

Rivista quadrimestrale di divulgazione storica

e-Storia



Anno III

Numero 2

Giugno 2013

Rivista distribuita gratuitamente tramite e-mail a coloro che la richiedono a redazione@e-storia.it, indirizzo cui si possono inviare anche commenti, considerazioni, suggerimenti, proposte. La rivista può essere letta anche da www.e-storia.it

Indice

Editoriale G.L.

La Marina Militare Italiana dalla nascita fino a Lissa (parte I) Martino Sacchi

Ernesto "Che" Guevara tra storia e mito (parte I) Michele Mannarini

La stampa dall'Ottocento ai primi anni del Fascismo Silvano Zanetti

Il programma istituzionale del Partito d'Azione (parte I) Silvano Longhi

1873-1896: La prima grande crisi capitalistica (parte I) Guglielmo Lozio

Una novità destinata a fare Storia: il cinema dal 1895 al 1903 Manuela Sirtori

La tipografia Lamperti e l'assassinio della famiglia Cignoli Andrea Bardelli

Affermazione e tramonto dell'Informale italiano negli anni '50 Bianca Trevisan

Avanti popolo. Il P.C.I. nella Storia d'Italia Paolo Rausa

Direttore responsabile: Paolo Ardizzone

Comitato di redazione: Guglielmo Lozio Roberta Fossati Michele Mannarini

Consulente tecnico: Massimo Goldaniga

Copyright © 2011 e-storia Periodico Quadrimestrale reg.Trib.Milano n°281 24/05/2011

Anno III - numero 2 – giugno 2013

G.L.

EDITORIALE

Con il numero scorso, **e-storia** ha ormai raggiunto il terzo anno di vita. Siamo molto felici ed orgogliosi del gradimento dimostrato dai lettori, sempre più numerosi, che fanno conoscere la rivista ad amici e conoscenti i quali, a loro volta, ci chiedono di inviargliela direttamente. Ringraziamo tutti per i commenti, i suggerimenti e gli inviti a continuare.

Infine ci fa molto piacere anche il fatto, che nel corso del tempo, siano arrivati nuovi autori che hanno contribuito ad arricchire la rivista.

Partiti dal processo unitario, con il numero del marzo scorso siamo arrivati alle soglie del 2000. Considerando che i nostri articoli sono ben lungi dall'aver esaurito questo lungo periodo storico, abbiamo ritenuto opportuno – anche per non allontanarci troppo dal tempo in cui viviamo – di continuare a trattare temi riguardanti **l'Ottocento e il Novecento**. Non escludiamo la pubblicazione di argomenti relativi anche a periodi precedenti, basta che lancino bagliori che illuminino l'oggi.

Il Comitato di redazione ha deciso di allargare i temi trattati. **Non più solo Storia politica ed economica, ma anche storia sociale, del costume, dell'arte e anche analisi di documenti originali fondata su tecniche specifiche.** Tutti articoli, questi, che non si discostano dalla analisi storica, ma ne allargano lo sguardo, dando una visione più ampia dei periodi considerati.

A questo proposito ci piace far rilevare l'articolo di **Andrea Bardelli**, storico delle arti decorative, autore di numerose pubblicazioni nel campo degli arredi lignei, socio fondatore e direttore del sito www.antiqua.mi.it e conservatore della Collezione Cagnola di Gazzada (Va). Egli ci racconta di una strage compiuta dagli austriaci durante la seconda guerra d'Indipendenza, ponendo particolare attenzione ai diversi dati che emergono dal documento originale che narra il fatto.

Per la prima volta pubblichiamo un articolo d'arte. **Bianca Trevisan**, neolaureata in Lettere Moderne con specializzazione in Storia dell'Arte, ci intrattiene sulla pittura informale, letta alla luce del disagio esistenziale espresso dagli artisti negli anni del secondo dopoguerra.

e-Storia

Paolo Rausa ci parla di come una mostra può raccontare la Storia. E si sofferma sulla mostra relativa alla storia del Partito Comunista tenutasi a Milano nel 2011. Inoltre, fornendoci l'indirizzo del sito internet su cui può essere recuperata, ci dà la possibilità di fruirne quando lo desideriamo.

Una rivista telematica può essere stampata e letta su cartaceo, come sappiamo fanno quei nostri lettori che intendono conservarla. Tuttavia, la maggioranza la legge direttamente dal computer. In questo caso, scritti troppo lunghi sono poco o nulla fruibili. Noi cerchiamo di tener conto di questo problema fin dal primo numero. D'altra parte, sappiamo che non sempre è possibile contenere uno scritto in uno spazio troppo ristretto rischiando di renderlo troppo sintetico e poco esaustivo. Pertanto, abbiamo deciso suddividere gli articoli che richiedono un trattazione più ampia in più parti nei diversi numeri della rivista.

Con questa la modalità, oggi pubblichiamo la prima parte di alcuni di articoli che proseguiranno nei numeri successivi.

Ci riferiamo a quello di **Martino Sacchi**, titolare del sito www.ariannascuola.eu. Si tratta di una rielaborazione dal suo e-book sulla storia della Marina Militare Italiana. In due parti ne pubblicheremo le fasi che vanno dalla nascita, fino ai primi anni del Novecento.

Anche gli articoli di **Michele Mannarini**, incentrato sulla vita e le vicissitudini di Che Guevara, e di **Guglielmo Lozio**, che si occupa della grande crisi economica di fine Ottocento, si articoleranno in due parti.

In più puntate, invece, verrà pubblicato l'articolo di **Silvano Longhi**, una rielaborazione di un suo lungo saggio relativo al Partito d'Azione, alla sua storia, al suo programma.

Infine, ci sono scritti che si risolvono in una sola pubblicazione, come quella di **Silvano Zanetti**, sulla evoluzione della stampa dall'Ottocento fino agli anni del Fascismo, e quello di **Manuela Sirtori** sul cinema degli albori. Articoli che certamente non sono di minor interesse e valore di quelli ricordati sopra e che, anzi, denotano ammirevoli capacità di sintesi e di misura.



Martino Sacchi

LA MARINA MILITARE ITALIANA DALLA NASCITA FINO ALLA BATTAGLIA DI LISSA (PARTE I)

Quanto segue è la prima parte di un articolo sui primi anni della Marina Militare italiana. La seconda parte sarà pubblicata sul prossimo numero della rivista.

La Marina Militare Italiana nacque ufficialmente il 17 marzo 1861, insieme allo Stato italiano. In tutto comprendeva un vascello, undici fregate, ventisei corvette, dieci avvisi, nove cannoniere, sei brigantini, due golette e altre unità minori. La nave avviso (dallo spagnolo *barca de aviso*) era una piccola imbarcazione destinata ai servizi di ricognizione, esplorazione e comunicazione.

Si trattava, nel complesso, di una squadra del tutto eterogenea, nata dalla semplice somma delle flotte preunitarie in cui spiccavano le unità ex-piemontesi ed ex-napoletane. Tutte le navi erano ancora in legno e solo la metà disponeva di macchine a vapore, per lo più solo ausiliarie dal momento che tutte le unità avevano ancora alberi e vele.

Il programma di ammodernamento e suoi limiti

Il nucleo della flotta, composto dalle fregate sarde, non era particolarmente vecchio o arretrato, ma sfortunatamente proprio in quegli anni la tecnologia navale stava facendo il primo grande balzo in avanti dopo secoli di immobilità quasi completa. Nel 1859 la Francia aveva varato la prima corazzata, la *Gloire*, e subito dopo gli inglesi avevano replicato con la *Warrior*, la prima nave da guerra al mondo completamente in ferro. La loro corazzatura le rendeva praticamente **invulnerabili** alle artiglierie del tempo. Questa rapida evoluzione condannava le navi in servizio all'obsolescenza e obbligò il governo italiano a **forti investimenti** per avere una flotta all'altezza dei tempi ordinando navi di nuovo tipo, che però non potevano essere costruite in Italia, perché i cantieri nazionali non erano assolutamente in grado di affrontare la costruzione di navi così complesse, e dovettero essere **acquistate all'estero**. Il problema più grave era tuttavia quello del **personale**. Le flotte che confluirono in quella italiana non avevano alle spalle una tradizione molto lunga, e i loro ufficiali, nonostante il giuramento di fedeltà al nuovo re, erano divisi da profondi sentimenti di ostilità reciproca. Durante la crisi del 1860 il governo di Torino aveva incoraggiato la defezione degli ufficiali napoletani promettendo il mantenimento del grado: in questo modo alcuni ufficiali piemontesi avevano finito per essere scavalcati da questi «parvenues» che, a loro volta, non erano soddisfatti del trattamento ricevuto nella nuova marina.

I marinai complessivamente erano **affidabili** sul piano personale ma **impreparati** su quello tecnico. In particolare scarseggiavano i fuochisti tanto che, ancora nel 1866, alla vigilia della battaglia di Lissa, molte nuove unità navigavano con **personale di macchina civile (e per di più francese)**. Le navi facevano **poche esercitazioni in mare** e senza eseguire manovre in gruppo per l'impossibilità di coordinare unità così diverse tra loro. Esistevano poi **gravi problemi nell'artiglieria**, dal momento che i cannoni scoppiavano con troppa frequenza, convincendo i vertici della Marina a ordinare di fare

meno esercitazioni possibile per non perdere inutilmente uomini e mezzi. Infine, mancavano **le basi e i cantieri** che potessero costruire o riparare navi di grandi dimensioni.

Complessivamente quindi la Marina si trovava in una situazione delicata, nella quale sarebbe stato necessario avere a disposizione molto tempo per poter amalgamare le varie componenti. I tempi invece furono imposti dalla politica internazionale.

Nel 1862 si varò un **ambizioso programma di rinnovamento della flotta**: nel 1866 erano già in servizio 12 unità corazzate, che garantivano in teoria una netta superiorità su quella austriaca e lasciavano sperare una facile vittoria.

La guerra contro l'Austria

Quando il 20 giugno di quell'anno l'Italia, alleata della Prussia, dichiarò guerra all'Austria, la Marina militare era dunque **teoricamente pronta**. Le navi, poste sotto il comando dell'ammiraglio Carlo Pellion di Persano, erano concentrate a Taranto, che in quel periodo era solo un ancoraggio ben protetto, e si spostarono subito ad Ancona, dove giunsero il 26 giugno. Questi pochi giorni però erano bastati per **cambiare radicalmente la situazione strategica**: l'esercito italiano infatti era stato sconfitto a Custoza e l'opinione pubblica esigeva che la flotta riscattasse *l'onore* della nazione. Ma proprio il 27 Persano si fece sorprendere dalla flotta austriaca che eseguì una ricognizione in forze sotto Ancona senza essere attaccata o inseguita.

Nel Paese montò l'indignazione contro l'inattività della flotta, e il governo, messo sotto pressione, tempestò di telegrammi l'ammiraglio Persano, perché facesse «qualcosa» che aiutasse a risollevarne l'immagine del Paese. Persano riteneva che il rischio di perdere la flotta in una battaglia fosse eccessivo rispetto ai risultati che si sarebbero potuti ottenere, e quindi temporeggiava chiedendo più navi e soprattutto la potente corazzata *Affondatore* (che effettivamente arrivò pochi giorni prima della battaglia) ma senza prendere alcuna iniziativa. Alla fine, messo di fronte alla minaccia di essere destituito, decise di «fare qualcosa» conquistando l'isola di Lissa nell'Adriatico meridionale.

La battaglia di Lissa

La decisione venne presa in tutta fretta e senza alcuna preparazione, ma **l'errore strategico decisivo fu quello di**



Carlo Pellion Persano
(Vercelli 1806- Torino 1883)

Entrò giovanissimo nella marina sarda e grazie ai propri titoli nobiliari fece una rapida carriera.

Tuttavia le sue doti militari erano mediocri: una volta fece incagliare la goletta *Governolo* al largo delle coste sarde, con l'intera famiglia reale a bordo. Cavour voleva farlo processare per inettitudine, ma lo salvarono le sue protezioni presso la corte sabauda.

Grazie ad esse ottenne il comando della flotta. Partecipò agli assedi di Ancona, Messina e alla battaglia del Garigliano. In questo periodo fece requisire le navi della flotta napoletana che Garibaldi aveva dichiarato fusa con quella sarda.

Deputato e poi Senatore e Ministro della Marina, sostenne la realizzazione di navi corazzate che portassero la Regia Marina italiana ai livelli europei.

Nella guerra del 1866, fu comandante in capo della flotta nell'Adriatico, flotta che subì una grave disfatta nella battaglia di Lissa. Ma, al rientro in Italia, annunciò di aver sconfitto gli austriaci. Iniziarono grandi festeggiamenti fino alla notizia del reale esito dello scontro.

Fu sottoposto a giudizio e proclamato colpevole di inettitudine, privato del grado e delle decorazioni e radiato con disonore dalla Regia Marina.

tentare uno sbarco senza prima aver messo fuori gioco la flotta austriaca, inferiore a quella italiana (7 corazzate contro 12), ma molto compatta e motivata sotto il profilo psicologico. Il suo comandante, il giovane ammiraglio Wilhelm von Tegetthoff (aveva solo 39 anni), guadagnatosi la fama di uomo coraggioso, aveva infatti saputo infondere un grande entusiasmo nei suoi sottoposti.

Le navi italiane (12 fregate corazzate, 7 fregate e 5 cannoniere in legno) salparono da Ancona il 16 luglio arrivando a Lissa all'alba del 18. Tegetthoff fu avvisato subito grazie al telegrafo ma, contrariamente alla leggenda di una sua fulminea reazione, aveva chiesto istruzioni a Vienna che rispose di attendere per essere sicuro che non si trattasse di una finta. Non ci fu perciò da parte austriaca una corretta valutazione della situazione, e questo diede alla flotta italiana un paio di giorni di libertà d'azione. Il bombardamento delle navi italiane in tre punti diversi dell'isola il 18 ebbe esiti molto incerti. Il giorno successivo l'attacco fu concentrato contro Porto San Giorgio, il principale

approdo dell'isola e il 20 luglio, all'alba, il contrammiraglio Albinì iniziò finalmente lo sbarco.

Ma alle 8 la nave italiana *Esploratore*, lasciata di guardia al largo, comparve col segnale a riva: «*Bastimenti sospetti in vista*». Era Tegetthoff, che era salpato con tutte le sue navi viaggiando verso sud ad appena 6 nodi (11 km/h) di velocità.

Persano reagì prontamente, ordinando alle fregate corazzate di prepararsi al combattimento. **Ma le navi erano troppo disperse, e alcuni ufficiali disubbidirono agli ordini:** in conclusione, delle 24 navi da guerra di cui contava la flotta italiana solo 10



parteciparono al combattimento vero e proprio contro l'intera flotta austriaca, forte di 25 unità.

Gli austriaci furono avvistati alle 9.30, in rotta per sud est. Persano ordinò, alle 10, di tagliar loro la strada. Ma le corazzate avevano ancora una formazione molto disordinata: in testa c'erano le tre unità (*Principe di Carignano*, *Castelfidardo* e *Ancona*) agli ordini del contrammiraglio Vacca; poi, a una distanza di parecchie centinaia di metri, le quattro navi del gruppo Persano (*Re d'Italia*, *Palestro*, *San Martino* e *Affondatore*); infine, dopo un altro consistente intervallo, il gruppo composto dalla *Re di Portogallo* e dalla *Maria Pia*, cui si aggiunse a battaglia iniziata la *Varese*. Persano trasbordò dalla *Re d'Italia* sull'*Affondatore*, che aveva l'immeritata fama di essere nave veloce e manovrabile, ma **si dimenticò di segnalare il trasbordo creando così una notevole confusione**. Inoltre le navi impegnate nella manovra dovettero rallentare, allontanandosi ancor più dalla divisione di testa. Alle 10.45 la flotta italiana aprì il fuoco ma senza risultati. Tegetthoff ordinò alle sue sette corazzate di formare una linea di fila per attraversare lo schieramento italiano tra il primo e il secondo gruppo, mentre le sue fregate in legno, seguendo il vascello da 98 cannoni *Kaiser*, puntavano sulla retroguardia italiana. Per fronteggiare quest'ultima minaccia il contrammiraglio italiano Augusto Riboty fece accostare a sinistra le sue navi, che perciò si allontanarono anch'esse dal gruppo guidato dal *Re d'Italia*. Come risultato, le

e-Storia

tre unità del gruppo di centro restarono isolate: Tegetthoff se ne accorse e ordinò alle sue corazzate di concentrarsi su di esse.

Intanto la *Re di Portogallo* e il *Kaiser* avevano cercato di speronarsi a vicenda senza riuscirci ma strisciando l'uno contro l'altra. Fu il *Kaiser* a subire i danni di gran lunga maggiori, dovendo poi allontanarsi verso Lissa.

Per qualche tempo le navi italiane del gruppo *Re d'Italia* riuscirono a evitare i colpi del nemico: **poi la superiorità numerica ebbe il sopravvento**. La *San Martino* riuscì a sfuggire alla morsa, ma la *Palestro* ricevette una bordata che incendiò una riserva di carbone imprudentemente accumulata allo scoperto a poppa. Il comandante Cappellini fu costretto a far allagare la santabarbara e a ritirarsi. La *Re d'Italia*, rimasta sola, venne circondata da quattro corazzate. Un proiettile colpì il timone rendendo la nave ingovernabile. Il suo comandante, Emilio Faà di Bruno, commise l'errore di fermare le macchine, forse per riparare l'avaria: sull'ammiraglia austriaca, la *Ferdinand Max*, il comandante Sterneck ordinò l'avanti tutta dirigendo dritto su di essa. L'urto aprì uno squarcio di circa 15 metri quadrati nella fiancata della *Re d'Italia* che nel giro di pochissimi minuti, alle 11.30, si rovesciò.

Non tutto però era perduto: verso le 12.10 Persano cercò di approfittare di una dispersione delle navi austriache, alzando il segnale: «*La squadra dia caccia con libertà di manovra*». **Ma i comandanti non obbedirono**. Persano insistette per circa mezz'ora nel tentativo di far eseguire i suoi ordini ma alle 12.40, svanita la possibilità di attaccare la flotta austriaca mentre era divisa, rinunciò.

Nel frattempo si era consumata la tragedia della *Palestro*. Una delle maniche a vento, colpita in pieno, aveva creato una forte corrente d'aria che dirigeva le fiamme proprio sulla santabarbara, le cui pareti si fessurarono lasciando uscire l'acqua. La polvere invece, conservata in barili impermeabili, rimase asciutta, ed esplose alle 14.45: si salvarono solo un guardiamarina e 25 marinai.

In Italia la costernazione fu totale. Il governo cercò di mascherare la verità, ma questa venne rapidamente alla luce. **Il primo a esserne travolto fu naturalmente Persano, che venne processato dal Senato nel gennaio 1867 e riconosciuto colpevole di imperizia, negligenza e inadempimento della missione affidatagli. Fu l'unico capro espiatorio**: gli altri ammiragli vennero semplicemente messi in pensione qualche tempo dopo.

Bibliografia

Angelo Iachino, *La campagna navale di Lissa*, Il Saggiatore 1966

Martino Sacchi, *La marina militare italiana da Lissa a oggi*, ebook Ledizioni, 2013

<http://www.ledizioni.it/sito/?s=sacchi&x=-1020&y=-17>



Michele Mannarini

ERNESTO "CHE" GUEVARA TRA STORIA E MITO (Parte I)

Per motivi di spazio, l'articolo è stato suddiviso in due parti. Di seguito riportiamo la prima parte. La seconda potrà essere letta nel prossimo numero della rivista.

In famiglia

Ernesto Guevara, detto il "Che", nasce a Rosario, in Argentina, il 14 giugno 1928. Suo padre, Ernesto Guevara Lynch, è un piccolo imprenditore che cerca con tenacia, nonostante una certa propensione alle sventure economiche, di garantire alla famiglia - la moglie Celia de la Serna e i cinque figli che nasceranno - condizioni di vita dignitose. All'età di due anni il piccolo Ernesto si ammala di asma, malattia che lo accompagnerà per tutta la sua breve vita e gli impedisce di frequentare la scuola. Così la madre si assume l'incarico di istruirlo e trasmette ad Ernesto la passione per la **lettura**, mentre il padre, come ricorda orgogliosamente nel suo libro "Mio figlio il Che", lo educa a seguire **tre principi inderogabili: non mentire, non rubare, non aver paura**". Superata una difficile infanzia, Ernesto raggiunge l'adolescenza dedicandosi a varie attività sportive per lui proibite (rugby, calcio, nuoto, tiro al bersaglio, scacchi) e a letture che diventano sempre più impegnative, dai massimi romanzieri ai poeti, americani ed europei. Nei diari che redige in questo periodo - ma è un'abitudine che manterrà per tutta la vita - Ernesto **annota e commenta i testi che legge**. Sono opere di Steinbeck, Faulkner, Zola, London, Verne, Dumas, Salgari, Stevenson, Cervantes e poi Machado, Baudelaire, Verlaine, Neruda, Lorca, Mallarmé. Scopre, anche la psicanalisi di Freud e Adler e il pensiero politico di Ghandi e di Marx. Intanto supera il Liceo e si iscrive nel 1946 all'Università di Buenos Aires alla facoltà di medicina. Lo studio non lo appassiona tanto: guarda con un certo distacco le vicende politiche che si svolgono in Argentina, desidera conoscere il mondo intorno a sé. Decide così, nell'estate del 1948, di compiere un lungo viaggio con una bicicletta da lui stesso motorizzata verso il nord dell'Argentina, fino alla Cordigliera, per raggiungere un **lebbrosario** dove un suo amico, Alberto Granado, diventato medico, esercita. È questa una **esperienza che lo tocca profondamente**. Al ritorno, per guadagnarsi da vivere, lavora prima come infermiere sulle navi da carico della marina argentina, poi, nella clinica di un famoso allergologo alla ricerca di vaccini e anti allergici. Ma il desiderio di **esplorare l'intero Continente e di conoscere direttamente le condizioni di vita dei suoi abitanti** lo attira sempre più. È il 1951. Sempre con Alberto Granado decide di partire in motocicletta ("La Poderosa") verso il Nord, è una "Easy Rider" ante-



Ernesto Che Guevara
(Rosario 1928- La Higuera,
Bolivia 1967)



"Movimento 26 Luglio"

Nome che Fidel Castro diede nel 1955 alla organizzazione dei rivoluzionari cubani esiliati e che ricordava il fallito assalto insurrezionale alla caserma "Moncada" di Santiago de Cuba avvenuta proprio il 26 Luglio 1953.

Tale azione doveva dare avvio alla insurrezione contro la dittatura del generale Fulgencio Batista. Guidavano il gruppo i fratelli Raul e Fidel Castro.

Fallito l'attentato, il gruppo venne processato e i suoi componenti esiliati.

Durante il processo Fidel Castro, grazie alla sua oratoria, si guadagnò una grande popolarità.

Il desiderio di **esplorare l'intero Continente e di conoscere direttamente le condizioni di vita dei suoi abitanti** lo attira sempre più. È il 1951. Sempre con Alberto Granado decide di partire in motocicletta ("La Poderosa") verso il Nord, è una "Easy Rider" ante-

Il desiderio di **esplorare l'intero Continente e di conoscere direttamente le condizioni di vita dei suoi abitanti** lo attira sempre più. È il 1951. Sempre con Alberto Granado decide di partire in motocicletta ("La Poderosa") verso il Nord, è una "Easy Rider" ante-

litteram. A cavallo della Poderosa, i due toccano il nord del Cile e attraversano la Bolivia, il Perù, l'Ecuador, la Colombia, il Venezuela. Giunti a Caracas dopo sette mesi di viaggio su camion, in treno, su zattere, dopo lo schianto della Poderosa, i due amici si separano. Alberto resta a vivere a Caracas, Ernesto torna a Buenos Aires per concludere gli studi. Ma è cambiato: lo attestano le annotazioni presenti nel diario redatto nel corso del viaggio "Notas de viaje". **Il contatto con le misere condizioni di vita degli indios, dei contadini poveri e dei minatori e le ingiustizie perpetuate nei loro confronti da parte delle varie classi dirigenti nazionali e delle società multinazionali, hanno fatto maturare in lui una profonda coscienza umanistica e anticapitalistica.**

Via dalla famiglia

Conseguita la laurea con una tesi sulle allergie, nel maggio 1953 annuncia alla famiglia che ha deciso di ripartire per raggiungere a Caracas il suo amico Alberto Granado. Questa volta lo accompagna Carlos Ferrer, figlio del dottore che lo aveva curato da ragazzo. Il viaggio è in treno; arrivano a La Paz, in Bolivia, dopodiché passano in Perù. Qui si dividono, Carlos torna in Argentina, Ernesto entra in Ecuador e a Guayaquil incontra un esiliato argentino che gli parla della riforma agraria che sta mettendo in atto il presidente del Guatemala **Jacobo Arbenz**. Entusiasta per le notizie, abbandona l'obiettivo di raggiungere Granado per dirigersi in Guatemala. Vuole partecipare all'esperienza politica lì in atto. Sempre a Guayaquil incontra esuli cubani che gli parlano della situazione di Cuba e dell'esperienza del "**Movimento 26 Luglio**".

Del viaggio compiuto scrive a sua zia: "*Durante il viaggio nei domini della United Fruit (la Compagnia americana che controlla buona parte delle piantagioni della America latina) ho potuto verificare quanto sia terribile il loro potere. Ho giurato di non fermarmi sino a quando non vedrò sterminate quelle piovre capitaliste. Ora sono diretto in Guatemala, dove voglio perfezionarmi per diventare un vero e proprio rivoluzionario*".

Alla fine del 1953 Ernesto è in Guatemala. Nella capitale del piccolo paese del Centro America, si mantiene facendo lavori diversi, non potendo esercitare la professione di medico. Intanto incontra Hilda Gadea, una giovane e fervente rivoluzionaria peruviana che diventerà la sua prima moglie. Essa, inoltre, lo spinge ad approfondire la sua formazione politica e lo mette in **contatto con un gruppo di esiliati cubani**. Nell'estate del 1954 l'esperienza del governo Arbenz giunge al termine. Una spedizione mercenaria organizzata dalla **CIA**



Alberto Granado Romero el Monte
(Córdoba, Argentina 1922 - L'Avana, Cuba 2011)

Alberto Granado con la Northon 500, "**La poderosa**", la famosa moto del "Che", ora al Museo Casa Ernesto Che Guevara di Alta Gracia (Argentina).

Alberto Granado, laureato in farmacologia e in scienze naturali, dedicò cinquant'anni alla ricerca scientifica e alla medicina.

Grande amico di Che Guevara, intraprese con lui, negli anni giovanili, un viaggio alla scoperta dell'America latina. Dai suoi ricordi è stato tratto il film di Walter Salles *I diari della motocicletta* e il documentario di Gianni Minà *In viaggio con Che Guevara*.

Invitato dal "Che", nel 1961 emigrò a Cuba dove fondò la Scuola Medica di Santiago de Cuba.

Morì a l'Avana, a 88 anni. Per sua volontà, i resti furono cremati e le ceneri sparse a Cuba, in Venezuela e in Argentina.

Nel 2005 è stata edita nei paesi di lingua spagnola la sua autobiografia *Memorias de un gitano sedentario*. Poi pubblicata in Italia con il titolo: *Un gitano sedentario*.

L'autobiografia del ragazzo che viaggiò in moto con Che Guevara e lo seguì nella Cuba della rivoluzione.

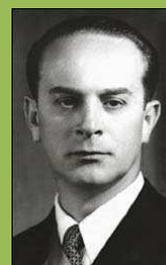
depone il presidente. Ernesto che si rifugerà nell'ambasciata argentina, scrive sempre a sua zia: "Gli yankee hanno gettato una volta per tutte la maschera da buoni che Roosevelt aveva messo loro, e ormai conducono un gioco dietro le quinte non molto pulito. [...] Mi sono arruolato nelle "brigade della gioventù" per ricevere un addestramento militare e andare dove sarà necessario. [...] Una missione militare nordamericana ha incontrato il presidente Arbenz e lo ha minacciato di radere al suolo il paese se non si ritira. A ciò si aggiunge una dichiarazione di guerra dell'Honduras e del Nicaragua, alleati degli Stati Uniti. [...] Sono in procinto di partire per il Messico.

Qualunque cosa succeda, prenderò parte alla prossima rivolta armata".

Parole profetiche! Nel settembre del 1954, Ernesto è a Città del Messico, e a novembre i due giovani fidanzati si ritrovano. Nella capitale messicana, Ernesto, che si mantiene facendo il fotografo e il volontario in un ospedale, entra in contatto con un nutrito **gruppo di esiliati cubani tra cui i fratelli Raul e Fidel Castro**. Il gruppo, acquistato un rancho nella regione di Vera Cruz, si sta preparando fisicamente e politicamente a compiere l'impresa: lo sbarco armato a Cuba per liberare l'isola dalla dittatura di Batista. Ernesto, pur consapevole della pazzia dell'impresa, chiede di parteciparvi e viene accolto come medico. Partecipa così alla preparazione fisica dei combattenti, che si svolge attraverso lunghe marce, scalate di monti, attraversate a nuoto e alle innumerevoli e appassionate discussioni che il gruppo tiene sugli aspetti organizzativi e politici del progetto. E' nel corso di queste stesse discussioni che viene soprannominato "**Che**" (dall'intercalare, tutto argentino, di incominciare la frase con "**che**" parola di origine guarani che significa mio). Agli inizi del 1956 la polizia messicana, messa in allerta dai servizi informativi, fa irruzione nel rancho; il gruppo, tra cui il "Che", passa alcuni mesi in carcere, a questo seguirà il foglio di via, l'espulsione. Ma, riconquistata la libertà, il gruppo ricomposto decide di accelerare i tempi per l'impresa e, nel novembre del 1956, ottantadue guerriglieri si imbarcano su uno yacht catorcio acquistato da un americano dal nome **Granma**, con destinazione Cuba.

Bibliografia:

Paco Ignacio Taibo II: Senza perdere la tenerezza: vita e morte di Ernesto Che Guevara - il Saggiatore - 1997
Antonio Moscato: Che Guevara tra mito e leggenda. - Giunti - 2006
Jean Cormier: Che Guevara: utopia e rivoluzione. - Universale Electa - 1996
AA.VV. Ernesto Guevara, nomade dell'utopia. - manifesto libri - 1993
Roberto Massari: Ernesto Che Guevara: uomo, compagno, amico ... - Erreemme - 1994



Jacobo Arbenz Guzman (Quetzaltenango, Guatemala 1913-Città del Messico 1971)

Militare prima e poi politico di orientamento socialista, venne eletto presidente del Guatemala nel marzo del 1951 col 60% dei voti.

Mise in atto un programma riformista comprendente: il suffragio universale, una legislazione a protezione del lavoro salariato e delle organizzazioni sindacali, una campagna contro l'analfabetismo, una riforma agraria. Per realizzare quest'ultima intaccò gli interessi della potente multinazionale americana UNITED FRUIT (proprietaria di enormi latifondi).

Accusato di essere un comunista, il suo governo venne rovesciato nel giugno del 1954 da una azione militare organizzata dalla CIA.

Morì in esilio in Messico.

La sua esperienza di governo è stato un modello di riferimento per tutti i movimenti socialisti e riformisti dell'America latina.

Silvano Zanetti

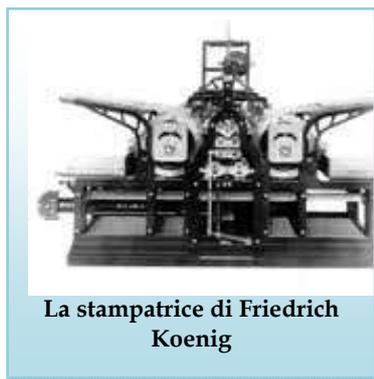
LA STAMPA: DALL'OTTOCENTO AI PRIMI ANNI DEL FASCISMO

La rivoluzione industriale, in corso in Europa nel XIX secolo, accelera lo sviluppo tecnologico del processo tipografico iniziato da Gutenberg nel XV secolo, raggiungendo tirature altissime favorendo, così, la nascita dell'industria editoriale vera e propria.

Alla fine dell'800 gli stabilimenti tipografici diventano sempre più grandi e complessi da gestire, costringendo i titolari di queste imprese a ricercare un pubblico sempre più vasto al fine di conseguire sicuri ritorni economici.

Le nuove tecnologie

Fino all'Ottocento il torchio aveva subito poche modifiche. Le parti in legno erano state sostituite da acciaio o bronzo e la leva era azionata a pedale.



La stampatrice di Friedrich Koenig

Nel 1814 il tedesco Friedrich Koenig, su incarico del Times di Londra, assemblò una **stampatrice piano-cilindrica doppia azionata da una macchina a vapore, ottenendo l'allora incredibile cifra di 1.600 copie orarie.**

Questa innovazione, che segna la fine dell'antico regime tipografico, determina, già negli anni '40 dell'Ottocento, il passaggio ad un sistema industriale di produzione degli stampati. Ciò permette agli editori di abbassare i costi e di raggiungere il pubblico più vasto che ha iniziato a formarsi a seguito dello sviluppo economico e dell'urbanizzazione.

Nel 1866 nasce la rotativa in grado di stampare contemporaneamente in bianca e volta (retto e verso) un nastro continuo di carta. Infatti, è iniziata la **produzione industriale della carta in continuo** (bobine) e prendono il via i primi esperimenti di **composizione meccanica** che portano alla realizzazione della **Linotype nel 1886 e alla Monotype nel 1889.**

I primi successi editoriali

In Europa, la seconda metà dell'Ottocento vede così la nascita delle **edizioni economiche**: la *Railway Library* di George Routledge in Inghilterra, la *Bibliothèque des Chemins de Fer* in Francia, la collana *Reclam* in Germania.

Nel frattempo, l'aumento dei lettori aveva già determinato l'emergere di un secondo fenomeno che può essere definito di massa: quello dei cosiddetti **best sellers**. Nel 1814 *The Corsair* di Lord Byron vende 10.000 copie, negli anni successivi la serie completa delle *Waverley Novels* di Walter Scott vende quasi 80.000 copie. In Francia le opere di Jules Verne vedono decine di migliaia di copie e negli Stati Uniti, quando *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe viene stampato in volume, dopo essere stato pubblicato a puntate sul giornale abolizionista *The National Era* tra il 1851 e il 1852, vende subito 100.000 copie (300.000 in edizione economica).

I lettori in Italia fra Ottocento e Novecento

Dopo l'Unità d'Italia, i lettori aumentano e assistiamo anche all'incremento della produzione libraria. I motivi sono da ricercarsi:

- a) nell'estensione della scolarizzazione e la diminuzione dell'analfabetismo;
- b) nella nascita di scuole tecniche, che necessitano di testi di studio adeguati;
- c) nel diffondersi delle biblioteche popolari circolanti;
- d) nel costante aumento del pubblico femminile.

Inoltre, alla diffusione della lettura contribuì in termini significativi il *feuilleton o romanzo d'appendice*, un popolare genere letterario in voga tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Il termine francese *feuilleton* deriva da *feuille* (foglio, pagina). Il *feuilleton* o romanzo d'appendice è un romanzo pubblicato a episodi su un quotidiano o una rivista, generalmente di domenica. Questo genere si affermò nella stampa popolare. Aveva uno scopo prevalentemente commerciale (sostenere la vendita del giornale) ma, essendo rivolto ad un pubblico di massa, costituiva anche un formidabile strumento di **diffusione di testi letterari**.

Milano capitale dell'editoria italiana con Sonzogno e Treves

A dire il vero, la prima città italiana in cui nasce un'editoria che adotta nuove tecnologie e si rivolge ad un largo pubblico è Torino, dove opera il tipografo ed editore Giuseppe Pomba (1795-1876). E' lui che pubblica, nel 1830, opere classiche della tradizione letteraria, latina, greca e italiana. In seguito, nel 1854, fonde la sua attività con la Tipografia sociale, formando la **UTET S.p.A.** (Unione Tipografico-Editrice Torinese). Si tratta di un'azienda altamente meccanizzata, che unisce l'attività tipografica e quella editoriale e che ben presto si specializza nel campo delle discipline economiche e giuridiche.

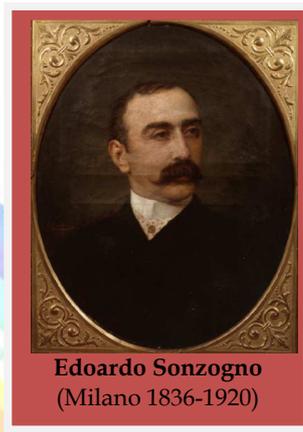
Ma la capitale dell'editoria è **Milano** dove, dopo l'Unità, si concentrano le più importanti case editrici. In questa sede prenderemo in considerazione gli editori Sonzogno e Treves, oltre che Eugenio Torelli Viollier.

Edoardo Sonzogno

Edoardo Sonzogno, editore-tipografo, inizia la propria attività a Milano nel 1861, dando vita a un'editoria che si rivolge ad un pubblico rimasto sino ad allora estraneo alla lettura: **la piccola borghesia e i ceti operai cittadini**. La sua produzione si concentra quindi sulla **stampa periodica**, soprattutto illustrata, e sul **romanzo popolare**. In particolare, la *Biblioteca romantica illustrata*, che esordisce nel 1866, si orienta alla pubblicazione di narrativa contemporanea e di autori stranieri, soprattutto francesi: le opere scelte per il suo esordio sono *Nostra signora di Parigi* di Victor Hugo, *Il conte di Montecristo*, *I tre moschettieri*, *Il visconte di Bragellonne*, la *Regina Margot* di Alexandre Dumas. Si tratta di romanzi pubblicati anche in appendice su **Il Secolo**, quotidiano fondato dallo stesso Sonzogno nel 1866 e che viene pubblicato fino al 1927.

Il successo del giornale è determinato da :

- a) il basso costo ottenuto appaltando la quarta pagina agli annunci economici;
- b) la pubblicazione di due (poi tre) romanzi d'appendice ogni settimana;



Edoardo Sonzogno
(Milano 1836-1920)

- c) una struttura tecnico organizzativa moderna: l'uso del telegrafo gli consente di dare informazioni tempestive e l'acquisto di una Rotativa Marinoni, una macchina particolarmente avanzata, gli permette di stampare 18.000 copie/ora;
- d) un linguaggio giornalistico e divulgativo, estraneo alla tradizione letteraria;

Edoardo Sonzogno affermava *"Noi di padre in figlio con la "Collana greca", la "Biblioteca Classica", la "Biblioteca Universale", che diffondono al minimo prezzo, a milioni di copie, le utili cognizioni, aiutiamo la grand'opera dei tempi moderni che al regno brutale, conseguenza dell'ignoranza, sostituisce quella del diritto che si conquista con l'istruzione"* Un'idea progressista coniugata ad una elevata tiratura ed ad un minimo costo.

Da non dimenticare la produzione musicale avviata con la *Casa Musicale Sonzogno* nel 1874.

Emilio Trèves ed Eugenio Torelli Viollier iniziarono la loro attività di editori in contrapposizione a Sonzogno rivolgendosi alle **classi alte**.

Emilio Trèves

Emilio Trèves, scrittore ed editore, nel 1861 crea l'omonima casa editrice a Milano. Editore di Verga, di D'Annunzio, di Pirandello, della Deledda, di De Amicis e di altri famosi autori italiani, creò varie collane, come la *Biblioteca amena*, *Biblioteca dei viaggi*, *Biblioteca delle Meraviglie*, *Le più belle pagine degli scrittori italiani*, *Scrittori moderni italiani*. Trèves fu editore di numerose riviste. Tra esse, *Il giornale popolare di viaggi*, su cui Giulio Verne pubblicò i suoi *Viaggi straordinari*. Ma il successo di Trèves fu *l'Illustrazione Italiana* che, dal 1874 al 1962, fu considerata la rivista di prestigio delle classi alte. Vi collaborarono fin dall'inizio i migliori scrittori italiani, in un processo di acculturazione destinato a differenziarsi dalla linea di prevalente perseguimento dei risultati puramente economici di Sonzogno. Fondò anche un quotidiano: il *Corriere di Milano*, fondato nel 1869 di cui assunse la direzione, nominando Capo-redattore Eugenio Torelli Viollier. Il *Corriere di Milano* ebbe però vita breve e fu chiuso nel 1874.



Emilio Trèves
(Trieste 1834 - Milano 1916)

Eugenio Torelli Viollier e il Corriere della sera

Proprio Eugenio Torelli Viollier (Napoli 1842 - Napoli 1900), nel 1876, fondò il *Corriere della sera* alla cui prestigiosa *"terza pagina"* collaboreranno i letterati italiani più famosi.

Eugenio Torelli Viollier era stato un garibaldino. Dopo quell'esperienza conobbe Dumas e lo seguì a Parigi, dove visse come giornalista e, grazie a questa esperienza, fu invitato a lavorare prima con Sonzogno e poi con Trèves. Poté fondare il *Corriere della sera* grazie all'industriale tessile Benigno Crespi che finanziò il giornale e gli assicurò un duraturo avvenire. A Torelli vanno, però, riconosciute grandi qualità dirigenziali: dall'iniziale orario di uscita serale, alla formula giornalistica (dalla impaginazione alla scansione tematica) e, soprattutto, al tipo di giornalismo da praticare, che si rifaceva a quello inglese, già allora assunto a modello di racconto obiettivo dei fatti e di relativo commento.

Per quanto riguarda la linea politica, il giornale era chiaramente su posizioni moderate come dimostra il primo editoriale: *"siamo conservatori prima, moderati poi"*. Una *"illuminata moderazione"* che

e-Storia

guadagnò ben presto le simpatie di tutta la borghesia. E la accompagnò nella battaglia per avviare l'Italia, un paese eminentemente agricolo, verso l'industrializzazione. L'Expo di Torino del 1911 ne sarà la celebrazione. Nei primi anni del Novecento, il *Corriere della Sera* soppiantò *Il Secolo* di Sonzogno e poi lanciò *La Domenica del Corriere* (1899), che divenne il settimanale ben presto più diffuso e popolare" e il *Corriere dei piccoli* (1908).

Da non dimenticare le riviste femminili: *il Corriere delle Signore*, *L'eleganza* e *Margherita* che si rivolgeva alle signore eleganti. La parte letteraria della rivista ospitava romanzi e racconti, le illustrazioni erano dei migliori artisti, la carta finissima, la rubrica di igiene era tenuta dal Dott. Antonio, e i lavori femminili descritti da zia Amelia.

Rapporti tra editori e scrittori

Le aziende librerie e giornalistiche formulano i loro programmi di lavoro in base a diversi presupposti ideologici e culturali, ma tutte hanno per obiettivo il raggiungimento del maggior numero di lettori, che si traduce in un aumento dei profitti.

Allo scrittore non viene richiesto altro che un prodotto in grado di coinvolgere un determinato tipo di pubblico. Si stabilisce un patto di reciproco vantaggio: **il successo procura all'autore un prestigio economico tale da consentirgli di trattare con la proprietà in condizioni di forza.**

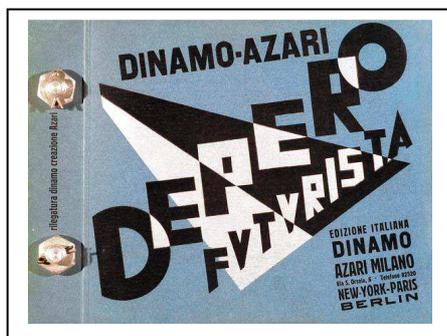
La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 1866 (diritto d'autore) sarà il perno di questo meccanismo.

Infatti, non siamo più all'epoca delle corti in cui gli autori erano mantenuti dal principe. Siamo ormai nell'epoca del mercato, e gli autori devono vivere del loro lavoro e - tranne i pochi le cui opere sono dei best-seller - sono costretti a fare altri lavori. Fra i più diffusi, l'insegnamento e il giornalismo. I più fortunati, che già dal successo delle loro opere ottenevano sontuose remunerazioni, godevano dei proventi derivanti dalle prestazioni di giornalista e conferenziere .

I futuristi e la diversa concezione dell'oggetto libro e della letteratura

La rivoluzione futurista avviene in tipografia, con gli strumenti propri della stampa: i caratteri, la carta col suo peso e il suo colore, l'inchiostro, la pagina.

Il **parolibero** (da parola libera), invenzione futurista, propone l'opera letteraria, e artistica in generale, come un organismo vivo, che implica il coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a interpretare e decodificare il messaggio fatto di materiali linguistici verbali, fonetici, visivi. Tutti gli aspetti visivi si risolvono nell'ambito della scrittura.



Uno dei capolavori dell'editoria dell'avanguardia è il **Depero futurista**. Creazione di Fortunato Depero, stampato in formato rettangolare, tipo album, riassume tutte le trovate in parole libere, con inchiostri e carte di differenti colori, tavole ripiegate che si aprono, giochi tipografici. Famosa è la **rilegatura dinamo**, ideata dall'editore Fedele Azari: due grossi bulloni, con dadi e copiglie, tengono insieme i fogli. Poche copie sono inoltre rilegate con una pesante copertina metallica, imbullonata, senza interventi grafici, con cui l'edizione acquista ancor più il carattere di libro-oggetto.

La stampa cattolica

Gramsci, aveva espresso il suo stupore per il successo della stampa cattolica, snobbata dalla presuntuosa e prevalente cultura positivista. Tipografie sparse in tutta Italia, controllate dai vescovi, producevano da sempre libri religiosi.

Dopo l'Unità d'Italia, il loro compito fu quello di **contrastare il diffuso anticlericalismo**. Con l'esclusione dei cattolici dalla politica e per arginare il successo dei socialisti i vescovi permisero ai cattolici di organizzarsi. Da qui la pubblicazione di riviste e giornali il cui compito era di condizionare l'opinione pubblica in favore dei cattolici.



Numero 1 - 25 Dicembre 1931

In Italia, con la protezione dei vescovi, sorsero varie case editrici che pubblicavano sia libri religiosi, sia libri scolastici, sia romanzi e saggi educativi. Alcune case editrici, come **La Scuola, o alcuni personaggi, come Padre Gemelli flirtarono con il regime fascista**. Altre rimasero **neutrali, come i Salesiani e le Edizioni Paoline**.

Fu il circuito Salesiano a realizzare tipografie economicamente autosufficienti (per essere indipendenti da qualsiasi potere) e per fare entrare il libro cattolico anche là dove il prete non poteva entrare. I salesiani pubblicarono 2.400 titoli prima con la *Said* (Società Anonima Internazionale per la Diffusione della Buona Stampa) detta anche più semplicemente "*Buona Stampa*" fondata nel 1908 e divenuta, dal 1920, la *Società Editrice Internazionale* (SEI). Quasi la metà della produzione riguardava testi scolastici per la scuola primaria e secondaria e le scuole professionali.

Don Alberione, fondatore della Pia Società San Paolo (1927) - da distinguersi dalle Edizioni Paoline che appartengono al ramo femminile della congregazione - definiva **"l'apostolato della stampa come vera predicazione, pari a quella compiuta con la parola"**. La produzione è in parte assimilabile alle altre case editrici cattoliche, ma la grande intuizione fu quella, nel 1931, di iniziare la pubblicazione, con 20.000 copie, di **Famiglia Cristiana** che divennero 1.000.000 dopo trent'anni. Una rivista popolare cattolica distribuita nelle parrocchie e nelle librerie cattoliche che si rivolge ad un **pubblico molto vasto, popolare, conservatore, ma non reazionario**.



Silvano Longhi

IL PROGRAMMA ISTITUZIONALE DEL PARTITO D'AZIONE (PARTE I)

Inizia una serie di articoli sul Partito d'Azione e il suo programma istituzionale, tratti da un saggio scritto nell'ambito di un seminario alla Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera nel 2006. Il "Partito degli intransigenti" oltre a un glorioso e importante contributo alla lotta di liberazione fornì, con Ferruccio Parri, il primo Presidente del Consiglio del dopoguerra e, dopo la propria fine, una serie di personalità politiche di altissimo valore alle altre forze politiche italiane.

Breve storia del Partito D'Azione

Il Partito d'Azione (P.d.A.) si costituì nell'estate 1942 **dall'incontro di diverse esperienze politiche**, di cui le maggiori furono il movimento «Giustizia e Libertà» (di impronta socialista, alla cui guida, dopo la morte di **Carlo Rosselli**, si era posto **Emilio Lussu**), il movimento Liberal-socialista di **Guido Calogero** e **Aldo Capitini** e alcuni gruppi di orientamento democratico-liberale, tra cui spiccava quello milanese di **Ugo La Malfa** e **Ferruccio Parri**. Altri contributi vennero da antifascisti torinesi che si ispiravano a Piero Gobetti e antifascisti meridionali che erano influenzati da Benedetto Croce e Gaetano Salvemini.

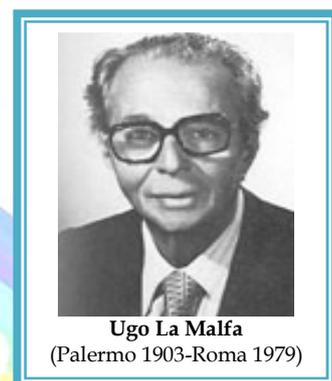
Il primo numero de «L'Italia libera», organo del P.d.A. (uscito nel gennaio 1943) diceva: *"Il Partito d'Azione non è la continuazione di nessuno di tali movimenti, ma tutti li comprende e li supera, in un disegno ed in una azione politica più ampi, più decisi e più radicali"*. In realtà proprio **l'eterogeneità fu il problema maggiore del partito** e i tre principali movimenti furono protagonisti dei conflitti interni che porteranno alla scomparsa del P.d.A. Soprattutto la sua collocazione nel panorama politico italiano fornì materia di gravi dispute; all'inizio, comunque, il partito si collocava nella zona di centro sinistra.

L'iniziativa della fondazione del partito fu del gruppo milanese, mentre gli altri tendevano piuttosto a rimanere dei «movimenti»; il maggior ispiratore del primo programma del partito fu Ugo La Malfa.

I «quarantacinque giorni», vale a dire il periodo tra la caduta di Mussolini (25 aprile 1943) e l'armistizio (8 settembre), videro il P.d.A. in netta opposizione al binomio Monarchia/governo Badoglio, residui del vecchio regime che tentavano **"liquidando Mussolini, di mantenere ancora in piedi le forze della reazione"**.

Gli azionisti erano molto attivi in quei giorni (nel solo luglio uscirono quattro numeri de «L'Italia libera»), con volantaggi e appoggio a manifestazioni di protesta. Al partito affluivano copiosi nuovi iscritti.

Nel frattempo si andavano precisando i rapporti del P.d.A. con gli altri partiti antifascisti. **I democratico-cristiani si mostravano ostili** verso gli azionisti, sia per la loro richiesta di rivedere il Concordato, sia per il fatto che i rispettivi programmi presentavano analogie ed entrambi si rivolgevano a un pubblico interclassista. Molto **migliori invece erano i rapporti con comunisti e socialisti**, con i quali il P.d.A. il 7 agosto costituì un «Comitato permanente di vigilanza e difesa per la libertà e la pace del popolo italiano», e a fine agosto fu firmato un nuovo patto a tre, nel quale socialisti e comunisti aderirono tra l'altro alla pregiudiziale repubblicana voluta dal P.d.A. Inoltre fu varata una giunta militare, in previsione della lotta armata.



Questo progetto di unità delle sinistre, insieme con il contemporaneo ritorno dall'esilio o dal confino o dal carcere di molti esponenti di «Giustizia e libertà» (GL) tra cui **Emilio Lussu** e **Silvio Trentin**, consolidò la svolta a sinistra e il radicalizzarsi della politica del partito. Proprio Lussu e La Malfa provocheranno, con le loro elaborazioni teoriche, gran parte dei conflitti interni al partito che infine ne causeranno la scissione.

La situazione precipitò l'8 settembre con la fuga del re e Badoglio al Sud, l'armistizio, lo sbarco alleato a Salerno e l'invasione tedesca, sviluppi che davano ragione alle posizioni antimonarchiche azioniste, mentre la costituzione del Comitato di Liberazione Nazionale (CLN), il 9 settembre, lasciava intravedere una alternativa di governo gradita al P.d.A.

Tre giorni dopo **Duccio Galimberti** con undici compagni si avviava verso le montagne piemontesi a formare le prime bande partigiane azioniste.

La divisione del Paese rendeva difficili le comunicazioni tra i vari nuclei del partito, anzi fece sì che questi seguissero linee di azione diverse. **Al Nord il P.d.A. si concentrava sulla organizzazione della lotta armata** (della quale fu il principale protagonista, dopo il Partito Comunista) con **Ferruccio Parri**, che era stato chiamato a coordinare tutte le forze armate antifasciste quale responsabile del comitato militare del CLN milanese.

Soprattutto su pressione azionista, il CLN votò il 16 ottobre 1943 un ordine del giorno che reclamava la costituzione di un governo straordinario delle forze antifasciste e la sospensione delle prerogative del re nell'attesa che, dopo la guerra, il popolo decidesse sulla forma istituzionale.

I dirigenti del partito erano nel frattempo pesantemente impegnati nella organizzazione della lotta armata, nella difesa dalla repressione nazi-fascista (molto dura nell'inverno 43/44) e nell'impegno nel CLN.

Nel sud liberato, la presenza degli Alleati e i rapporti con le élites locali rendevano difficile al P.d.A. una scelta precisa nei confronti del governo Badoglio e la Monarchia. Ma il convegno meridionale azionista di Napoli del dicembre 1943 confermò le posizioni antimonarchiche, auspicando l'abdicazione di Vittorio Emanuele III quale premessa



Ferruccio Parri
(Pinerolo 1890-Roma 1981)

Laureato in Lettere, fu insegnante e anche redattore del *Corriere della Sera*.

Partecipò alla prima guerra mondiale meritando diverse decorazioni e la promozione a Maggiore. Partecipò alla preparazione dei piani di battaglia per la vittoriosa offensiva di Vittorio Veneto.

Nel 1925 lasciò il *Corriere della sera* che aveva dato appoggio al fascismo; poi dovette lasciare l'insegnamento per aver rifiutato la tessera del Partito Fascista.

Organizzò con Carlo Rosselli la fuga in Francia di Filippo Turati e Sandro Pertini.

Arrestato con Rosselli, fu condannato a 5 anni di confino e relegato ad Ustica, Lipari e Vallo della Lucania.

Rilasciato nel 1931, lavorò alla Edison di Milano come capo della Sezione Economica dell'Ufficio Studi.

Dal 9 giugno 1944, con il nome di battaglia di *Maurizio*, guidò il Comando generale dei Volontari per la Libertà, con Luigi Longo e il generale Cadorna.

Il 21 giugno 1945 divenne Presidente del Consiglio. Sulla questione del Friuli, appoggiò De Gasperi contro Togliatti che era vicino a Tito. I liberali, il 24 novembre, per le sue dichiarazioni in sostegno delle tesi repubblicane, lo costrinsero alle dimissioni.

Nel 1946, uscì P.d.A. e, con La Malfa, fondò la Concentrazione Democratica Repubblicana. Poi aderì al Partito Repubblicano. Nel 1953 fondò, con Calamandrei, il Movimento Unità Popolare che ottenne solo lo 0,6 per cento alle elezioni. Nel 1957 fu eletto come indipendente nel PSI.

Nel 1963 divenne Senatore a vita.

e-Storia

indispensabile alla costituzione di un nuovo governo antifascista. Nel gennaio successivo, al congresso dei CLN a Bari, gli azionisti presentarono una mozione (accolta da socialisti e comunisti ma respinta dalle forze di destra) che chiedeva la **messa in stato d'accusa del re e la proclamazione di un'Assemblea dell'Italia liberata quale pre-Costituente che esprimesse il nuovo governo.**

Proprio mentre i rapporti con le forze di sinistra e in particolare con i comunisti diventavano sempre più stretti, la "svolta di Salerno" provocò una grave crisi all'interno del P.d.A. La disponibilità dichiarata da Togliatti nell'aprile 1944 (appena rientrato da Mosca con direttive di Stalin) a un compromesso con il governo Badoglio (e, quindi, con la monarchia), con la conseguente partecipazione di ministri antifascisti, cozzava contro la proclamata intransigenza azionista, contraria a qualsiasi compromesso con il re e Badoglio. Ciò gettò la direzione romana del partito in uno stato confusionale: mentre gli azionisti meridionali accettavano la partecipazione al governo, il P.d.A. Alta Italia insisteva sull'intransigenza. Inoltre, la svolta comunista dava un duro colpo al patto unitario con le sinistre, altro elemento fondamentale del progetto azionista. E proprio in quei giorni difficili riprendeva vigore il **dibattito ideologico interno**, condotto essenzialmente da Lussu e La Malfa che rimproverava al politico sardo di essere troppo vicino alla media borghesia e troppo lontano dalle classi popolari.

La fine della guerra favorì un avvicinamento tra le posizioni all'interno del partito, tanto più che ogni forza disponibile era impegnata a sostenere il governo Parri, che cadde dopo pochi mesi, nel novembre 1945. Ma il primo Congresso Nazionale del febbraio successivo, riportò invece alla superficie le antiche dispute e finì con l'uscita dal partito della destra, al seguito di Parri e La Malfa.

I deludenti risultati delle successive elezioni amministrative e politiche, rivelarono che il P.d.A., nonostante fosse stato protagonista della lotta armata e fosse intellettualmente all'avanguardia, era intrinsecamente debole e piccolo. I suoi esponenti si unirono ad altri partiti e la storia del Partito d'Azione finì.

Bibliografia

Gianni Belardinelli: *Il partito degli intransigenti*. In: Il Mulino N.346 anno XLII 1993. pp. 238-249.

Giovanni De Luna, *Storia del Partito d'Azione*, Roma 2007.

Claudio Novelli, *Il Partito d'Azione e gli Italiani. Moralità, politica e cittadinanza nella storia repubblicana*, Milano 2000.

Lorenzo Ornaghi, *I progetti di stato (1945-1948)*. In: Roberto Ruffilli (a cura di): *Cultura politica e partiti nell'età della Costituente*, Bologna 1979, pp. 39-144.

Claudio Pavone, *Alle origini della Repubblica, Scritti su fascismo, antifascismo e continuità dello Stato*. Torino 1995.



Guglielmo Lozio

1873-1896: LA PRIMA GRANDE CRISI CAPITALISTICA (PARTE I)

Di seguito presentiamo la prima parte di un articolo che illustra la prima grande crisi capitalistica esplosa ai fine Ottocento e che ha segnato il declino del liberismo puro, aprendo la strada ad un nuovo modello di sviluppo fondato sull'intervento statale in economia. La seconda e ultima parte di questo articolo, che sarà pubblicata nel prossimo numero, prenderà in considerazione la situazione italiana.

Una crisi di sovrapproduzione

La fine dell'Ottocento ha vissuto una crisi economica, di lunga durata, dovuta alla **sovrapproduzione** e che ha inciso profondamente sul sistema economico. Le merci venivano ormai prodotte in grandi



Ferdinando I (1818)
La prima nave a vapore del Mediterraneo

quantità sia in Europa che nei territori extraeuropei, mentre i costi dei trasporti si riducevano notevolmente. **La sovrapproduzione e i bassi costi di trasporto determinarono il crollo dei prezzi provocando la crisi, che i contemporanei chiamarono Grande Depressione.**

Tuttavia – ci dice lo storico Eric Hobsbawm *“la produzione mondiale, **lungi dal ristagnare continuò a crescere impetuosamente**”*: *“la produzione di ferro raddoppiò”, quella dell'acciaio “**augmentò di venti volte, il commercio continuò a crescere in modo impressionante**”*. *“Le economie industriali americana e tedesca fecero passi*

*da gigante, e la rivoluzione industriale si estese a nuovi paesi quali Svezia e Russia[...]. Gli investimenti esteri nell'America latina raggiunsero negli anni 1880-'90 cifre iperboliche, mentre il chilometraggio della rete ferroviaria argentina si raddoppiava in cinque anni, e **Argentina e Brasile attiravano entrambi fino a 200.000 immigrati all'anno.**”*

La crisi, tuttavia, era profonda: i socialisti vi vedevano le grandi contraddizioni che avrebbero portato alla fine del capitalismo; gli uomini d'affari, meno apocalittici e più realistici, erano preoccupati della prolungata discesa dei prezzi, della caduta degli interessi e dei profitti dovuti alla sovrapproduzione, in pratica del calo della **redditività**.

Questa prima grande crisi capitalistica ha costituito un **evento epocale**: ha determinato un profondo **cambiamento del modello di sviluppo**. Le nazioni, da prevalentemente agricole si trasformarono in industriali, e la dottrina liberista iniziò a declinare (tranne che in Inghilterra) a favore di teorie che incoraggiavano l'intervento sempre più massiccio dello Stato nell'economia.

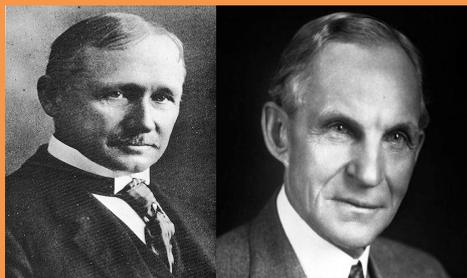
La crisi dell'agricoltura

Il settore agricolo europeo vide decimati i propri guadagni. **La sovrapproduzione**, cui si aggiungevano **lo sviluppo della navigazione a vapore, la diminuzione del costo dei noli e la crescente diffusione delle ferrovie** abbassavano i costi dei prodotti agricoli – in particolare del grano americano – che invadevano i mercati, **facendo crollare i prezzi del 30 per cento**.

I consumatori ne erano avvantaggiati, visto che i salari diminuivano proporzionalmente meno dei prezzi migliorando le loro condizioni di vita. Al contrario, il mondo rurale dei Paesi industrializzati che

occupava il 40-50 per cento di manodopera maschile, e fino al 90 per cento negli altri paesi, visse una **situazione catastrofica**.

A ciò si deve aggiungere la **Fillossera**, un parassita che si nutre delle radici delle viti. Originaria del continente americano, arrivò in Francia intorno al 1850 e si estese rapidamente in tutta Europa distruggendo letteralmente i vigneti.



Frederick Taylor (a sinistra)
(Germantown, Pennsylvania 1856-
Filadelfia 1915)

Henry Ford (Dearborn, Michigan 1863-
Detroit 1947)

Frederick Taylor, ingegnere meccanico, ha teorizzato l'organizzazione scientifica del lavoro.

Attuò, nell'industria, un sistema di produzione mirante alla massima produttività annullando i tempi morti, gli sprechi di energia e limitando i movimenti degli operai al minimo indispensabile.

Nacque così la catena di montaggio, un sistema produttivo diviso in tante piccole unità semplici e ripetibili che non consentivano alcuno spreco di energia né di tempo. Gli operai alla catena di montaggio dovevano svolgere solo determinati movimenti sempre uguali per tutta la giornata lavorativa. Chi era straordinariamente veloce era premiato con un premio di produzione (l'attuale cottimo).

L'industriale che meglio di altri comprese le straordinarie potenzialità del metodo tayloristico, e quindi della catena di montaggio, fu Henry Ford, proprietario dell'omonima industria di automobili.

A causa della crisi di fine secolo **I grandi proprietari terrieri erano in subbuglio; i piccoli proprietari al tracollo; i braccianti perdevano il lavoro e scatenavano violente rivolte negli Stati Uniti e in Europa.**

Le prime risposte alla crisi agricola

A questa situazione vi furono risposte governative e risposte spontanee.

L'Inghilterra, che già aveva molto ridimensionato l'agricoltura, la **abbandonò** completamente; alcuni paesi, come la Danimarca, avviarono processi di **modernizzazione**; altri, come Francia, Germania e Stati Uniti optarono per il **protezionismo**, ossia l'imposizione di tariffe doganali sulle merci importate, determinandone l'aumento del prezzo.

Invece, dove le misure governative si dimostrarono insufficienti o assenti, si rispose fondamentalmente con due fenomeni: **l'emigrazione e le cooperative**.

Quegli anni rappresentarono il vero **inizio dell'emigrazione di massa** da paesi come l'Italia, la Spagna e l'Austria-Ungheria, seguiti poi dalla Russia e dai Balcani. **"Fu questa la valvola di sfogo"** – dice Hobsbawm – che impedì rivolte o rivoluzioni.

La **cooperazione** si manifestò in due modi: attraverso le **mini-banche rurali** che fornivano **"modesti finanziamenti ai piccoli proprietari"**; attraverso la costituzione di **cooperative** per l'acquisto, per la vendita, per la lavorazione di prodotti.

La crisi nell'industria

Abbiamo già visto che la concorrenza internazionale intaccava la redditività dell'impresa. Tanto più che in Europa i costi di produzione risentivano non solo dei **salari**, ma anche degli **impianti obsoleti**, il cui rinnovo costituiva ulteriori costi.

Le efficaci risposte alla grande crisi: il protezionismo, i trust, il taylorismo

La prima grande crisi capitalistica **"mise fine alla lunga era liberistica"** con l'introduzione del **protezionismo**, sia per l'industria che per l'agricoltura. Questo favorì la **crescita e la maggior redditività delle produzioni nazionali**. Infatti gli elevati prezzi dovuti alle tariffe doganali consentivano

agli operatori dei mercati nazionali di mantenere i prezzi più alti, anche se inferiori a quelli dei prodotti provenienti dall'estero.

Il protezionismo in campo agricolo funzionò in Francia e sostenne i grandi agrari in Germania. In Italia e in altri Paesi europei **fallì**, come dimostrano le **massicce migrazioni**.

Il protezionismo industriale consentì di **allargare la base industriale mondiale**.

Tuttavia, Hobsbawm dice che il protezionismo da solo non sarebbe stato in grado di risolvere tutti i problemi del capitalismo. La risposta fu, insieme alle tariffe doganali, *“una combinazione di concentrazione economica e di razionalizzazione delle imprese.”* In altre parole, la formazione di **trust** e il **taylorismo**.



Ford "Modello T" - 1908

Per quanto riguarda i **trust** non si trattò tanto di operazioni strettamente monopolistiche o oligopolistiche - che pur si manifestarono ed ebbero un certo peso - quanto di intese interaziendali che ridussero la concorrenza, di nascite di società d'affari a spese di ditte individuali, di grandi società finanziarie che hanno ridimensionato quelle minori. Si trattò di una **tendenza alla concentrazione**, ma non fu la brutale e ineluttabile espulsione dal mercato di tutte le imprese di piccole dimensioni.

L'organizzazione scientifica dell'impresa (taylorismo), ideata da Frederick Taylor, **augmentò la produttività aziendale**:

- trasferendo il controllo del processo lavorativo dal lavoratore o dal gruppo (che prima lo gestiva autonomamente, usando anche i propri strumenti di lavoro) alla direzione aziendale che gli diceva esattamente cosa fare e fornendogli strumenti e i macchinari di produzione;
- frazionando ciascun processo lavorativo determinandone tempi e ritmi (catena di montaggio);
- introducendo vari sistemi di remunerazione salariali incentivanti in base ai risultati.

Inoltre, i trust e il taylorismo, a livello di direzione e gestione dell'azienda, hanno sostituito il vecchio proprietario con **dirigenti stipendiati** il cui lavoro è controllato dagli **azionisti** sostituitisi al fondatore dell'azienda o ai suoi eredi.

L'industriale che per primo adottò il taylorismo fu **Henry Ford**, il fondatore della famosa industria automobilistica, da cui uscì, nel 1908, il famoso "Modello T". Egli non solo applicò il metodo messo a punto da Taylor ma pagava i suoi dipendenti con alti salari, consentendo alla classe operaia un benessere mai conosciuto. Ciò fece degli operai, **non solo i produttori di un bene, ma anche i consumatori**: infatti essi acquistavano le automobili che costruivano.

Il taylorismo si diffuse, poi, in tutto il mondo capitalistico che lo riconosceva con la famosa espressione di "fabbrica fordista". Questo modello e durò fino a tutti gli anni Settanta del Novecento.

Bibliografia

Eric J. Hobsbawm, *L'età degli imperi 1875-1914*. Editori Laterza 1987

Valerio Castronovo, *La storia economica*, in *La storia d'Italia*, Vol. IV, Giulio Einaudi Editore, 1975

Manuela Sirtori

UNA NOVITÀ DESTINATA A FARE STORIA: IL CINEMA DAL 1895 AL 1903

Il contesto storico

La prima proiezione cinematografica, nel 1895, si inserisce nella fase finale di una crisi economica, definita *Grande Depressione*, che aveva interessato l'Europa e gli altri continenti tra il 1873 e il 1896. In quell'ultimo scorcio dell'Ottocento fino alle soglie della Grande guerra, si avrà un periodo di espansione economica e demografica; si produrranno decisive integrazioni tra innovazione scientifica e sviluppo industriale, in un clima sociale di ottimismo, chiamato *belle époque*.



Auguste Lumière (a sinistra)
(Besançon 1862-Lione 1954)
Louis Lumière (Besançon 1864-Bandol,
Francia 1948)

Negli ultimi anni del XIX secolo fino al 1914, si assiste a un'impetuosa crescita produttiva che avvantaggerà soprattutto alcuni Paesi europei, quali la Francia e la Germania, oltre agli Stati Uniti: si assisterà ad un rinnovato slancio dell'industria, dove un ruolo di primissimo piano sarà assunto dalle scoperte scientifiche. Si avranno importanti innovazioni nella produzione industriale chimica, elettrica, dei trasporti, dell'edilizia, delle telecomunicazioni, della meccanica.

Il comparto industriale si organizzerà sempre più frequentemente in società per azioni, che reperiranno capitali con l'autofinanziamento, con il credito bancario ed anche inserendosi in quel particolare mercato azionario che è la Borsa.

Una conseguenza del complesso di tutte queste tendenze fu poi la notevolissima crescita del settore terziario, cioè del lavoro degli uffici, delle banche, dei negozi e la comparsa di un nuovo

soggetto sociale, il ceto impiegatizio.

Anche l'ambiente artistico fu particolarmente sensibile a questa ventata di novità: sulla scia della pittura impressionista di Renoir e Manet si imposero le audacie cubiste di Picasso, Braque e l'astrattismo di Kandinsky: l'arte si arricchiva di temi che si rivolgevano ai valori dell'interiorità, dell'intuizione e del significato dei simboli, attingendo ai nuovi ambiti di sviluppo del pensiero, orientato in senso spiritualistico e dell'irrazionale.

In questo clima nasceva il cinematografo.

Parigi, 28 dicembre 1895

La data della prima rappresentazione cinematografica è fissata al 28 dicembre 1895: i fratelli Luis e Auguste Lumière proiettano per la prima volta un brevissimo film (*Arrivée d'un train en gare*), dove si animano le immagini fotografiche. Questa invenzione, chiamata *cinématographe*, è la riuscita sintesi delle numerose innovazioni elaborate in precedenza, nell'ambito delle tecniche di ripresa: in particolare il *cinématographe* si avvarrà di un trascinamento regolare a 16 fotogrammi al secondo, della pellicola che è montata su un supporto flessibile in celluloido, già sperimentato fin dal 1882. Per quanto riguarda la proiezione, i fratelli Lumière devono molto al lungo periodo di sperimentazione con

la lanterna magica, un apparecchio già in uso nel '600, che utilizzando una fonte luminosa, un condensatore e un obiettivo, permetteva la proiezione di immagini dipinte su vetro con colori traslucidi e la loro fruizione individuale.

L'apparecchio brevettato dai due fratelli risponde all'esigenza di una **visione collettiva**: questa prima proiezione avverrà al *Gran Cafè del Boulevard des Capucines* a Parigi e sarà a pagamento. E' l'apertura di un orizzonte artistico ancora da esplorare. Si può letteralmente affermare che si realizzava uno **spettacolo inedito e stupefacente**, capace di attrarre un pubblico incuriosito ed entusiasta. La fortuna del cinema sarà dettata dalla strepitosa novità culturale, e dall'implementazione di una vera e propria industria.



Proiettore utilizzato dai fratelli Lumière il 28 dicembre 1895

Le sale cinematografiche e i temi dei film

Le successive proiezioni non costituiranno inizialmente uno spettacolo autonomo, perché inserite nel palinsesto di spettacoli già in cartellone nei caffè o nelle sale da ballo o perfino nei circhi: accanto a spettacoli di varietà, a rappresentazioni teatrali o a performance circensi si poteva fruire anche della visione di un film.

Il film, per i fratelli Lumière, è un **documentario**: la vita colta sul fatto, le riprese in esterni con un'apparecchiatura leggera, il rifiuto della scenografia, insomma un cinema della realtà, tendenzialmente non narrativo, mentre il cinema di finzione rappresenterà solo il 10% dell'intera produzione.

Coerentemente, i Lumière si adopereranno per preparare operatori che gireranno il mondo, arricchendo un catalogo di *vedute*, che arriverà a contare 1422 titoli. Il prodotto che viene offerto ad un pubblico sempre più numeroso è costituito da immagini ben confezionate, in cui l'ottima qualità delle emulsioni fotografiche permette di ottenere fotogrammi con un'alta gamma di sfumature del grigio, ricreando i giochi di luci e ombre.

Questo cinema *mostrativo* rivela molto rapidamente i suoi limiti, davanti alle nuove esigenze del pubblico: già nel 1898 la produzione accusa un netto calo, mentre sale alla ribalta il genere di **finzione**, sulla scia del successo degli spettacoli di illusionismo.

Nel panorama del cinema degli esordi, si colloca come figura altrettanto protagonista, Méliès. Si deve a lui la promozione di film **più spettacolari**, con ampie aperture al racconto, all'affabulazione, al trucco (ma definiamolo pure *effetti speciali*), ad un mondo fantastico realizzato all'interno di teatri di posa. Méliès allestisce e riprende con la macchina da presa *sketches* in cui mescola numeri di prestidigitazione, trucchi, scenette comiche. Il mondo inventato e raccontato da Méliès è **meraviglioso, onirico, burlesco, fiabesco**: è la rappresentazione di fiabe e di viaggi immaginari sulla luna.

Il cinema prende piede

Tra le forme di spettacolo, il cinema diviene un protagonista impensabile sino a qualche anno prima: si espande rapidamente in Europa, coinvolgendo l'Inghilterra (dove inizialmente si impone la rappresentazione di fatti cruenti, come furti, rapine o salvataggio di bambini da un edificio in fiamme), la Danimarca (specializzandosi in intrighi polizieschi e storie torbide) e l'Italia (ma solo dal 1908 con la produzioni di 'corti' su temi storici, come la presa di Roma).

Il successo del cinema come attrazione autonoma determina la nascita un po' ovunque di sale cinematografiche permanenti: si allarga la platea del pubblico e diventa uno spettacolo **popolare** che richiede un abbassamento del costo del biglietto e un ampliamento degli orari e dei generi.

Naturalmente gli Stati Uniti non saranno sordi alle lusinghe del cinema: inizialmente i film vengono importati, duplicati e sfruttati commercialmente da Thomas Alva Edison che mantiene, per circa un decennio, l'esclusiva del brevetto su cineprese, proiettori e pellicole.

Inevitabile sarà il passaggio ad una produzione legata alle prime **grandi industrie** cinematografiche, prima **nell'area newyorchese** poi, dal 1912, nel piccolo sobborgo californiano di **Hollywood**, dove le ottime condizioni climatiche e la varietà paesaggistica offriranno *locations* insostituibili per le riprese in esterni.

Il cinema **seduce** senza rimedio il pubblico americano e, dopo il 1905, si moltiplicano i cosiddetti *nickelodeon*, cioè locali espressamente dedicati al cinema, che attirano un pubblico popolare. Il loro successo risiede in una **programmazione molto varia** (dai sei agli otto film di vario genere, dall'attualità, ai film con trucchi; dal drammatico al comico; ciascuna proiezione non supera comunque i 10 minuti); nell'attenzione **alle esigenze quotidiane e lavorative del pubblico**, con l'estrema elasticità degli orari e con il forte contenimento dei costi di ingresso.

Ciak, si gira!

Il cinema delle origini è dotato di regole proprie e una forma di rappresentazione chiamata **Modo di Rappresentazione Primitivo** (MRP), in cui l'elemento fondante è la singola inquadratura e non il montaggio. La singola inquadratura, definita *veduta* o *quadro* della durata di circa un minuto, è



George Méliès (Parigi 1861-1938)

Regista e illusionista francese, è considerato il secondo padre del cinema (dopo i fratelli Lumière), per l'introduzione e la sperimentazione di molte novità tecniche, fra cui il montaggio, e narrative, come il cinema fantastico e fantascientifico.

È riconosciuto "padre" degli *effetti speciali*.

Scoprì accidentalmente il trucco della sostituzione nel 1896, e fu uno dei primi registi a usare l'esposizione multipla, la dissolvenza e il colore (dipinto a mano direttamente sulla pellicola).

Diresse, tra il 1896 e il 1914, più di 1500 film di durata variabile tra uno e quaranta minuti. Ce ne sono pervenuti poco più di cinquecento, alcuni frammentari.

I soggetti dei suoi film sono di fantasia e fantascienza, con trucchi ed eventi fantastici: oggetti che scompaiono o cambiano dimensione.

Secondo la sua autobiografia romanzata, egli avrebbe scoperto il montaggio accidentalmente, mentre stava filmando all'aperto a Parigi: a un certo punto la cinepresa si sarebbe accidentalmente inceppata e poco dopo ripartita; poi, nella fase di sviluppo, Méliès si accorse che arrivato al punto in cui stava filmando il passaggio di una carrozza, questa improvvisamente scomparve per fare posto a un carro funebre. Vero o falso, l'aneddoto sintetizza bene il senso del montaggio per Méliès, ovvero un trucco per operare apparizioni, sparizioni, trasformazioni, salti da un luogo all'altro, da un tempo all'altro ecc., mostrando, così, metamorfosi "magiche".

Con la Grande guerra, fu definitivamente estromesso dalla produzione cinematografica.

e-Storia

un'entità autonoma e autosufficiente e il film risulta costituito dalla semplice somma di due o più inquadrature ognuna conclusa in sé. Infatti ogni inquadratura esaurisce una scena o un'azione prima di passare alla successiva. Ciò ha un impatto anche da un punto di vista commerciale, perché i film saranno inizialmente venduti a *quadri*, cioè un'inquadratura alla volta della durata di un rullo da un minuto e ciascuna con il proprio titolo. La singola inquadratura presenta alcune caratteristiche facilmente individuabili: la cinepresa tendenzialmente fissa, posta frontalmente e a una certa distanza dal soggetto ripreso, l'illuminazione uniforme e un fondale solitamente dipinto.

Il cinema ha l'esigenza non solo di produrre film tecnicamente ineccepibili, ma anche di **rappresentare lo sviluppo di eventi o il dipanarsi di storie**. Perciò, già tra il 1900 e il 1902, si approderà ad inquadrature che rispondono alle esigenze di **montaggio**. Le prime sperimentazioni degli inglesi James Williamson e George Albert Smith riguardano per esempio la possibilità di **sezionare un'azione su più inquadrature**, in uno stesso spazio o in spazi contigui.



Edwin Stanton Porter
(Connensville, USA
1870-New York 1941)

Questi lavori verranno ripresi da Edwin Stanton Porter, negli Stati Uniti. A Porter, già esperto proiezionista, elettricista e meccanico di Edison, è riconosciuto l'indubbio merito di aver ricercato il modo migliore per garantire la *simultaneità* di più azioni, permettendo **maggior fluidità** alla narrazione. Porter cerca di ottenere, attraverso il montaggio, un racconto organico partendo dal materiale essenzialmente frammentario delle singole *vedute*. Sono i primi tentativi di padroneggiare le complesse relazioni spazio-temporali di un racconto, superando la semplice concatenazione delle inquadrature.

Nel film *La grande rapina al treno* del 1903, Porter inserirà i risultati delle sue ricerche sul montaggio, ottenendo un film composto da quattordici *vedute* sul tema dell'assalto al treno ad opera di banditi. Si ottiene un film che narra un evento (la rapina al treno), il cui svolgimento richiede il dispiegarsi di più azioni simultanee presentate in una successione che si può così definire: **introduzione - svolgimento dell'azione principale in più vedute - conclusione**.

Il successo di pubblico e l'interesse suscitato negli ambienti cinematografici porteranno il critico americano Musser a definire il 1903 "*l'anno di Porter*".

Suggerimenti

I film delle origini avevano quasi sempre un accompagnamento musicale: dal pianoforte, a piccole orchestre di sei-otto elementi, che trovavano posto nella sala stessa di visione, insieme al pubblico e alla macchina da proiezione. La colonna sonora *in diretta* sottolineava abilmente il potere evocativo dell'immagine e veniva a volte integrata dal lavoro dei *rumoristi* che, ricorrendo a semplici soluzioni, quali lastre di latta o ceci secchi, ottenevano effetti sonori sorprendenti. Come non menzionare la fantasia di alcune sale cinematografiche americane, dove si ricreavano sorprendenti interni, che simulavano il viaggio in treno: le pareti della sala erano abbellite da immagini di paesaggi quali si potevano ammirare da un treno in corsa.

Bibliografia

Paolo Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, Utet De Agostini, Novara 2008

Elena Dagrada, *The great train robbery*, Cuem, Milano 2008

Franco Della Peruta, *L'Ottocento Dalla Restaurazione alla 'belle époque'*, Le Monnier, Firenze 2000

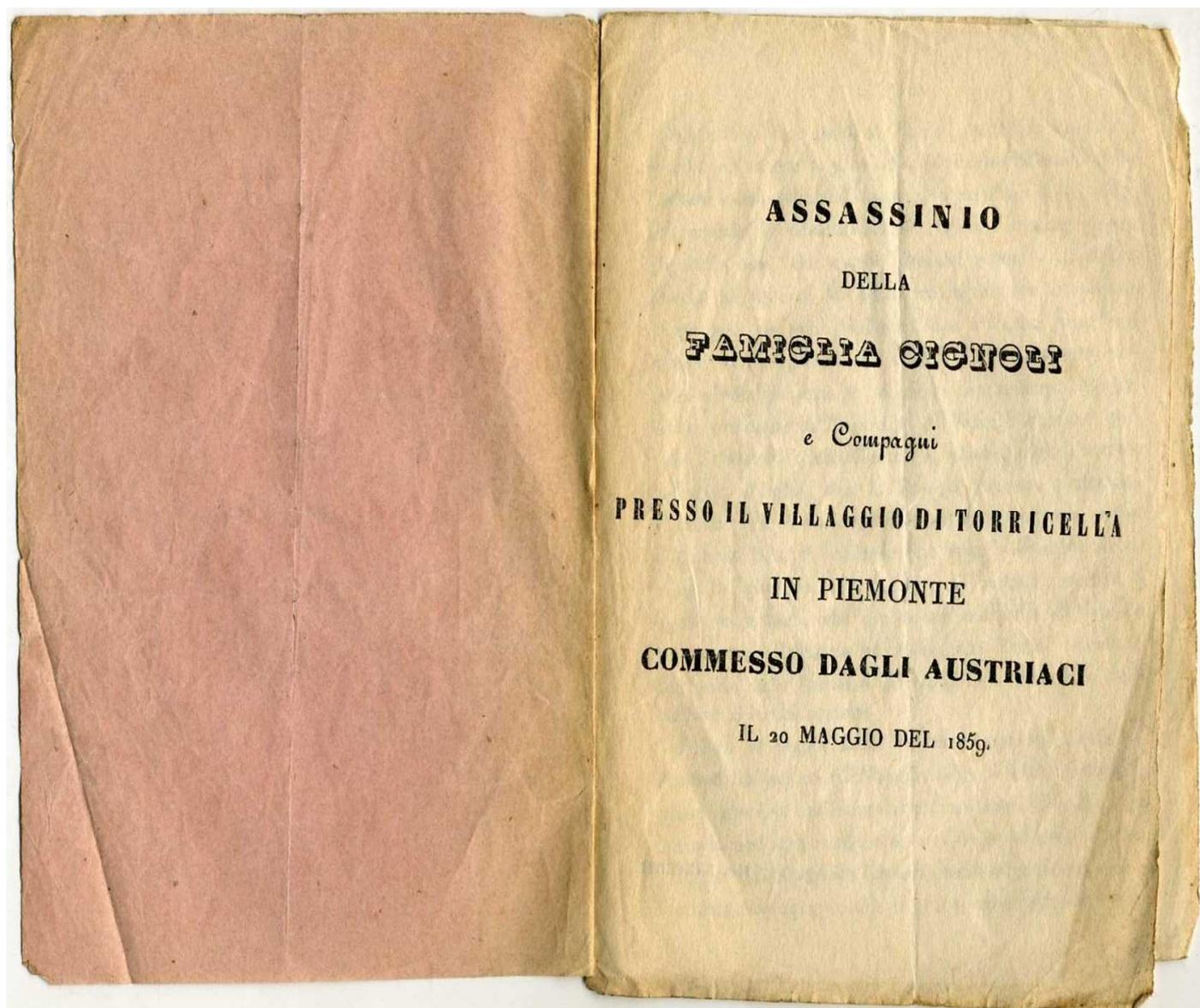
Andrea Bardelli

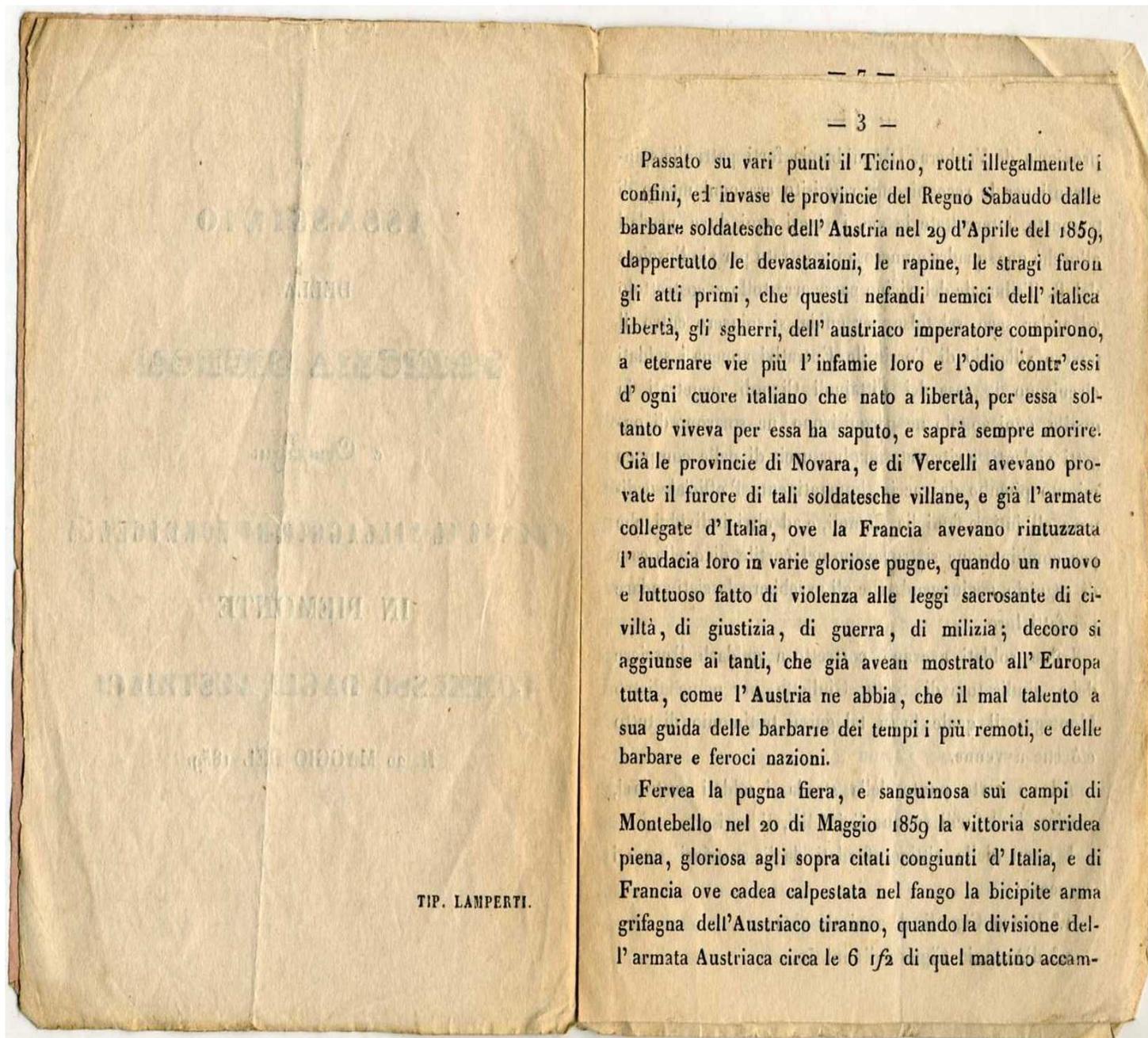
LA TIPOGRAFIA LAMPERTI E L'ASSASSINIO DELLA FAMIGLIA CIGNOLI

Il documento qui riprodotto, tratto dall'archivio Luigi Bietti, presso la Biblioteca di Villa Cagnola a Gazzada (Va) è emerso di recente, insieme a numerose altre testimonianze scritte d'epoca risorgimentale. Si tratta di un opuscolo dal titolo: Assassinio della Famiglia Cignoli e Compagni presso il villaggio di Torricella in Piemonte commesso dagli austriaci il 20 maggio 1859.

Il documento è seguito dall'analisi relativa all'evento storico e al prodotto editoriale.

Ci scusiamo se, per motivi di impaginazione la lettura dal computer appare poco agevole.





TIP. LAMPERTI.

— 4 —

provincia di Voghera. D'ogni banda forti pattuglie spingevansi per le recognizioni, requisito era ogni mezzo di trasporto, intercettate le vie, i viveri ogni dove 'predati allorchè una squadra numerosa incontrato per via l'usciera del R. Tribunale del vicino paese arrestollo e costrettolo ad andar seco, sel tolse per guida, si spinsero entro il povero villaggio di Torricella. Entrativi appena i soldati circondarono la casa dei Fittajuoli Cignoli, penetrati in quella, ogni angolo ne perquisirono, ne spiarono di oggetti violenti, e ritrovata una borsuccia di pelle con poco minuto piombo da caccia, immantinente l'ufficiale ordinava all'intera famiglia Cignoli, e ad altri individui che per combinazione si trovavano nel cortile di quella casa di seguirlo, aggiungendo che gli avrebbero lasciati andare pei fatti loro.

I due soldati avevano costretto a guidarli l'usciera della giudicatura di Santa Giulietta, per nome Pietro Montagna, il quale fu in tal guisa testimonio di tutto ciò che avvenne.

Ad un certo punto della strada i soldati austriaci, scaricando i fucili su quegli infelici, li uccisero.

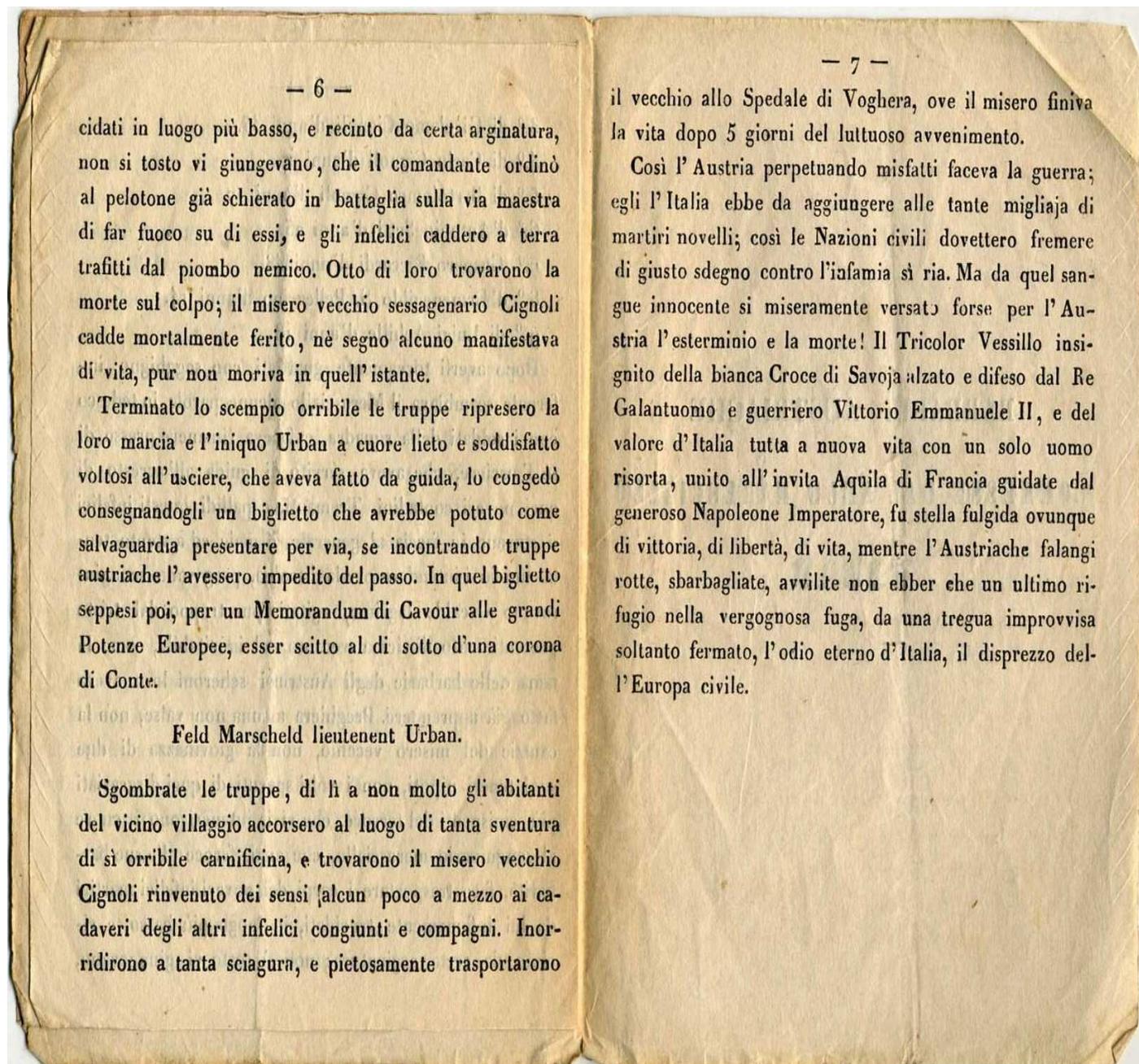
I nomi delle vittime fucilati dagli austriaci sono i seguenti:

- 1.º Pietro Cignoli, di anni sessanta.
- 2.º d'Antonio Cignoli d'anni 50.

— 5 —

- 3.º di Girolamo Cignoli d'anni 35.
- 4.º di Carlo Cignoli d'anni 19.
- 5.º di Bartolomeo Cignoli d'anni 17.
- 6.º d'Antonio Setti d'anni 25.
- 7.º Gaspero Riccardi d'anni 48.
- 8.º d'Ermenegildo S. Pellegrino d'anni 14.
- 9.º di Luigi Achille d'anni 18.

Dopo averli torvamente guardati, con sogghigno infernale scambiava il Merasciallo alcune parole in tedesco con i soldati della squadra, e faceva rimanere presso di sè l'usciera, che aveva servito di guida all'arresto di quei poveri contadini. Tremanti, e pallidi questi infelici si stavano in faccia al generale, e male ed a stento tentavano farsi intendere per la discolpa, pregavano scongiuravano a calde lagrime, agitati pur troppo dal tristo presentimento di vicina sventura, ed inevitabile, come la fama delle barbarie degli Austriaci scheroni loro aveva fatto già apprendere. Preghiera alcuna non valse, non la canizie del misero vecchio, non la giovinezza di due suoi teneri nipoti, non i volti sparuti di quei disgraziati più semispenti del terrore, che vivi, intenerirono il cuore al sanguinario merasciallo, che anzi, feroce alle sue barbarità, fece trasportare i corpi dei poveri infelici martiri da lui infamamente trucidati, in luogo più basso, e recinto da certa arginatura; non sì tosto vi giungevano,



Il fatto

Racconta l'eccidio perpetrato il 20 maggio del 1859 da un reparto austriaco in località Torricella (oggi Torricella Verzate nell'Oltrepò Pavese), mentre infuriava la battaglia di Montebello.

A farne le spese sono nove contadini, cinque appartenenti alla stessa famiglia, quella dei Cignoli e quattro altri che si trovavano lì accidentalmente.

Non si tratta di una vicenda inedita. Il nome di chi ordinò la strage, il feldmaresciallo Karl von Urban, è riportato sui libri di storia. Distintosi nel 1848 nella repressione delle rivolte in Ungheria, ottiene il grado di feldmaresciallo nel 1857. Partecipa in Italia alla Seconda Guerra d'Indipendenza nel 1859, epoca alla quale si riferiscono i fatti che stiamo narrando, ma subito dopo la battaglia di Solferino si ritira dalla carriera militare per finire suicida a Brunn in Baviera nel 1877. Difficile dire se su questa scelta estrema possa aver influito il rimorso per la vicenda Cignoli.

Ciò che più colpisce del racconto è la dinamica con la quale viene commesso il crimine, a dispetto della storiografia ufficiale, in genere propensa a riconoscere alle truppe austriache - durante le varie campagne in Italia - un comportamento sostanzialmente corretto, in linea con una tradizione militare intransigente, ma niente affatto brutale.

In questo caso, invece, le modalità sono sostanzialmente le stesse che diventeranno tristemente note

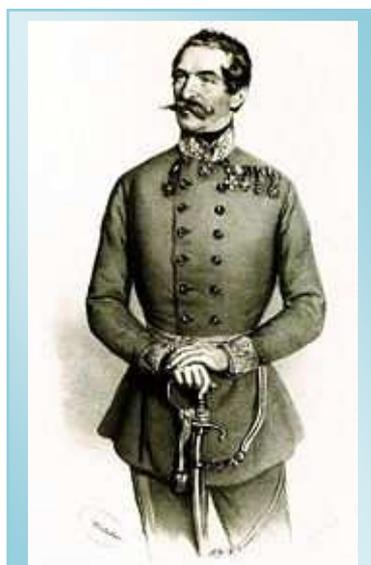
con l'occupazione nazista dell'Italia durante la seconda guerra mondiale. I nove malcapitati vengono prelevati e senza alcun motivo, tanto meno fornendo alcuna spiegazione, condotti in un luogo protetto da un'arginatura e fucilati sommariamente.

La carta e la scrittura

A margine di questa vicenda, può essere interessante svolgere alcune considerazioni sulla pubblicazione che ne parla.

L'opuscolo è genuino (quindi non rimaneggiato), dotato della sua broccura originale, ricoperto da una carta sottile di colore rosa fissata con un filo di colla. Si compone di appena due fogli, ripiegati in otto pagine formato cm. 10 x 15; il carattere utilizzato è un Bodoni molto comune e semplificato, mentre il frontespizio con il titolo è redatto con caratteri compositi.

I caratteri di stampa appaiono usurati e talvolta mal allineati, come nella data 1859 presentata per tre volte (una in copertina e due volte a pag. 3): il numero 1 più piccolo, l'8 e il 5 sono uguali e il 9 è collocato appena più basso.



Karl von Urban
(Cracovia 1802-Brunn 1877)

Il testo contiene diversi errori. Alcuni sono di tipo materiale quali refusi di stampa, veri e propri errori ortografici, parole che non terminano dopo aver girato pagina, ripetizioni. Altri sono di tipo logico, nel senso che dopo aver descritto l'epilogo e recitati i nomi delle vittime, il testo riprende descrivendo gli istanti che precedono la fucilazione e la fucilazione stessa con nuovi particolari.

La lettura del testo risulta quindi non agevole e ci si domanda il perché di un testo così sgrammaticato e composto in modo così approssimativo.

In prima battuta, possiamo pensare che questi errori si giustifichino con l'esigenza di fornire un **prodotto popolare a basso costo**, a meno che non si sia addirittura trattato di un opuscolo di **mero carattere propagandistico diffuso gratuitamente**.

Sicuramente questa trascuratezza **non è indotta da circostanze legate alla clandestinità**.

Sulla seconda pagina, in basso, si può infatti identificare l'editore: TIP. LAMPERTI che rivela di non

avere motivi di celare la sua attività antiaustriaca. Ciò consente anche di ipotizzare una **datazione posteriore al 1860**. Non si tratta quindi di una pubblicazione atta a suscitare sdegno nella popolazione e a favorirne la sollevazione, quanto una delle tante dedicate alla **celebrazione dei martiri**.

L'editore

L'editore in questione può essere identificato nella Tipografia di Antonio Lamperti, che, almeno fino al 1829, aveva sede a Milano a porta Vercellina in via Nirone S. Francesco, n. 2797 (*"sul Nirone di S. Francesco n. 2797"*). La via, che esiste tutt'oggi, deriva il suo nome dal fiume Nirone (o Lirone) che si forma sulle colline dietro a Mombello, attraversa i territori di Bollate, Musocco, Vialba, Villapizzone e, entrando in città, prende il nome di Piccolo Seveso. Nella grande pianta della città di Milano pubblicata dall'amministrazione Municipale il 2 Gennaio 1814, la via partiva dal Corso di Porta Vercellina tra le contrade di S. Agnese e di S. Valeria. Prima del 1868 si chiamava via del Nirone di S. Francesco per la chiesa esistente, fondata nel quarto secolo.

L'indirizzo esatto della Tipografia Lamperti può essere desunto da un'edizione de *Il diritto privato naturale* di "Francesco nobile De Zeiller" (Franz von Zeiller, 1751-1828), pubblicato a spese di Giovanni Battista Orcesi e C. nel 1818, che è la prima pubblicazione nota di questo tipografo-editore, cui segue nel 1819, la prima edizione delle *Osservazioni sulla morale cattolica* di Alessandro Manzoni. Scorrendo il catalogo fino al 1830 (data *ante quem* si è soliti classificare i libri come antichi), prevalgono pubblicazioni di carattere religioso, con diversi autori di lingua tedesca a probabile dimostrazione che la vena rivoluzionaria del tipografo-editore, di cui si dirà tra breve, non era ancora emersa.

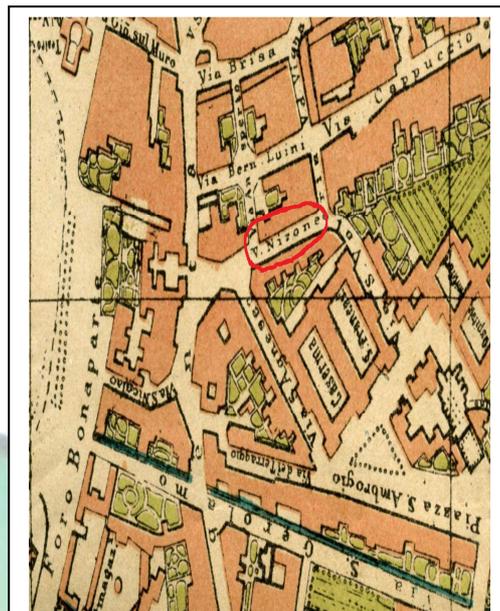
La situazione non cambia sostanzialmente fino agli anni '40 dell'Ottocento. Nel 1841, ad esempio, la Tipografia Lamperti pubblica un testo in tedesco sull'Arco della Pace di Milano scritto da Franz Gaberdèn.

Nel 1848, la svolta in senso patriottico: Lamperti pubblica *Il genio di Carlo Alberto, dedicato al prode esercito piemontese* di Giovanni Battista Badano, subito seguito da *[Il] popolo austriaco ai Lombardi ed ai Veneti. Risposta del lombardo-veneto al popolo austriaco*.

Degli anni '50 sono note due, forse tre pubblicazioni di non grande importanza.

L'attività pare riprendere solo dopo il 1860; si alternano pubblicazioni di tipo patriottico (soprattutto in occasione della terza guerra d'indipendenza), a pubblicazioni di stampo religioso, di tipo sociale oppure tecnico, con particolare riferimento al campo dell'elettricità.

Nel 1884 Antonio Lamperti (o i suoi aventi causa) cedono l'attività a Giuseppe Rozza, forse un lavorante, per cui sui volumi compare da allora la dicitura Tipografia Lamperti di G. Rozza.



Mapa del centro di Milano (1890)

e-Storia

Alla luce di quanto precede, ciò che più torna a sorprendere è, in definitiva, la **scarsa qualità** dell'opuscolo in questione. Cosa può aver condotto a tanto decadimento un'impresa che nel 1819 aveva pubblicato una delle prime opere di Manzoni ?

L'unica spiegazione è che la professione di fede patriottica, manifestata dal suo titolare nel periodo caldo culminato con le cinque giornate di Milano, debba essergli **costata molto in termini personali e professionali dopo il ritorno degli austriaci**. E' assai probabile che, dopo il 1848, egli non svolgesse più una vera e propria attività editoriale, quanto quella di **semplice tipografo, ossia di stampatore per conto terzi**, dedicandosi alla stampa di carte intestate, biglietti da visita, avvisi mortuari, manifesti, pubblicità. **Il frontespizio eclettico dell'opuscolo in questione sembra confermarlo perché ricorda proprio i caratteri di affissi e locandine**.

Non solo. La sua attività patriottica potrebbe averlo condotto a subire **sequestri di strumenti e materiali** e questo spiegherebbe l'uso dei caratteri usurati di cui si diceva sopra, forse rimediati tra quelli dismessi da altre tipografie. Le ristrettezze economiche, forse indotte dal boicottaggio alla sua attività, gli avrebbero inoltre impedito di assumere, all'interno della tipografia, il cosiddetto *proto* (modernamente *editor*), dedito non solo alla correzione delle bozze, ma anche alla curatela grafica ed editoriale dei volumi che venivano stampati, e questo spiegherebbe la presenza dei **numerosi errori** che abbiamo rilevato.

Da tutto quanto precede ricaviamo **un duplice esempio di repressione**, quella esercitata con le armi – nel caso specifico nei confronti di pacifici contadini - e quella poliziesca atta a schiacciare il dissenso.

Sitografia

Per notizie sulla Tipografia Lamperti:

<http://opac.sbn.it> (catalogo del servizio bibliotecario nazionale)

effettuando la ricerca prima in "libri antichi", inserendo nel campo "Milano" come *luogo di stampa* e "Lamperti" come *editore*; avviare la ricerca e ordinando i risultati per "data ascendente". Ripetere in "libri moderni" con analoghe modalità.



Bianca Trevisan

AFFERMAZIONE E TRAMONTO DELL'INFORMALE ITALIANO NEGLI ANNI '50

L'umanità che esce dalla Seconda Guerra Mondiale è un'umanità svuotata, alla ricerca di un senso che pare ontologicamente irraggiungibile. Si tratta di una **crisi individuale e collettiva** insieme: la disgregazione dell'io deriva dall'impossibilità di fronteggiare la "banalità del male", come la chiamò Hannah Arendt; si perdono le coordinate identitarie che, prima dei conflitti mondiali, erano alla base della grandezza di una nazione. Tutto ciò si riflette in campo artistico: gli esponenti che meglio seppero esprimere il **disagio postbellico** furono gli Informali che, abbandonando qualsiasi richiamo alla figurazione, espressero lo smarrimento dell'uomo moderno. In Italia, l'Informale si affermò con ritardo rispetto al resto dell'Europa e agli Stati Uniti, ed ebbe una sua specificità. Ma prima di addentrarci nell'argomento, si rende necessaria una definizione del termine.

Cos'è l'Informale?

Il primo riferimento ad 'informe' come condizione espressiva originaria risale al 1946, anno in cui Jean Dubuffet, pittore e scultore francese, afferma che in arte "non solo l'uomo deve parlare, ma anche il mezzo e la materia". Nell'operazione della pittura vi è una totale compenetrazione di piani: viene abbandonata la plasticità, sulla tela i colori e le superfici sono liberamente accostati. **Scompare la figurazione**: in-formale proprio perché la non-forma permette la liberazione da qualsiasi lettura simbolica pregressa. Il rapporto tra opera e fruitore è quindi diretto, il flusso della comunicazione non necessita alcuna mediazione. In America viene denominato **Espressionismo Astratto**: si tratta di una pittura "gestuale" (Action Painting), la pennellata non è altro che la **registrazione di un impulso vitale**. In Europa, pur essendo importante la gestualità, prevale soprattutto l'ispirazione **materica**, dove superfici di colore si dispiegano sopra spessi agglomerati pastosi, e **segnica**, per cui graffiti illeggibili richiamano ad un pittoricismo orientaleggiante che pare sospenderci in una meditazione esistenziale.

Alla fine del secondo conflitto mondiale, per la prima volta comincia ad essere evidente anche in ambito artistico il divario creatosi tra il vecchio e il nuovo continente: sulle spalle dell'Europa incombono decenni di sofferenza che non possono essere cancellati. Il senso bruciante dell'attimo che esprimono le tele degli americani, quasi trasposizioni pittoriche dello scat jazzista, non è possibile al di qua dell'oceano Atlantico, affossato sotto il peso della coscienza storica. Ne deriva una **sospensione degli impulsi**, che rappresenta forse il limite dell'Informale europeo, insieme ad un tentativo di riallacciarsi alla cultura pregressa.

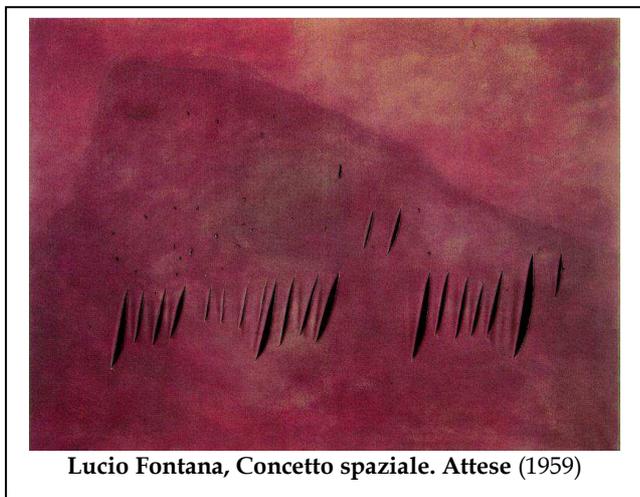
L'Informale in Italia

Se negli Stati Uniti e nel resto d'Europa la diffusione della poetica informale è da far risalire alla seconda metà degli anni Quaranta, in Italia bisogna attendere almeno l'inizio del decennio successivo. L'ispirazione artistica postbellica rimane infatti ancorata alle precedenti istanze figurative, con origini nel post-impressionismo più impegnato socialmente. Il motivo di questo **ritardo** è da ricercare nel fatto che **l'Italia usciva dal periodo autarchico**. L'inserimento della cultura italiana all'interno del circuito internazionale avviene attraverso la scoperta del linguaggio picassiano. Verso la fine del '48 si tiene a Bologna la Prima mostra nazionale d'arte contemporanea, a cui segue la condanna di Togliatti. L'arte deve infatti confrontarsi con la politica; ne segue il **dibattito tra astrattisti e realisti**: se i primi vengono

bollati come scollati dal dato di realtà, i secondi sono chiamati a “suonare il piffero” della rivoluzione. Il Realismo diviene così un dogma di partito, rischiando di perdere di vista la sincerità del fare artistico. Alla necessità di espressione del malessere antropologico corrisponde la nascita di nuove istanze afferenti alla poetica informale: si affermano, in un primo momento, silenziosamente, lontane dalle istituzioni pubbliche che mostrano un atteggiamento di diffidenza, incontrando invece l’attenzione delle **gallerie private**.

Lo Spazialismo

Il movimento più attento al clima internazionale è lo **Spazialismo**: nel 1946 Lucio Fontana fa ritorno in Italia, dopo un lungo soggiorno in Argentina: da una serie di dibattiti svoltisi presso la Galleria del Naviglio, nasce nel 1947 il *Primo Manifesto dello Spazialismo*. Sbrogliatosi dal passatismo dominante, il



Lucio Fontana, Concetto spaziale. Attese (1959)

movimento è attento alle **innovazioni tecnologiche**; come recita il *Secondo Manifesto*: “ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti”. La non-forma si fonde con le **nuove invenzioni**, come i tubi di luce al neon.

Fontana si concentra sulla possibilità di modificare l’*environment*, lo spazio; lo spettatore viene immerso dalla luce di Wood (o luce nera) e quindi indotto ad un **coinvolgimento totale con l’opera**, vivendo un’esperienza sin estetica, plurisensoriale, con ciò che lo circonda. Anche i suoi **tagli** vogliono superare il confine tra osservatore e osservato: l’azione di “bucare” la tela è un’apertura verso

l’esterno; un atto liberatorio, uno “*squarcio nel velo di Maya*”, per dirla con Arthur Schopenhauer. Sono spazzati via i confini, perché tutto è arte, anche ciò che sta dietro alla superficie della tela. Sono creati nuovi, possibili orizzonti di senso.

L’Arte Nucleare

Anche l’Arte Nucleare prende avvio nel contesto delle gallerie private, con la mostra di Gianni Dova al *Milione* di Milano e quella di Bertini alla *Galleria Numero* di Firenze, entrambe del 1951. Il **manifesto** del gruppo è redatto da **Enrico Baj** nel 1952: “*la verità non vi appartiene [...] essa è nell’ATOMO*”. Per l’uomo è impossibile raggiungere qualsiasi dato veritativo, disperso nella **parcellizzazione dell’universo atomico**. La risposta allo smarrimento è, come nello Spazialismo, trovata nelle **nuove scoperte scientifiche**.

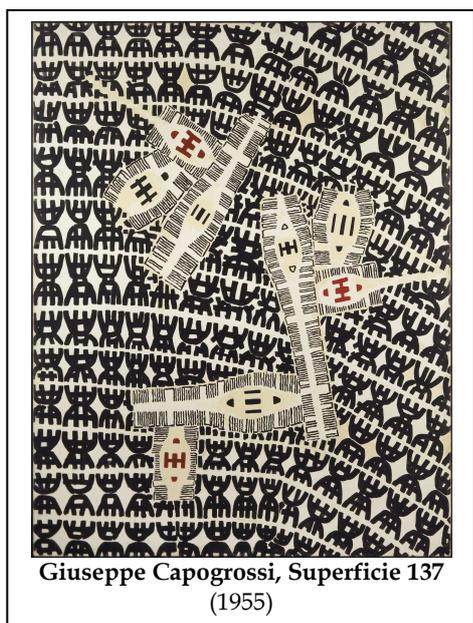
L’Ultimo Naturalismo

Due anni più tardi è la volta dell’**Ultimo Naturalismo**, formulato da **Francesco Arcangeli** in un saggio pubblicato su *Paragone*: si tratta di un gruppo di **artisti** prevalentemente **bolognesi**, le cui opere vengono esposte per la prima volta alla Galleria La Bussola di Torino. La “*marca di Settentrione*”, come la chiama Arcangeli, mette al centro il rapporto con la natura, che si smaterializza in una **non-forma dal sapore mistico**. Se Spazialismo e Nuclearismo guardavano al futuro, con una chiave internazionale, i nuovi naturalisti si rifugiano in una **religio** (nel senso etimologico del termine: considerazione o cura riguardosa) di chiave lombardo-emiliana, rimanendo forse intrappolati in una contemplazione che non offre aperture verso l’esterno.

Roma e il gruppo Origine

A Roma, negli anni Cinquanta, alcuni artisti si dedicano a ricerche in campo informale: l'esordio di tale poetica è da fare risalire al **1951**, anno in cui espone il gruppo **Origine**, nell'omonima galleria. In questa prima mostra espongono **Alberto Burri** e **Giuseppe Capogrossi** insieme, a testimonianza **dell'eterogeneità** delle ispirazioni.

La ricerca di **Capogrossi**, esclusivamente basata sul segno, si ispira alla scrittura orientale, ma assunta come soluzione formale totalmente astratta. Le sue *Superfici*, proliferano di "cellule impazzite", **continue variazioni di un modulo fisso**, grida strozzate di un'umanità aberrante.



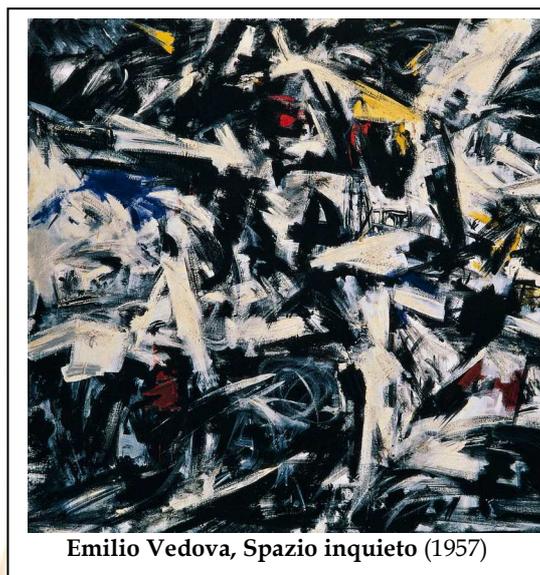
Giuseppe Capogrossi, Superficie 137 (1955)

Burri, nella stessa mostra, esplicita il carattere materico della sua ricerca, con i suoi *Catrami*. Il catrame forma sulla tela un ispessimento, una sedimentazione: quello che conta è l'espressionismo dei materiali, evitando intenzionalmente ogni "compiacenza decorativa" (come recita il Manifesto del gruppo Origine). La sua arte nasce dall'**urgente necessità** di chi ha vissuto la guerra, e non può dimenticarla; trasforma così questa impossibilità in **energia**: nei *Catrami* vi è un eccesso di materia; nella serie delle *Combustioni* brucerà la superficie delle tele; i *Sacchi* verranno sdruciti e rammendati. Pur essendo stato spesso accostato ai suoi colleghi americani, c'è, nei suoi lavori, un **senso del tragico** che lo distingue nettamente da loro: ed è certo che, nel "criminal camp", il campo di concentramento per non cooperatori di Hereford (in Texas) dove cominciò a dipingere,

non ebbe modo di venire a conoscenza delle ricerche dell'Espressionismo Astratto.

Informali gestuali italiani

Un Informale di matrice gestuale è quello di **Mattia Moreni** ed **Emilio Vedova**, entrambi provenienti dal **Gruppo degli Otto** fondato da Lionello Venturi. Le pennellate decise di Moreni, "trasmettono un messaggio appassionato fino al parossismo, e che è la risposta visiva agli interrogativi che [...] pone a un cosmo tutto vigente nell'atto" (secondo le parole del critico d'arte francese Michel Tapié). Il dramma che vuole esprimere tocca i confini dell'**allucinazione**: i suoi tratti scuri e febbrili, insieme ai colori accesi e contrastanti, esprimono la follia del **raptus**. La gestualità di Vedova è dominata da una volontà di potenza decostruzionista: le sue sono, come lui stesso le chiama, "**esplosioni**": le sue tele sono corporee, quasi tridimensionali, espressione di un sacrificio umano irraccontabile se non nelle schegge di colore della sua pittura. In entrambi i casi, tutti questi elementi fanno escludere un accostamento con gli action painters statunitensi.



Emilio Vedova, Spazio inquieto (1957)

... Ormai una maniera

Il tramonto della stagione informale in Italia è da collocare alla fine degli anni Cinquanta, quando ormai la sua poetica viene corteggiata anche dagli ambienti istituzionali: a testimonianza di questa esperienza viene fondato nel 1961 da Tapié, a Torino, un **Centro Internazionale di Ricerche Artistiche**. Ma ormai si tratta di maniera, vuota retorica.

In definitiva, contro chi è rivolta la **ribellione estetica** dell'artista informale? In primis **contro il diktat delle ideologie dominanti** che, a dispetto del loro totale fallimento nel corso del secondo conflitto mondiale, continuano ad imporre dall'alto una linea che prima di tutto si configura come **di partito**. L'arte razionale obbedisce allo stesso processo produttivo ed è strumento della disgregazione dell'individuo da cui vorrebbe invece salvarlo. Gli Informali cercano di liberarsi dalla pressante coscienza storica a cui il realismo sempre ritorna: ma è un cane che si morde la coda. L'informale italiano, anche se apparentemente scevro da aspetti memorialistici, **affonda inevitabilmente nel ricordo inenarrabile della sofferenza bellica**. Si voleva registrare l'attimo, e invece riemerge il passato in tutta la sua potenza. Ma la catarsi si realizza, nonostante tutto: **nel dare voce all'indicibile, riaffiora un'ipotesi di salvezza**.



Alberto Burri, *Catrame* (1949)

Bibliografia

«Il Verri», V, n. 3, *L'Informale*, giugno 1961

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, vol. I

M. Calvesi, *Informale in Italia sino al 1957*, nel suo volume *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari 1984, pp. 236-274

E. Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, Carucci, Assisi-Roma 1971, voll. I e IV



Paolo Rausa

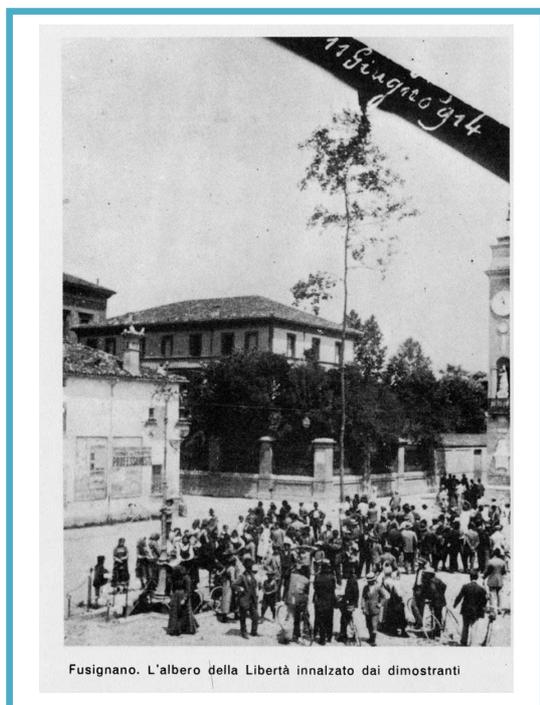
avanti popolo

IL PCI NELLA STORIA D'ITALIA. COME NARRARE LA STORIA CON UNA MOSTRA. A cura della fondazione dell'Istituto Gramsci e del Cespe

“Avanti popolo alla riscossa, bandiera rossa la trionferà...”.

Questa canzone intonata il 21 gennaio 1921 al Teatro Goldoni di Livorno, dove si consumò la frattura con il Partito Socialista e avvenne la fondazione del PCI, ha accompagnato le vicende politiche e umane del più grande partito comunista occidentale fino al 4 febbraio 1991 a Rimini, dove dopo settant'anni di storia, la bandiera rossa è stata ammainata e con essa la storia del partito.

In occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, le *Fondazioni Istituto Gramsci e Cespe*, utilizzando gli archivi ricchissimi di documenti di enti pubblici e privati e in particolare quelli fotografici del quotidiano “l'Unità” e del “Movimento operaio e democratico”, hanno promosso una mostra che racconta in sei tappe (dal 1921 al 1991), con l'ausilio di un enorme apparato fotografico e audiovisivo, le tante vicende, i tanti avvenimenti del partito nella storia d'Italia, che si intrecciano con quelli delle istituzioni italiane e internazionali.



Fusignano. L'albero della Libertà innalzato dai dimostranti

Sui pannelli sono via via sintetizzate le vicende salienti di questa nostra epoca, definita il secolo breve dallo storico Eric Hobsbawm. Accanto ad essi scorre un tappeto rosso trasparente su cui sono dettagliate le date e le vicende significative e, a loro corredo, sono stati installati degli schermi che riproducono le testimonianze fotografiche e i video. Per esempio, sul primo pannello vengono riassunti gli anni dal 1921 al 1943, con l'evidenziazione del panorama storico profondamente mutato rispetto all'epoca precedente: vengono menzionati la rivoluzione russa dell'ottobre 1917, l'incarico affidato dal re a Mussolini per la formazione del governo, la politica repressiva del fascismo, la guerra a fianco della Germania, l'armistizio firmato da Badoglio l'8 settembre del 1943, la resistenza armata contro l'occupazione nazista, ecc. La prima foto della mostra è datata 11 giugno 1914 e riprende la manifestazione svolta a Fusignano (Ravenna) per piantare

l'albero della libertà, “effimera conquista della settimana rossa” – come commenta la didascalia della mostra stessa. E poi foto, documenti e video che riprendono fatti collegati al carcere e al confino degli antifascisti, alla lotta partigiana di liberazione nazionale, alla ricostruzione dalle rovine della guerra del

e-Storia

nuovo stato, alla diffusione dei giornali che annunciano la vittoria della repubblica al referendum del 2 giugno 1946. Lo stalinismo, la faticosa ricerca intrapresa dal partito nella ricerca di una via nazionale – ma l'apparato non condannò l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956 -, la guerra fredda, la costruzione del muro di Berlino e il suo abbattimento, accolto con sollievo, nel novembre 1989 a cui seguì la crisi del sistema sovietico e dei sistemi comunisti nell'Europa Orientale. Oltre a questi, molti altri avvenimenti drammatici hanno segnato la storia nazionale e si sono intrecciati a quella del Partito Comunista, fra cui citiamo l'incontro fra i due grandi partiti popolari, di massa, che fin allora si erano scontrati senza lesinare colpi, la Democrazia Cristiana, guidata da Aldo Moro, e il Partito Comunista guidato da Enrico Berlinguer. Incontro che condurrà al governo della non-sfiducia e alla contemporanea reazione terroristica contro Moro e gli agenti della sua scorta. Fino alla coraggiosa svolta della Bolognina del 1991, sollecitata dall'allora segretario Achille Occhetto, che propose, fra le lacrime, di cambiare nome al partito, segnandone la fine, e da allora fu un'altra storia.

I documenti di questa lunga, appassionante e dolorosa storia, si arricchiscono con le sezioni dedicate al partito in Lombardia e a Milano e da una serie di conferenze. Sono stati esposti alla Triennale Bovisa, via R. Lambruschini 31 Milano, dal 16 giugno al 10 luglio 2011. E' possibile trovare tutte le immagini della mostra in: www.ilpcinellastoriaditalia.it, info@ilpcinellastoriaditalia.it.

