



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Muri parlanti: pratiche di lavoro nella Commissione Stampa e Propaganda del Partito Comunista Italiano

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1208988> since 2021-08-11T11:27:01Z

Publisher:

Piero Lacaita

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

MURI PARLANTI: PRATICHE DI LAVORO NELLA COMMISSIONE STAMPA E PROPAGANDA DEL PARTITO COMUNISTA ITALIANO.

Il presente contributo vuole chiarire la procedura lavorativa messa in atto nelle sezioni di partito nei primi anni dell'Italia repubblicana per la produzione di materiale cartaceo di propaganda. In particolare, il mio apporto vuole soffermarsi sul lavoro svolto dalla Commissione Stampa e Propaganda, organo "militante" della federazione del partito, e degli artisti incaricati della grafica del manifesto, concludendo questa "ideale" filiera produttiva che arrivava fino alle tipografie impegnate nella stampa del materiale in questione.

Commissione Stampa e Propaganda.

Le prime attestazioni nell'Italia liberata della presenza di una Commissione Stampa e Propaganda quale organo politico di federazione del Partito Comunista Italiano risalgono al 25 aprile 1945, quando, tuttavia, seguendo gli esempi della terminologia sovietica, questo ufficio politico era denominato Agit-Prop: letteralmente Sezione di Agitazione e Propaganda¹.

La situazione dall'immediata liberazione fino alla metà degli anni cinquanta prosperava da un punto di vista lavorativo; la necessità di propagandare le idee del partito necessitava di molta manodopera e, soprattutto, di lavoro impiegatizio. Durante questo decennio, all'interno degli uffici della Commissione, erano impegnate² circa cinque persone tra segretarie, alle quali erano affidate competenze esclusivamente tecniche e non politiche, funzionari, i quali godevano anche di cariche politiche, e dirigenti³, i quali, soprattutto per le federazioni più importanti, potevano far parte del Comitato Centrale, senza dimenticare il fondamentale contributo dovuto a personalità esterne la Commissione, che prestavano, sovente a titolo gratuito, il loro impegno per un efficiente funzionamento dell'ufficio⁴.

Ma quali erano le competenze di questa Commissione? Sicuramente la più importante da un punto di vista lavorativo era la creazione di cartelloni propagandistici e la seguente affissione settimanale

¹ Cfr. S. Twardzick, *I manifesti della Federazione milanese del Partito Comunista Italiano (1956 - 1984)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999, p. 41. Esempi di uffici Agit-Prop si trovano anche in molte sedi provinciali; vedasi, a titolo d'esempio, un opuscolo datato al 1945, per la federazione di Macerata, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: *Direttive per i responsabili di agit-prop di sezione: Partito comunista italiano, federazione provinciale. Macerata*, Filelfo, Tolentino, 1945.

² Questo, almeno, per le sezioni che vantavano il maggior numero di iscritti, quali Milano, Roma, Bologna e Firenze.

³ Solitamente il lavoro di queste persone era a tempo pieno. S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Attilio Zanchi*, Milano, 13 marzo 1994, conservata presso l'ISEC di Sesto San Giovanni.

⁴ Ricostruire l'avvicendamento alla dirigenza delle varie Commissioni è un compito arduo e, a volte, non esente da rischi: "la documentazione disponibile non sempre è precisa; in alcuni periodi vi sono stati frequenti avvicendamenti che non possono essere colti dall'analisi comparata di pochi documenti [...], a volte le testimonianze orali divergono da quelle scritte". S. Twardzick, *I manifesti della Federazione milanese del Partito Comunista Italiano (1956 - 1984)*, cit, p. 45.

del materiale prodotto⁵. In seconda istanza, gli uffici della Commissione federale erano responsabili della ripartizione del materiale ricevuto dalla direzione nazionale nelle varie sezioni e cellule di partito, le quali poi si interessavano direttamente della distribuzione “porta a porta” o dell’affissione nei quartieri di loro competenza. In terzo luogo, la Commissione si occupava anche di produrre manifesti per conto di enti terzi legati al partito, come per la FGCI, i Partigiani della Pace, comitati di fabbrica, confederazioni del lavoro e per i diversi giornali del partito. Compiti minori, inoltre, stavano anche nel semplice aiuto distributivo del materiale afferente ad altre organizzazioni militanti e nell’archiviazione del materiale prodotto dall’ente, come testimonianza della propria attività⁶; un riassunto dei lavori che venivano svolti dalla Commissione viene ricordato dal segretario della federazione provinciale milanese Francesco Scotti al *V congresso provinciale di Milano*, nell’ottobre 1945: Scotti partecipando al dibattito sulla produzione culturale di partito, affermava: *“la commissione preposta si propone di promuovere le iniziative per le arti plastiche e figurative; ricerca caricaturisti e disegnatori avviandoli a sviluppare la loro attività in direzione dei giornali di Federazione e dei giornali murari; curare la creazione di cartelloni propagandistici, addobbi di teatri, mostra di partito e bandire concorsi in proposito. Inoltre tutto quanto concerne i manifesti e le composizioni tipografiche di qualsiasi genere aventi origine dalla Federazione vengono sottoposti al suo controllo. I cartelloni di propaganda dei Consigli di gestione sono opera di questo centro grafico. Sarà istituito prossimamente anche un centro artistico”*⁷.

Uno dei problemi più incombenti nell’organizzazione della Commissione era sicuramente il bilancio economico annuo: solitamente nei primi giorni di gennaio veniva indetta una riunione di tutto l’ufficio nella quale si proponeva un rendiconto della spesa annuale per le iniziative canoniche, come la celebrazione del 25 aprile, del 1 maggio, della commemorazione della rivoluzione d’ottobre e per le feste de l’Unità; a queste spese bisognava aggiungere anche le quote straordinarie, che nascevano, il più delle volte, in maniera impreveduta: scioperi indetti da un giorno all’altro, spettacoli culturali promossi dal partito dei quali non si aveva idea ad inizio anno o morti improvvisi di importanti esponenti politici. Emblematica di questi problemi, e per meglio notare come le attività propagandistiche erano attentamente controllate, è una testimonianza emessa al XI congresso provinciale di Milano svoltosi nel 1962: *“L’attività di propaganda è stata considerevole sia per il numero delle manifestazioni pubbliche (comizi, conferenze, feste), sia per l’entità della produzione propagandistica. Si sono avuti infatti dal gennaio 1960 ad oggi oltre 2.500 manifestazioni e sono stati prodotti centralmente circa 500 pezzi di propaganda, di cui 135 per le*

⁵ Affissione che, talvolta, poteva avvenire anche più volte durante il corso della settimana, come ci segnala il contributo di Aldo Agosti in A. Agosti, *Togliatti*, Torino, UTET, 1996, p. 404.

⁶ Cfr. S. Twardzick, *I manifesti della Federazione milanese del Partito comunista italiano (1956 - 1984)*, cit. p. 41.

⁷ *Il rapporto di Scotti: i comunisti milanesi per la libertà e il benessere del popolo*, in *I congressi comunisti milanesi 1921-1983*, a c. di G. Petrillo, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 143.

elezioni del 6 novembre 1960 e 140 nei due quadrimestri del 1962”⁸. Ancora utile, per capire il quantitativo annuo di manifesti prodotti da ogni singola sezione, leggere un breve questionario inviato, nel 1973, dalla direzione nazionale alla federazione milanese per verificarne l’attività di propaganda e da quest’ultima inoltrato nelle varie sezioni del territorio comunale. In questo modulo, firmato dal responsabile di federazione Luigi Corbani, erano poste alcune domande ai dirigenti di sezione; un interrogativo interessante sottoposto ai dirigenti era il seguente: “*quanti manifesti avete prodotto quest’anno?*”; la risposta fornita dai dirigenti fu molto diversificata, anche se il responso più frequente oscillava per una produzione che si attestava intorno ai 500/1000 manifesti all’anno, diversificati in 5/10 cartelloni differenti; una cifra che possiamo, in ogni caso, considerare congrua con la produzione degli anni quaranta e cinquanta. Non va dimenticato, inoltre, che se è pur vero che i costi di produzione di ogni singolo manifesto erano stilati tramite un piano prefissato, è innegabile che ogni stampa era soggetta a contrattazione tra la segreteria dell’ufficio di sezione e la tipografia incaricata della stampa del materiale cartaceo⁹; bisognava in ogni caso stare attenti a non eccedere nella “benevolenza” di fronte alle tipografie considerate “amiche”. Un problema, quello dei costi di produzione, molto sentito all’interno della cronaca di partito, se addirittura su “l’Unità” ci si permetteva di fare i “conti in tasca” ai democristiani per gli ingenti costi di produzione e affissione dei manifesti: “*Ogni manifesto di formato 70-100, stampato con inchiostro americano su lussuosa carta americana di “ignota” provenienza, a due colori, costa almeno 8 lire. L’affissione a pagamento viene a costare per ogni manifesto oltre 6 lire; totale 14 lire per manifesto. A Roma la Democrazia Cristiana ha diffuso ben 8 manifesti ad un foglio, due a foglio doppio e due a mezzo foglio, in tutto circa 200 mila (diconsi duecentomila) manifesti, più naturalmente le decine di migliaia di manifesti annunciatori i vari comizi, per una spesa complessiva che si può calcolare con grande approssimazione sui 5 milioni*”¹⁰.

Di notevole importanza mettere in luce anche lo spirito con il quale si venivano a produrre questi cartelloni; vi era la totale volontà di concepire una locandina che parlasse direttamente, e in maniera univoca, allo spettatore: per questo, all’interno dell’ufficio federale, quasi giornalmente, venivano organizzate brevi riunioni per decidere la pianificazione della stampa del giorno e per l’analisi dei manifesti ricevuti dalle varie sezioni territoriali. Fondamentale, a tal fine, ricordare le parole di Giulio Checchini, direttore della Commissione Stampa e Propaganda della federazione milanese dal 1961 al gennaio 1964: “*la nostra idea era che noi non dovevamo essere persuasori occulti, che ogni giorno dovevano prendere una misura, non dico tutti i giorni un volantino, ma comunque far*

⁸ *Undicesimo congresso della Federazione milanese del Partito comunista italiano, 15 – 18 novembre 1962. Tre anni di grandi battaglie, Relazione di attività del Comitato federale*, Milano, T.E.M.I., s.d., pp. 58 – 59.

⁹ S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Bruno Cremascoli*, s. l., 22 aprile 1996, conservata presso l’ISEC di Sesto San Giovanni.

¹⁰ Senza autore, *Salti chi può!*, in “l’Unità”, 10 novembre 1946, p. 2.

apparire qualcosa; dovevamo credere nell'intelligenza delle persone, quindi non usare i trucchi, il verde, il giallo, il blu. Naturalmente nei manifesti si dovevano utilizzare le tecniche, ma non nel senso in cui venivano usate dall'altra sponda [...]. Ogni avvenimento: un fatto che si legava alla vita della gente e alla sua comprensione"¹¹. Nelle parole del direttore, quindi, si sente l'esigenza di non fare una propaganda mistificatoria – come i membri democristiani, quelli “dell'altra sponda” - ma partendo dai dati di fatto il più possibile inconfutabili, tentare di persuadere la popolazione per indirizzarla, mediante messaggi visivi, alla propria causa, creando, a tal fine, opere di propaganda convincenti e facilmente comprensibili. Per riuscire in questo intento era necessario “*opporci sia alle opere di propaganda con contenuti politici sbagliati sia alla propaganda con indicazioni o parole d'ordine giuste ma senza nessuna forza culturale o artistica*”¹².

Partendo dalla concezione che, recuperando le parole del grafico Steiner, “*il testo dell'eventuale manifesto dovrà essere il più sintetico possibile, [...] e che dovremo ricercare i caratteri più leggibili a seconda del tipo e della collocazione del cartellone*”¹³, si può analizzare l'acceso dibattito che veniva posto in essere negli uffici della federazione; succedeva sovente che, soprattutto per i manifesti di più difficile lettura, venissero fatte delle prove di visione all'interno dell'ufficio della commissione federale, prima ancora che le locandine venissero stampate a larga tiratura. Il materiale da esaminare era affisso sulle pareti di una stanza, all'interno della quale veniva fatta incedere una persona che, dopo aver osservato il manifesto comminando, doveva redigere oralmente le sue impressioni agli altri convenuti a questa piccola assemblea. Non sempre, tuttavia, i manifesti subivano questo processo di approvazione: soprattutto quelli più semplici venivano stampati senza alcuna discussione. Solo seguendo questo schematico e codificato processo produttivo si potevano realizzare, riprendendo le parole del segretario della Commissione Centrale Stampa e Propaganda Pajetta, “*manifesti buoni e quindi utili e altri non buoni e quindi inutili*”¹⁴; queste infatti furono le parole che il segretario rivolse al disegnatore Bruno Brizzi, ideatore di un manifesto per le elezioni politiche del 1953 in cui una mano “democristiana” sfilava dal pantalone di un ignaro uomo un voto elettorale, suggerendogli, inoltre, di riproporre il medesimo disegno della mano scippatrice con il tema della massaia e dell'impiegato.

E' il periodo tra la fine del conflitto mondiale e l'inizio degli anni cinquanta nel quale si era creato nell'immaginario collettivo la fase del ruggente manifesto politico che si concretizzava nelle epiche battaglie di manifesti tra fazioni politiche opposte, in particolare tra PCI e Democrazia Cristiana i

¹¹ S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Giulio Checchini*, Roma, 30 gennaio 1996, conservata presso l'ISEC di Sesto San Giovanni.

¹² A. Steiner, *Il manifesto politico*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 53.

¹³ Ivi, p. 64.

¹⁴ E. Novelli, *C'era una volta il PCI. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, prefazione a c. di Guido Crainz, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 92.

due principali attori nel panorama politico italiano. Bartolo Ciccardini, membro della DC romana, e partecipe in prima persona dell'affissione dei manifesti per le elezioni politiche del 1948, lo riassume correttamente in poche parole: *“Quella del 1948 era stata una battaglia d'immagine, muscolare. Una gara a chi ne attaccava di più, a chi li attaccava più in alto, a chi copriva di più i manifesti degli avversari. Fu una cosa del tutto inutile dal punto di vista razionale, serviva però a creare quel clima di tensione, di necessità, di paura del 'salto nel buio', che avrebbe permesso la vittoria della Democrazia cristiana. Credo che nessuno oggi si possa rendere conto cosa ha significato battaglia dei manifesti. Era una prova di forza, di prova di militanza e, per fortuna, non fu sanguinosa, anche se ci furono delle morti. [...] Ci sono fotografie di palazzi di quattro piani, coperti di scudi crociati e poi ricoperti con manifesti con la falce e il martello, che danno un'idea dell'aspetto assurdo di quella campagna elettorale. Era effettivamente un modo per scaricare una tensione politica drammatica. Il nostro era un paese attraversato a suo modo dalla “cortina di ferro”. Il muro di Berlino, costruito molti anni dopo, esisteva già da noi, viveva nella contrapposizione politica”*¹⁵; una battaglia ricordata anche da parte comunista, ovviamente in toni trionfalistici: un articolo a firma di Plinio Salerno su “l'Unità” del 20 maggio 1953, racconta le glorie comuniste in questa lotta. *“Dalla tarda sera i d. c. mandano avanti i loro attaccini, a ondate, fino a notte: così – pensano – quando sarà giorno sui muri si sprecheranno...e invece, tacchete, quando è il mattino, i muri non sono democristiani, sui muri, di incanto, spuntano i manifesti del PCI. Com'è, come non è, ogni volta ci restano male i poveri d.c.”*¹⁶.

Artisti di partito.

Il mondo degli artisti gravitanti attorno al partito era un universo composito e articolato che, sostanzialmente, si poteva dividere in due macro sezioni: quello degli artisti dichiarati come tali e quello sommerso di coloro non ufficialmente riconosciuti, ma ai quali era dovuta la maggior parte della produzione grafica delle varie federazioni.

A riprova del fatto che il mondo sommerso di questi anonimi maestri fosse una fetta molto importante della produzione di partito, ci si può soffermare nella lettura delle testimonianze di chi in prima persona partecipava a tale processo artistico¹⁷. Uno dei protagonisti di questi eventi era il già

¹⁵ *Cinema, televisione e propaganda nella Democrazia Cristiana, Intervista a Bartolo Ciccardini di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani*, in *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Annali (11), a c. di Ermanno Taviani, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2008, p. 181.

¹⁶ P. Salerno, *La storia di un manifesto gigante*, in “l'Unità”, 20 maggio 1953, p. 3.

¹⁷ Purtroppo, per il periodo da me preso in esame, molti testimoni orali di quegli anni sono ormai scomparsi, anche se, tuttavia, si sono conservate delle registrazioni audio, risalenti agli anni 1994 – 1996, che ci forniscono un importante contributo per la ricostruzione di questo mondo sommerso.

ricordato direttore della Commissione milanese Giulio Checchini. E' proprio l'ex responsabile a raccontarci il suo lavoro di grafico nell'ufficio della federazione; forte di studi superiori in un istituto tecnico, nel quale aveva appreso i rudimenti del lavoro grafico, si cimentava, una volta arrivato alla direzione della commissione, nella realizzazione di manifesti¹⁸ i quali, poi, grazie al legame d'amicizia che intercorreva tra quest'ultimo e Albe Steiner, venivano supervisionati dall'amico grafico che gli forniva anche qualche discreta indicazione apportando piccoli miglioramenti qual ora ve ne fosse stato bisogno¹⁹. In altre occasioni, soprattutto per eventi dei quali si aveva già notizia da tempo, Checchini si rivolgeva all'amico Steiner per chiedergli disponibilità nella produzione di un manifesto sul tema in questione²⁰. All'ISEC di Sesto San Giovanni sono conservati una serie di bozzetti di manifesti (fig. 1) che con ogni probabilità sono da attribuire alla mano di Checchini²¹, nei quali si nota una grafica molto semplice, elementare, scandita in banali nuclei semantici riempiti con poche parole chiave, quali l'evento sponsorizzato, il luogo della manifestazione, un breve scritto contenente l'opinione sul fatto analizzato e una fotografia per arricchire l'impaginazione generale. Questi bozzetti ci consentono proficuamente, di analizzare le competenze artistiche di questi improvvisati maestri: si vede una maggiore propensione per la parte dialogica e una minore considerazione per l'ideazione grafica, come appunto si addice a chi ha scarsa conoscenza del lavoro artistico ma una preponderante considerazione verso il discorso oratorio.

Il secondo caso, invece, come abbiamo anticipato, era quello degli artisti affermati e riconosciuti come tali: concentrandomi sul territorio milanese nel periodo compreso tra il 1945 e quello della destalinizzazione, le figure preponderanti erano Giulio Veronesi, Albe Steiner, Ernesto Treccani e Gabriele Mucchi. Si possono individuare due correnti all'interno della produzione cartellonistica di partito: la prima tendente all'avanguardismo mitteleuropeo, la seconda afferente alla produzione realista di stampo sovietico, fomentata in Italia dalla linea togliattiana del partito. Luigi Veronesi e Albe Steiner possono essere considerati i responsabili della tradizione più modernista, la cui produzione grafica si allineava all'estetica delle avanguardie artistiche europee degli anni venti e trenta. Veronesi, infatti, fin dagli anni del Ventennio fascista si affiancò a queste tipologie creative:

¹⁸ Questa "straordinaria" capacità di Checchini di costruire manifesti era riconosciuta anche dai suoi colleghi dell'ufficio. S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Fiorella Ferraresi*, Milano, 7 marzo 1996, conservata presso l'ISEC di Sesto San Giovanni.

¹⁹ S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Giulio Checchini*, cit.

²⁰ *Ibidem*. Da sottolineare che, per una precisa scelta ideologica, il lavoro di Steiner per il partito e le varie associazioni affiliate ad esso, veniva svolto in totale gratuità: "lavorava per gli industriali, si faceva pagare bene e poi poteva regalare idee e tempo a una infinità di studi, di progetti, di sedute, di discussioni con i compagni che chiedevano la sua collaborazione per l'editoria del partito o per la propaganda di una 'festa dell'Unità o per una campagna elettorale'", in M. Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*. Milano, Edizioni Unicopli, 2013, p. 42.

²¹ Non vi è certezza che questi manifesti siano da attribuire al segretario Checchini, tuttavia, essendo conservati all'interno di una cartella datata al 1963 – Checchini, non va dimenticato, fu segretario dal 1961 al 1964 – e presentando una grafica molto semplice, mi spingo ad assegnarli alla sua mano.

anno di svolta nella sua produzione fu il 1935, quando entrò in consonanza con le idee della Bauhaus, incontrando in quell'anno, in Svizzera, Moholy-Nagy, maestro alla scuola weimariana, che lo iniziò alle esperienze del costruttivismo europeo avviandolo a collaborazioni con le riviste cecoslovacche "Telehor" e "Magazin AKA", periodici avanguardistici nella ricerca grafica. I suoi primi lavori artistici trovarono conforto nell'uso dell'apparecchio fotografico, in particolare nell'uso del fotomontaggio, tecnica proveniente dai grandi maestri degli anni venti tedeschi e sovietici, come Man Ray, Schad, Itten e Rodchenko. Emblematico l'accostamento di alcuni suoi manifesti, quali quello per promuovere il *V congresso della Federazione milanese* (fig. 2) o quello prodotto per incoraggiare al voto le donne comuniste²² (fig. 3), con alcuni cartelloni prodotti da Varvara Stepanova, partendo da fotografie di Rodchenko, quali "*Il discorso di Lenin su pace, pane e terra*" del 1937, o "*sii pronto*" del 1932, in cui si notano le medesime caratteristiche estetiche come l'accostamento sul medesimo piano di due figure appartenenti a contesti semantici differenti.

Per comprendere il metodo di lavoro di Veronesi si possono esaminare due piccoli lavori, dei veri e propri bozzetti preparatori, recuperati presso l'Archivio del lavoro di Sesto San Giovanni. Essi sono dei modelli di manifesti per la giornata internazionale della donna dell'otto marzo. Ognuno dei due gruppi rinvenuti presenta una doppia esecuzione: una prima prova su foglio di carta bianca e una seconda su cartoncino, anch'esso bianco. A ognuno dei due oggetti, poi, è stato applicato un foglio di carta da lucido in fronte, che presenta le stesse dimensioni del supporto sottostante, il quale è stato incollato sul retro della base soggiacente tramite un piccolo pezzo di scotch. È interessante vedere come procede il lavoro dell'artista: sul sostegno inferiore, sia esso di cartone che di carta, troviamo gli elementi più strettamente artistici, come linee e cerchi, mentre il foglio da lucido sovrastante presenta la parte più strettamente letteraria. Le due componenti del lavoro, successivamente accostate e fissate, a contatto fra di loro danno quell'effetto di sovrimpressionazione che poi ritroviamo in molti dei manifesti del maestro dei primi anni cinquanta; la parte sottostante resta più sfumata e vaga, mentre quella letteraria risalta con maggiore forza. Interessante notare anche una seconda particolarità: la particolare attenzione di Veronesi verso l'uso del colore. Troviamo infatti annotazioni, sul foglio da lucido, scritte a matita, che vanno a descrivere in maniera precisa le cromie impiegate per la parte letteraria, tra cui il rosso, per la scritta 8 marzo, il giallo per le linee grafiche disegnate sul cartoncino sottostante e il nero per la parte del titolo – giornata internazionale della donna - e per quella sottostante che in questo caso si presenta solo come un abbozzo con tratti a pennarello nero.

²² Entrambi i manifesti sono conservati presso l'Archivio del lavoro di Sesto San Giovanni.

I due lavori in questione sono molto simili fra loro, anche se presentano delle piccole differenze stilistiche. Partendo dalla parte disegnata sul supporto, vediamo nel primo gruppo di lavori, due cerchi vuoti col contorno giallo sovrapposti l'un sull'altro, con un terzo cerchio, questa volta riempito con dei piccoli puntini anch'essi gialli, a lambirli, mentre nel secondo gruppo di lavori troviamo 17 piccoli cerchi gialli pieni, chiaro riferimento alla mimosa, fiore della donna, sparsi per tutta la pagina. Per quanto riguarda la parte presente sul foglio da lucido, troviamo nel primo gruppo di lavori una composizione molto più "ordinata": in alto a sinistra il giorno, 8 marzo, nella parte centrale, all'interno di due bande orizzontali rosse, è incorniciata l'indicazione della manifestazione, mentre nella parte bassa sono presenti i trattini neri – dei quali abbiamo già parlato prima - (che andranno sicuramente sostituiti con l'indicazione di luogo e orario della manifestazione), posti orizzontalmente rispetto al resto delle scritte. Nel secondo gruppo di lavori, al contrario, la porzione scritta appare più audace: nella parte superiore è sempre presente l'indicazione 8 marzo, mentre il resto delle scritte è presentata in obliquo dall'estremità bassa a sinistra fino all'estremità in alto a destra.

Sempre in consonanza con la cultura avanguardista europea è la personalità di Albe Steiner, forse tra i più importanti grafici operanti in Italia e sicuramente quello che ha lasciato maggiore riscontro a livello di manifesti all'interno della nostra cultura, anche in relazione all'attività del partito comunista che lo vede impegnato, in prima persona, come responsabile della Commissione Stampa e Propaganda della sezione milanese Antonio Gramsci. Anch'esso, come del resto Veronesi, aveva maturato l'interesse verso la cultura d'avanguardia durante la seconda metà degli anni Trenta, quando a Milano erano confluite personalità e conoscenze attente verso la cultura razionalista d'oltralpe. Tra le esperienze più influenti nella formazione di Steiner devono essere ricordati l'incontro con Edoardo Persico, dal 1931 direttore della rivista "Casabella", molto appassionato per la grafica e la fotografia, e profondo innovatore del linguaggio modernista in campo grafico, architettonico e tipografico, e le frequentazioni della rivista "Capo Grafico"²³, un periodico di impostazione modernista dove l'arte tipografica era intesa come arte applicata alla comunicazione visiva, nella quale confluirono le più stimolanti esperienze dell'architettura bauhausiana e dei maestri dell'astrattismo quali Klee e Kandinskij e dello studio Boggeri, agenzia fotografica pubblicitaria aperta da Antonio Boggeri a Milano nel 1933, nella quale Steiner fece le sue prime esperienze lavorative. Lo studio Boggeri, in particolare, si proponeva di sostituire l'approccio pittorico dei cartellonisti ancora legati ad un'impostazione pittorica con la tipo-fotografia d'avanguardia, mutuata dagli esempi del modernismo centroeuropeo²⁴. In questo studio, nel corso

²³ Fondata dal pittore e grafico Attilio Rossi nel 1933.

²⁴ Cfr. B. Monguzzi, *Lo studio Boggeri, 1933-1981*, Milano, Electa, 1981.

degli anni trenta, gravitavano tutte le personalità più in vista della nuova cultura grafica: gli italiani Bruno Munari, Remo Muratore, Marcello Nizzoli, lo svizzero Xanti Schawinsky, l'ungherese Imre Reiner, ma soprattutto Max Huber, il quale iniziava la sua collaborazione con lo studio Boggeri nel febbraio 1940, ma che sicuramente doveva aver avuto già legami con il territorio milanese verso la metà degli anni Trenta²⁵. L'apprendistato milanese venne in seguito perfezionato nel corso dell'immediato dopoguerra, quando, dopo aver partecipato alla lotta di liberazione partigiana, Steiner decise di andare in Messico per un biennio, dal 1946 al 1948, sia per ricongiungersi ai fratelli della moglie Lica, li scappati dai disastri della Seconda guerra mondiale, sia come incaricato, per conto dell'architetto Piero Bottoni²⁶, di sondare e trattare con il governo messicano la volontà di partecipazione dello stato centramericano alla *VIII Esposizione internazionale delle Arti Decorative, Industriali e di Architettura Moderna* prevista a Milano nella primavera del 1947²⁷. Fu soprattutto in questo paese che maturarono definitivamente le sue qualità grafiche: qui infatti, durante il periodo di soggiorno di Steiner, risedeva anche Hannes Meyer, architetto comunista e direttore della Bauhaus tra il 1928 e il 1930. Fu grazie a quest'ultimo che l'italiano apprese l'interesse verso la ricerca di un'arte che, come in Veronesi, si mescolava con le correnti d'avanguardia europee: con Meyer aveva partecipato alla campagna di alfabetizzazione del paese e al *Taller di Grafica Popular* insieme ad artisti progressisti quali Leopoldo Mendez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal e Alfaro Siqueiros, istituzione che si proponeva di rendere partecipe la popolazione messicana ai processi di socializzazione della cultura mediante l'arte dell'incisione e della pittura in serie. Tuttavia, al contrario di Veronesi, Steiner introdusse nei suoi lavori anche elementi appresi dalla teoria della *Gestalt*, la quale si proponeva di mettere in contatto la produzione artistica con elementi di semiotica e psicologia. Il contatto di Steiner con questa corrente di studi avvenne già a Città del Messico, a contatto con Meyer²⁸, ma si era rafforzata anni dopo il suo ritorno in patria, grazie alle prime avvisaglie provenienti dalla Svizzera, dove nel 1953 era stata fondata a Ulm la *Hochschule für Gestaltung*, diretta, fino al 1956, da Max Bill²⁹, già studente della

²⁵ Altra frequentazione importante nella Milano di fine anni Trenta era la "mitica" Libreria Salto, dove si potevano acquistare tutte le novità in campo artistico, quali testi sull'architettura razionalista olandese, su Gropius, Moholy-Nagy e soprattutto la serie dei *Bauhaus Bücher*, per altro collezionati dall'artista e in parte conservati presso l'archivio AlbeLica Steiner del Politecnico di Milano.

²⁶ In quel momento commissario della *VIII Esposizione internazionale delle Arti Decorative, Industriali e di Architettura Moderna*. Il tema della VIII Triennale, chiamata anche Triennale proletaria, verteva sul tema della ricostruzione come preoccupazione sociale e sul problema della casa di abitazione per tutti.

²⁷ Cfr. *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, a c. di Adolfo Mignemi e Gabriella Solaro, Milano, Skira, 2005, pp. 72-73 e cfr. M. Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, cit., p. 150.

²⁸ Fu Meyer, infatti, ad introdurre nella scuola i primi accenni di insegnamenti legati alla percezione visiva e alla psicologia della forma. Cfr. R. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Colonia, DuMont, 1982, p. 27.

²⁹ Da non dimenticare che i legami tra Steiner e Max Bill si erano instaurati, con ogni probabilità, nel 1936, quando l'artista svizzero si era occupato di allestire il padiglione svizzero alla triennale di Milano; rapporti che si dovettero saldare durante la Seconda Guerra Mondiale quando, durante la lotta partigiana nella Val d'Ossola, Steiner disegnò il simbolo della brigata partigiana della "Divisione Patrioti Val d'Ossola", poi fuso in bronzo da Max Bill.

Bauhaus con Meyer, il quale sviluppò maggior interesse verso i fenomeni di trasmissione e di apprendimento della forma (*Formlehre*) piuttosto che verso il concetto di *Einheitskunstwerk*.

L'universo artistico di Steiner è sterminato e difficile da riassumere nelle righe a disposizione; per questo mi soffermo soprattutto sull'analisi della sua produzione "politica". Per meglio comprendere questa porzione della sua ricerca, non si può non prescindere dal testo *Il manifesto politico*, un breve scritto pubblicato 1978 dove sono riuniti in sintesi tutti gli elementi che ritroveremo nella sua creazione politica. Il manifesto politico steineriano si distingue in maniera sostanziale da quello con scopi eminentemente pubblicitari, dal momento che, per l'artista, propaganda e pubblicità differiscono in maniera essenziale. Se infatti la funzione di un manifesto pubblicitario è quella di promuovere un articolo di consumo, quella del manifesto di propaganda è rivolta esclusivamente ad attività culturali, come manifestazione di partito, educazione sanitaria o l'istruzione infantile: se il primo è figlio della concorrenza, la seconda tipologia si presenta come figlia della democrazia. Nei manifesti di propaganda, tuttavia, si è posto sempre un problema cruciale, quello della qualità estetica; è lo stesso artista a chiederselo: "*nella critica alla propaganda vi sono due criteri: quello politico e quello estetico o artistico. Qual è il rapporto tra questi due criteri? [...] Le opere di propaganda che mancano di qualità culturali, non hanno forza per quanto siano avanzate dal punto di vista politico*"³⁰.

Per Steiner il valore politico di un manifesto e la sua qualità artistica devono, di fatto, coincidere; un fattore portante della sua produzione che, pure, non era accettato da tutti i militanti comunisti: "*le classi mettono sempre il criterio politico al primo posto e quello artistico al secondo per ciò che si riferisce alla relazione tra propaganda e cultura*"³¹. Questo fattore, per Steiner, è un errore cruciale: se le campagne pubblicitarie presentano una congiunzione di effetti promozionali (propagandistici) e artistici, e visto che queste campagne funzionano molto bene nell'Italia del boom economico, anche il manifesto politico deve recuperare gli stili della grafica pubblicitaria per fagocitare le masse politiche. Come da lui stesso affermato: "*Bisogna opporsi sia alle opere di propaganda con contenuti politici sbagliati sia alla propaganda con indicazione o parole d'ordine giuste ma senza nessuna forza culturale o artistica*"³².

Per poter meglio comprendere l'estetica di Steiner importante è leggere, all'interno del già citato *Il manifesto politico*, il capitolo *Come progettare un manifesto politico* nel quale sono contenute le indicazioni base sull'ideazione del manifesto di propaganda:

³⁰ Licalbe Steiner. *Grafici partigiani*, a c. di Anna Steiner, (Milano, Museo del 900, 5 dicembre – 28 febbraio 2016), Milano, Corraini Edizioni, 2016, p. 182.

³¹ A. Steiner, *Il manifesto politico*, cit., p. 52.

³² Ivi, p. 53.

1. *Definizione ed elaborazione del tema;*
2. *Visione del manifesto;*
3. *Le scritte sono più guardate che lette; di conseguenza, sintesi del testo, chiarezza, facilità di lettura;*
4. *Schema di suddivisione della superficie data, per la visualizzazione del manifesto;*
5. *Identificazione dell'immagine;*
6. *Stile formale adeguato al tema*³³.

Per verificare questi suoi propositi si può analizzare il significativo lavoro eseguito per il concorso indetto dal 1° Comitato internazionale per la pace (fig. 4), riunitosi a Vienna nel 1956, per l'esecuzione di un manifesto sul tema del pacifismo³⁴. All'interno di un elmetto militare, rovesciato per l'occasione a maniera di vaso, viene posta una pianta di rose; a fianco della figura, una lieve scritta PACE stenta quasi e vedersi sommersa com'è dall'importanza della fotografia. Si riconoscono chiaramente, in questo manifesto, risolti con una disarmante semplicità i sei punti di cui sopra: trattasi, per chiarire il primo punto, di un tema antimilitarista. Il manifesto, inoltre, presenta una visione omogena, semplice e chiara. La piccola scritta PACE è “*più guardata che letta*”, come appunto esplica il terzo punto. Anche lo schema di suddivisione spaziale è scandito in maniera encomiabile: la porzione sinistra presenta la parte fotografica, mentre quella di destra è lasciata libera, forse per consentire metaforicamente allo spettatore di riempire il vuoto con una riflessione personale sul tema. Anche il quinto punto, l'identificazione dell'immagine, è risolta in maniera distinta; l'elmo rovesciato e il fiore sono due emblemi transculturali facilmente distinguibili. Lo stile, inoltre, è adeguato al tema; un pensiero pacifista è espresso con distensione e serenità.

Caso diverso è invece quello di Ernesto Treccani, il quale, al contrario di Veronesi e Steiner, non parte da un'esperienza legata unicamente al disegno, ma ricerca una proficua un'unità tra parte grafica e colore. Diversa tra i tre artisti è anche la loro esperienza formativa: se infatti, come abbiamo precedentemente visto, Veronesi e Steiner si erano formati a contatto con le esperienze dell'avanguardia europea, Treccani matura la sua arte in relazione alle correnti realiste della Lombardia di fine anni Trenta. Mi riferisco in questo caso a Morlotti, Cassinari, Birolli e tutti gli artisti che poi entreranno nel movimento di Corrente da lui stesso fondato, fautori di un realismo di stampo picassiano ma che, soprattutto in Treccani, viene stemperato all'interno di una composizione che cerca, in maniera molto più pregnante che nel maestro spagnolo, il ricordo di

³³ Ivi, p. 64.

³⁴ Manifesto che vinse il primo premio della giuria internazionale.

atmosfera naturali trasfigurate in senso lirico³⁵. Treccani era sicuramente uno degli artisti più influenti all'interno della politica culturale di partito, tanto da diventare membro della Commissione Centrale; di lui, tuttavia, non sono stati trovati manifesti riferibili direttamente all'attività di partito³⁶. Sappiamo con certezza, e a darcene notizia è Mario De Micheli, che Treccani si impegnò in prima persona nella realizzazione di materiale cartellonistico: *“io ricordo d'aver visto dei manifesti di Treccani sui muri di Milano addirittura nel '45, prima ancora che arrivassero alle porte della nostra città le truppe alleate”*³⁷. Presso la Fondazione Corrente di Milano sono conservate due opere, una pittorica e una più strettamente grafica, che significativamente ci consentono di avere idea di come lavorava l'artista. La prima³⁸ (fig. 5) di queste presenta la figura di una Falce e Martello con la scritta *“Leggetela/diffondetela/sostenetela”* riferita al giornale *“l'Unità”*, che infatti è presente sullo sfondo dell'opera con la prima pagina del 26 aprile 1945, in cui si annuncia l'insurrezione partigiana per la liberazione d'Italia³⁹. La seconda opera, riferibile alla produzione grafico-pittorica, è un bozzetto per un manifesto ritrovato negli scantinati della fondazione. L'opera è dedicata alla *Mostra della liberazione* allestita nell'Arengario di piazza Duomo di Milano, dal 7 al 31 luglio 1945: su uno sfondo diviso a metà tra il verde e il rosso bruno, sono presenti, sovrapposte l'un l'altra, due bandiere dell'Italia, con una scritta, nella parte inferiore del cartellone, che accanto a una falce e martello con stella reca l'indicazione del giornale *“l'Unità”*, occupatosi dell'organizzazione della mostra dell'Arengario. Evidenti legami si riscontrano tra l'attività di Treccani e l'arte sovietica dei primi anni venti, in un periodo in cui una propaganda *“impegnata”* necessitava di messaggi chiari e facilmente codificabili anche dagli strati sociali più

³⁵ Come ad esempio si può vedere nel dipinto *Arlecchinata a Porta Volta* del 1953, conservato presso la Fondazione Corrente, dove accanto alla descrizione degli avvenimenti bellici che sventrarono la città di Milano e a un avvenimento realmente successo di un acrobata morto dopo essere caduto da un'altalena mentre svolgeva uno spettacolo in un circo della periferia della città, emergono elementi onirici quali i due figli dell'artista vestiti da arlecchini, un grande elefante che si muove libero tra le mura cittadine e, in primo piano, l'artista Cavaliere che trascina lo scultore Sangregorio fuori dalla scena dopo essere caduto dal trapezio.

³⁶ O, almeno, non sono conservati manifesti che recano la sua firma.

³⁷ *Ernesto Treccani. Manifesti politici e sindacali '69/'83*, a c. di Mario De Micheli, (Milano, Centro congressi Leonardo da Vinci, 5 – 7 dicembre 1983), Concorrezzo, Tipografia G. Rocchi, 1983.

³⁸ Non abbiamo certezza che l'opera sia di Treccani, tuttavia alcuni elementi ci portano in questa direzione: il primo elemento che mi consente di ipotizzare ciò è un taccuino dello stesso Treccani, datato al 1945, dove è presente un disegno a matita che riproduce la stessa falce e martello delineata sul dipinto (questo dovrebbe inoltre consentirci di datare l'opera ai giorni immediatamente successivi la liberazione), il secondo fattore è un articolo di Antonio Del Guercio su *“Rinascita”* del 10 marzo 1978³⁸, dove, accanto a un articolo sulla fondazione corrente e sulle vicende artistiche di Treccani, è presente la foto dell'opera con una didascalia che recita *“Ernesto Treccani, manifesto della Liberazione”*. A. Del Guercio, *Il significato di Corrente*, in *“Rinascita”*, 10 marzo 1978.

³⁹ Nella stessa pagina si vedono, inoltre, un'immagine di Togliatti e una riproduzione, disegnata da Gabriele Mucchi, di Antonio Gramsci sul letto di morte. Presso il fondo Mucchi dell'archivio APICE di Milano è conservato un ritaglio dello stesso disegno, preso dalla medesima pagina de *“l'Unità”*, questa volta contrassegnato con una M., probabilmente una firma dell'artista. Inoltre è presente un piccolo opuscolo, intitolato *Antonio Gramsci 1891 – 1937* che racconta la biografia di Gramsci, all'interno del quale sono presenti illustrazioni di Mucchi. Una di queste raffigura ancora una volta il disegno di Gramsci sul letto di morte che poi ritroviamo su *“l'Unità”*, anche se con un tratto più marcatamente espressionista. Quest'ultima opera è firmata Mucchi. I disegni di questo secondo opuscolo sono datati al 1947 quindi, probabilmente, prima è stato fatto il disegno immesso su *“l'Unità”* e solo in un secondo momento è stato ricavato il disegno per l'opuscolo. Non abbiamo certezza che l'opera sia di Treccani, tuttavia alcuni elementi ci portano in questa direzione: il primo elemento che mi consente di ipotizzare ciò è un taccuino dello stesso Treccani, datato al 1945, dove è presente un disegno a matita che riproduce la stessa falce e martello delineata sul dipinto (questo dovrebbe inoltre consentirci di datare l'opera ai giorni immediatamente successivi la liberazione), il secondo fattore è un articolo di Antonio Del Guercio su *“Rinascita”* del 10 marzo 1978³⁹, dove, accanto a un articolo sulla fondazione corrente e sulle vicende artistiche di Treccani, è presente la foto dell'opera con una didascalia che recita *“Ernesto Treccani, manifesto della Liberazione”*. A. Del Guercio, *Il significato di Corrente*, in *“Rinascita”*, 10 marzo 1978.

bassi: un esempio, i poster prodotti dalla scuola dei WKhUTEMAS, spesso affissi sui treni Agit-prop, utili strumenti di diffusione dell'ideologia dei soviet nelle repubbliche della nazione.

Molto vicino alla cultura artistica di Treccani vi è la produzione grafica di Gabriele Mucchi. Anche Mucchi, infatti, parte da un'impostazione pittorica fondata sulla pratica del colore e della forma, come si vede chiaramente in un manifesto conservato presso il fondo Mucchi del centro APICE di Milano, per una mostra sui trent'anni del PCI nel capoluogo lombardo. Nel manifesto si nota la supremazia del colore, molto acceso, quasi espressionista, e del disegno, dal tratto greve e intenso, che trova confluente nelle manifestazioni artistiche sviluppatasi nella Repubblica di Weimar – con riferimenti in particolare a George Grosz e Otto Dix – anche se stemperati per quel che riguarda i suoi esisti più grotteschi e caricaturali: “*conoscevo l'arte di Paul Klee, e quella degli espressionisti; certo, Kirchner mi piaceva, e di più Carl Hofer, ma le mie preferenze andavano a Otto Dix, a George Grosz, alla grande Käthe Kollwitz e a un disegnatore che si chiamava Heinrich Zille. Erano i realisti di allora: Dix e Grosz impegnati in una critica cruda e pungente delle borghesia tedesca, la Kollwitz in temi delle lotte del proletariato*”⁴⁰. Un lavoro artistico indubbiamente molto realista, che rinuncia alle “*urla pittoriche e a tratti di pennello feroci come fendenti di spada*”⁴¹, in linea con le richieste apertamente espresse dagli intellettuali del partito, seguaci della linea togliattiana e, di conseguenza, zdanoviana, dei primi anni cinquanta.

Curioso, a questo punto, inserire le figure degli artisti sin qui trattati all'interno del dibattito venutosi a creare in Italia alla fine degli anni Quaranta, soprattutto in relazione alla funzione del realismo nella creazione di una cultura popolare e proletaria. In particolare si possono analizzare gli eventi intercorsi alla *Prima mostra internazionale di arte contemporanea*, allestita a Palazzo Re Enzo di Bologna, dove lo scontro fra opposte fazioni si fece aspro: da una parte i realisti del *Fronte Nuovo delle Arti*, dall'altra il nuovo gruppo di astrattisti “*formalisti e marxisti*”⁴² di *Forma 1*. Nell'ottobre del 1948 a Bologna, il circolo sociale dall'Alleanza della cultura, si era impegnato nell'organizzazione, nella Sala del Podestà, della *Prima mostra internazionale di arte contemporanea*: una rassegna alla quale parteciparono tutte le correnti artistiche italiane presenti sul territorio, con un'apertura sorprendente che corrispose, sul piano istituzionale, alla volontà di instaurare una politica di larghe intese come voluta dallo stesso PCI. L'esposizione, passata alla storia come la mostra degli “scarabocchi”, vide la stroncatura d'eccezione di Palmiro Togliatti che, sulle pagine di “Rinascita”, recensì la mostra sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia. La sua “*Segnalazione*” - questo il titolo del commento del Segretario - stigmatizzava le opere non

⁴⁰ Ricordato in F. Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012, p. 99.

⁴¹ Ivi, p. 100.

⁴² “*Forma 1, mensile di arti figurative*”, 15 marzo 1947.

figurative più azzardate, definendole come “raccolta di cose mostruose: riproduzioni di cosiddetti quadri [...], come si fa a chiamare “arte” e persino “arte nuova” questa roba, e come hanno potuto trovarsi a Bologna, che pure è città di così spiccate tradizioni culturali e artistiche, tante brave persone disposte ad avallare con la loro autorità [...], questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico?”, invitando il pubblico a fare “come il ragazzino di Andersen: dite che è nudo, il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio.”⁴³. E’ stimolante notare che la *Segnalazione* di Roderigo di Castiglia non si soffermava su temi cari all’ideologia marxista e comunista, ma che prendeva posizioni più strettamente “popolane”: Togliatti infatti, come sottolinea Nicoletta Misler, non si tratteneva a discutere sui concetti di formalismo e marxismo, ma restava ancorato su posizioni inerenti il buon senso civile⁴⁴, le stesse parole che, del resto, già in quegli anni Zdanov, dal pulpito del parlamento sovietico, pronunciava nei confronti della musica di Shostakovich e degli scrittori Akhmatova e Zoščenko; in particolare si riconoscono nella critica togliattiana gli strali della controversia che il politico sovietico, nel suo testo *Politica e ideologia*, pubblicato in Italia nel 1949 con prefazione di Emilio Sereni per le Edizioni di Rinascita, muoveva contro Zoščenko e il suo testo *Le avventure di una scimmia*, dove “egli raffigura i cittadini sovietici come dei fannulloni e dei degenerati, della gente sciocca e primitiva”⁴⁵, accusando lo scrittore di “mettere in ridicolo il modo di vivere sovietico, le istituzioni sovietiche, il popolo sovietico, nascondendo questa beffa sotto la maschera di un’arguzia vuota, di uno sterile umorismo”⁴⁶. Come si riscontrava in Togliatti, anche in Zdanov non si leggevano critiche improntate verso una rilettura marxista dell’arte realista ma, anche in questo caso, si muoveva un’accusa allo scrittore partendo da posizioni di buona creanza; una tipologia di critica che, peraltro, era frequentemente utilizzata in Unione Sovietica, se si pensa alla relazione di Aleksandr Fadeev, che a Wroclaw, nell’agosto del 1948, seguendo gli esempi del suo connazionale, così si era pronunciato verso “i letterati, i filosofi e gli artisti reazionari” imbalsamati dalla cultura proveniente degli Stati Uniti, che innalzavano sul piedistallo, per servire i loro padroni, “gli schizofrenici e i morfinomani, i sadisti e i lenoni, i provocatori e i degenerati, le spie e i gangster”⁴⁷. A Wroclaw, per altro, si era consolidata una alleanza culturale tra PCI e PCUS: è in questa riunione, alla quale parteciparono tutti i maggiori rappresentanti della *intelligènzia* del

⁴³ R. Di Castiglia, *Segnalazioni. Prima mostra nazionale di arte contemporanea*, (Bologna, Alleanza della cultura, 17 ottobre – 5 novembre 1948), Bologna, 1948, ripresentato poi anche in “*Rinascita*”, 11(5), novembre 1948. A questa segnalazione risposero, non senza tono di rammarico, gli artisti che si erano sentiti chiamati in causa con una seconda segnalazione inviata a “*Rinascita*”, dal titolo *Per una nostra “segnalazione”*. Le loro affermazioni furono le seguenti: “ci ha dunque sorpreso la rapida violenza della nota di “*Rinascita*”, nota che pur muovendo da un’istanza giustificata e pressante, mostra di non tenere conto del fatto che tale istanza è presente a tutti i giovani artisti italiani progressivi e a noi artisti membri del partito, e che da tale istanza muovono i nostri recenti dibattiti e le nostre lotte per modificare il quadro dell’arte”.

⁴⁴ N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 59.

⁴⁵ A. Zdanov, *Politica e ideologia*, Milano, Edizioni di Rinascita, 1949, p. 57.

⁴⁶ Ivi, p. 58.

⁴⁷ *Il congresso di Wroclaw. Per la cultura della pace*, Roma, Centro Diffusione Stampa, 1948.

partito, quali Antonio Banfi, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, Emilio Sereni e Elio Vittorini, che si era palesato il lato zdanovista della politica culturale comunista italiana, soprattutto per quanto riguarda la lotta al cosmopolitismo decadente di provenienza americana. In seguito a questo congresso si era sviluppato in Italia un aspro dibattito sulla via che la cultura italiana avrebbe dovuto seguire per pervenire ad una solida concezione di classe proletaria e per la formazione dei nuovi “ingegneri delle anime”. Emilio Sereni si fece portavoce della linea dura, sollevando anche lui un richiamo contro la civiltà americana “*A Wroclaw si è sentito affiorare in modo sensibile un elemento di provincialismo della cultura di tutti i paesi occidentali. Noi, a differenza dei sovietici [...] avevamo l'impressione di parlare in dialetto. Avevamo l'impressione di essere degli scrittori che scrivono per altri scrittori, dei pittori che dipingono per altri pittori, di parlare un dialetto comprensibile solo a chi parla lo stesso dialetto, ma incomprensibile alla maggioranza del popolo [...]. Per questo dobbiamo conquistare agli intellettuali italiani quella funzione che essi devono avere nel campo della cultura, cioè di opporre a un'ideologia infracidita, decadente, guerrafondaia un'opera costruttiva che si ispiri alla pace e al benessere degli uomini. L'opera d'arte è quella che ci mostra la realtà del mondo, che nasce da una cultura che guarda all'avvenire, che dà fiducia all'uomo in una società superiore*”⁴⁸.

Se la *pars construens* della critica di partito, così come sviluppatasi a Wroclaw, tentava di fornire agli intellettuali italiani le armi per sfuggire agli ostacoli della cultura moderna, i critici più militanti scagliavano, non senza remore, frecce avvelenate verso coloro che non si allineavano alla linea ufficiale. Sul versante opposto - quello degli astrattisti - in effetti la discussione politico culturale si mostrava intransigente; Steiner e Veronesi – a gli altri non figurativi militanti nelle file del partito – erano guardati con sospetto o, quantomeno, non considerati come i veri portatori del verbo ufficiale. Al *V congresso della federazione milanese*, nell'ottobre del 1945, Mauro Scoccimarro invitava tecnici e intellettuali, coloro che avevano il dovere di partecipare alla ricostruzione morale e intellettuale del paese, di considerare la classe operaia come bacino d'utenza fondamentale del partito, ovviando di incorrere nell'intellettualismo tipico di certi militanti utilizzatori di un linguaggio comunicativo di faticosa comprensione “*e comunque molto diverso dal modello di propaganda elettorale di quegli anni*”⁴⁹; parole tombale, infine, alla questione della propaganda cartellonistica astrattista venne successivamente posta dal segretario Togliatti, il quale, nel 1946, avvertiva che “*la propaganda per le elezioni non è ancora come dovrebbe essere. Le illustrazioni sono troppo “artistiche”, di difficile comprensione per i contadini e gli operai. Dobbiamo produrre opuscoli che siano brevi, che contengano parole di riconoscimento capaci di colpire, che vengano*

⁴⁸ E. Sereni, *Gli uomini di cultura hanno detto no alla guerra*, in “l'Unità”, 2 novembre 1948.

⁴⁹ S. Spadotto, *Albe Steiner e la comunicazione politica*, 3 voll., IUAV, progetto di tesi, relatore Carlo Vinti, giugno 2010, pp. 77-80.

immediatamente compresi”⁵⁰. Memore del discorso di Scoccimarro, e forse venuto a conoscenza delle parole del Segretario, Steiner, dal Messico, scrisse una lettera all’amico Mucchi per tentare di liberarsi dal peso di non potersi considerare un buon comunista per via della sua eccessiva “artisticità”: *“Quanto tu [Mucchi] mi dici ‘il problema non è quello dell’arte astratta [...]’: il problema è solo quello di avere qualcosa da dire e di avere in mano i mezzi per dirlo’, sono parzialmente d’accordo con te perché se è giusto ed importante aver ‘qualcosa da dire’ penso sia necessario per noi dire in modo chiaro, preciso e facilmente comprensibile almeno progressisticamente. Tutto certo ha importanza ed è serio quando è sincero e rappresenta la migliore espressione di un uomo artista, ma in questi tempi noi abbiamo delle responsabilità verso le masse e dobbiamo seriamente meditare sulle esperienze e sugli errori passati. [...] Ed allora il problema non è solo quello di aver qualcosa da dire e di avere in mano i mezzi per dirlo, ma è soprattutto di saper quello che si vuol dire ed in che modo, con uno studio attento e serio dei sistemi dei quali si dispone ed una direzione chiaramente progressista. [...] Sai Gabriele io penso sempre ad una società comunista non arida, ma ricca di fantasia, tutta tesa alla scoperta di un universo ancora sconosciuto ma che sarà, ne sono sicuro, il premio di tanti sforzi”*⁵¹. Il problema per l’artista, dunque, non si poneva su un piano di difficile comprensione da parte delle masse popolari e di “artisticità”, come Togliatti aveva sentenziato, in quanto tutta l’arte, sia realista che astratta, era degna di trovar posto nel mondo della produzione culturale; il problema, per Steiner, si collocava su di un piano etico, in quanto l’artista veniva chiamato a produrre per il partito certamente con un senso di responsabilità verso il popolo, ma con un linguaggio di sincerità piuttosto che di mera semplicità e di comprensione di classe: l’arte comunista si poneva al pubblico come arte sincera.

Interessante, in chiusura di questa sezione dedicata agli artisti, per meglio comprendere come il dibattito tra realismo e astrattismo in seno alla cultura ufficiale di partito era una discussione che difficilmente trovava una convergenza univoca, la quale il più delle volte era demandata alle singole personalità politiche, valutare come, seppur la critica militante era indubbiamente ad appannaggio dei realisti, gli “avanguardisti” non erano di certo ostracizzati della cronaca pubblica, come si nota da un articolo di Alfonso Gatto su “l’Unità” del 7 aprile 1946 dal titolo *“Scommesse in famiglia”*, in cui si ricordano solamente Steiner e Veronesi, i portavoce del massaggio astratto: in questo brano si romanza la situazione pre-referendaria di Milano: *“in questa notte di primavera fra il marzo e l’aprile, Milano è stata popolata da attacchini e da tribuni”* e ancora, *“amministratori competenti’*,

⁵⁰ Ricordato in A. Baravelli, *Une vie entre graphiquisme, publicité et engagement politique, Remo Muratore, Albe Steiner et les autres dans le Milan d’après-guerre (1945-1955)*, conferenza tenuta alla Libera Università di Bruxelles, 27 gennaio 2006, in occasione del Convegno “Histoire croisée des techniques de propagande et de publicité en Europe (années 1920 – années 1960).

⁵¹ Ricordato in M. Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla repubblica dell’Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, cit., p. 153.

si sono detti da sé i candidati della lista verde, sbizzarrendosi a contrapporsi a tutti gli 'incompetenti' degli altri partiti e servendosi di disegnatori come Manca⁵² e Mosca⁵³ per accostare Garibaldi a Tecoppa e per consigliare all'onesto elettore il modo migliore come difendersi dalle sinistre", seguendo, in chiusura di articolo, con la citazione dei due "modernisti", "i comunisti dopo una prima offensiva di bei manifesti moderni dovuti a Veronesi e Steiner, da ieri notte lavorano ad agghindare popolarosamente la città, ad indirizzare cartelloni a stendere festoni di carta: ad ogni rione, ogni porta provvede ormai alle sue scritte..."⁵⁴.

Tipografie di partito.

Quale ultimo passaggio di questa filiera lavorativa, un ruolo fondamentale veniva svolto dalle tipografie alla quali il partito faceva affidamento per la stampa del materiale cartaceo. Analizzando in particolare il territorio milanese, trattiamo brevemente la rete produttiva sottostante queste industrie⁵⁵. La più importante, anche a livello di quantità produttiva, era la S.A.M.E. che, oltre a fornire materiale nell'immediatezza della commissione, soprattutto manifesti e volantini, era anche la tipografia che si occupava di stampare "l'Unità". Nei primi anni dell'Italia repubblicana la sede della tipografia si trovava nel Palazzo dei giornali in piazza Cavour, dove rimase fino al 1961, anno in cui venne trasferita in via Fulvio Testi insieme a tutto l'apparato redazionale di "l'Unità"⁵⁶. Con la S.A.M.E. vi era un rapporto privilegiato, in quanto molti esponenti che lavoravano al giornale comunista prestavano il loro contributo anche alla Commissione Stampa e Propaganda⁵⁷ inoltre, solitamente, un membro della direzione del quotidiano era anche collaboratore interno alla Commissione. Alla S.A.M.E. erano presenti grandi macchinari a stampa rotativa, che consentivano di imprimere grandi quantità di manifesti, anche a colori, piuttosto rapidamente. Due problemi erano insiti, tuttavia, nella produzione di questa tipografia: il primo era che i macchinari per la stampa presenti erano adatti quasi esclusivamente per produrre giornali; infatti sulla piastra dove si immetteva il bozzetto del cartellone vi era una traversa di legno che rendeva difficile la progettazione di un manifesto. Un secondo problema riguardava la scarsa qualità dei materiali cartacei utilizzati per volantini e cartelloni; una complicazione che, tuttavia, veniva ripagata

⁵² Giovanni Manca (Cagliari, 1889 – Bergamo, 1984) disegnatore e fumettista, tra le sue collaborazioni più importanti si ricordano quelle per il "Guerin Meschino" e per il "Corriere dei Piccoli".

⁵³ Giovanni Mosca (Roma, 14 luglio 1908 – Milano, 26 ottobre 1983), abile disegnatore, fondò, insieme a Giannino Guareschi e Vittorio Metz il "Bertoldo" e, nel 1945, il "Candido".

⁵⁴ A. Gatto, *Scommesse in famiglia*, in "l'Unità", 7 aprile 1946, p. 1.

⁵⁵ Per la ricostruzione del sistema tipografico del partito in territorio milanese si rimanda a S. Twardzick, *I manifesti della Federazione milanese del Partito Comunista Italiano (1956 - 1984)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivisti, 1999.

⁵⁶ Con ogni probabilità nel 1956 la S.A.M.E cambiò nome in T.E.M.I., acronimo di Tipografia Editrice Milanese, in quanto abbiamo un manifesto datato al 1955 che presenta ancora la prima dicitura, mentre un manifesto del 1956 presenta la seconda indicazione tipografica.

⁵⁷ Vedi la figura di Mario Melloni "Fortebraccio", che scriveva i corsivi de "l'Unità" nel 1967, ma che era assunto anche come collaboratore esterno nella commissione stampa e propaganda.

dall'immediatezza della produzione: *“Il prodotto della TEMI era [caratterizzato dalla] presenza immediata ovunque ma di pessima qualità, la carta era inadeguata. Presenza immediata perché il manifesto partiva insieme al giornale, per cui tu avevi la stessa diffusione capillare del quotidiano, perché c'erano i pacchi de l'Unità destinati alle sezioni e allora gli facevi anche il pacchettino dei manifesti così arrivavano alle sezioni viaggiando con lo stesso sistema”*⁵⁸.

Una seconda tipografia, questa volta privata, ma tra le più “militanti”, era la Scarabellin, il cui proprietario, il signor Volpe, aveva stretti rapporti di amicizia con i rappresentanti del partito milanese. La prima sede della Scarabellin si trovava in via Broletto 34, poi spostatasi in via Solari in anni che videro un mutamento nel nome dell'azienda, rinominata Scarabeo (1964). La tipicità di questa tipografia era la capacità di produrre tramite macchina tipografica manifesti con caratteri di grandi dimensioni: se di solito venivano utilizzati caratteri “scatola” in legno, di superficie preimpostata, gli operai della Scarabellin ne avevano inventati di nuovi ricavati dal cartone, creati manualmente con un taglierino, e che dunque potevano essere prodotti in estensioni diverse, secondo l'uso di volta in volta richiesto⁵⁹.

Un'altra piccola tipografia, questa volta “artigianale”, era presente nella sede della federazione provinciale del partito in piazza XXV aprile⁶⁰: negli scantinati dello stabile erano poste alcune macchine tipografiche che stampavano i volantini di cui si necessitava nell'immediatezza e per i quali non vi era il tempo necessario per un passaggio alla tipografie in grado di stamparne in grandi tirature. Venne chiusa, con ogni probabilità, già nel 1946 per problemi legati a costi di mantenimento troppo ingenti. Una volta che la federazione si stanziò in via Volturmo, nell'agosto del 1963, nei sotterranei dell'edificio i “compagni” della propaganda allestirono, ancora una volta, una piccola stamperia con macchinari a off-sett, che ebbe sicuramente più fortuna di quella situata in piazza XXV aprile. Alla chiusura della sede di via Volturmo, infine, questa tipografia, passò nelle mani del tipografo Chiricozzi⁶¹.

Una volta stampati dai diversi tipografi, i manifesti venivano impacchettati con dei semplici fili di spago o, nel caso della S.A.M.E., insieme al quotidiano “l'Unità”, e inviati giornalmente alle sezioni cittadine che provvedevano poi a diffonderli e affiggerli in tutta la città; quando il tempo era ristretto per ingaggiare sotto contratto degli attacchini di professione, erano gli stessi compagni dei quotidiani o delle varie sezioni che si vestivano da propagandisti occupandosi dell'affissione

⁵⁸ S. Twardzick, *I manifesti della federazione milanese del Partito comunista italiano (1956 – 1984)*, cit. p. 49.

⁵⁹ S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Giulio Checchini*, cit.

⁶⁰ Al termine della guerra, la federazione del Partito Comunista Italiano s'insediò presso l'ex casa del Fascio del gruppo rionale D'Annunzio in un edificio costruito nel 1938 dall'architetto Renzo Gerla e assegnato alla Giovane Italia per le attività della compagnia teatrale Eleonora Duse. La struttura era dotata anche di una sala cinematografica, l'Anteo, la cui entrata si trovava nell'adiacente Via Milazzo. Il cinema, di circa seicento posti, era utilizzato per riunioni e congressi di partito, ma anche per proiezioni e anteprime cinematografiche soprattutto la domenica mattina.

⁶¹ S. Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Giulio Checchini*, cit.

urbana, intrufolandosi fin “nelle aie e nei cortili dei caseggiati”⁶² per portare il messaggio del partito: “i redattori dell’Unità [...] in un baleno, vestono una bella tuta, inforcano scale, dan di piglio ai pennelli, alla colla e scendono per le strade ad attaccare manifesti. Ogni notte è così. Un turno per volta, quelli dell’Unità si lavorano la loro posizione di muro. E, naturalmente, colleghi del Quotidiano, niente pistola alla mano, sono tutti volontari. I veterani, quelli che di campagne elettorali già ne han diverse alla spalle, insegnano il mestiere ai più giovani, perché anche quella dell’attacchino è una arte, fatta di esperienza e ancor più di entusiasmo”⁶³; tutto questo, ovviamente, per il partito veniva fatto a titolo gratuito, al contrario degli “attacchini” democristiani i quali, “non certo per amore di Dio, ma per mercede”⁶⁴, “si vendono i manifesti a peso per poter arrotondare le proprie entrate e fanno la “cresta” sulla colla”⁶⁵.

⁶² B. Sacchetti, *Ecco svelati i misteri della nostra propaganda*, in “l’Unità”, 23 giugno 1953, p. 3.

⁶³ P. Salerno, *La storia di un manifesto gigante*, ivi, p. 3.

⁶⁴ Senza autore, *Una folla di camionisti e attacchini d.c. reclama il pagamento del danaro pattuito*, in “l’Unità”, 14 giugno 1953, p. 6.

⁶⁵ P. Balsamo, *835 milioni spesi finora dalla D.C. per la propaganda nella sola Roma*, in “l’Unità”, 16 maggio 1952, p. 3.

Bibliografia.

- Aldo Agosti, *Togliatti*, Torino, UTET, 1996.
- Alfonso Gatto, *Scommesse in famiglia*, in "l'Unità", 7 aprile 1946.
- Andrea Baravelli, *Une vie entre graphiquisme, publicité et engagement politique*, Remo Muratore, *Albe Steiner et les autres dans le Milan d'après-guerre (1945-1955)*, conferenza tenuta alla Libera Università di Bruxelles, 27 gennaio 2006, in occasione del Convegno "Histoire croisée des techniques de propagande et de publicité en Europe (années 1920 – années 1960).
- Andrej Zdanov, *Politica e ideologia*, Milano, Edizioni di Rinascita, 1949.
- Antonio Del Guercio, *Il significato di Corrente*, in "Rinascita", 10 marzo 1978.
- Albe Steiner, *Il manifesto politico*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Bruno Monguzzi, *Lo studio Boggeri, 1933-1981*, Milano, Electa, 1981.
- Bruno Sacchetti, *Ecco svelati i misteri della nostra propaganda*, in "l'Unità", 23 giugno 1953.
- Enrico Novelli, *C'era una volta il PCI. Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, prefazione a c. di Guido Crainz, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- *Cinema, televisione e propaganda nella Democrazia cristiana, Intervista a Bartolo Ciccardini di Tatti Sanguineti ed Ermanno Taviani*, in *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Annali (11), a c. di Ermanno Taviani, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2008.
- *Ernesto Treccani. Manifesti politici e sindacali '69/'83*, a c. di Mario De Micheli, (Milano, Centro congressi Leonardo da Vinci, 5 – 7 dicembre 1983), Concorrezzo, Tipografia G. Rocchi, 1983.
- Fabio Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012.
- "Forma I, mensile di arti figurative", 15 marzo 1947.
- *I congressi comunisti milanesi 1921-1983*. A c. di G. Petrillo, Franco Angeli, Milano, 1986.
- *Il congresso di Wroclaw. Per la cultura della pace*, Roma, Centro Diffusione Stampa, 1948.
- *Licalbe Steiner. Grafici partigiani*, a cura di Anna Steiner, (Milano, Museo del 900, 5 dicembre – 28 febbraio 2016), Milano, Corraini Edizioni, 2016.
- *Luigi Veronesi. Manifesti*, a cura di Raffaele De Grada, (Milano, Fondazione Corrente, 28 maggio – 17 giugno 1999), Milano, Il Guado, 1999.
- Marzio Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Edizioni Unicopli, 2013.
- Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973.
- Pasquale Balsamo, *835 milioni spesi finora dalla D.C. per la propaganda nella sola Roma*, in "l'Unità", 16 maggio 1952.
- Plinio Salerno, *La storia di un manifesto gigante*, in "l'Unità", 20 maggio 1953.
- Rainer Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, Colonia, DuMont, 1982.

- Roderigo Di Castiglia, *Segnalazione. Prima mostra nazionale di arte contemporanea*, (Bologna, Palazzo Re Enzo, Salone del Podestà, 17 ottobre – 5 novembre 1948), Bologna, Compositori, 1948.
- Sara Spadotto, *Albe Steiner e la comunicazione politica*, 3 voll., IUAV, progetto di tesi, relatore Carlo Vinti, giugno 2010.
- Senza autore, *Una folla di camionisti e attacchini d.c. reclama il pagamento del danaro pattuito*, in “l’Unità”, 14 giugno 1953.
- Senza autore, *Salti chi può!*, in “l’Unità”, 10 novembre 1946.
- Stefano Twardzick, *I manifesti della Federazione milanese del Partito comunista italiano (1956 - 1984)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999.
- Stefano Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Attilio Zanchi*, Milano, 13 marzo 1994, conservata presso ISEC di Sesto San Giovanni.
- Stefano Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Bruno Cremascoli*, s. l., 22 aprile 1996, conservata presso l’ISEC di Sesto San Giovanni.
- Stefano Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Giulio Checchini*, Roma, 30 gennaio 1996, conservata presso l’ISEC di Sesto San Giovanni.
- Stefano Twardzick, *Registrazione audio su nastro a Fiorella Ferraresi*, Milano, 7 marzo 1996, conservata presso l’ISEC di Sesto San Giovanni.
- *Undicesimo congresso della Federazione milanese del Partito comunista italiano, 15 – 18 novembre 1962. Tre anni di grandi battaglie, Relazione di attività del Comitato federale*, Milano, T.E.M.I., s.d.
- *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione. Le mostre del dopoguerra in Europa*, a c. di Adolfo Mignemi e Gabriella Solaro, Milano, Skira, 2005.

Archivi.

- Archivio del Lavoro.
- Fondazione Corrente.
- Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.
- Isec – Istituto per la Storia dell’Età Contemporanea.