fondo, aveva fede in quella mitica affermazione che risale a Rimbaud e che è passata attraverso i movimenti di avanguardia, per cui si prepara un « linguaggio universale » capace di cambiare la vita. Ma, più concretamente, egli lo collegava agli altri fattori di rinnovamento e, anzitutto, alla produzione e alle sue leggi. Dell'artista gli importava soprattutto il contributo diretto al dinamismo produttivo. All'impegno del produttore di oggetti deve unirsi l'impegno del produttore di segni, di tecniche, di linguaggi.

Gli artisti, nel loro rapporto col dinamismo produttivo di oggi, o sono interpreti di bisogni comuni o, altrimenti, regrediscono nel passato, si avvilitano persino nei bassi livelli ornamentali.

Come un De Chirico, un Picasso, un Guttuso messi a far da pubblicità di una merce tramite immagini che, significanti e pertinenti nel loro discorso, diventano estranee e ridondanti nel contesto del prodotto cui vengono associate e strumentalizzate.

Come se si volesse modellare tuttora l'automobile sulle forme delle berline e delle carrozze a cavallo.

Come se si volesse disegnare il missile o lo sputnik nelle figurazioni di cavalli alati e di voli mitologici.